



Montajes afectivos: fotolibros, archivos domésticos y reconfiguraciones del pasado reciente argentino

Affective montages: photobooks, domestic archives, and reconfigurations of Argentina's recent past



Melina Constantakos

<https://orcid.org/0000-0002-1723-4925>

Universidad de Buenos Aires, Argentina

melinaconstantakos@gmail.com

Cómo citar este artículo

Constantakos, M. (2026). Montajes afectivos: fotolibros, archivos domésticos y reconfiguraciones del pasado reciente argentino. *Revista Panamericana de Comunicación*, 8(2), 3856. <https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3856>

Recibido: 15 - 05 - 2026

Aceptado: 22 - 09 - 2026

Publicado en línea: 08 - 10 - 2026

Resumen

Este escrito analiza dos fotolibros argentinos, *La imagen perdida* (2021) de Diego Fernández y *Memorias de militancia* (2019) de Juan Manuel Fiuza, centrados en las trayectorias de Roberto Laporta y Liliana Rita Violini, dos personas detenidas-desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar argentina. A partir del análisis de estos casos, se propone la noción de montaje afectivo para abordar las operaciones editoriales mediante las cuales estos trabajos intervienen y reorganizan materiales de archivo heterogéneos —fotografías familiares, documentos institucionales, archivos sindicales, testimonios y registros contemporáneos— atravesados por la ausencia y las marcas de la desaparición. Estos proyectos articulan archivos dispersos y configuran nuevas relaciones entre memorias personales y colectivas. Desde un enfoque que pone en diálogo perspectivas vinculadas al “giro de archivo”, las teorías de los afectos y los estudios sobre el fotolibro, el artículo analiza las relaciones entre imágenes, textos, documentos y materialidades editoriales, atendiendo tanto a las decisiones de montaje como a las formas de lectura e involucramiento que estos dispositivos proponen. Se sostiene que el montaje afectivo constituye una estrategia de reorganización del archivo basada en relaciones de proximidad y fricción entre regímenes heterogéneos, que no responde solo a una lógica narrativa o temática, sino también a nuevas condiciones de inteligibilidad y afectividad producidas por la puesta en contacto entre materiales. Esta operación permite poner en relación lo doméstico con lo institucional, lo cotidiano con lo político, y ubicar trayectorias individuales en un horizonte social más amplio y colectivo.

Palabras clave: Fotografía doméstica; Giro de archivo; Fotolibros; Posdictadura argentina; Afectos.

Abstract

This paper analyzes two Argentine photobooks, *La imagen perdida* (2021) by Diego Fernández and *Memorias de militancia* (2019) by Juan Manuel Fiuza, centered on the trajectories of Roberto Laporta and Liliana Rita Violini, two



individuals who were detained and forcibly disappeared during Argentina's last civic-military dictatorship. Building on the analysis of these two cases, the article proposes the notion of affective montage to address the editorial operations through which these works intervene in and reorganize heterogeneous archival materials —family photographs, institutional documents, union archives, testimonies, and contemporary records— traversed by absence and the marks of disappearance. Both projects articulate dispersed archives and configure new relations between personal and collective memories. From an approach that puts perspectives linked to the “archive turn,” affect theory, and photobook studies into dialogue, the article analyzes the relations between images, texts, documents, and editorial materialities, attending both to montage decisions and to the forms of reading and engagement these devices propose. We argue that affective montage constitutes a strategy for reorganizing the archive based on relations of proximity and friction between heterogeneous regimes, which responds not only to a narrative or thematic logic but also to new conditions of intelligibility and affectivity produced by the contact between materials. This operation allows domestic and institutional registers, the everyday and the political, to be brought into relation, situating individual trajectories within a broader social and collective horizon

Keywords: Domestic photography; Archive turn; Photobooks; Post-dictatorship Argentina; Affects.

1. Introducción

En el contexto de las últimas dictaduras latinoamericanas, las imágenes y los archivos han funcionado como espacios y dispositivos privilegiados en las luchas y los reclamos de memoria, verdad y justicia (Richard, 2007). Diversas prácticas, obras y debates surgidos en postdictadura propusieron nuevas aproximaciones teóricas y operaciones estéticas sobre archivos institucionales y personales. En Argentina, estas discusiones adquirieron desarrollos particulares. En el marco de las transformaciones asociadas al denominado “giro de archivo”¹ emergió una generación de investigadores, militantes y artistas que, con el retorno democrático², reconfiguró los modos de elaborar el pasado y las memorias sobre la historia reciente y recurrió a materiales de archivo para abordar nuevos interrogantes. En este escrito, retomamos a Walter Benjamin, cuyas reflexiones sobre el montaje y la constelación ofrecen herramientas especialmente fértiles para pensar estas formas contemporáneas de trabajo con las imágenes, el archivo y el pasado. Particularmente, estas nociones —elaboradas, entre otros textos, en el inconcluso *Libro de los pasajes* (1927/1940)— permiten detenerse en modos de construcción de sentido histórico basados en la acumulación, el contacto y la yuxtaposición de elementos dispersos, antes que en la reconstrucción de un origen o de una totalidad (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2009). En términos del propio autor, “imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (Benjamin, 2005, p. 464). Esta operación resulta central para pensar el montaje afectivo que proponemos en este artículo, en tanto forma de trabajar con materiales archivísticos heterogéneos que no responde a una lógica de reconstrucción lineal, sino a la producción de sentido en el encuentro entre elementos dispares³.

En este marco se inscriben los dos fotolibros que analizamos en este artículo, los cuales proponen particulares modos de trabajar la desaparición de dos detenidos en dictadura a partir de la articulación entre materiales diversos y de distintas procedencias —fotografías domésticas, archivos institucionales e imágenes contemporáneas— dando lugar a lo que, en este escrito, proponemos como montajes afectivos, operaciones que reconfiguran e intervienen los materiales, desplazando sus regímenes de lectura y afección.



Puntualmente, las fotografías familiares fueron protagonistas insistentes y tempranas desde dictadura. Los retratos de personas desaparecidas formaron parte de los recursos visuales empleados por familiares y organismos de derechos humanos en las acciones públicas de búsqueda de justicia, figurando en murales, pancartas, pañuelos, banderas, remeras, colgados del cuello en manifestaciones y en recordatorios publicados en la prensa masiva (Da Silva-Catela, 2009; Fortuny, 2014; Gamarnik, 2017; García y Longoni, 2013; Jelin, 2002; Pérez-Fernández y Gamarnik, 2011; Van Dembroucke, 2013).

Con el retorno democrático, también emergieron numerosas producciones artísticas y culturales —fotográficas, literarias, cinematográficas, teatrales e instalativas— que retomaron imágenes provenientes de archivos domésticos para ensayar nuevas configuraciones visuales y tornar visibles y posibles vínculos con el pasado traumático. Producciones de hijos e hijas y otros familiares de personas desaparecidas hicieron de esos materiales un espacio de exploración estética, indagación biográfica y autobiográfica desde el cual elaboraron la ausencia de seres queridos, interrogaron historias familiares y construyeron narrativas sobre sus propias identidades. Trabajos que densificaron la capacidad de la fotografía para dar cuenta de aquello y aquellos que han sido, poniendo en juego las capacidades simbólicas, evocativas y creativas en el trabajo con lo fotográfico, enlazando lo íntimo y lo público, lo doméstico y lo político, lo afectivo y las luchas colectivas por las memorias (Arfuch, 2018; Blejmar et al., 2013; Da Silva-Catela, 2009; Da Silva-Catela et al., 2010; Fortuny, 2014; Larralde-Armas, 2015; Longoni, 2010; Taccetta, 2018b; Triquell, 2019).

Estas reelaboraciones desde el ámbito personal y artístico fueron acompañadas, a fines de la década de 1990 y comienzos de la siguiente, por la creación de espacios de memoria y el trabajo de los organismos de derechos humanos que impulsaron también la apertura, sistematización y resignificación de archivos vinculados al terrorismo de Estado —como el Archivo Nacional de la Memoria (2003) o el Parque de la Memoria, en proceso desde 1998—. Estos procesos institucionales habilitaron el acceso a documentación burocrática, judicial y administrativa que, puesta en relación con materiales domésticos, amplió las posibilidades de reconstrucción de las trayectorias y biografías de los desaparecidos. En este cruce se inscriben también proyectos e iniciativas orientados a recopilar imágenes y otros materiales provenientes de archivos personales, así como relatos de familiares y allegados. Entre estas experiencias, resultan particularmente significativos el proyecto Memorias de Vida y Militancia⁴ y el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo⁵, vinculados también a los procesos de restitución identitaria de hijos e hijas.

Retomando el plano de las producciones artísticas y siguiendo a Jordana Blejmar, Philippa Page y Cecilia Sosa (2020), en Argentina fueron principalmente familiares de personas detenidas desaparecidas quienes comienzan a involucrarse en estas experiencias, asumiendo ciertas licencias en el trabajo con archivos y documentos legados de sus propias familias, atravesados por experiencias íntimas de pérdida, desaparición o exilio. En muchos casos, estas exploraciones estéticas adoptaron enfoques menos centrados exclusivamente en la denuncia o el testimonio y más orientados hacia procedimientos evocativos, lúdicos o irreverentes, complejizando los modos más tradicionales que otras experiencias propusieron desde la fotografía. Trabajos fotográficos como los de Marcelo Brodsky, Lucila Quieto, Gerardo Dell’Oro, Verónica Maggi, Gabriela Bettini, Guadalupe Gaona, María Soledad Nívoli, Gustavo Germano, Pedro Camilo Pérez del Cerro, entre otros (Fortuny, 2014; Larralde-Armas, 2015; Taccetta, 2018b) contribuyeron a la configuración de otros modos contemporáneos y críticos de trabajar con archivos domésticos desde perspectivas afectivas, subjetivas o autorreferenciales. Ensayaron una variedad de estrategias estéticas y recursos visuales que fueron retomados posteriormente por otros artistas que, incluso, excedieron el campo específico de las memorias sobre la dictadura. En este sentido, estas producciones dialogan tanto con las revisiones contemporáneas del paradigma de archivo como con las transformaciones en los ejercicios de la memoria, ampliando las posibilidades estéticas, indiciales y referenciales de la fotografía.

En este marco, fueron varios los proyectos que puntualmente adoptaron formatos editoriales como dispositivos específicos para explorar formas de elaboración de la memoria personal y de aproximación al pasado (Triquell, 2019). Entre ellos pueden mencionarse *Buena Memoria* (1997), *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky* (2001), *Tiempo de árbol* (2013) de Marcelo Brodsky, *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona, *Imágenes en la memoria* (2011) de Gerardo Dell'Oro y *Álbum de familia* (2016) de Beatriz Cabot. Se trata de libros realizados por fotógrafos que eran familiares de detenidos-desaparecidos, quienes retoman materiales provenientes de los acervos de sus propias familias, movilizados por la desaparición de un hermano, un esposo o un padre, y atravesados por el gesto de reinscribir esas imágenes en el presente, en diálogo con interrogantes acerca de sus pasados familiares en los que se implican, desde luego, sus propias biografías.

Este artículo retoma y continúa una investigación más amplia en la que nos enfocamos en los modos de trabajo con archivos fotográficos domésticos en fotolibros contemporáneos argentinos, así como en los debates en torno a la categoría de fotolibro y al giro archivístico contemporáneo (Para ampliar esta discusión, véase Constantakos (2024)).

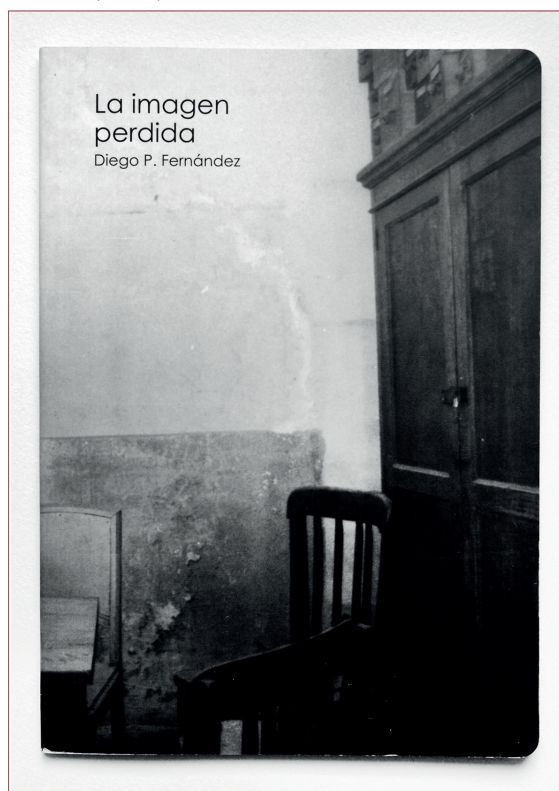
Los dos proyectos abordados aquí se caracterizan por retomar e intervenir materiales que no provienen de la propia trama familiar, sino de un vínculo construido desde el mundo del trabajo y la militancia sindical, archivos que son además reorganizados junto a materiales procedentes de otros orígenes y otros regímenes de lo fotográfico. Reunimos aquí *La imagen perdida* (2021), fotolibro autoeditado por Diego Fernández, y *Memorias de militancia* (2019), coordinado por Juan Manuel Fiuza, realizado junto a un equipo de trabajo y encargado por la Asociación Sindical Unión Trabajadores de Entidades Deportivas y Civiles de La Plata (UT-EDyC). A partir de estos dos casos, nos interesa indagar sobre los sentidos y afecciones que producen estos dispositivos editoriales sobre las fotografías familiares de desaparecidos cuando éstas se integran en constelaciones documentales más amplias y dejan de funcionar exclusivamente como soportes de memoria familiar al entrar en ensamblajes archivísticos heterogéneos que desbordan la narrativa genealógica. Mientras muchas de las producciones artísticas sobre archivos familiares vinculados a la desaparición parten de duelos personales para construir una inscripción pública y colectiva de la memoria, los fotolibros analizados aquí realizan, en cierto sentido, un movimiento inverso. Será el vínculo con el campo laboral y el espacio sindical lo que impulse la investigación inicial sobre estas biografías, reformulando, respecto de otros fotolibros, los disparadores, las búsquedas y las dimensiones afectivas puestas en juego en el trabajo con estos materiales. Este corrimiento permite repensar no solo las formas contemporáneas de activación de la fotografía doméstica, sino también los modos en que imágenes íntimas y archivos burocráticos o institucionales se articulan para producir nuevas relaciones entre memorias familiares y sociales, trayectorias militantes, identidades laborales, afectividades y desapariciones en dictadura.

La Imagen perdida se centra en la figura de Roberto Laporta, trabajador de la imprenta de los talleres de la Dirección Nacional de Geología y Minería, delegado sindical y militante de la Juventud Trabajadora Peronista, detenido-desaparecido en 1978. El proyecto surge a partir de una investigación personal impulsada por el fotógrafo Diego Fernández sobre la historia de los talleres gráficos de la Dirección Nacional de Geología y Minería, lugar donde él mismo trabajaba. Fernández llevaba adelante una tarea de rescate y conservación de un acervo de placas de vidrio abandonado, perteneciente al Departamento de Obras Públicas del Ministerio del Interior. A partir de esa experiencia, comienza también una pesquisa sobre la historia del lugar y sobre los trabajadores que fueron víctimas del terrorismo de Estado y que habían cumplido funciones allí. Es por esta vía que se interesa particularmente en la historia de Roberto Laporta. En el libro, el autor articula materiales provenientes del archivo de la imprenta o encontrados allí en cajones perdidos, el Archivo Histórico Nacional, fotografías contemporáneas tomadas durante su investigación y, especialmente, el acervo doméstico conservado por Norma Molina,

esposa de Laporta, cuyo testimonio escrito atraviesa la narración aportando una dimensión testimonial, íntima y afectiva que se entrelaza con la memoria obrera, la militancia política y las latencias contemporáneas de la ausencia.

Figura 1

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



Por su parte, *Memorias de militancia* recupera imágenes y documentos que dan cuenta de la trayectoria de Liliana Rita Violini Gecov, trabajadora de la Caja de Previsión y Seguro Médico de La Plata, delegada gremial, estudiante de bellas artes y militante de la Juventud Peronista, secuestrada y desaparecida en 1977, a los 29 años. El proyecto surge cuarenta y dos años después del secuestro, a partir de una iniciativa del sindicato orientada a construir un homenaje y memorial, y se desarrolla mediante la articulación de materiales provenientes del archivo que resguardaba su familia, legajos universitarios y actas sindicales, materiales provenientes del archivo de Madres de Plaza de Mayo, archivos de prensa gráfica, fotogramas de películas y fotografías realizadas por Juan Manuel Fiuza. Concebido como un libro-objeto, el proyecto propone un recorrido exploratorio y, por momentos, no lineal por fragmentos visuales y documentales que van acercando a distintos aspectos de la vida cotidiana, política y afectiva de Liliana.

Figura 2

Memorias de militancia, por J. M. Fiuza, 2019, autoedición.



Como señala Federico Lorenz (2004–2005), durante largo tiempo, las figuras de los trabajadores, los sectores populares y los militantes sindicales en dictadura fueron escasamente visibilizados en los relatos que buscaron representar e imaginar el período dictatorial. En las últimas décadas, sin embargo, este campo de problemas ha sido retomado por investigaciones históricas y académicas que exploraron las articulaciones entre represión estatal, militancias sindicales y memorias obreras durante el terrorismo de Estado (Barragán y Zapata, 2015; Basualdo y Jasinski, 2016; Jean-Jean, 2020; Nassif, 2017) .

En este sentido, ambos fotolibros se inscriben en un proceso más amplio de reactivación de estas memorias, proponiendo, desde una búsqueda visual y afectiva, un acercamiento a las trayectorias de dos trabajadores desaparecidos durante la dictadura. A partir de este corpus, surgen una serie de interrogantes: ¿Qué modos de vinculación con el pasado emergen cuando el archivo doméstico no se organiza desde la filiación familiar, sino desde una pertenencia construida en torno al trabajo y la militancia sindical? ¿De qué manera el montaje entre fotografías familiares y archivos institucionales —atravesados por la desaparición— resignifica el estatuto de esos materiales? ¿Qué formas de narración habilita sobre la militancia y el trabajo? ¿Cómo circulan los afectos en estos cruces?

Para abordar estas problemáticas, proponemos trabajar sobre la noción de montaje afectivo, entendida como una forma específica de reorganización de archivos heterogéneos mediante dispositivos editoriales. Esta operación no se limita a poner en relación temporalidades, historias, cuerpos o voces diversas —aunque esto también suceda—, sino que además habilita el vínculo y la circulación de afectos entre regímenes fotográficos y archivísticos distintos, desplazando también sus formas habituales de legibilidad al poner en relación fotografías domésticas, documentos institucionales, testimonios y registros contemporáneos, produciendo nuevas articulaciones entre memorias familiares, sindicales y laborales imbricadas en procesos colectivos de lucha y ejercicios de memoria. En este marco, sostenemos que los afectos no constituyen una propiedad inherente a las imágenes o documentos, sino que emergen y circulan en las relaciones de proximidad, contacto y fricción que el montaje establece entre ellos.

Este trabajo se inscribe en un enfoque interdisciplinar que combina herramientas conceptuales de la sociología de la cultura y los estudios visuales con aportes de los estudios sobre fotografía y la historia del arte. A partir de allí, proponemos una lectura cualitativa, de carácter descrip-

tivo e interpretativo, atenta tanto a las operaciones de montaje y diseño editorial como a las relaciones entre imágenes, textos y otras materialidades que estructuran cada fotolibro. En este sentido, retomamos la perspectiva de Ulises Carrión (2012), quien destaca en este tipo de producciones el foco puesto en la hechura del objeto como parte de la concepción misma del libro: el libro no se entiende simplemente como soporte de imágenes, sino que deviene un objeto específico y un campo particular de trabajo, en el que sus características estéticas, de secuenciación, conceptuales y materiales forman en conjunto el proyecto (Boisier y Simoes, 2019; Drucker, 1995)⁶.

2. Apariciones de *La imagen perdida*

La imagen perdida (2021) es una publicación de pequeño formato, liviana y fácilmente manipulable, cuyo diseño invita a un recorrido íntimo y pausado. A lo largo de sus páginas se suceden imágenes y fragmentos fotográficos de distintos tamaños, ubicados con diversos criterios de puesta en página. Las fotografías parecen provenir de diversas fuentes —retratos domésticos, escenas obreras, espacios urbanos, registros fabriles— que emergen de un fondo oscuro y envolvente. Sin embargo, el libro no explicita el origen de los materiales, no hay epígrafes que anclen nombres, fechas o lugares, tampoco un ordenamiento organizado en una progresión cronológica, sino que articula un recorrido visual discontinuo donde imágenes, pistas, restos y temporalidades heterogéneas se entrelazan. Esta ambigüedad refuerza la dimensión evocativa del dispositivo, dando lugar a que el lector relacione, conjeture y se interroge sobre las posibles procedencias y relaciones entre fotografías. Fernández resalta que buena parte de ese archivo no provenía de un fondo organizado sino de materiales dispersos que continuaban circulando en el propio espacio de trabajo: “siempre había fotos tiradas dando vueltas, abrías un cajón y te encontrabas con fotos y documentos” (D. Fernández, comunicación personal, julio de 2023). Esa condición fragmentaria del archivo antecede al libro y se continúa, en parte, en el carácter heterogéneo del montaje que construye la publicación.

Figura 3

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



Por otro lado, la narrativa visual corre a la par de un texto en el que Norma Molina, pareja de Roberto Laporta —y también hermana de Julio Molina, desaparecido durante la última dictadura—, narra las semanas de persecución previas al secuestro de Roberto y su propia huida. El relato fue originalmente una carta que ella había enviado a Diego Fernández y que luego terminó funcionando como hilo conductor de la narración. Aun así, no se establecen

correspondencias directas ni unívocas con las imágenes, sino que se despliega en paralelo, ampliando el carácter fragmentario y sugerente del dispositivo, desmarcándose de un orden estrictamente documental, informativo o reconstructivo. El relato de Norma dialoga con el archivo, lo interpela, lo resignifica. A veces anticipa el futuro de los rostros que vemos en las imágenes, otras veces recupera un pasado apenas visible.

La puesta en página y el diseño introducen además una dinámica material y táctil fundamental: fragmentos de papel negro cubren parcialmente fotografías y textos que el lector debe levantar para acceder a ellos y luego volver a ocultar para continuar el recorrido. El gesto reiterado de descubrir y cubrir involucra corporalmente al lector en una experiencia donde aparición y desaparición, visibilidad y ocultamiento, se convierten en principios estructurantes en la lectura del fotolibro y de la concepción de memoria que se pone en juego, atravesada por lagunas, fragilidades y silencios. Este régimen de aparición y desaparición organiza la materialidad y la narrativa del libro e incide en la temporalidad de la lectura demorada y discontinua. La visibilidad de las imágenes aparece siempre mediada por una inestabilidad constitutiva, lo que se muestra lo hace de manera provisoria, como aparición parcial que vuelve a ocultar en el mismo gesto que revela. Siguiendo a Natalia Taccetta (2018b), el juego de aparición y desaparición es una de las operaciones conceptuales más presente en el arte de posdictadura, lo que resalta el interés de los proyectos por recordar la exigencia de la representación frente a las ausencias.

A lo largo del recorrido visual se entremezclan retratos de jóvenes de aspecto fresco y setentoso con imágenes de trabajadores uniformados que posan frente a la cámara o celebran alguna ocasión en contextos fabriles, escenas de sociabilidad obrera cotidiana. También aparecen registros de espacios urbanos de la Ciudad de Buenos Aires transitados diariamente por trabajadores como Plaza Constitución, Plaza de Mayo bajo una multitud de paraguas, un avión tomado desde un plano cenital sobrevuela el cielo, y un cuerpo de agua, tal vez un río o el mar, teñido de rojo. Otras fotografías recorren rincones solitarios de lo que parece ser una fábrica lo que suma una sensación de vacío y abandono.

Figura 4

Memorias de militancia, por J. M. Fiuza, 2019, autoedición.



La narración visual monta temporalidades dislocadas y en esas asociaciones presenta algunos protagonistas, nos va sumergiendo en una época, en un contexto y compone una atmósfera marcada por la incertidumbre. El negro funciona fragmentando y ocultando; es utilizado sobre algunas imágenes tapando miradas y rostros, así como también esconde todos los textos, lo que da lugar a que el espectador mire en primer término las fotografías, y, en un segundo mo-

mento, las ponga en relación con el relato escrito. Las dos narraciones se van entrecruzando, el relato cronológico del texto y los diversos tiempos, espacios y protagonistas que van presentando las imágenes. En este sentido, pueden pensarse como recursos cercanos a los del lenguaje cinematográfico: la palabra escrita de Molina funciona como una voz en off extradiegética, que acompaña las imágenes desde otro tiempo, un tiempo posterior a muchas de las fotos. El relato textual a veces anticipa el futuro de los retratados y otras veces las fotos tornan imaginables el testimonio sobre la persecución, la clandestinidad y la desaparición.

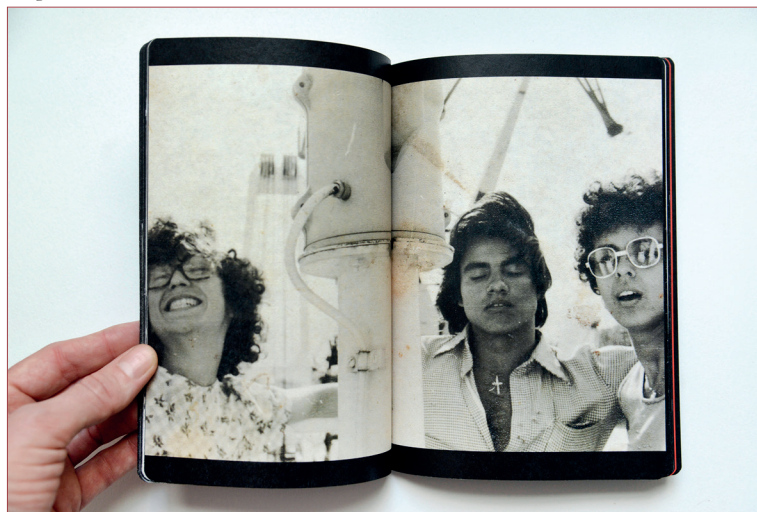
Bajo un fragmento de papel negro que el lector debe levantar aparece uno de los pasajes más álgidos del texto de Norma Molina. La escena narra una tarde doméstica y tranquila: “Hicimos empanadas para llevar al viaje, Roberto miraba fútbol con mi papá en el comedor. En un instante sentimos el portillo de la entrada y luego el grito: —¡Ejército argentino!” (Fernández, 2021, s.p.). A partir de este momento, la secuencia de acontecimientos ya cuenta con un registro fotográfico, solo permanece el relato de Molina. Ella narra que Roberto logra correr y saltar el tapial, mientras ella no puede hacer lo mismo. La persecución no aparece como un relato distante sino como una experiencia narrada desde el ritmo de los cuerpos y las decisiones tomadas en cuestión de segundos. De este modo, el relato de Molina hace visible una dimensión que recorre las fotografías domésticas del fotolibro, la ruptura de la cotidianeidad irrupida por la violencia estatal.

En la dinámica de lectura, el uso de amplios espacios negros convierte la ausencia en una experiencia material, donde lo fragmentario, lo obturado y el montaje discontinuo son el fundamento de la propuesta visual. De este modo, la ausencia se convierte en un elemento central y estructurante del dispositivo. En su formulación más radical, esta operación se materializa en dobles páginas completamente negras. Sin fisuras ni indicios visibles, el lector se enfrenta a una superficie que, en un primer momento, no promete nada, ni imagen ni texto, solo la extensión uniforme del negro. Es recién el gesto de levantar el papel lo que revela que esa negrura no es vacío sino umbral, y que algo permanece allí, latente, a la espera de ser descubierto. Estas lagunas no solo remiten a la irremediable incompletitud del pasado, sino que también pueden leerse en relación a las estrategias de invisibilización y ocultamiento que formaron parte de las políticas represivas en dictadura. El archivo y la fotografía, en sus dimensiones de huella, documento y testimonio, son retomados como recursos fundamentales en muchos trabajos centrados en ejercicios de memoria, en una coyuntura donde la categoría de desaparecido, la falta de cuerpos y el ocultamiento de rastros fueron operaciones articuladas desde el propio accionar del terrorismo de Estado (Da Silva-Catela, 2009). En este sentido, las estrategias del libro no solo organizan una poética de la aparición y el ocultamiento, sino que mueven a la fotografía hacia una zona donde la imagen no afirma tanto lo visiblemente encuadrado como su condición de resto y plantean también un puente hacia el fuera de campo, lo no registrado. El lector queda entonces situado frente a fotografías que no terminan de ofrecer certezas, sino apenas bordes, indicios y aproximaciones: ¿Esta será Norma? ¿Este es Roberto? ¿En qué estará pensando cuando cierra los ojos? ¿Quiénes son los hombres de overol? ¿Alguno de ellos los habrá ayudado a escapar? ¿Alguno más habrá desaparecido?

Entre las fotografías que recorren el libro, hay un conjunto que se distingue por la particularidad de capturar a Roberto y a otros jóvenes en instantes de distensión y alegría: risas, bocas entreabiertas, ojos cerrados, camisas desabotonadas, cuerpos espontáneos que se apoyan unos en otros. Son retratos de individuos que, al mismo tiempo, condensan una atmósfera generacional, la estética y el gesto de una época reconocible en el pelo largo, el modelo de los lentes, la dominante de color sepia de las fotos. La frescura casi cinematográfica evoca algo del imaginario sobre la militancia setentista: la promesa, el optimismo, la vitalidad de una generación.

Figura 5

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



Un recorte de esta imagen con el cuerpo únicamente de Roberto se repite en otro momento del fotolibro. Pero aquí el rostro está cubierto por un fragmento de papel negro que el lector debe levantar para descubrir debajo sus ojos cerrados. A diferencia de otros pasajes del libro, donde el papel negro tapa la imagen entera o el texto, en este caso la operación es más precisa: oculta puntualmente el rostro, el lugar mismo de la identificación y el reconocimiento, mientras deja visible el resto del cuerpo. El papel negro no solo sustrae información, sino que también suspende momentáneamente el lugar desde donde el afecto de esa vitalidad se desprende, ahora se desplaza y se adhiere a otro punto: una cruz que Roberto lleva sobre el pecho. Se trata de una operación casi inversa a la de los retratos que circulan en pancartas y marchas donde el rostro identificable constituye la condición misma del reclamo. Aquí, en cambio, el libro cancela, por un momento, el rostro y, en ese gesto, vuelve a poner en primer plano un detalle secundario. La cruz insiste ahora con una fuerza que excede su función devocional, el montaje destaca ese pequeño objeto cual *punctum* barthesiano. El afecto desplazado por el ocultamiento del rostro encuentra allí un nuevo punto de adhesión. La cruz, además de su sentido de símbolo religioso, se convierte en el lugar donde algo de esa vitalidad suspendida logra, pese a todo, seguir tocando al lector.

El fragmento de texto que se superpone a esta imagen agrega otra capa a esa operación de ocultamiento: “Enero de 1978. Roberto trabajaba como fotógrafo con un vecino, pero ya no teníamos contacto con nadie. Detrás de la casa había un conventillo donde vivía una prostituta que era frecuentada por policías. A la noche se llenaba de ellos, y hasta había un patrullero siempre en la vereda” (Fernández, 2021, s.p.). El dato de que Roberto trabajaba como fotógrafo en esos meses —información que no vuelve a aparecer en el resto del libro— introduce una paradoja, quien tenía por oficio hacer visible el mundo, al mismo tiempo, se oculta para intentar sobrevivir. Fotografiar y ocultarse parecen coincidir en una misma etapa de su historia, la clandestinidad de Roberto parece estar también atravesada por una cámara. La referencia al oficio de fotógrafo también establece una resonancia con la posición desde la cual Diego Fernández emprende el proyecto. Él no llega a esta historia por un lazo familiar, sino por compartir un espacio de trabajo, los talleres de la Dársena Sud, y también por un oficio.

La condición de fotógrafo encuentra su correlato visual en una de las imágenes conservadas por Norma Molina entre sus archivos: los paraguas en Plaza de Mayo durante un discurso de Perón, tomada por el propio Laporta desde el medio de la multitud. La imagen tiene un encuadre ligeramente torcido, con cabelleras fuera de foco en primer plano y la Casa Rosada de fondo, marcas visuales de una toma hecha al calor del cuerpo a cuerpo con la multitud. Se

trata del registro de un militante mezclado entre otros, que mira y encuadra desde dentro de la escena que fotografía. Esta vez no es su retrato, sino su mirada, una huella indicial de otro orden, la del lugar exacto desde donde participa, en medio de la multitud. Se trata, sin embargo, de un dato que el fotolibro no explicita, solo puede reponerse desde el conocimiento externo del archivo del que proviene la imagen.

En el montaje, además, esta fotografía hace *pendant* en la página contigua, con una imagen de trabajadores compartiendo sidra en la que aparece Laporta. Son dos escenas de pertenencia colectiva —la militancia política y la sociabilidad obrera— que el libro pone a dialogar visualmente, sin que ninguna de las dos requiera del anclaje textual para producir ese lazo. El relato de Norma que acompaña esta página, mientras tanto, narra un episodio de fuga y clandestinidad que no guarda relación temática ni temporal directa con las escenas de sociabilidad y militancia que despliegan las imágenes.

Texto e imagen mantienen una condición fantasmal y, en lugar de prometer una biografía completa, el proyecto ofrece un relato sobre Roberto que se integra a una memoria colectiva más amplia. La historia adquiere así una dimensión social sin perder su anclaje en lo singular. Se trata de un ejercicio de memoria en el que sus protagonistas son inscriptos en tanto jóvenes de una generación, trabajadores y militantes. El propio Fernández recuerda que, durante las conversaciones con Norma la historia de Roberto se mezclaba constantemente con la de los talleres de minería: “el telón de fondo, la gran historia”. La superposición estuvo presente desde el propio proceso de investigación. El autor también relata que, al preguntar por Laporta entre los trabajadores, iba encontrando distintas respuestas: algunos afirmaban haberlo conocido y contaban detalles mínimos de su vida —que era rubio y de ojos celestes o el nombre de su perro— otros negaban que hubiera trabajado allí y varios aún hablaban en voz baja. “Hay muchas cosas sin contar aún”, resalta Fernández. La reconstrucción debió abrirse paso entre silencios persistentes, memorias fragmentarias y relatos dispersos. No resulta casual, entonces, que Fernández se propusiera construir simultáneamente la historia de Roberto y la de los talleres de la Dirección Nacional de Geología y Minería, un libro que, en sus palabras, buscaba “que fueran las dos cosas al mismo tiempo” (D. Fernández, comunicación personal, julio de 2023).

De este modo, el archivo se mueve, se interviene, se reinserta en nuevas tramas. En este sentido, el montaje establece relaciones entre imágenes y textos diversos, que arrastran y ponen a circular también distintas afecciones. Lo que se desplaza de una fotografía a otra, de un texto a una imagen, no es únicamente información sobre una vida, sino también una afección, un tono, una sensibilidad que pone en relación y en tensión los materiales. En la convivencia de distintos registros sobre Roberto emergen temporalidades y experiencias diversas: la urgencia de la persecución narrada por Norma Molina, la espera, el temor de ser atrapados y, desde una mirada retrospectiva, el duelo; la vitalidad y la promesa contenida en las fotografías de juventud; la escena de sociabilidad y alegría cotidiana; la desolación y la ausencia que atraviesan los rincones vacíos de la imprenta fotografiados por Fernández en el presente; y la persistencia de una memoria viva en los retratos de los trabajadores que conocieron a Laporta y continúan en la planta.

Estas afecciones no se organizan en una progresión ni responden a una jerarquía, tampoco se resuelven en una sensibilidad predominante. Por el contrario, se rozan y entran en tensión en el montaje. La sidra compartida y el rincón vacío pertenecen al mismo archivo obrero, pero no dicen lo mismo ni sienten igual, el libro sostiene sus diferencias y disonancias, multiplicando las fricciones no solo entre el pasado y el presente, lo institucional y lo íntimo, sino también entre afecciones evocadas por los registros y puestas en circulación.

Figura 6

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



El proyecto tiene origen en una fotografía tomada por Diego Fernández, publicada en el blog que acompañaba su primera investigación sobre los Talleres de la Dársena Sud⁷ y que, casi por azar, lo puso en contacto con Norma Molina. La imagen muestra una oficina vacía y despojada, algunas sillas alrededor de una mesa, paredes descascaradas y un pequeño retrato monocromático de un joven sonriente de tres cuartos perfil colgado de la pared. Se trata de la misma fotografía de Roberto Laporta que figura en la Base de Datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado del Parque de la Memoria⁸. Esta imagen ocupa la portada y contraportada del libro y reaparece varias veces a lo largo del recorrido con pequeñas variaciones, la habitación con el retrato y sin él, distintos reencuadres de la misma imagen. La reiteración va reconfigurando progresivamente su sentido: el retrato deja de funcionar únicamente como documento identificador para cargarse de resonancias afectivas, políticas y memoriales en una atmósfera de soledad y silencio.

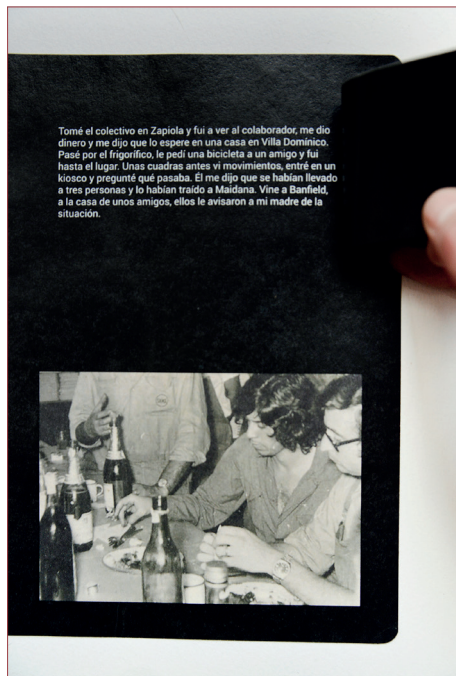
Al ver la fotografía publicada en internet, Norma Molina creyó reconocer a Roberto, y en una entrada del blog comentó la imagen. Este gesto inaugura el vínculo entre ella y Fernández y marca un giro decisivo en la investigación. Cuando Fernández ingresó a trabajar en la Dirección Nacional de Geología y Minería, la oficina fotografiada era utilizada para reuniones de la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE). Allí colgaba esa fotografía de Laporta, él preguntó quién era y así comenzó su búsqueda. El origen del libro es entonces una fotografía hallada fortuitamente que, al circular en internet conectó a dos personas que no se conocían, pero que, por distintos caminos, buscaban rastros del mismo hombre desaparecido en dictadura. Un retrato doméstico, extraviado durante años por su esposa, reaparece entonces resignificado por una dimensión política que se sumó a su valor afectivo y familiar.

Imágenes tomadas de Documentos Nacionales de Identidad o de álbumes familiares, reencuadradas en blanco y negro, con baja definición, fotocopias de fotocopias ya desgastadas, como analiza Da Silva-Catela (2009), circularon en espacios públicos, en pancartas, banderas y sobre los cuerpos de madres y familiares durante las marchas emblemáticas por la memoria, la verdad y justicia contra la impunidad de los crímenes de la dictadura en Argentina. Son retratos que no fueron concebidos para narrar esta historia, pero que, sin embargo, lo hacen. En ese mismo registro, la foto perdida y recuperada de Roberto lo singulariza y a la vez convoca rostros de otros desaparecidos. Esta imagen que irrumpe y se oculta a lo largo de la narración nos remite directamente al título: *La imagen perdida*, cargando al objeto editorial de una resonancia que excede lo estrictamente documental o biográfico. El archivo se entiende entonces, no como un depósito estable de documentos, sino como un espacio en el que el pas-

ado se reconfigura constantemente en el presente de su lectura (Derrida, 1997). A su vez, esta dimensión afectiva del archivo permite pensar la memoria no solo como operación cognitiva, sino como experiencia encarnada y relacional (Cvetkovich, 2018), que se va construyendo en el vínculo de distintas miradas.

Figura 7

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



El libro vuelve así sobre imágenes perdidas, olvidadas, ocultas o incluso inexistentes: el retrato del joven que aparece y desaparece, las sillas vacías que por momentos son ocupadas por presencias fugaces, las escenas fabriles que emergen de un pasado interrumpido. En ese juego entre lo visible y lo oculto, entre imagen y texto, se configura un dispositivo que vuelve pensable algunas aristas de la vida de Laporta, su detención y desaparición. Las imágenes no funcionan como testimonio ni restitución, sino como restos que interrogan incluso su propia legibilidad. Siguiendo a Georges Didi-Huberman (2004), no se trata de exigir a las imágenes una restitución total del pasado, sino de atender a su condición de jirón de verdad, de intervalo. El potencial y la pensatividad de la imagen fotográfica (Rancière, 2010) rondan esas indeterminaciones, entre lo que se sabe y lo que no, entre lo que vemos y lo que no, entre los ecos que conectan las distintas fotos y los lazos de éstas con la voz de Norma, entre las distintas temporalidades en cruce. Entre Diego indagando en el presente, en tanto trabajador, sobre la historia de la Dársena Sud y Norma buscando algún otro dato sobre su esposo. Fernández escribe en el blog: “Esta historia no es contada desde afuera, este narrador no pidió permiso a nadie para introducir ‘el ojo mecánico’ de la cámara sobre los protagonistas, porque es la biografía propia también. La historia de talleres ha comenzado a ser desde varios años la historia de mi vida” (Fernández, s.f.).

Siguiendo a Luis Ignacio García quien retoma las posibilidades benjaminianas del montaje y la imagen dialéctica:

[Las] Imágenes nunca [son] transparentes, ni únicas, ni estáticas, ni continuas, sino siempre opacas, parciales, fragmentarias, múltiples, dialécticas, discontinuas. (...) Memorias en montaje. Memorias que se autoconciben como ensamblaje frágil de retazos de un pasado hecho trizas, pero que no se quedan con ese fragmentarismo a la moda,

mero catálogo melancólico de ruinas. El montaje es fragmentarismo, sí, pero fragmentarismo constructivista (García, 2011, p. 88).

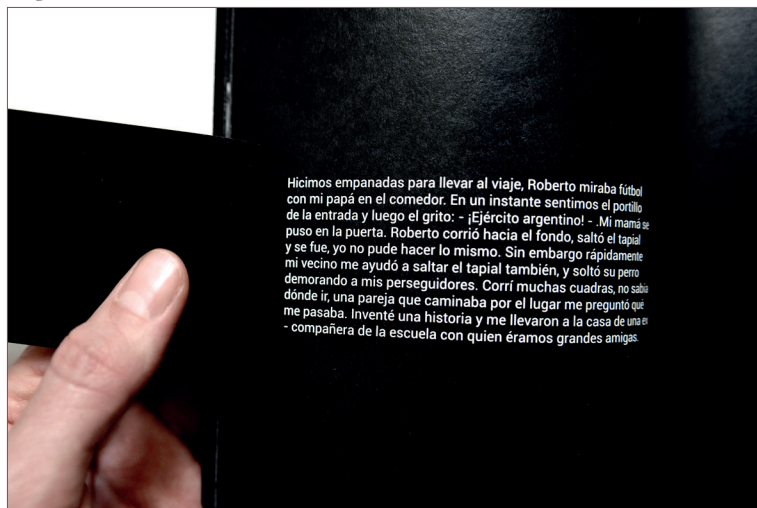
La imagen perdida asume la pérdida desde su propio título y, al mismo tiempo, insiste en volver a mirar los restos y las huellas.

3. Merodear los archivos, tocar las imágenes. Reorganizaciones afectivas de un archivo de militancia

Memorias de militancia guarda ciertos vínculos con *La imagen perdida*, aunque presenta diferencias significativas tanto en las condiciones de producción como en su formato y propuesta estética. Tal como fue mencionado, se trata de un proyecto coordinado por Juan Manuel Fiuza junto a un equipo de trabajo, por encargo de la UTEDyC. En este marco, la historia de Liliana Rita Violini Gecov —estudiante, trabajadora, delegada gremial y militante de la Juventud Peronista— se entrelaza con la historia del movimiento sindical y con las memorias de los trabajadores desaparecidos durante la última dictadura argentina.

Figura 8

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



El objeto editorial consiste en una pequeña y delicada caja entelada de factura artesanal que funciona como una suerte de cápsula de tiempo, concebida como un archivo y un dispositivo de memoria antes que como un libro tradicional. El proyecto inicia con una investigación en la que Fiuza entra en contacto con la familia de Liliana. Fue una de sus primas quien había atesorado en una caja durante años el archivo personal de Liliana, la que le confía estos materiales. Fiuza relata que este gesto inicial dio origen a la idea de diseñar una caja contenedora que retomara esa misma experiencia doméstica de conservación.

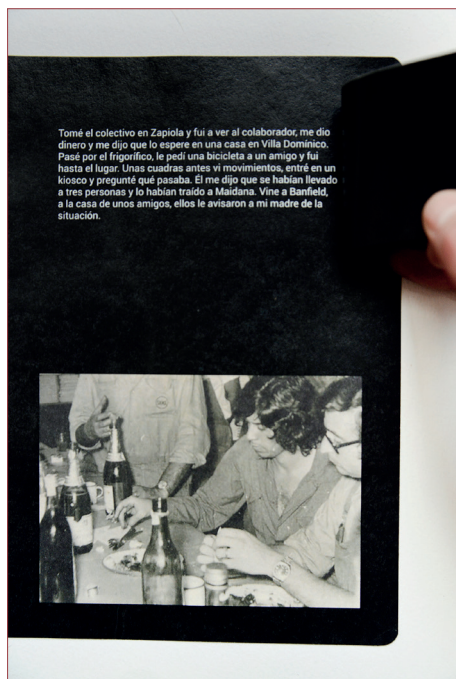
La propuesta editorial invita al espectador a un ritual íntimo y activo: abrir la caja, explorar imágenes y documentos y tocar texturas hurgando a un ritmo propio y en un orden variable. Más que organizar una lectura lineal, el dispositivo habilita una experiencia de exploración contingente y especialmente performativa, donde el sentido emerge del contacto y de la interacción. El libro-objeto no funciona estrictamente como una reconstrucción biográfica lineal ni como un relato organizado bajo una lógica documental clásica, aunque sí hay ciertos momentos de reconstrucción de su vida cual álbum familiar. A través de las imágenes, la reunión de archivos y, sobre todo, del diseño editorial, se propone una conexión personal y sensorial con los restos reunidos, como si el lector se encontrara casualmente con una caja de recuerdos

heredados. El diseño artesanal y el uso de materiales diversos —papeles translúcidos, cartones avejentados, esquineros, diferentes gramajes y texturas de papeles— refuerzan esta dimensión háptica y afectiva de la propuesta.

La caja reúne varios elementos, por un lado, un fotolibro de tapa dura con costura de ojal a la vista que organiza, con cierta secuencia cronológica, escenas de la vida doméstica de Liliana: imágenes de la infancia, la comunión, vacaciones, celebraciones familiares y retratos cotidianos que remiten a formas estereotípicas del álbum familiar. A lo largo del libro, estas fotografías íntimas son puestas en relación con otro conjunto de materiales: actas sindicales, legajos estudiantiles, registros de organización gremial que inscriben a Liliana en una coyuntura política específica y en su rol de trabajadora y militante. El montaje entre ambos tipos de archivos desplaza el sentido de las imágenes familiares, que dejan de funcionar únicamente como recuerdos privados para entrar en relación con memorias políticas y obreras. El recorrido incorpora también materiales gráficos y fotográficos vinculados a la coyuntura nacional, como un afiche político de la Juventud de Trabajadores Peronistas o una portada del diario Clarín anunciando un nuevo gobierno, materiales seleccionados por el autor. Los archivos son reproducidos preservando marcas de uso, deterioros, soportes originales y esquineros que acercan a la experiencia y objetualidad de revisar la caja originalmente entregada a Fiuza por la familia de Violini.

Figura 9

La imagen perdida, por D. Fernández, 2021, autoedición.



En este caso, breves epígrafes acompañan ciertas imágenes y documentos, se identifican personas, fechas o situaciones, otras son montadas junto a relatos y recuerdos de familiares, mientras algunas no llevan textos que orienten la lectura, dejando que el sentido emerja de la relación entre imágenes y documentos. Si bien Fiuza destaca la libertad autoral que atravesó el desarrollo del proyecto, también señala la solicitud por parte del sindicato de incorporar textos que permitieran anclar la historia de Violini y volver más accesible la lectura de las imágenes y la narrativa. Estas intervenciones ponen de manifiesto el cruce entre distintos modos de aproximación a los archivos y diferentes regímenes de trabajo en torno a las memorias. Fiuza relata que, al proponer la realización de un fotolibro, debió incluso explicar de qué se trataba el formato dentro del ámbito sindical —“o hacemos fotos o hacemos libros” (J. M. Fiuza, comunicación personal, julio de 2023), recuerda que le planteaban frente a la propuesta—.

Sin embargo, esa extrañeza inicial no impidió su progresiva apropiación. El fotolibro comenzó a circular dentro de la institución, generando nuevas formas de acercamiento a la memoria sindical y a la historia de los desaparecidos. En este sentido, el proyecto no solo reinscribe la biografía de Liliana en el marco de las memorias familiares, sino también en una trama colectiva vinculada a la militancia gremial y a la historia de los trabajadores de UTEDyC. Fiuza relata que la idea apuntaba a construir un dispositivo que se alejara de las formas tradicionales de la memoria monumental para proponer una modalidad móvil, que tuviera otro tipo de acceso y circulación.

Esta decisión puede leerse también como una toma de posición del propio sindicato en tanto actor social involucrado en los procesos de elaboración del pasado reciente (Jelin, 2002). Frente a los dispositivos tradicionales de la memoria institucional —placas, murales, actos conmemorativos—, que fijan el recuerdo en un lugar, la elección del fotolibro-objeto supone una apuesta por una memoria de circulación que, por un lado, es más restringida, pero que también resulta íntima y táctil, que exige del espectador un gesto activo de manipulación antes que de contemplación. Cabe señalar que este impulso institucional no se agotó en el fotolibro-caja: en paralelo a este proyecto, se realizó también un trabajo documental sobre Liliana —*Liliana vuelve a su sindicato-Memorias de militancia*—. Con lenguajes y registros disímiles, ambos materiales fueron presentados en el año 2019 en un acto conmemorativo organizado por el sindicato en homenaje a los desaparecidos en dictadura. En esa ocasión, se realizó además una dedicatoria especial a Liliana Violini en tanto delegada gremial del sindicato.

Volviendo al análisis del dispositivo editorial, la elección y montaje de archivos domésticos e institucionales producen una afectación entre regímenes archivísticos y visuales. Mientras actas sindicales, legajos estudiantiles y registros de organización gremial inscriben a Liliana en una coyuntura histórica específica y en su rol como trabajadora y militante, las fotografías domésticas tensionan el funcionamiento habitual de estos documentos. A través del tratamiento material y editorial del fotolibro, lo doméstico no queda circunscripto al ámbito privado, sino que desborda hacia los archivos institucionales, desplazando su función exclusivamente administrativa para hacerlos legibles como fragmentos de una trayectoria vital atravesada por vínculos afectivos, laborales y políticos. A la vez, las fotografías familiares dejan de operar exclusivamente como recuerdos personales y se reinscriben en una trama colectiva vinculada a la militancia sindical y a la persecución obrera durante la dictadura. La afectación entre ambos registros no reside únicamente en que los archivos domésticos contengan o inscriban afectos, sino en las formas de montaje, contacto y circulación que propone el dispositivo editorial, las cuales reorganizan las maneras de percibir, recorrer y comprender esos materiales. Más que preguntarse qué son los afectos o dónde se sitúan, se trata de atender a lo que estos hacen (Ahmed, 2015).

A diferencia de otras prácticas artísticas —como las de Rosângela Rennó o Harun Farocki— que proponen contralecturas de archivos institucionales para exponer o desmontar sus lógicas de control, vigilancia y poder, o para develar aquello que el archivo oculta, aquí el gesto es otro. No se trata de desarmar la función administrativa de esos documentos, sino de integrarlos a una biografía en clave afectiva. Al mismo tiempo, la esfera doméstica se inscribe en relación con instituciones y espacios de acción colectiva —la universidad, el sindicato, la militancia. De estos nuevos ensamblajes entre imágenes y documentos emerge algo que excede lo inscripto en sus orígenes, un entramado biográfico que no desmonta o refunda una historia, sino que produce nuevas relaciones entre materiales. Así se configura una vida entramada entre trabajo, militancia y vínculos personales, pero también atravesada por la violencia estatal y la desaparición que irrumpieron y quebraron esa cotidianeidad.

La secuencia biográfica del fotolibro, que en este caso sigue un relato cronológico en torno a Liliana, se interrumpe con la clandestinidad y su posterior desaparición, momento desde el

cen en el fotolibro, mientras que otras se incorporan como postales que pueden funcionar de modo independiente dentro y fuera de la caja. Al incluir el sello institucional de UTEDYC y la consigna de “Memoria, Verdad y Justicia”, estas imágenes amplían su régimen de circulación hacia un espacio público de intervención memorial.

Figura 11

Memorias de militancia, por J. M. Fiuza, 2019, autoedición.



Entre los objetos reunidos en la caja se incluye también un cianotipo original, impreso sobre papel de algodón y protegido con papel manteca, encargado a Célida Veliz, fotógrafa que experimenta con soportes alternativos en fotografía. En total, se realizaron cuatro retratos distintos de Liliana a partir de imágenes provenientes de su archivo personal, de los cuales cada caja contiene una única pieza. En uno de ellos, Liliana niña aparece en un formato cercano al retrato de documento de identidad, de frente y con expresión seria; en otro, se la ve posando en un banco escolar con delantal blanco, en lo que parece ser un registro más distendido del clásico retrato escolar destinado a guardarse en el álbum familiar.

El cianotipo, al igual que las postales, también puede desprenderse de la caja y funcionar de manera autónoma, como un objeto que puede ser retirado, sostenido y exhibido por separado. Esta movilidad modifica la experiencia de lectura del conjunto: ya no se trata únicamente de recorrer una secuencia de imágenes, sino de establecer un vínculo corporal con un objeto singular, cuya manipulación queda librada a cada espectador.

Asimismo, el cianotipo también aporta al trabajo otra dimensión material específica, es un procedimiento fotográfico de contacto que requiere un negativo o positivo del cual la imagen se forma por exposición solar directa sobre el papel sensibilizado. A diferencia de otros procesos fotográficos, la imagen no se revela en oscuridad, sino a la intemperie, expuesta literalmente a la luz del sol o con lámparas artificiales, hasta que emerge su característico color azul. Se trata de una técnica que inscribe en su propio procedimiento una lógica de aparición: la imagen se manifiesta progresivamente, pero esa misma exposición que permite su surgimiento también puede provocar su debilitamiento o desaparición. En esa tensión entre aparición y pérdida se juega un régimen material de presencia y desaparición.

Esta fragilidad no constituye únicamente una condición técnica, sino que produce una relación afectiva específica con este objeto. Saber que se trata de una pieza única dispone a un cuidado particular. Sostener el cianotipo implica protegerlo, evitar su exposición excesiva y manipularlo con delicadeza. Esta condición vuelve a la pieza una clave vincular que organiza la relación con el resto de los materiales, acentuando la dimensión íntima, sensible y táctil asociada al acto de revivir y hurgar en un arcón de recuerdos familiares. Las emociones toman

forma a partir del contacto y las relaciones vinculares entre sujetos, con los objetos y con los otros (Ahmed, 2015).

Otros elementos menos explícitos, como las guardas del fotolibro y los fondos de la caja, diseñados a partir de dibujos realizados por Liliana —quien se había graduado en el Magisterio en Artes Visuales y era estudiante de Bellas Artes en la Universidad de La Plata—, amplían la red de rastros que el libro activa. Fiuza relata que cada decisión del dispositivo y la materialidad tenía un respaldo conceptual, la costura del libro con ojal a la vista fue pensada para acercar el formato a un álbum fotográfico o cuaderno de bitácora.

Memorias de militancia puede plantearse entonces como un libro-archivo en tanto recolecta materiales que se encontraban dispersos, de diversos orígenes y que son reunidos garantizando la conservación de ese hilo de materiales para la posteridad. Pero la caja no funciona únicamente como contenedora inerte, sino como un dispositivo de resguardo que además orienta la activación de esos materiales. En diálogo con Úrsula K. Le Guin (2022), puede pensarse como una tecnología de contención que se aleja de las narrativas heroicas y teleológicas para privilegiar formas de reunión heterogénea, menores, incompletas, abiertas. La caja no es aquí un contenedor neutral, sino una forma cultural de agrupar fragmentos dispersos de una vida, habilitando una relación no monumental con la memoria. Del mismo modo, Mario Montalbetti (2018) señala que la potencia de las cajas no reside únicamente en aquello que contienen, sino también en la expectativa que generan: la promesa de un descubrimiento posible. No se trata de un espacio destinado a conservar y revelar una totalidad oculta, sino de un dispositivo que organiza la espera, la intuición y el recorrido incierto entre materiales. La lectura se desplaza así hacia una lógica exploratoria, donde el sentido no preexiste al contacto, sino que se produce en el acto de manipular y relacionar los elementos.

Tal como señala Arlette Farge (1991), el trabajo con el archivo involucra una dimensión sensorial que excede lo estrictamente intelectual: el archivo se experimenta a través de los cuerpos, en el contacto con materiales, texturas y restos que afectan la sensibilidad del investigador. El archivo que organiza este proyecto construye un espacio sensible desde donde los afectos por un lado se inscriben en esas sonrisas y momentos estereotípicos, pero donde no se trata solamente de verse afectado al decodificar lo que las imágenes y documentos traen, sino en la propuesta del encuentro con esos materiales. Siguiendo a Ahmed (2015), el valor afectivo del archivo no reside exclusivamente en los objetos ni en quienes los producen, sino en las formas de circulación y contacto que estos habilitan. Afectividades que circulan entre las transparencias y las opacidades de las fotos y entre quienes levantan y tocan esos materiales.

4. El montaje afectivo como estrategia de reorganización del archivo

El análisis de *La imagen perdida* y *Memorias de militancia* permite reconocer un desplazamiento compartido respecto de otras producciones contemporáneas sobre desaparición y archivos fotográficos familiares. Mientras buena parte de estos trabajos parte de la experiencia íntima y del archivo doméstico para construir una inscripción pública y colectiva de la memoria, los fotolibros aquí estudiados inician su recorrido en el mundo del trabajo y la militancia sindical para aproximarse a la intimidad y cotidianeidad de dos vidas atravesadas por la violencia estatal. Este movimiento reorganiza las formas de encuentro entre archivos familiares, documentos institucionales y memorias colectivas, constituyendo uno de los rasgos que distingue a ambos proyectos.

Tanto *La imagen perdida* como *Memorias de militancia* articulan fotografías domésticas, documentos personales y archivos dispersos para producir nuevos montajes visuales y afectivos. Esta reorganización no implica simplemente reunir materiales dispersos, sino poner en relación regímenes de archivo heterogéneos. Por un lado, las fotografías familiares operan desde



lógicas vinculadas a la intimidad y la vida cotidiana; por otro, los documentos institucionales —legajos, actas, registros sindicales o administrativos— inscriben a dos personas dentro de sistemas de identificación y organización del mundo del trabajo, la universidad o el sindicato. El montaje entre ambos registros no elimina sus diferencias, sino que produce una relación que modifica sus modos de aparición y lectura. Si bien estos proyectos no realizan una operación propiamente anarquística en el sentido planteado por Tello (2018), orientada a revisar o desactivar las lógicas de clasificación institucional, sí desplazan los modos habituales de estos materiales.

A partir del análisis de *ambos libros*, este escrito propone la noción de montaje afectivo para plantear una forma de reorganización del archivo basada en relaciones de proximidad, acumulación y fricción que no responden únicamente a lógicas de la construcción narrativa en términos temáticos o de desarrollo de acontecimientos, sino a nuevas condiciones de inteligibilidad y afectividad producidas por la puesta en contacto entre materiales.

La comparación entre ambos proyectos resulta productiva porque comparten un desplazamiento común: parten de documentos vinculados al trabajo y la militancia sindical para aproximarse a las trayectorias personales de dos trabajadores detenidos-desaparecidos durante la última dictadura argentina. Pero también permite advertir que el montaje afectivo no constituye una operación única ni homogénea, cada uno construye una lógica particular en la circulación y relación entre materiales. *La imagen perdida* organiza un recorrido discontinuo y fragmentario entre imágenes y textos. Las asociaciones, ocultamientos y reapariciones producen una temporalidad marcada por la incertidumbre y la conjetura. Los materiales se rozan sin resolverse plenamente y sostienen entre sí una relación de fricción antes que de continuidad. *Memorias de militancia*, en cambio, conserva dentro del fotolibro una secuencia biográfica más reconocible —infancia, juventud, militancia, clandestinidad, desaparición, legado de lucha entre generaciones—, aun cuando esa cronología conviva con una lógica exploratoria propia de la caja contenedora, que habilita recorridos no lineales entre los materiales. Estas diferencias temporales se corresponden también con distintos modos de circulación de los afectos. Mientras en *La imagen perdida* el montaje hace sensible la ausencia mediante interrupciones, superposiciones y tensiones entre materiales, en *Memorias de militancia* los afectos operan de un modo más expansivo, acumulándose progresivamente sobre objetos, fotografías y documentos a medida que el recorrido incorpora nuevas dimensiones de la biografía de Liliana Violini. Ambas lógicas coinciden, sin embargo, en desplazar los registros habituales de los archivos institucionales y domésticos, evidenciando que el montaje afectivo no constituye una operación única, sino un conjunto de estrategias que varían según la temporalidad, la materialidad y el diseño de cada dispositivo editorial.

Asimismo, la dimensión material de ambos fotolibros no solo interviene en la organización del archivo, sino también en las formas de involucramiento que proponen a quien lee. La disposición de las imágenes y documentos construye recorridos que exceden la contemplación visual y convocan una participación corporal en la activación de las memorias. En *La imagen perdida*, el gesto de descubrir y volver a cubrir las fotografías establece una relación de acercamiento y reserva, haciendo que la imagen aparezca siempre atravesada por una tensión entre acceso y ocultamiento. En *Memorias de militancia*, la configuración del libro como caja de materiales diversos invita a hurgar, desplegar y revisar documentos, aproximándose a la lógica de exploración propia de un archivo personal. De este modo, ambos dispositivos convierten la lectura en una práctica de contacto e implicación con los materiales del pasado.

Esta comprensión del montaje como una práctica de activación y reorganización de materiales permite recuperar también la noción de “trabajos de la memoria” propuesta por Elizabeth Jelin (2002), la cual resalta asimismo que la memoria no reside en los objetos en sí mismos, sino en las prácticas sociales que los activan, resignifican y reinscriben. Los fotolibros aquí estudiados

no solo narran o recuperan el pasado, sino que organizan dispositivos de encuentro entre imágenes, documentos y espectadores, donde el sentido emerge de la relación entre y con los materiales. Siguiendo a Nelly Richard (1986, como se citó en Taccetta, 2018a), aun cuando la experiencia traumática resulte en parte inefable, requiere de un código que la vuelva visible.

En este marco, la operación de estos fotolibros adquiere una dimensión política específica al recuperar trayectorias obreras y militantes que han ocupado un lugar menos visible en las representaciones dominantes sobre la dictadura. Vale recordar aquí que los obreros constituyeron una gran parte de las víctimas de la represión, incluso por encima de otras categorías ocupacionales o sociales⁹. Sin embargo, ese peso cuantitativo no se corresponde con un lugar equivalente en las representaciones dominantes sobre la dictadura, más asociadas a la figura del estudiante, el intelectual o el periodista desaparecido (Da Silva-Catela, 2014). Esta desproporción vuelve aún más significativo el gesto de estos fotolibros, que reponen precisamente esas trayectorias menos visibilizadas.

De este modo, en los fotolibros analizados, los afectos no son propiedades estables en las imágenes o los documentos, sino que se producen en las relaciones de contacto, orientación y aproximación entre ellos (Ahmed, 2015), y es también en esa dinámica donde se reconfiguran las condiciones de legibilidad. El montaje editorial no yuxtapone simplemente estos regímenes como esferas separadas, sino que produce una transformación recíproca entre ellos. Los documentos institucionales dejan de funcionar exclusivamente como registros burocráticos para volverse legibles en clave biográfica y afectiva, mientras que las imágenes familiares dejan de operar como recuerdos privados para reinscribirse en tramas políticas, sindicales y colectivas más amplias. No se trata entonces simplemente de una “afectivización” del archivo institucional, sino de una reorganización de las formas de relación, acceso y percepción que los afectos habilitan en el encuentro entre materiales. Lo doméstico y lo institucional no constituyen aquí dominios separados, sino esferas porosas que se relacionan (Da Silva-Catela, 2009). Las fotografías sostienen historias que desbordan aquellas para las que fueron originalmente producidas y circulan afectos más allá de los que llevaban adheridos. Articuladas en nuevos dispositivos editoriales, permiten elaborar densidades biográficas y acumulaciones de tiempos no ajustados a una única linealidad histórica. Como señalan Feld y Fortuny (2021), las fotografías domésticas constituyen dispositivos visuales capaces de trazar intersecciones entre lo público y lo privado, entre las memorias individuales y grupales y elaboraciones colectivas de la memoria.

Finalmente, el archivo no remite únicamente al pasado, sino también a una promesa y una responsabilidad hacia el futuro (Derrida, 1997). Archivar implica siempre seleccionar, ordenar y proyectar materiales hacia el porvenir. El deseo de perdurar, de generar futuros lectores y espectadores, también atraviesa ambos proyectos. Diego Fernández expresa su voluntad de que el libro se mantenga en el tiempo, como documento abierto a nuevas lecturas. Norma Molina dedica sus palabras finales a sus nietos, para que conozcan quién fue su abuelo, su vida y sus ideales, como parte constitutiva de su identidad. El montaje afectivo opera así no solo como una forma de reorganizar archivos del pasado, sino como una práctica que entrelaza y reconfigura aquello que puede ser leído como archivo familiar, laboral o político. Los materiales no quedan fijados a sus condiciones de origen, sino abiertos a nuevas lecturas y futuros montajes que prolongan sus posibilidades.

5. Notas

1. El denominado “giro de archivo” o “impulso de archivo” se refiere a una serie de debates transdisciplinarios que, desde fines del siglo XX, revisaron críticamente la noción de archivo y sus lógicas tradicionales en campos como la historiografía, las ciencias sociales, las teorías

de los afectos, los estudios visuales y la teoría del arte, retomándolo como espacio de disputa sobre la formas de narrar y elaborar el pasado. En este marco, numerosas prácticas artísticas contemporáneas trabajaron con archivos institucionales y personales, reuniendo, reordenando, interviniendo o subvirtiendo materiales dispersos o marginales, y habilitando otras temporalidades, visibilidades y modos de acercamiento a la historia y a la elaboración de la memoria (Buchloh, 2009; Derrida, 1997; Enwezor, 2008; Foster, 2016; Giunta, 2010; Guasch, 2011; Osthoff, 2009; Tello, 2018).

2. El 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia Raúl Alfonsín, tras elecciones democráticas, iniciando el proceso de retorno a la democracia en Argentina luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

3. Además de Benjamin, este giro se apoya en revisiones críticas del archivo como las de Derrida (1997) sobre el “mal de archivo” y la figura de la ceniza, Didi-Huberman (2009) sobre la noción de resto y supervivencia, y Farge (1991) sobre el trabajo del historiador con los fragmentos del pasado. En el campo de las prácticas artísticas, distintas categorías buscaron nombrar estas operaciones sobre el archivo, como el anarchivo (Tello, 2018), el contra archivo (Appadurai, 2003) y el archivo anómico (Buchloh, 2009). Para ampliar esta discusión, véase Constantakos (2024).

4. *Memorias de vida y militancia* es un proyecto llevado adelante conjuntamente por el Ente Público Espacio para la Memoria, Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Archivo Nacional de la Memoria, con la participación del Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. Este archivo se concentra especialmente en la reconstrucción de trayectorias de hombres y mujeres desaparecidos y asesinados por los Grupos de Tareas de la Armada durante la última dictadura cívico-militar, en su mayoría secuestrados en el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio ESMA. El material se encuentra disponible para consulta pública a través de las instituciones involucradas. El proyecto, además, despliega distintos soportes de exhibición y circulación de los materiales recopilados, como los paneles instalados en los alrededores del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, concebidos a partir de los fondos del archivo.

5. El Archivo Biográfico Familiar reúne testimonios, fotografías y documentos sobre la vida de los/as desaparecidos/as destinados a la transmisión intergeneracional y restitución identitaria de los nietos y nietas apropiados/as. El proyecto es llevado adelante por Abuelas de Plaza de Mayo. Para un análisis de este archivo, véase Abuelas de Plaza de Mayo et al. (2008).

6. Para un desarrollo más extenso del debate en torno a la categoría de fotolibro y su historiografía, véase Parr y Badger (2004; 2006; 2014), Di Bello et al. (2012) y Fontcuberta (2011) para el panorama internacional, y Fortuny (2014; 2021), Triquell (2019) y Cortés-Rocca (2022) para los escasos antecedentes en el ámbito argentino.

7. Véase el blog del proyecto: <http://laimagenperdida.blogspot.com/p/archivo-historico.html>

8. La Base de Datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado del Parque de la Memoria recopila y sistematiza información biográfica sobre personas desaparecidas y asesinadas durante la última dictadura argentina. Disponible en: <https://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/>

9. Según el informe de la CONADEP, los obreros representaban el 30,2% de las víctimas de la represión que continúan desaparecidas o que fueron liberadas después de pasar por centros clandestinos de detención, seguidos por estudiantes (21%), empleados (17,9%), profesionales (10,7%), docentes (5,7%) y autónomos y varios (5%) (CONADEP, 1984/1997).

6. Contribución del autor

Melina Constantakos: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización; Adquisición de fondos.

7. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

La Investigación cuenta con el apoyo de una Beca doctoral otorgada por el CONICET (2020-2026).

10. Objetos de ciencia abierta

Las imágenes referenciadas en el cuerpo del texto están disponibles como material complementario al escrito en el repositorio Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.20197243>

11. Referencias

- Abuelas de Plaza de Mayo, Barbosa, M., Battistiol, F., Battistiol, L., Castillo, M., Drucaroff, D., Gaitán, G., Gesteira, S., Mastromauro, L., & Rybak, N. (2008). *Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo: Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos* [Ponencia]. IX Congreso Argentino de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas. <https://cdsa.aacademica.org/000-080/488.pdf>
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Appadurai, A. (2003). Archive and aspiration. En J. Brouwer & A. Mulder (Eds.), *Information is alive: Art and theory on archiving and retrieving data* (pp. 14–25). V2_Publishing; NAi Publishers. https://e-artexte.ca/id/eprint/19207/1/Information%20is%20Alive_Part1.pdf
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Eduvim.

- Barragán, I., & Zapata, A. B. (2015). Dictadura militar y represión a la clase trabajadora: La Armada Argentina, marco doctrinario y operaciones represivas en perspectiva regional para los casos de Ensenada y Bahía Blanca. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, (24), 1–18. <https://doi.org/10.4000/diacronie.3612>
- Basualdo, V., & Jasinski, A. (2016). La represión a los trabajadores y el movimiento sindical, 1974–1983. En G. Águila, S. Garaño, & P. Scatizza (Coords.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado* (pp. 237–268). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/63>
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. Fernández Castañeda, I. Herrera & F. Guerrero, Trans.). Akal.
- Blejmar, J., Fortuny, N., & García, L. I. (Eds.). (2013). *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Librería.
- Blejmar, J., Page, P., & Sosa, C. (Eds.). (2020). *Entre/telones y pantallas: Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Librería.
- Boisier, R., & Simoes, L. (Eds.). (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga.
- Brodsky, M. (1997). *Buena memoria: Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. La Marca Editora.
- Brodsky, M. (2001). *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. La Marca
- Brodsky, M. (2013). *Tiempo de árbol*. La Luminosa.
- Buchloh, B. H. D. (2009). Atlas de Gerhard Richter: O arquivo anômico (B. Tomaselli, Trad.). *Arte & Ensaios*, (19), 194–209. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50851>
- Cabot, B. (2016). *Álbum de familia*. La Luminosa.
- Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros* (H. Yépez, Trad.). Tumbona Ediciones.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (1997). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (3.ª ed.). Eudeba. (Obra original publicada en 1984).
- Constantakos, M. (2024). *Prácticas artísticas contemporáneas en la indagación del pasado: Apropiaciones e intervenciones de archivos fotográficos domésticos en fotolibros argentinos (2015–2022)* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/3076>
- Cortés-Rocca, P. (2022, 15 de septiembre). *Fotopoéticas: Literatura y fotografía en colaboración* [Presentación de conferencia]. PIACYT, Escrituras como instalaciones (parte II): la literatura en la trama artística del presente, Universidad Nacional de las Artes.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (J. Sáez del Álamo, Trad.). Edicions Bellaterra.
- Da Silva-Catela, L. (2009). Lo invisible revelado: El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina. En C. Feld & J. Stites-Mor (Eds.), *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 337–361). Paidós.
- Da Silva-Catela, L. (2014). *No habrá flores en la tumba del pasado*. Ediciones al Margen.
- Da Silva-Catela, L., Giordano, M., & Jelin, E. (Comps.). (2010). *Fotografía e identidad: Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Nueva Trilce.



- Dell'Oro, G. (2011). *Imágenes en la memoria*. La Luminosa.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Di Bello, P., Wilson, C., & Zamir, S. (Eds.). (2012). *The photobook: From Talbot to Ruscha and beyond*. I.B. Tauris.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. Calatrava, Trad.). Abada Editores.
- Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. Granary Books.
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. International Center of Photography; Steidl.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo* (A. Montero Bosch, Trad.). Edicions Alfons el Magnànim.
- Feld, C., & Fortuny, N. (2021). Seminario Imágenes y Memorias: formas de lo visual para pensar el pasado. Núcleo de Estudios sobre Memoria, IDES.
- Fernández, D. (2021). *La imagen perdida*. Autoedición.
- Fernández, D. (s. f.). *Archivo Histórico Talleres. La imagen perdida*. Recuperado el 11 de marzo de 2022, de <https://laimagenperdida.blogspot.com/p/archivo-historico.html>
- Fiuza, J. M. (2019). *Memorias de militancia*. Autoedición.
- Fontcuberta, J. (2011, 17 de diciembre). El hechizo del fotolibro. *El País*. https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa.
- Fortuny, N. (2021). *Arder con lo real: Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Ediciones ArtexArte.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 102–126. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Gamarnik, C. (2017). Fotografía y desaparición: La lucha por la visibilidad. En G. Indij & A. Silva (Comps.), *Clic! Fotografía y sociedad* (pp. 227–232). La Marca Editora.
- Gaona, G. (2009). *Pozo de aire*. Vox.
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen: Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes.
- García, L. I., & Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles: Acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 24–44). Librería.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes: Sobre arte contemporáneo*. Palinodia.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920–2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Jean-Jean, M. (2020). Memorias y representaciones de trabajadores desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado de la década de 1970 en la ciudad de Ensenada, provincia de Buenos Aires, Argentina. *Izquierdas*, (49), 3758–3782. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.18826/pr.18826.pdf
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.

- Larralde-Armas, F. (2015). Memorias sobrevivientes: El álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto). *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (30). <https://doi.org/10.4000/alhim.5374>
- Le Guin, U. K. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: Dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En E. Crenzel (Comp.), *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*, (pp. 35–57).
- Lorenz, F. (2004–2005). Pensar «los setenta» desde los trabajadores: Una propuesta de investigación. *Políticas de la Memoria*, (5), 19–23. <https://ojs.politicasdela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/385>
- Montalbetti, M. (2018). *Cajas*. N Direcciones.
- Nassif, S. (2017). Resistencia obrera y popular en Tucumán en los inicios de la dictadura de Onganía: Asesinato de Hilda Guerrero de Molina y pueblada en Bella Vista. *Trabajo y Sociedad*, (29), 195–215. <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/29%20NAS-SIF%20SILVIA%20%20FOTIA.pdf>
- Nieto, M. E. (2021). Representar, documentar y duelar: El archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye-Madre de Plaza de Mayo. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (12), 116–132. <https://doi.org/10.26807/cav.vi12.440>
- Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. Atropos Press.
- Parr, M., & Badger, G. (2004). *The photobook: A history* (Vol. 1). Phaidon Press.
- Parr, M., & Badger, G. (2006). *The photobook: A history* (Vol. 2). Phaidon Press.
- Parr, M., & Badger, G. (2014). *The photobook: A history* (Vol. 3). Phaidon Press.
- Pérez-Fernández, S., & Gamarnik, C. (2011). *Artículos de investigación sobre fotografía*. Centro de Fotografía de Montevideo. <https://issuu.com/cmdf/docs/investigacion-2011-cmdf>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Ballesta, Trad.). Manantial.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Sbriller, J. (2019, 31 de marzo). La forma del recuerdo. *Página/12*, Radar. <https://www.pagina12.com.ar/184176-la-forma-del-recuerdo>
- Taccetta, N. (2018a). *La figura del resto en el arte argentino posdictadura: Un archivo posible* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1655>
- Taccetta, N. (2018b). Memorias de infancia en dictadura: De la potencia del documento al afecto de archivo. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 53–73. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/19745>
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Triquell, A. (2019). Ver y entrever: Algunas reflexiones en torno a fotolibros de autores argentinos/as y chilenos/as contemporáneos sobre el pasado reciente. *Revista Photo & Documento*, (7). <http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=234>
- Van Dembroucke, C. (2013). Retratos: las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 119–132). Librería.

