

# Usos –fotográficos- de la memoria

Lic. Sebastián Russo (UBA)

[sebasrusso@gmail.com](mailto:sebasrusso@gmail.com)

Lic. Daniela Zampieri (UBA)

[dzampi@gmail.com](mailto:dzampi@gmail.com)

## Introducción

Durante el año 2006 y a través del concurso “Fotos de la Ciudad” organizado por el Ministerio de Educación del Gobierno de la C. A. B. A., alumnos de los últimos años de las escuelas secundarias públicas, trabajaron en la producción de ensayos fotográficos.

La propuesta del concurso fue producir relatos fotográficos que expresaran posibles significaciones sobre la memoria, explorando la ciudad, sus lugares, sus huellas, marcas y personajes, a fin de poder expresar, fotográficamente, una memoria local y generacional.

El resultado de la convocatoria fueron más de 50 trabajos presentados que, en su gran mayoría, estuvieron enfocados hacia hechos del pasado reciente nacional, tales como: la última dictadura militar y sus efectos, el atentado en la sede de la AMIA, la guerra de Malvinas o la tragedia de Cromagnon.

Teniendo en cuenta todos los ensayos fotográficos presentados y concentrando nuestra atención sobre cuatro de ellos, intentaremos reflexionar, a lo largo de esta ponencia, sobre los distintos modos en los que la memoria puede ser representada en imágenes fotográficas.

La elección de los cuatro ensayos no se fundamenta en la pretensión de abarcar con el análisis la totalidad de los modos de representación, sino en la intención de ejemplificar a través de cada uno de ellos un modo particular de representación de la memoria.

## Imágenes y memorias

Dice Paul Ricoeur que “la memoria es parte de la provincia de la imaginación”<sup>1</sup>. Es por la capacidad de traer al presente algo que (en su materialidad) no está, que la memoria se acerca al funcionamiento de las imágenes fotográficas, desarrollando una operatoria similar: la foto es una mediación que se encuentra en lugar de lo representado, reemplazando lo ausente aunque no miméticamente, sino rebasando el sentido evocado (en tanto percepción desbordante<sup>2</sup>).

La fotografía tiene la capacidad (entre otras) de transmitir sensaciones generando reflexiones que otros modos de representación no conciben. Su potencia evocadora se apoya, en principio, en la *naturaleza indicial*<sup>3</sup> de la imagen fotográfica. En palabras de Susan Sontag, “una fotografía no es sólo una imagen (como lo es una pintura), una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria”<sup>4</sup>.

Ahora bien, las fotografías son cortes espacio-temporales que no conservan en sí mismas significados sino apariencias instantáneas. Como dice John Berger, “[éstas] ofrecen apariencias (...) privadas de su significado. El significado es el resultado de comprender las funciones. ‘Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de ser narrado puede hacernos comprender’.”<sup>5</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos proponemos analizar a las imágenes fotográficas desde tramas de continuidades que busquen restablecer a las fotografías a los contextos de la experiencia social. “Dichos contextos vuelven a situar a la fotografía en el tiempo. No en su propio tiempo original, pues eso es imposible, sino en el tiempo de lo narrado”<sup>6</sup>. Esta operatoria estrecha aún más el vínculo entre las imágenes fotográficas y el funcionamiento de la memoria, ya que les brinda la capacidad de (re)generar recuerdos, entramando diferentes contextos,

---

<sup>1</sup> P. Ricoeur, *Historia, memoria y olvido*, en G. Aprea, *La memoria visual del genocidio*.

<sup>2</sup> R. García, *La anarquía coronada. la filosofía de Gilles Deleuze*. Ed. Colihue. Bs. As., 1999.

<sup>3</sup> P. Dubois, *El acto fotográfico*. Paidós Comunicación. España, 1994.

<sup>4</sup> S. Sontag, *Sobre la Fotografía*. Ed. Edhasa, 1976.

<sup>5</sup> J. Berger, *Mirar*.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

invocando imágenes latentes, desafiando y actualizando los sentidos.

Ahora bien, la relación entre imágenes y memoria posee una dimensión que en la actualidad adquiere una relevancia singular. En un mundo que se caracteriza por la producción en masa de representaciones, cuyo consumo indiscriminado no se limita a satisfacer necesidades sino que va conformando subjetividades hechas a medida para sostener ese consumo, podría decirse, en palabras de Eduardo Grüner que “si todavía existe hoy algo parecido a lo que en aquellos tiempos pretéritos se llamaba lucha ideológica, esta se da en el campo de las representaciones antes que en el de los conceptos”<sup>7</sup>.

La omnipresencia de las cámaras fotográficas, de las imágenes, en la actualidad “nos sugieren que el tiempo consiste en una sucesión de acontecimientos interesantes, acontecimientos que valen la pena fotografiar”<sup>8</sup>. Por lo tanto, como señala John Berger, se crea la ilusión de un presente perpetuo de expectación inmediata donde la memoria es prescindible y por exceso de información, se pierden las continuidades de los significados y los juicios.

En este sentido, consideramos que la apuesta de esta ponencia es contribuir a un acercamiento a la imagen fotográfica en tanto red de sentidos políticos intentando horadar la idea de la transparencia de las imágenes y su ilusión de no representar más que sí mismas. Consideramos importante promover una reflexión teórica sobre las imágenes que rodean nuestra vida cotidiana, rescatando la potencia que las mismas tienen para actualizar la memoria y el lugar que los sujetos ocupan en el presente.

## **Memoria y narración**

Por qué cuando hablamos de memoria, al menos públicamente, nos referimos casi con exclusividad a hechos del pasado que podrían ser caracterizados como dolorosos, ligados siempre a la pérdida, a la muerte o la destrucción. ¿Será tal vez porque la potencia identitaria que tiene la

---

<sup>7</sup> E. Grüner, *El sitio de la mirada*. Ed. Norma. Buenos Aires, 2001.

<sup>8</sup> J. Berger, *Mirar*.

memoria se ve convocada a rescatar del olvido aquellos momentos en los que la continuidad de la vida y la sociedad, se vieron amenazadas?

Pilar Calveiro intenta aproximarse a una respuesta: “La memoria arranca de una inscripción hecha en el cuerpo individual o social, de una marca que, incluso desapareciendo de la superficie, permanece allí como una especie de conector y desconector de la memoria. Puede ser una cicatriz o sencillamente una lastimadura no específica, difusa, pero de la que se conoce perfectamente su localización”<sup>9</sup>. La memoria llama, despierta, reorganiza lo vivido, construyendo sentidos siempre desde las necesidades y los interrogantes del presente. Es decir, rescatamos del olvido aquello que de alguna manera nos marcó (individual o colectivamente), aquello que dejó huella en nosotros y que en la actualidad, nos continua punzando y movilizándolo internamente.

Antes que una reflexión teórica, la memoria es un ejercicio (siempre político, siempre conflictivo) de interpretación del pasado, una narración que persigue organizar lo vivido disputando con otras interpretaciones la potestad del sentido. Siguiendo con este enfoque, que contempla la pluralidad de voces que conviven en una sociedad, preferimos hablar de memorias (en plural), de relatos en permanente construcción, con mayor o menor grado de hegemonía, relatos que no solamente pueden ser distintos y contradictorios sino también, ambivalentes<sup>10</sup>.

La potencia identitaria que poseen las memorias nos permite vislumbrar el por qué de esta lucha. Las memorias pueden ser pensadas como sistemas de representaciones que le proveen a los sujetos estructuras de reconocimiento, de continuidades en las que pueden descansar, seguros de encontrar su lugar en el mundo. Narramos lo que somos o mejor dicho, lo que creemos ser. Y es en ese narrar donde nuestra frugal identidad se va constituyendo de cara al futuro.

En este sentido valoramos el ensayo fotográfico en tanto trama, relato, que compondría una cierta continuidad semántica, posible de ser analizada en tanto narración. De esta forma, analizaremos distintos modos de interpretación del pasado, a través de ensayos fotográficos, entendiendo que la constitución identitaria no preexiste al propio acto enunciativo (Ricoeur), a la trama en la cual los

---

<sup>9</sup> P. Calveiro, *Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia*. 2005.

<sup>10</sup> E. Jelín, *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002.

enunciados se disponen.

## **Hipótesis de trabajo**

Ubicarse desde el análisis de los modos de darse una cierta trama de relaciones propondría formas de memoria y por lo tanto, construcciones indentitarias, tendiendo (siempre en tensión), por un lado, entre un estado de construcción continua y por el otro, construcciones ya resueltas o dadas.

En relación con lo anterior y teniendo en cuenta el desarrollo que venimos realizando, podemos decir que, por un lado, habría discursos (o memorias) que se plantean como explicativos, como cerrados, generalizando (o imponiendo) su punto de vista. “Memoria para no olvidar” o “Recordar el pasado para no cometer los mismos errores en el futuro”, suelen ser las simplificaciones enunciativas de estos discursos que se presentan como verdades acabadas y que aspiran a abarcar en su relato la totalidad del pasado, intentando dominar el silencio y haciendo de la sorda repetición, su estrategia. En definitiva, planteando una falsa oposición dicotómica entre memoria y olvido. Persiguen hallar en la sociedad los ecos de sus palabras dejando de lado la fuerza constructiva del contrapunto, de la especificidad reflexiva que puede aportar la palabra del otro.

A su vez, encontramos discursos que, por el contrario, buscan construir puentes de sentido<sup>11</sup> entre el pasado y el contexto actual. Discursos que intentan dar cuenta de lo vivido sin extraviar los sentidos del pasado (recuperando sus disputas, sus luchas, sus contradicciones) y fundamentalmente, explicitando el lugar desde el cual se habla en el presente. Son discursos que se abren al juego de las interpretaciones y la incertidumbre, permitiéndose la duda, habilitando diferentes y simultáneas perspectivas. No buscan ni pretenden recordarlo todo porque entienden que se trata de una tarea imposible ya que toda memoria posee en sí misma silencios, olvidos, puntos ciegos y que, como dice Elizabeth Jelín, “es constitutivamente, difusa, inasible y

---

<sup>11</sup> P. Calveiro, *Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia*.

escurridiza”<sup>12</sup>.

La relación entre ambos discursos no es otra que de lucha, de disputa por marcar lo enunciable, lo visible. Se trata de una puja que no se encuentra necesariamente declarada, evidenciada, sino que es directamente practicada y llevada a cabo. Este es el marco en el que se juega la lucha por el sentido del pasado, por el lugar del pasado en el presente y por las implicancias del mismo en instancias futuras.

No aplicaremos una matriz dicotómica para analizar los ensayos (los discursos, las memorias) sino que preferimos ubicarnos dentro de una postura que reconozca tensiones y posiciones intermedias, entre y al interior de cada uno de ellos.

## **Ensayos fotográficos**

Antes de iniciar la exploración de los ensayos fotográficos, una aclaración que permitirá entender el espíritu que la movilizó. El análisis de los ensayos buscó contemplar la dimensión de lo afectivo como núcleo duro/sensible del análisis, entendiendo que dicha dimensión es constitutiva de la especificidad de la memoria (y de la relación de la misma con las imágenes). La memoria puede ser abordada desde su fuerte impronta conceptual y política, pero a la vez reclama que su costado de fuerte compromiso afectivo, sea atendido y tenido en cuenta.

### ***1976... 30 años después*** (EEM N° 6 DE 21)

Este ensayo plantea un intento de recorrido documental por una zona precisa, (como veremos más adelante en **Memoria, lucha y recuerdo**), pero proponiendo un trayecto, que se puede pensar cartográfico, aunque más mental que de exhaustiva descripción espacial, más afectivo que de racionalidad instrumental: más subjetivo -particular- que objetivo -universal-. Un recorrido

---

<sup>12</sup> E. Jelín, *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002

cartográfico, en tanto intento de dar cuenta de un espacio, pero no por interés de ubicación geográfica, sino de mostración de huellas, grietas de lo que pudo haber sido, de una potencialidad extinguida, al menos erosionada, por un proceso social -evidenciado en el título-. Un proceso temporal -30 años- y otro político/militar -la dictadura-, ambos, dejando ruinas, construyendo ruinas, un estado de ruina, de desgaste, de erosión, que es reproducido en el mismo carácter ruinoso, difuso, corroído de las imágenes: no “correctas” fotográficamente sino fuera de foco, en movimiento, evidenciando la granulación de la película (o su emulación digital) Ese desplazamiento perceptual, generador de ambigüedad y perturbación en el visionado, parece estar en estrecha vinculación con el desplazamiento temporal y político/social que el título anuncia: transcurrieron 30 años, y el pasado sigue incidiendo, sigue presente en forma de síntoma, de irresolución traumática.

Los motivos fotografiados, y no sólo la forma en que se los fotografió, son también significativos. No se ven las tópicas imágenes que “no hay que olvidar”. No hay rostros de dictadores, ni de desaparecidos, ni de militantes. No se ven lugares de detención clandestina. Ni siquiera hay pañuelos, ni siluetas, ni algún Falcon verde. Todas estas son imágenes de una presencia constante en casi todos los ensayos que tienen a la última dictadura militar como tema. En este trabajo las imágenes escapan al estereotipo. Prevalciendo una mirada que por singular no deja de entramarse con lo histórico (potenciándolo), propiciando un efecto perceptual, afectivo, racional, múltiple, de sentidos que se entrelazan y conversan en el mismo develamiento de marcas significativas. La memoria (la fotografía) se vislumbra así factible de pensar en tanto mapa (mental, corporal, social) eludiendo el fluir tópico, a través de la indeterminada (y trágica) forma de la huella.

### ***Sin título*** (CBO IV DE 1)

La elocuencia de una cacerola. Fotografiada. Centrada. Perfectamente visible. "Posando" para la toma. Nada interrumpe su visualización. Nada complejiza su visualización. Pero tal claridad es solo aparente. La única claridad que expone la fotografía es la de un referente insospechado: una cacerola. Pero en el marco de un concurso sobre la memoria, y formando parte de un conjunto de

fotografías que representan otros "hechos" de los últimos años, ya no es una cacerola cualquiera. Sino una cacerola que está en lugar de aquellas cacerolas, las del "cacerolazo". Una cacerola como punto de toque, como marca inconfundible de un suceso, una situación recordada. La complejidad de aquellos días turbulentos resumidos en una cacerola, en la foto de una cacerola. Acontecimiento resumido previamente bajo una denominación de prepotencia cotidiana: el cacerolazo. El gesto de fotografiar una cacerola, en tanto objeto que exuda un significado preciso, parece entroncarse con un replicar irreflexivamente la caratulación que redonda sobre aquellos días. La representación fotográfica se torna lineal para con una concepción cercada (fetichizada) de memoria: el cacerolazo se representa con la imagen (realista: nítida, a color) de una cacerola. Una cacerola es el cacerolazo, el cacerolazo no es más que (se resume a) una cacerola.

Se pueden ver/pensar algunos otros detalles en la fotografía de la cacerola analizada: puesta en el suelo, en una vereda, resulta llamativo la no intención de "vestirla" de cacerola de quienes salieron a cacerolear aquellas noches de diciembre del 2001, ya que no es una cacerola abollada, que represente haber sido efectivamente utilizada en las noches caceroleras. Parece haber sido elegida al azar, representando metafóricamente aquellos sucesos, en relación alejada, no metonímica. Evidenciando (y aquí el poder del estereotipo) la elocuencia, eficacia del signo, de la conexión directa, casi sin mediaciones, para con lo que representa. Dando cuenta de la transformación en tópico, en cristalización, de la idea de cacerolazo, no necesitando una representación detallada, precisa, icónica de la cacerola abollada. El carácter tópico del estereotipo visual permite zanjar una mediación complejizada, relacional, de lo representado, deviniendo utilización efectiva, instrumental, de delgadez significativa, clara y resumida.

En ese mismo sentido de memoria estereotipada, de construcción estereotipada de la memoria, se pueden pensar las fotos del dibujo del pañuelo blanco. Quizás las fotos del tren y del avión pertenezcan a otro régimen, así también la de Tribunales, registro que trabajaría por contexto, más que sosteniendo en sí una cierta carga simbólica asignable. El trabajo realizado con los fotos de Julio López no marcaría más que la simple alusión a la desaparición de López, con cierto carácter de multiplicación (del estilo "todos somos Julio López"), con caprichosas reminiscencias a arte posmoderno, de cansina replicación warholiana.

El registro de la "alusión" simbólica atraviesa todas estas fotografías. Son imágenes que aluden en redundancia (ya que la imagen en sí es un dispositivo mediador), desdeñando el acto propositivo, de construcción, de un "hacer ver" (más que un "mostrar"), transformándose en un "glosario del recuerdo", más que en una apuesta sobre ese mismo recuerdo. No se propone, se replica. Parece no haber intención productiva, sino reproductiva. O en tal caso, la producción está abocada a un reproducir automatizado del tópico, de los tópicos, simplificando procesos, adelgazando sentidos. Solo la foto de la pared y la marcha parecerían escapar a este "glosario": una en tanto significar *huella*, la otra en tanto representar *lucha*. Dos conceptos dinámicos, que eludirían cristalizaciones tópicas.

### ***Memoria, lucha y recuerdo*** (Colegio N° 10 DE 8 José de San Martín)

Un recorrido en tiempo real, en tiempo cognoscible, posible. Una posibilidad construida, reconstruible. Un tiempo cronológico, de reloj: de consecución lógica maquinal. El tiempo de la memoria se podría pensar otro: atacado por momentos, sucesos que se interponen, superponen, en tanto flashes que configuran (además de mapas de complejos desciframientos) una cronología propia, de dinámica singular, afectiva. En los modos de configuración del tiempo pueden develarse tramas de sentido, lógicas relacionales. La consecución lógico-temporal que este ensayo propone se encarna con una lógica causal, alejada de la matriz acontecimentista propia de la memoria. Basándose en relaciones de causa efecto, abandona la posibilidad de la contingencia, de lo disruptivo, de la incandescencia del afecto que irrumpe por fuera de una sistematizada temporalidad.

Una visita guiada: "entrar a la Plaza de Mayo, si se mira a la izquierda se podrá observar la Catedral de Buenos Aires, en frente suyo, linda y majestuosa, la Pirámide de Mayo. Si baja la vista, los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, no uno, sino muchos, y en ronda". Nuestra mirada está guiada, dirigida, configurada. Qué ver, cómo ver. Este ensayo reproduce no sólo la lógica del tiempo cronológico, sino la del estereotipo, dos elementos de una misma matriz de pensamiento. El mismo que pugna por encorsetar lo visible, la relación con lo visible, tras la

proliferación (hasta la náusea, dirá Grüner<sup>13</sup>) de modos legítimos de ver. El recorrido finaliza (porque todo paseo guiado –en este caso algo así como un “tour de la memoria”- tiene un comienzo y un fin) en la ESMA. Y podría pensarse sintomática esta elección, y en relación al concepto de musealización esgrimido por Andreas Huyssen<sup>14</sup>, en tanto proceso de fosilización del sentido. La Escuela de Mecánica de la Armada espacio propuesto para ser museo, fotografiada en este caso, como fin de un recorrido cronometrado a través de los “ineludibles” íconos de la memoria. Todo un síntoma de una concepción fetichizada de memoria, enclaustrada en una construcción unívoca del sentido, en las visibilidades de hegemonía legítima.

## ***Reflexión y continuidad*** (Colegio N° 2 DE 1 Domingo Faustino Sarmiento)

En este ensayo se aplicaría, en tanto recurso retórico/político, lo que Eduardo Grüner llama “alternancia dialéctica”. Un contrapunto dialéctico en tanto relación de dos imágenes que generan una tercera imagen, una tercera idea, que no estaba evidenciada en ninguno de los dos primeros elementos relacionados. Una lógica alternante que le otorga al ensayo un *más allá* (metafórico) de la imagen, que se conjuga en tanto modo representacional disruptivo con un *más allá* del tópico. Las dos primeras fotos del “registro familiar” (la mujer en cama con su bebé y las 5 mujeres posando) parecen representar “la vida”, lo vivo, a contrapelo explícito, sobreacentuado, de las fotos de destrucción, muerte, del “registro” del atentado a la Amia. Pero las tres últimas (el asado, las gaviotas, el paisaje) se escapan de esta lógica dicotómica. Al menos la horadan, la difuminan. Fotos que producen un corrimiento del estereotipo de la “foto familiar”: el asador no mira a cámara; la foto de las gaviotas parece sacada desde alguna embarcación, la cual no se ve, ni se explicita por dónde se navega, ni el turista posa (todos tópicos de “foto familiar de viaje”); por último, en la foto del paisaje ni siquiera este es de belleza prototípica, volviendo a no verse a nadie posando, ni tampoco una referencia distinguible del lugar turístico visitado. En suma, fotos “raras” para un álbum familiar, quizás de descarte, que sin embargo fueron las elegidas para

---

<sup>13</sup> E. Grüner, *El sitio de la mirada*. Ed. Norma. Buenos Aires, 2001

<sup>14</sup> A. Huyssen, *En busca del futuro perdido*. F.C.E. México, 2002.

continuar el contrapunto “vida/muerte” propuesto con las fotos del atentado a la Amia.

Estas fotos familiares, por otra parte, serían de una “documentalidad familiar paradigmática”, ya que representan no a una familia en particular sino a “lo familiar”, como sinónimo de “lo vital”, “la vida”. En contrapunto, y por “intromisión sistemática”, con fotos documentales, testimoniales, que así, a raíz de tal interpenetración de otro registro se ven resignificadas. Ambos registros (el familiar, el documental), a partir de su interrelación, se ven *perturbados* en su tónica significación en tanto “géneros” fotográficos. Promoviendo en definitiva un trastocamiento (alternante, dialéctico) de sentidos preasignados.

Hay dos elementos más que hacen a la peculiaridad disruptiva de este ensayo con respecto a los otros: por un lado la procedencia de las imágenes, por otro la materialidad de las mismas. Con respecto a la procedencia de las fotos, éstas (a diferencia de todos los otros ensayos analizados) no fueron sacadas para la ocasión del concurso. Sino que se utilizaron fotografías hechas en otras circunstancias y por otras personas (no los autores del ensayo fotográfico) Abriendo así la posibilidad tanto de un otro uso de las imágenes, resignificándolas por cambio de contexto, como de un otro concepto de la idea de autor, en tanto quien dispone, ordena, (re)configura una materialidad significativa disponible. Y en relación a la “materialidad de la imagen”, este ensayo también es singular: las fotos que pertenecen al llamado “registro familiar”, no son reproducciones de fotografías de un álbum familiar sino las fotografías mismas de dichos álbumes. Algo deterioradas, de puntas redondeadas, estas fotografías exudan un valor en sí mismas, en tanto objetos, más allá de sus características representacionales, o en tal caso, ya no sólo estas imágenes fotográficas son “representación de”, sino una presentación en sí de su materialidad significativa. Sostenerlas en la mano es una vinculación directa con esos otros que la han manipulado con anterioridad, y que por formar parte de una serie junto a fotos del atentado a la Amia, la sospecha de una vinculación con dicho suceso, hace de su manipulación un acto cuanto menos perturbador, de inescapable incidencia corporal.

## Consideraciones finales

Quisiéramos finalizar esta ponencia reforzando la apuesta por una perspectiva que contemple en su análisis los contextos de producción y circulación de las imágenes que habitan nuestra vida cotidiana y a su vez, una perspectiva que rescate la relación existente entre memoria y fotografía, en tanto ambas son huellas, rastros, vestigios de algo que ya no está y que no puede ser más que convocado, evocado y pensado desde el presente.

Dice John Berger que “no existe una sola manera de acercarnos a la cosa recordada. Esta no es el final de una línea. Numerosos puntos de vista o estímulos convergen y conducen hasta ella. De forma parecida han de crear un contexto para la fotografía impresa, las palabras, las comparaciones y los signos; es decir, han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos”<sup>15</sup>.

En este sentido nos interesa destacar la importancia del ensayo fotográfico en tanto relato con cierta entidad semántica. Consideramos que la representación de las memorias por medio de ensayos fotográficos le confiere a la narración, a la interpretación, que del pasado se haga un carácter particular donde lo afectivo retumba en el significado de las imágenes y de las memorias, predisponiendo nuestros sentidos a otras formas de reflexionar sobre lo social.

---

<sup>15</sup> J. J. Berger, *Mirar*.