

DOSSIER “FOTOGRAFÍA, VIOLENCIA POLÍTICA Y MEMORIAS EN AMÉRICA LATINA”

**COORDINADO POR NATALIA FORTUNY
Y CORA GAMARNIK**



Fotografía: Karin Idelson, de la serie *El Tiro Federal* (2018)

**TEXTOS DE NATALIA MAGRIN / LUDMILA DA SILVA CATELA / SANTIAGO MAZZUCHINI / ANA MARIA MAUAD /
ABRAHAM NAHÓN / CYNTHIA PAMELA SHUFFER MENDOZA / GABRIEL ESTEBAN MARGIOTTA Y
WANDA BALBÉ / MARTA LUCÍA GIRALDO**

**ENTREVISTA A FRANCISCO FERRANDIZ: DESCIFRANDO EL “SUBTIERRA”. LAS EXHUMACIONES DE
FOSAS COMUNES COMO HERRAMIENTA DE REPARACIÓN**

SUMARIO

EDITORIAL

El impacto fotográfico, Claudia Feld y Soledad Catoggio 4

DOSSIER

“Fotografía, violencia política y memorias en América Latina”, coordinado por Natalia Fortuny y Cora Gamarnik

Introducción. La imagen fotográfica ante la violencia política en América Latina, Natalia Fortuny y Cora Gamarnik 6

Fotografía, desaparición forzada de personas y memorias.

Hacia una política de los restos, Natalia Magrin 12

Mirar, desaparecer, morir. Reflexiones en torno al uso de la fotografía y los cuerpos como espacios de inscripción de la violencia, Ludmila Da Silva Catela 36

De la fotografía a los muros: el rol del fotoperiodismo y el arte político en la construcción de las figuras de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, Santiago Mazzuchini Estudiantes, o *Fotógrafo e a História: Encontro na Bahia, 1979*, Ana Maria Mauad 52

La imagen translúcida del Estadio Nacional. Políticas de la luz en las representaciones de la catástrofe chilena, Cynthia Pamela Shuffer Mendoza 70

El fotoperiodismo como testimonio y memoria del movimiento popular en Nochixtlán, Oaxaca, 2016, Abraham Nahón 92

Imágenes presentes: intervención del espacio público en conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar de 1976, Gabriel Esteban Margiotta y Wanda Balbé
Huellas para evocar las ausencias en el Salón del Nunca Más, Marta Lucía Giraldo 110

ENTREVISTAS/ CONFERENCIAS

Cuerpos exhumados y políticas de memoria: interrogantes, debates y perspectivas actuales, introducción por María Soledad Catoggio
“Descifrando el ‘subterráneo’: las exhumaciones de fosas comunes como herramienta de reparación”, entrevista a Francisco Ferrándiz por Laura Martín Chiappe 160

RESEÑAS

Lealtad, movimientismo y críticas a la lucha armada. Una experiencia de disidencia en Montoneros, Fernanda Tocho
Sobre el Ejército y las tramas de la represión en Rosario, Santiago Garaño 182

Biografía de nuestras memorias traumáticas, Mariana Wikinski
La fotografía entre el arte, la memoria y la institución, Florencia Basso 186

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria es una publicación del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET / IDES) y cuenta con el auspicio de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social (RIEMS). 188

STAFF

Directora: Claudia Feld

Secretaria de Redacción: Soledad Catoggio

Coordinadoras Generales: Adriana D’Ottavio y María Luisa Diz

Coordinadora de la Sección Reseñas: Florencia Larralde Armas

Coordinadora de la Sección Entrevistas/Conferencias: Soledad Catoggio

Comité Editorial: Adriana D’Ottavio, María Luisa Diz, Marina Franco, Guillermina Fressoli, Cora Gamarnik, Santiago Garaño, Florencia Larralde Armas, Luciana Messina, Laura Mombello, Alejandra Oberti, Valentina Salvi, Nadia Tahir

Comité Científico: Jens Andermann (University of Zurich), Alejandro Baer (University of Minnesota), Vikki Bell (University of London), Pilar Calveiro (Benemérita Universidad Autónoma de la Ciudad de México), Alejandro Cerda (Universidad Autónoma Metropolitana / Xochimilco, México), Rubén Chababo (Universidad Nacional de Rosario), Carlos Demasi (Universidad de la República, Uruguay), Katherine Hite (Vassar College, Nueva York), Elizabeth Jelin (CIS-CONICET/ IDES), Daniel Lvovich (UNGS / CONICET), Joanna Page (University of Cambridge), Nelly Richard (Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS, Chile), Régine Robin (Universidad de Paris-X Nanterre / Universidad de Québec), Héctor Schmucler † (Universidad Nacional de Córdoba), Kathryn Sikkink (Harvard University), Steve Stern (University of Wisconsin-Madison), Sofia Tiscornia (UBA / CELS), Ricard Vinyes (Universidad de Barcelona)

Diagramación: Nicolás Gil

Apoyo editorial y corrección: Joaquín Vitali

Ilustración de tapa: De la serie *El Tiro Federal* (2018).
Fotografía: Karin Idelson

Esta publicación cuenta con el apoyo editorial del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT) perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y con el auspicio de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social (RIEMS).

Correos electrónicos: revistamemoria@yahoo.com.ar;
nucleomemoria@yahoo.com.ar

Página Web: <http://memoria.ides.org.ar>

Revista online: <http://popt.caicyt.gov.ar/clepsidra>

Núcleo de Estudios sobre Memoria, CIS-CONICET/

IDES, Aráoz 2838, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina



CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIALES



EDITORIAL

El impacto fotográfico

Iniciamos el número 11 de *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* con una imagen de portada a la vez enigmática y sugerente: una foto tomada por la fotógrafa Karin Idelson de los impactos de bala en la práctica del Tiro Federal en la ciudad de Buenos Aires. Las marcas de la violencia que se pueden ver en esta fotografía dialogan tanto con el pasado como con el presente, son una huella de esas balas ya disparadas y una representación del poder destructor que contiene toda arma de fuego.

Las imágenes y huellas fotográficas de la violencia constituyen la temática central del dossier que presentamos en este número. Coordinado por Natalia Fortuny y Cora Gamarnik, este grupo de textos reúne nueve artículos dedicados a investigar los vínculos entre fotografía, memorias y violencia política en diferentes países de América Latina: Argentina, Chile, Colombia, Brasil y México. A través del abordaje de diversos casos de estudio –como las fotos sobre la represión dictatorial argentina y chilena, las imágenes del movimiento estudiantil en Brasil y de matanzas ocurridas en Colombia, México y Argentina–, estos textos permiten abrir interrogantes y ensayar novedosas respuestas acerca del rol de las imágenes ante contextos de violencia política del pasado reciente.

Por una parte, el dossier demuestra la fuerza que la fotografía puede tener en el espacio público, especialmente cuando es esgrimida como gesto de resistencia: tanto para realizar denuncias o visibilizar hechos que quedaron impunes como para ofrecer a las víctimas algún tipo de reparación simbólica; tanto para constituirse en herramientas pedagógicas como para ser vehículos de memoria. Por otra parte, los trabajos publicados en este dossier analizan la labor de unos actores sociales específicos que suelen quedar opacados por la visibilidad de sus obras: los fotógrafos y las fotógrafas. A lo largo de los textos se desnaturaliza la práctica fotográfica y se la aborda como práctica po-

lítica que involucra compromiso, presencia, corporalidad y experiencia. Finalmente, los artículos tematizan la cuestión de la temporalidad en la fotografía. En los tiempos dislocados que van desde el instante de la toma hasta los sucesivos momentos en que se reedita y circula, la fotografía puede servir para estudiar las diversas capas memoriales y de sentido que construyen las comunidades acerca de las violencias pasadas. Los artículos demuestran de qué manera pelea la imagen contra lo efímero, lo frágil y lo transitorio de aquellos hechos que están en la base, pero también son efecto, de diversas construcciones de memorias en nuestras sociedades latinoamericanas.

Entre el presente y el pasado, nuestra imagen de tapa también “impacta” en las retinas construyendo otros sentidos e interrogando nuestro contexto actual. El triunfo electoral de Jair Messias Bolsonaro en Brasil abre la pregunta –que hasta no hace mucho tiempo creíamos anacrónica y clausurada– acerca del rol de los militares y las fuerzas de seguridad en la región y su posible inclusión en una escalada represiva. Su llegada al poder no solo acompaña el giro a la derecha en América Latina, sino que también es exponente de una alternativa de derecha que se define abiertamente como anticomunista, religiosa, jerárquica y machista. Se redefine, así, lo decible y lo no decible en el discurso público, en un claro cuestionamiento al paradigma humanitario que fue piedra fundamental de nuestras refundadas democracias tras las dictaduras de los años setentas y ochentas. En este clima, advertimos también la llamada “bolsonarización” de los discursos políticos de las derechas clásicas o liberal-republicanas, como las que hoy gobiernan la Argentina, Chile o Colombia. Los discursos de “mano dura” y reformas como las que en Argentina habilitan y legitiman el “gatillo fácil” de las fuerzas de seguridad (el reglamento de uso de armas de fuego para los agentes de dichas fuerzas, el proyecto de bajar la edad de imputabilidad, el tan cuestionado uso de pistolas Taser) son algunos de los elementos de un cuadro alarmante.

La imagen tiene un rol clave en este proceso como lo muestra la detención, golpes e insultos al fotógrafo alemán Stephan Borghardt, el 31 de diciembre de 2018, por fotografiar los basurales de Vaca Muerta en la Patagonia argentina. El caso pone una vez más en

evidencia la potencia de denuncia de la fotografía y el valor de fotógrafos y fotógrafas que asumen ese compromiso militante.

El compromiso y la lucha contra las violencias del pasado y del presente es uno de los rasgos que ha marcado, desde los inicios de *Clepsidra*, la trayectoria de nuestros entrevistados y entrevistadas en la sección **Entrevistas/Conferencias**. Este número de la revista inicia una serie de entrevistas dedicadas a abordar las huellas y marcas de la violencia en los restos humanos exhumados en distintos contextos y a problematizar las políticas de memoria emergentes en torno al llamado “giro forense”. Como primera entrega de esta serie de entrevistas, presentamos aquí el diálogo del antropólogo social, experto en las exhumaciones de las fosas comunes de la Guerra Civil española, Francisco Ferrándiz con la socióloga Laura Martín Chiappe. Con una trayectoria de más de dos décadas en el estudio de las relaciones entre memoria, cuerpo y violencia, Ferrándiz echa luz sobre la experiencia histórica y las figuras de las víctimas emergentes del “subterráneo”, tal como el mismo define al tipo específico de destierro que generó la represión franquista inhumando a sus víctimas fuera de los cementerios comunales.

En la sección **Reseñas**, presentamos la lectura de Fernanda Tocho acerca del libro de Mariana Pozzoni, *Leales. De la Tendencia Revolucionaria a la Juventud Peronista Lealtad* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017); la revisión de Santiago Garaño sobre el volumen dirigido por Gabriela Águila, *Territorio ocupado. La historia del Comando del II Cuerpo de Ejército en Rosario (1960-1990)*, (Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2018); la mirada de Mariana Wikinski en torno a la obra de Leonor Arfuch, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (Eduvim, Córdoba, 2018) y, por último, la reseña de Florencia Basso del libro de Florencia Larralde Armas, *Relatar con luz. Usos de la fotografía del desaparecido* (La Plata, EDULP, 2016).

Queremos anunciar la reciente incorporación de Nadia Tahir, de la Universidad de Caen, Francia, a nuestro Comité editorial y agradecerle por su colaboración en este número con el trabajo de revisión de resúmenes y títulos en inglés. También expresamos nuestro reconocimiento al gran trabajo realizado por las coordinadoras del Dossier, Natalia Fortuny y Cora

Gamarnik. A su vez, estamos muy agradecidas con los evaluadores de los artículos y con María Luisa Diz por la coordinación de dichas evaluaciones. Reconocemos, como en cada número, el enorme trabajo realizado por Joaquín Vitali en la corrección y apoyo a la edición y por Nicolás Gil en la maquetación de la revista. Por último, agradecemos mucho a Karin Idelson por la cesión de su obra inédita como foto de tapa para esta publicación de *Clepsidra*.

No quisiéramos terminar esta nota editorial sin rendir homenaje a quien fuera artífice y mentor de muchas de las investigaciones sobre memoria social en Argentina y uno de los pensadores más agudos acerca de la comunicación, la historia reciente y los desafíos éticos y políticos de la memoria. Héctor “Toto” Schmucler falleció el 19 diciembre de 2018 a los 87 años de edad. Nuestras palabras de pesar son escasas para expresar lo tristes que nos deja su ausencia. Quienes somos parte del Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES hemos recibido su compañía y su aliento al iniciar la formación de nuestro grupo. Nos ha inspirado su sensibilidad y lucidez para generar preguntas en torno a las huellas de la dictadura y a su difícil elaboración en los presentes democráticos. Hemos agradecido, en diálogos mantenidos a lo largo de años, su poder de escucha y su capacidad de análisis crítico. Las reflexiones del “Toto” continuarán alimentando nuestro pensamiento e iluminando nuestro trabajo.

Claudia Feld

Directora

Soledad Catoggio

Secretaria de Redacción

Dossier: “Fotografía, violencia política y memorias en América Latina”

COORDINADO POR NATALIA FORTUNY Y CORA GAMARNIK



Fotografía: Karin Idelson, de la serie *El Tiro Federal* (2018)

Introducción. La imagen fotográfica ante la violencia política en América Latina

En su doble condición de dispositivos de construcción de un pasado y de intervención política presente, las obras fotográficas han sido y son objeto de estudio de las ciencias sociales y humanas, a menudo en interesantes cruces disciplinares. Este dossier se propone aportar a estos estudios desde la particular relación que mantiene la fotografía con la violencia política. Los textos que lo integran trabajan alguna arista de esta relación situados en América Latina a partir de mediados del siglo XX y enfocando, fundamentalmente, períodos socialmente traumáticos de dictaduras, crisis políticas y enfrentamientos armados.

Instalado en el campo de estudios dedicado a los vínculos entre fotografía y violencia política –en el que destacan autores como John Berger, Susan Sontag, Geoffrey Batchen, Harun Farocki, Jacques Rancière y Didi-Huberman, entre muchos otros–, este dossier aborda la larga historia de violencias políticas de los países de nuestra región y subraya la importancia de las imágenes fotográficas para intervenir en los acontecimientos y sus memorias. ¿De qué manera una fotografía hace visible la violencia política? ¿Cómo se construyen y transmiten visualmente las memorias sociales? ¿Cuáles son los usos y posibilidades de la imagen fotográfica en relación con los desaparecidos y las demandas de verdad y justicia? Los artículos responden a estas y otras preguntas significativas a partir del análisis de diversos hechos de violencia política ocurridos en el pasado reciente en Argentina, Chile, Colombia, Brasil y México. En todos los textos la imagen opera como entrada para abordar complejas situaciones históricas y como herramienta que permite formular nuevas hipótesis acerca del papel que cumplieron las fotografías en el momento de los hechos. Se interrogan, por ejemplo, las condiciones de producción de las imágenes fotográficas, su visibilidad, su circulación y los cambios que tuvieron a lo largo del tiempo, incluidas las lecturas que puedan habilitarse desde el presente ante su configuración como memorias visuales.

En el texto que abre el dossier, Natalia Magrin analiza con rigor conceptual las condiciones de producción y circulación de ciertas fotografías tomadas en centros

clandestinos de detención argentinos por los propios represores a los sujetos secuestrados. Magrin se pregunta en qué condiciones se hace posible mirar y luego revisitarse las imágenes del horror. Su perspectiva intersecta las relaciones entre fotografía, archivo y memorias del pasado dictatorial al estudiar las fotos producidas durante la dictadura por el Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba, ahora recuperadas por el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba. En especial, se detiene en las implicancias del pasaje de un acervo policial a un archivo de memoria: los dilemas subjetivos, éticos y políticos que surgen de ese desplazamiento, y las preguntas ligadas a su estatuto testimonial y su tratamiento futuro. Considerando su temporalización y legibilidad histórica, Magrin reflexiona sobre la dimensión irreductible de esas imágenes, sobre su poder dislocatorio y sobre los nuevos marcos de legibilidad/visibilidad para estas imágenes tomadas en contextos de detención clandestina.

Ludmila da Silva Catela, quien ha trabajado extensamente en torno a los problemas de visibilidad de las fotografías de detenidos-desaparecidos, analiza aquí un corpus de imágenes surgidas alrededor de la desaparición, aparición y muerte de Santiago Maldonado en Argentina, en octubre de 2017. Según la autora, la política se inscribe en la búsqueda de un cuerpo que no está, una tumba que no pudo ser demarcada y visitada, una muerte inconclusa que no puede ser llorada, transitada, domesticada. En este marco, el pasaje del estatuto de desaparecido a muerto ocurre con la re-inscripción del cadáver en la comunidad. Da Silva Catela subraya cómo en el caso Maldonado se activaron a la vez dos tipos de memorias. Por un lado, las *memorias largas* de las comunidades de los pueblos originarios –específicamente, las memorias mapuches– que evocan aquellas violencias “tatuadas” e inscriptas en sus cuerpos a lo largo de una historia de represión, racismo y exclusión. Por otro lado, se han activado una serie de *memorias cortas* relacionadas con el proceso del terrorismo de Estado y con las representaciones y experiencias frente a la desaparición de personas en la dictadura de 1976-1983. Son estos dos momentos y formas de memoria los que confluyen en el cuerpo y con el cuerpo de Santiago Maldonado, cuyo retrato fotográfico repetido en pancartas, *stencils*, remeras y redes sociales viene a evidenciar el largo y sostenido ejercicio de la violencia política por parte del Estado, que transforma en víctimas de su accionar a los ciudadanos que debería proteger.

En diálogo con estos problemas, Santiago Mazzuchini analiza las imágenes de la “Masacre de Avellaneda” sucedida en Argentina en el año 2002 y cuyas fotografías fueron fundamentales para la reconstrucción de los sucesos que concluyeron con los asesinatos por parte de la policía de los militantes piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Las imágenes capturadas por Sergio Kowalewski (fotógrafo independiente), Mariano Espinosa (de la agencia *Infosic*) y José Mateos (del diario *Clarín*) y su reutilización en espacios de arte militante han ido construyendo una iconografía alrededor de las figuras de Santillán y Kosteki que ya forma parte de la memoria colectiva de los mo-

vimientos sociales de trabajadores desocupados y de los partidos políticos de izquierda. Mazzuchini analiza específicamente la foto en la que puede verse a Santillán asistiendo a su compañero Kosteki, con un brazo extendido hacia sus atacantes en el instante previo a ser asesinado. Su gesto capturado por la cámara cristaliza la antesala de su muerte y fue retomado como símbolo de la solidaridad militante, multiplicándose en *stencils*, murales y diversos tipos de intervenciones artístico-políticas. Mazzuchini reflexiona sobre la potencia de esta imagen a partir de la perspectiva iniciada por Aby Warburg –sus nociones de *Pathosformel* y *Nachleben*– y sobre su *performatividad* –la capacidad de la imagen para actuar e instituir hechos políticos e históricos–, a partir del concepto de “acto de imagen” de Horst Bredekamp. De esta manera, el artículo abre sugerentes interrogantes teórico-políticos acerca de la relación entre cuerpo, imagen y memoria en la iconografía política de protesta.

Por su parte, Ana Mauad analiza las diferentes prácticas fotográficas como experiencias del ver y del conocer, subrayando que el compromiso político con una causa implica necesariamente un gesto autoral. Puntualmente, desarrolla el caso del fotoperiodista Milton Guran y su cobertura fotográfica de un congreso estudiantil en Salvador de Bahía en 1979 como gesto de resistencia al régimen militar brasileño y como apoyo a la lucha por los derechos civiles. El autor de las imágenes, el fotógrafo, es el sujeto cuyo gesto pone en evidencia una doble ausencia: la del objeto fotografiado y la de sí mismo. Mauad señala que la práctica fotográfica cumple una función en la cultura política del compromiso, pues confirma que lo que ocurrió no será olvidado. El gesto autoral expresa una condición histórica y coloca al sujeto-fotógrafo en los dispositivos del lenguaje político.

Otro artículo que echa luz sobre imágenes fotográficas que han registrado hechos de violencia estatal en contextos de censura es el texto de Cynthia Shuffer Mendoza, que analiza unas imágenes “arrebataadas” al régimen dictatorial chileno. Se trata de fotografías tomadas por el reportero gráfico Juan Domingo Politi desde un lugar cercano al Estadio Nacional mientras funcionaba allí un gran centro de detención y tortura durante los meses posteriores al golpe de Estado de Pinochet, en 1973. Son fotos que, escapando a la censura, lograron revelar parte de esas acciones represivas. También aquí se subraya el compromiso político del fotógrafo, no solo en el momento de la captura de las imágenes –tomadas de forma escondida con un potente teleobjetivo–, sino también en el involucramiento posterior para salvar los negativos. El mismo Politi los llevó a la Argentina envueltos en un tubo de metal dentro del tanque de nafta de su auto y los envió posteriormente a Alemania para que fueran publicados en un libro que visibilizó, tempranamente, la brutalidad de la dictadura chilena. Al analizar las particularidades de estas imágenes, Shuffer Mendoza se pregunta qué iluminan, qué opacan, qué transparentan y qué puede decirse de ellas desde el presente.

También Abraham Nahón aborda en su artículo un corpus proveniente del fotoperiodismo respecto de la documentación de dos momentos cruciales de la historia reciente mexicana: el movimiento popular del 2006 y los sucesos del 19 de junio de 2016 en Nochixtlán. Nahón analiza estos dos momentos históricos preguntándose cómo las imágenes que los documentan han intervenido en la construcción de la historicidad y en las memorias. En Nochixtlán, por ejemplo, la fotografía digital reproducida rápidamente en diversos medios y redes sociales mostró su potencia para intervenir e impactar en el curso de los acontecimientos. La fotografía en tanto testimonio visual y dispositivo político ha sido capaz de oponerse de manera inmediata a la narrativa del poder y de ampliar la memoria colectiva, interviniendo, de forma espontánea o premeditada, en la construcción de historia y memorias.

Tomando como punto de partida la propuesta de intervención del espacio público de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) para la conmemoración de los 40 años del golpe militar, Gabriel Margiotta y Wanda Balbé se centran en la importancia de las imágenes para los procesos de construcción de memoria. Abordan cómo la producción fotográfica de una época adquiere nuevas significaciones y usos a partir de sus (re) apropiaciones en otros contextos históricos. Sin embargo, los autores afirman también que, a pesar de los distintos contextos de circulación de las fotografías y sus diversos desplazamientos (de práctica periodística y ojo-testigo a documento histórico y práctica memorial conmemorativa, por ejemplo), persiste una continuidad en la dimensión política de esas fotografías –que une la acción de los fotógrafos en aquellas muestras clandestinas con la intervención del espacio público en el 40° aniversario–. Es la irrupción en el espacio común de provocación y emergencia lo que permite una ruptura con la musealización y una apuesta por una memoria práctica, performática y que pueda hacer otros usos del archivo.

Por último, el texto de Marta Lucía Giraldo estudia la colección de fotografías que sirvió de germen para crear el *Salón del Nunca Más* en recuerdo de las víctimas de la violencia en Antioquía, Colombia. Los sobrevivientes y familiares articularon diferentes iniciativas para crear este espacio de memoria, ayudar a recomponer el tejido social y al mismo tiempo interpelar al Estado y a la sociedad en su demanda por verdad y justicia. El volumen de fotos que llegaron al Salón permitió dimensionar la magnitud de la violencia en la zona. Giraldo analiza el poder que tuvieron esas fotografías como medio de transmisión de las memorias, en especial hacia las nuevas generaciones que no testimoniaron directamente los acontecimientos. La fotografía ha colaborado, en este caso, con el trabajo de evocación de los ausentes y la dificultosa elaboración del duelo, dada las particularidades de la violencia política en el caso colombiano.

En suma, los distintos artículos de este dossier reflexionan, desde diversos ángulos sobre la construcción fotográfica de violencias políticas del pasado re-

ciente en América Latina. Como la sutil constelación que conforman en el papel los trazos de las balas en la fotografía de Karin Idelson que publicamos en la tapa de este número de *Clepsidra*, aquí cada texto se centra en una constelación particular de fotografías para pensar la historia a contrapelo. Se trata siempre de imágenes valiosas en sus diferencias: fotografías tomadas por la fuerza y resignificadas, imágenes arrebatadas al poder dictatorial, imágenes tomadas en medio de una lucha política, imágenes tomadas durante la desaparición, imágenes del horror robadas al poder concentracionario, fotografías producidas por movimientos sociales, fotografías que se vuelven prueba jurídica o que colaboran con un trabajo de duelo colectivo. De todas ellas algo emerge, en todas algo insiste y algo falta. Estos textos proporcionan algunas formas y condiciones conceptuales para mirarlas y significarlas.

Natalia Fortuny (Investigadora adjunta Conicet, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires).

Cora Gamarnik (Facultad de Ciencias Sociales, Instituto Gino Germani – Universidad de Buenos Aires. Universidad de Moreno).

Fotografía, desaparición forzada de personas y memorias. Hacia una política de los restos

NATALIA MAGRIN*

Resumen

Este artículo presenta algunas líneas de abordaje que venimos trabajando acerca de la relación entre fotografía, archivo y memorias del pasado reciente en Argentina, particularmente, imágenes producidas en el centro clandestino de detención del Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba. En este sentido, se abordarán algunas preguntas sobre el pasaje de este acervo de archivo policial a archivo de la memoria y otros interrogantes ligados a su estatuto testimonial, su tratamiento y sus implicancias subjetivas, éticas y políticas, considerando su temporalización y legibilidad histórica, su dimensión irreductible, lo dislocatorio que emerge del entre todo o nada y su consistencia en la época actual.

Palabras clave: fotografía; desaparición forzada de personas; archivo; legibilidad histórica.

Fecha de recepción: 13-12-2017

Fecha de aceptación: 10-09-2018

Photography, forced disappearance of people and memories. Towards a politics of the remains

Abstract

The article introduces some lines of work related to photography, archive and memories of the recent past in Argentina, particularly images produced in the clandestine detention center of the Information Department of the Cordoba Police. We will analyse some of the questions raised by the transition from police archives to memory archives: its testimonial status, its treatment, and its subjective, ethical and political implications. Considering its temporality and its historic legibility we examine its irreducible dimension, the dislocation that emerges between all or nothing and its consistency at present time.

Keywords: enforced disappearance, photography, archive, historic legibility.

*Natalia Magrin es Licenciada en Psicología (Universidad Nacional de Córdoba) y Doctoranda en Ciencias Sociales (Universidad Nacional de Villa María). Docente Investigadora de la Universidad Nacional de Villa María en las carreras de Ciencia Política, Sociología y Trabajo Social, miembro del Área Subjetividad y Derechos Humanos de Territorios Clínicos de la Memoria y Coordinadora del Programa de Historia Oral y Memorias Locales de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Villa María. Correo electrónico: nataliamagrin@hotmail.com

¿Cómo comportarse frente a lo inimaginable?

Didi-Huberman, 2015

Abrir los ojos ante la historia es comenzar por temporalizar las imágenes que nos restan

Didi-Huberman, 2015

En el campo de estudios sobre memorias son diversos los análisis que, desde la antropología, la semiótica, la filosofía, el arte y la comunicación social, se han realizado en torno a la relación entre trabajos de memorias sobre terrorismo de Estado e imagen fotográfica. Dicha articulación podemos reconocerla en un campo específico de indagación, el de la memoria visual del pasado reciente en el que, desde diversas perspectivas, se problematiza la experiencia concentracionaria, la desaparición forzada, en torno a los trabajos y políticas de memorias del pasado reciente y las narrativas sobre la historia, la experiencia concentracionaria, la desaparición forzada y los desaparecidos y desaparecidas. Particularmente, en Argentina, la mayor producción ha estado orientada a reconocer usos y producción de sentidos/significaciones sobre la fotografía de sujetos desaparecidos en el entramado discursivo y las invenciones de Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y Familiares de Detenidos Desaparecidos por razones políticas (da Silva Catela, 2001; Feld, 2015; Durán, 2006). Entre los corpus analizados se encuentran las fotografías de desaparecidos y desaparecidas en las pancartas que, durante el terrorismo de Estado, formaban parte de la inscripción performática de la presencia–de la ausencia en las rondas en la plaza y luego, durante la democracia, en las movilizaciones instituidas como marchas del 24 de marzo y las de la resistencia cada 10 de diciembre. También el uso de la imagen de los rostros (desconocidos) de los represores en *escraches* de H.I.J.O.S, rituales de condena social a represores y civiles partícipes del terrorismo de Estado (Antonelli, 2004, 2010; Guarini, 2002; da Silva Catela 2001). Asimismo, se han analizado los sentidos públicos y subjetivos de la fotografía, en tanto marcas materiales del recuerdo (Jelin, 2001; da Silva Catela, 2001), en la reconstrucción etnográfica de la experiencia de familiares de desaparecidos y la producción de nuevos significados como posibilidad de construcciones identitarias y de memorias redefinidas histórica y socialmente (da Silva Catela, 2001). En el registro artístico, dichas coordenadas de sentido, fueron leídas a partir de la relación entre arte, estética y política de la imagen en obras, ensayos y montajes realizados por artistas visuales en torno a las memorias, la desaparición forzada y los desaparecidos y las desaparecidas (Longoni, 2010; 2013; Larralde Armas, 2015; Richard, 2006; Rigat, 2012; Rojas, 2006). Otro eje de abordaje es aquel que contempla las fotografías de desaparecidos y desaparecidas en los recordatorios que, desde 1987, los familiares publican en el diario Página/12. Imágenes acompañadas de un texto singular que hace referencia al nombre del desaparecido o desaparecida, a su edad al momento de su secuestro, la fecha de desaparición, los afectos y lazos de inscripción genealógica, los sentimientos frente a la desaparición y enunciados dirigidos a los propios desaparecidos, la búsqueda y la lucha

por la memoria, la verdad y la justicia y, en algunos casos, la inscripción de la militancia del desaparecido o desaparecida. La mayoría de estos recordatorios están acompañados con solicitudes de información para quienes hayan conocido o visto, en los centros clandestinos de detención, a los detenidos-desaparecidos. Desde la antropología se han analizado dichas publicaciones en orden a su relación con el ritual tanático y el derecho a la muerte escrita (Gusmán, 2005) y a las implicancias de estos soportes de la memoria, vehículo de la memoria (da Silva Catela, 2011) en orden a la corporización del desaparecido o desaparecida y la delimitación de espacios sociales. Las imágenes que suelen formar parte del corpus de estas investigaciones corresponden a fotografías cuyas condiciones de producción se articulan al ámbito familiar, imágenes tomadas en rituales familiares o sociales (casamientos, escuelas, trabajos, cumpleaños, viajes) o aquellas utilizadas en el documento nacional de identidad, carnets de afiliación a clubes, bibliotecas u organizaciones políticas (las llamadas foto carnet donde el primer plano se hace sobre el rostro) y que, en este desplazamiento de sentidos, posibilitan el pasaje de lo privado a lo público articulado a la decisión política de inscribir en la polis a cada desaparecido.

Las fotografías a las que nos referiremos en este artículo se diferencian de las anteriores en orden a sus condiciones de producción y circulación, en tanto fotografías tomadas en los centros clandestinos de detención por los operadores del campo a los sujetos detenidos-secuestrados. “Imágenes tomadas por *la fuerza*. Imágenes donde la toma forzada de la instantánea de un cuerpo, coincidía con otra ‘toma’: la del nombre de cada sujeto –del nombre al número del campo, del número a las fosas comunes sin nombre”. (Magrin, Vargas, 2017). Fotografías del “durante la desaparición” (García y Longoni, 2013).

Durante muchos años, en Argentina, los marcos referenciales analíticos en torno a la fotografía como documento del horror partían de aquellos producidos, particularmente, por las imágenes “arrebataadas al infierno” (Didi-Huberman, 2004: 3) en los *lager* nazis. Debates¹ centrados en torno a lo posible-imposible, prueba-evidencia, representable-irrepresentable, decible-indecible, público-privado. No obstante, la aparición de un novedoso acervo fotográfico, producido por el Departamento de Informaciones de la Provincia de Córdoba² (en adelante D2) sobre los detenidos-desaparecidos o las detenidas-desaparecidas en el centro clandestino que allí funcionaba, puso en tensión la idea de ausencia de imágenes del horror, abriendo un nuevo margen de discusión y análisis, incluso sobre las fotografías

.....
1 Georges Didi-Huberman, Gérard Wajcman, Claude Lanzmann, entre otros, establecen el debate a partir de los cuatro fotogramas sacados de Auschwitz.

2 El D2, fue creado como división especial, dentro del organigrama de la Policía Provincial, para perseguir y reprimir lo que consideraban un tipo especial de delito “la subversión”. Dentro de la maquinaria represiva fue un engranaje fundamental para la instauración del terrorismo de Estado en la provincia. El D2 fue sede de detenciones masivas y secuestros de militantes políticos, sociales, sindicales, estudiantiles durante la década del sesenta. Desde 1974 operó clandestinamente con el centro de detención y torturas, los secuestros, asesinatos y desapariciones forzadas, siendo nexo central entre la policía y el servicio de inteligencia militar del Ejército y de la Aeronáutica. Puede consultarse Archivo Provincial de la Memoria (2009). *Catálogo Centros Clandestinos de Detención en Córdoba*, Colección Terrorismo de Estado en Córdoba, 2da ed., Córdoba.

arrebatadas al campo, ya conocidas, no como aparición inédita sino como mirada plausible en condiciones que han dado lugar a su consistencia. Nos referimos a las fotografías de las dos religiosas francesas, Alice Domon y Léonie Duquet,³ tomadas en el centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y las fotografías sacadas de allí por el sobreviviente Víctor Bastera.⁴ Los análisis de estos acervos se centran, particularmente, en lo que la imagen revela, sus condiciones de circulación en el tratamiento institucional actual, en los usos judiciales y en su valor probatorio como registros de “verdad” jurídica o como imagen testigo en tanto “testifican de manera contundente lo que los testigos y sobrevivientes han relato por años en relación al trato en estos lugares” (da Silva Catela, 2011: 21). Claudia Feld trabaja sobre las imágenes sacadas por Víctor Bastera en relación con su testimonio en los juicios por delitos de lesa humanidad preguntándose “¿Cómo se articulan palabra e imagen en los diversos momentos? ¿Qué sentidos adquieren esas fotos con el correr del tiempo? ¿Qué valor les da el mismo testigo en sus diferentes declaraciones?” (Feld, 2014: 1). Asimismo, sobre las fotografías tomadas en el D2, podemos reconocer el análisis de da Silva Catela en *Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas* (2011), orientado por las preguntas en torno a las condiciones de existencia de las fotografías y sus usos subjetivos, a partir de la entrega que el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba⁵ (en adelante APM) –quien custodia actualmente

.....

3 En diciembre de 1977 fueron secuestradas las religiosas Alice Domon y Léonie Duquet, de la Congregación de las Misiones Extranjeras de París en Argentina. Como explica Feld, ante la presión diplomática francesa por el secuestro de sus dos ciudadanas los represores de la ESMA elaboraron una estrategia de contrainformación. Hicieron circular públicamente una nota que responsabilizaba a la organización Montoneros por tales secuestros, acompañada de una fotografía donde podía verse a Domon y Duquet con un ejemplar del Diario *La Nación* y detrás de ambas una bandera con el escudo y el nombre de Montoneros. Si bien, como señala Feld, durante 30 años esa imagen tomada en el sótano del mayor centro clandestino de detención del país, circuló públicamente en diversos medios nacionales y franceses, la intencionalidad de los represores no pudo concretarse desde la primera publicación, “dos diarios franceses las reprodujeron en diciembre de 1977, al mismo tiempo que daban la noticia de la desmentida de Montoneros con respecto al comunicado falso que acompañaba la foto, y que decían que la mentira ‘ideada por la Junta’ era evidente. Ya desde esta primera lectura, el problema que plantea esta imagen no reside tanto en lo que se ve en ella como en las preguntas abiertas a partir de lo que no puede verse” (Feld, 2014).

4 Víctor Bastera, sobreviviente de la ESMA, pudo sacar de ese centro clandestino de detención documentos y negativos fotográficos de represores y de detenidos–desaparecidos. Explica Feld (2014) “Bastera encontró en una bolsa esos negativos destinados a ser destruidos, y al ver su propio rostro en uno de ellos decidió llevarse toda la tira, que sustrajo de la ESMA con otros materiales en sucesivas salidas”. Estas imágenes, además de formar parte de los archivos de la memoria, acompañaron –y acompañan– desde 1984 su testimonio en los Juicios por Delitos de Lesa Humanidad. Sobre estas imágenes y las de las monjas francesas puede consultarse Feld, C. (2014). *Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención*. *Revista Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/66939>

5 El APM es un Archivo y Sitio de Memoria construido en las tres casonas de estilo colonial ubicadas sobre el Pasaje Santa Catalina, entre el Cabildo y la Catedral –a metros de la plaza principal de la ciudad–, en lo que fuera la Central Policial y, desde 1974 a 1978, el centro clandestino de detención del Departamento de Informaciones de la Policía de la provincia de Córdoba, conocido con la sigla D2. Junto con el Archivo se crea la Comisión Provincial de la Memoria conformada por miembros de Organismos de Derechos Humanos de la Provincia, del Poder Ejecutivo y Legislativo provincial y de la Universidad Nacional de Córdoba. Si bien su creación puede inscribirse en marzo de 2006

el acervo fotográfico producido por la policía– hace de las imágenes a sobrevivientes y familiares; sobre sus usos judiciales e institucionales. La investigación de David Schäfer sistematizada en *El registro bruto. Prácticas fotográficas en un centro clandestino de detención* (2017), orientada a desentrañar las condiciones de producción de ese registro prontorial. Junto al fotógrafo Alejandro Frola, trabajaron por secuencias, comparando sesiones de fotos realizadas en el mismo espacio, en diferentes momentos, lo que les permitió no solo identificar los lugares donde los detenidos–desaparecidos fueron fotografiados, cómo, con que cámaras, sino también parte del funcionamiento del centro clandestino. Diego Carro (2016), desde la archivología, ha trabajado sobre el tratamiento técnico de este acervo, el proceso de desclasificación, digitalización y conservación, a fin de analizar el impacto de los procesos identitarios y de memoria a partir de la articulación de políticas públicas con la ciencia y la técnica de la archivología. Sin embargo, creemos que este acervo no ha sido aún interrogado en su dimensión política-estética, en el rasgo singular de las fotografías, en sus significaciones y significancias, partiendo del reconocimiento de lo imposible en juego y, ante ello, la invención de un saber hacer con eso.

La circulación pública de las imágenes sacadas de la ESMA y preservadas por Bastera, desde 1984,⁶ interpela sobre los velos que han ocultado, invisibilizado su existencia y, sobre ello, qué condiciones hicieron posible su mirada, su consistencia como imagen del horror. En esta línea de análisis los desarrollos de García y Longoni (2013) nos orientan a modo de brújula en orden a la mirada/lo mirable, ¿no había en Argentina documentos visuales del horror o faltaban “ojos que las vean”? (García y Longoni, 2013: 28), ¿cómo nombrar entonces aquellas que “han sido publicadas una y otra vez, o están disponibles en archivos públicos. [¿]Fueron parte de expedientes judiciales y tuvieron valor de prueba?” (García y Longoni, 2013: 28). Sí hay imágenes del horror, y no son aquellas, explicitan los autores, que podrían nombrarse como imágenes del antes y el después de la desaparición, son imágenes del *durante* la desaparición (García y Longoni, 2013: 27), incluyendo aquí las fotos que tomó la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, exhibidas en una muestra realizada por la Comisión Provincial de la Memoria de La Plata en 2008, las imágenes de ciudadanos argentinos detenidos en Paraguay o paraguayos detenidos en Argentina, incluidas en el Archivo del Terror de Paraguay, el acervo fotográfico producido por el D2, las fotos de las monjas francesas en la ESMA y las fotografías arrebatadas por Víctor Bastera. Sobre estas imágenes del *durante* la desaparición el análisis sobre la representación, dice García (2009), interpela sobre las limitaciones que imprime el régimen esencialista de

.....
a partir de la sanción de la Ley de la Memoria 9286, se reconocen como condiciones de posibilidad los procesos de demarcación, denuncia y visibilización pública que las organizaciones Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas de Córdoba, la Asociación de Ex Presos Políticos, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S, realizaron durante las décadas anteriores. Diversos soportes materiales y simbólicos constituyen el repertorio de marcas de memorias que señalaron los lugares del horror en Córdoba.

6 Como ubica Claudia Feld (2014), “las fotos fueron publicadas por primera vez en el diario La Voz, el 30 de agosto y el 1 de septiembre de 1984”.

representación, en el que todo signo alude a su referente de modo transparente, así como también sobre la paradoja a la que la época nos somete: la crisis de representación legada por el siglo XX y el empuje a querer representar lo irrepresentable. ¿Cuál sería *la* imagen del horror?, ¿cómo representar, incluso, aquello que queda por fuera de la significación, en tanto enfrenta al sujeto con lo imposible? La noción psicoanalítica de imposible reconoce que frente a la muerte y su agujero no hay significativo que alcance a recubrirlo, de allí la importancia del Otro y su tratamiento simbólico como condición de texto social donde inscribir el texto de cada uno en la subjetivación de la pérdida (Rousseaux, 2001). En la desaparición forzada lo que se profana es la experiencia no solo de la vida sino de la muerte misma. La imposición de una no-muerte que deja al sujeto en una zona de suspensión entre la vida y la muerte, zona que Lacan (2013a), en su referencia a Antígona, llamó entre-dos-muertes: la muerte simbólica precede a la muerte real. Muerte sin muerte como voluntad de un goce mortífero que ha pretendido extender su poder ocultando los cuerpos, interdicando la instalación de una estructura ritual simbólica y, con ello, la supresión del derecho a la muerte escrita, de la inscripción de un nombre, del registro del ser. La época actual, época en la que la técnica y el capital demuestran su imperio,⁷ niega esta experiencia de lo imposible y empuja a la producción de significantes totalizantes, a representarlo todo, a mirarlo todo, a callar o a decir todo. Es aquí donde nos preguntamos sobre un tratamiento de lo imposible, un tratamiento por los restos.⁸ Donde el andamiaje onto-epistemológicos de

.....

7 Sobre la época actual partimos de la propuesta que Jorge Alemán, desde la izquierda lacaniana, desarrolla en orden a un Otro cuya voluntad ilimitada y los significantes amos que “se alejan más del orden simbólico e histórico, y son promovidos desde el campo de la Técnica y el Capital” (Alemán, 2012: 26) producen las condiciones en las que se deniega al sujeto su derecho a hacer la experiencia del inconsciente, la experiencia de lo imposible. Dichas condiciones pueden pensarse en orden al estado de excepción agambeano que “se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal” (Agamben, 2004: 24), produciendo las condiciones jurídicas en las que se dispone de los sujetos como vida desnuda. Esta tecnología de inserción/des-inserción, en la que el poder soberano captura la vida y la incluye dentro del derecho mediante su exclusión, despoja al sujeto de su ropaje jurídico y simbólico, produciendo nuevas formas de segregación. El sujeto no sabe si “está adentro o afuera, si está preso o libre (...) no saben a qué atenerse, ni dónde están; esto vuelve al poder actual Unheimliche” (Alemán, 2010: 40). Aquí, otra vez, la muerte sin muerte. La muerte que el soberano puede dar sin que constituya un delito, tampoco un sacrificio, es decir, una muerte fuera del Otro. Bajo estas coordenadas de lectura el pasado relampaguea en el presente, como sitúa Walter Benjamin. Santiago Maldonado estuvo 79 días desaparecido luego de un operativo represivo en Chubut, durante una manifestación en apoyo a la comunidad mapuche Lof en Resistencia de Cushamen. Fue visto por última vez siendo detenido por la Gendarmería Nacional. Desde aquel momento, hasta la aparición de su cuerpo, gran parte de la sociedad salió a la calle a exigir su aparición con vida. Continuamos exigiendo un acto de justicia y verdad sobre su desaparición y muerte. A días de que se difundiera la autopsia del cuerpo de Santiago, se conoció el asesinato de otro joven, Rafael Nahuel de 21 años, durante un segundo operativo de desalojo, a cargo de las fuerzas federales, de un predio que se encuentra colindante al Lago Mascardi y que la comunidad mapuche reclama como propio.

8 El término *resto* en la enseñanza lacaniana, nos remite a la operación de constitución subjetiva, de división del Otro –considerando que el Otro es aquel por el cual el sujeto es hablado antes de tomar la palabra en una operación de lenguaje de la que depende para constituirse como sujeto, como hablante ser-. El lenguaje –siempre extranjero, en tanto proviene de un campo de exterioridad, el Otro– muere el cuerpo, produce marcas en el cuerpo, marcas enigmáticas para cada sujeto. Esta dimensión ontológica del lenguaje, constitutiva del sujeto –y por lo tanto ineliminable– es la que opera a modo de límite para cualquier pretensión de representación exhaustiva, absoluta. Además

una voluntad ilimitada de la técnica promete acabar con cualquier forma de vacío, orientada a completar, suturar; nos interpela la posibilidad de pensar un discurso que haga de corte, de límite. Un límite capaz de hacer lugar a las inconsistencias, hendijas, aperturas donde sea posible la pregunta por el vacío y la invención de un saber hacer con los restos (Magrin y Vargas, 2017).

Acerca de un tratamiento de las fotografías del durante la desaparición

¿Por qué indagar sobre este acervo fotográfico producido como archivo policial y que hoy forma parte del archivo de la memoria? Quisiera situar aquí –permi-tiéndome la escritura en primera persona–, en la tarea de investigadora que se ha abierto con mi proyecto de tesis doctoral, en este andamiaje conceptual en cons-trucción, mi lugar de enunciación en tanto “acto político del investigador que, en busca de interpelar al Otro (...) *puede* asumir la responsabilidad de un decir mar-cado por los procesos subjetivos y colectivos de identificación y des-identificación política en los que está involucrado” (Foa Torres, 2017). En 2011, cuando el APM comienza a debatir sobre qué hacer con las fotografías, si mostrarlas públicamen-te, en caso de mostrarlas cuáles, qué criterios éticos, políticos, subjetivos, legales atravesaban dicha decisión, de qué manera mostrarlas, para qué; Ludmila da Silva Catela, directora del APM en aquel momento, decide convocar a los trabajadores y las trabajadoras de las diferentes Áreas a participar de esta discusión. Es así como, siendo trabajadora del Área de Historia Oral y Audiovisual, participo del proceso de definición e instalación de lo que sería la Muestra “Instantes de Verdad”, inau-gurada en marzo de 2012.

Entre las discusiones sobre si hacerlas públicas o no aparecía con gran insisten-cia el derecho a la privacidad de las víctimas y sus familias, reconociendo que esas imágenes fueron tomadas por la *fuerza*, en condiciones horribles, que no todas las familias transitaron el mismo proceso de elaboración, que no todas tuvieron las condiciones de posibilidad para contar, para poner en palabras lo allí sucedido y, aun habiendo tenido otros marcos de inscripción, eran incalculables las inciden-cias que, en las subjetividades, podría tener exponerlas, tornarlas públicas. En ese sentido, sobre las fotografías que no habían tenido otra inscripción y condiciones de circulación que el propio archivo policial, se decidió solo instalar-montar aque-llas autorizadas por sobrevivientes y familiares. Esto también ubica algunas de las tensiones que atraviesan los archivos de la represión entre sus usos académicos, sociales, subjetivos y jurídicos, la construcción de una normativa/legislación que permita dar consistencia a sus diversos tratamientos sin condenarlos a su propio mal, el *mal de archivo* (Derrida, 1997).

.....
del lenguaje, otra dependencia simbólica, la de la construcción socio-histórica. De esta operación, el surgimiento del sujeto y la de un objeto perdido, un resto, lo “irreductible del sujeto” (Lacan, 2013b:175). La operación de constitución subjetiva tiene como resto final un sujeto dividido (\$). Ese es el sujeto del inconsciente, sujeto del deseo, sujeto de la enunciación, el *parletrê*. Para el discurso capitalista ese resto, en tanto imposible de atrapar, aparece sin importancia: la escoria. Para el discurso analítico es el resto el material a restaurar, como condición de posibilidad para hacer de la escoria de cada sujeto –de la que no quiere saber– un resto a considerar.

“A falta de verdad encontraremos, sin embargo, *instantes de verdad*, y esos instantes son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden en este caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas, y en su brevedad revelan de qué se trata”, de esta cita de Hannah Arendt (en Didi-Huberman, 2004: 57), tomamos el nombre para la muestra, partiendo de una verdad histórica que, como jirones, fue reconstruida, significada y resignificada con lo que cada momento ha presentado en su urgencia como síntoma, interpe-lando sobre lo decible y lo escuchable. La pregunta por cómo conocemos el pasado lleva en sí una pregunta por el presente, desde el presente en el que insiste aquello que no cesa de no escribirse. Como refiere Didi-Huberman el conocimiento histórico acontece a partir del ahora, de una experiencia del presente, del que emerge “de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad que aparece como un punto crítico, un síntoma, un malestar en la tradición que, hasta ese momento, ofrecía del pasado un cuadro más o menos reconocible” (Didi-Huberman, 2015: 20). ¿Cuál fue, entonces, el punto crítico que ha generado las condiciones para otros marcos de legibilidad/visibilidad de las imágenes del *durante* la desaparición? –nos preguntamos–.

Esta muestra fue construida en el Museo de Sitio del APM, atravesando diversas salas y espacios con siete instalaciones propuestas como momentos o tiempos que no solo exhiben, muestran, visibilizan parte del acervo fotográfico policial, sino el tratamiento desplegado en el pasaje de archivo policial a archivo de la memoria, generando las condiciones de legibilidad de esas imágenes. Parte del circuito elegido para montar la muestra anuda a la fotografía el espacio físico de lo que fuera el CCD que a su vez ya ha sido resignificado vía los trabajos de memorias⁹ –lo que los testimonios de sobrevivientes ubicaron como la oficina del Jefe de Policía, forma parte del Museo como Sala Escrache–, produciendo un montaje que visibiliza no solo la lógica y la tecnología del campo, sino aquellos sentidos producidos en sus nuevas condiciones de circulación, en una nueva convocatoria a la mirada que torna público lo destinado a permanecer en secreto. Los siete momentos en los que se organizó la muestra son “Del negativo al positivo”, en el ingreso del Museo, donde el relato se construye en torno a los procesos técnicos que las Áreas de Archivo y

.....
 9 Que la oficina del Jefe Policial se haya construido la Sala Escrache no solo visibiliza el mapa de funcionamiento concentracionario y sus operadores, sino también la lógica que ha hecho posible su cartografía, su reconstrucción y develamiento: el escrache. Sobre lo instituido, un decir sobre lo instituyente. En 1998 H.I.J.O.S instala en la escena pública esta práctica inédita que devendría emblema identitario de la agrupación. Esta invención podría considerarse la más significativa del colectivo en tanto abre a otro campo de efectos, le asigna identidad y la consolida socialmente. Esta “práctica punitiva de estigmatización con valor de condena social infringida inicialmente en y sobre los espacios –privados y/o públicos– relativos a actores, prácticas e instituciones ligadas al terrorismo de Estado” (Antonelli, 2003: 360), orientó un saber hacer en torno al eje que definiría su identidad política: la lucha contra la impunidad y la exigencia de juicio y castigo. El escrache, como un enunciado –acontecimiento que irrumpe como posibilidad de inscribir en lo simbólico una práctica de veridicción frente a la impunidad legalizada por el Estado en sus tres poderes, emerge subvirtiendo las lógicas de invisibilización y renegación de la desaparición–. Evidenciar. Marcar. Revelar. El escrache no reemplaza la necesaria intervención de la ley jurídica, por el contrario, demarca su ausencia, imprime en el espacio público la impunidad materializada en el anonimato del que gozaban los represores.

Conservación y Digitalización realizan sobre los documentos recuperados en orden a la limpieza, clasificación y digitalización que permita su conservación, continúa en la Sala Escrache con “Hacer foco”, donde el anclaje se liga a las condiciones de producción del registro de las imágenes, es decir, sobre el funcionamiento concentracionario del D2 y los agentes del campo. “Enfrentarse en imágenes” es el nombre elegido para el tercer momento y está ubicado en lo que fuera el “tranvía”, pasillo de angostas dimensiones donde, en dos bancos de cemento enfrentados los detenidos y detenidas permanecían antes y después de los interrogatorios bajo tortura. En dos grandes soportes a lo largo, a la altura de la vista de quien mira, están los negativos fotográficos –visibles por la luz dentro del soporte– de personas sentadas en ese mismo lugar. En el lugar donde los sobrevivientes reconocen funcionaba una de las salas de tortura, se proyecta en esta muestra el cuarto momento: “Registro de extremistas, fotografías”, un corto realizado por el Área de Historia Oral y Audiovisual con cientos de imágenes que se suceden una tras otra en milésimas de segundos intentando dar cuenta de la magnitud de este archivo fotográfico que, a su vez, enuncia la magnitud del terrorismo de Estado en la provincia. Como quinto momento la instalación central “Instantes de verdad, el D2 en fotos”, un montaje entre imágenes de detenidos, fotografiados en diferentes espacios del D2, y textos que intentan decir sobre la violencia, la negación de la humanidad, la vida cotidiana del campo, los represores, la clandestinidad. Algunas imágenes dan cuenta del uso que la prensa hacía de estas mismas imágenes, entregadas por la policía a algunos medios de comunicación, para construir–fragar la noticia. “La foto de mis viejos”, es el sexto momento y se ubica en el mismo espacio, al final. Es un video realizado con fragmentos de entrevistas a Natalia Colón y Ernesto Argañaraz, hijos a quienes el APM entregó, entre la documentación hallada, la fotografía tanto de sus padres detenidos como de sus madres. Ambos relatan las emociones que emergieron en el encuentro con la imagen y los diversos sentidos que fueron produciendo sobre ellas. Estas entrevistas permiten pensar en la singularidad de la experiencia y los usos particulares de la imagen. En otro pasillo que lleva hacia la salida del Museo de Sitio, se encuentra el último momento de la muestra “La construcción del otro”, un espejo donde mirarse intenta reflexionar sobre la construcción del otro desde los espacios de poder desde la Ley de Residencia en 1902, la Ley Nacional Antiterrorista del 2011 y el Código de Faltas Provincial¹⁰ (Magrin, 2015). Es decir, permite pensar en ese pasado que relampaguea en el presente, como advierte Benjamin.

.....
10 En: (2015) Fotografías tomadas en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio en Argentina. Acerca del encuentro con imágenes de detenidos, secuestrados, desaparecidos en el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68018> ; trabajo sobre esta Muestra y, particularmente, sobre el encuentro de un hijo con la fotografía de su padre detenido en el D2.



Fuente: *Memorias en foco. Anuario fotográfico. Archivo Provincial de la Memoria, 2013*

Foto 1. "Instantes de verdad, el D2 en fotos", parte de la Muestra "Instantes de Verdad", producida e instalada en el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba en marzo de 2012

Ubicar mi participación en aquella primera instancia¹¹ institucional –y política– implica reconocer una experiencia singular que imprime a la lectura y a la escritura una marca, parte de una identificación con ese colectivo de trabajo: los trabajadores y trabajadoras de la memoria. Reconocer, entonces, que mi producción, se encuentra sobreterminada por un posicionamiento político, el de las memorias sobre nuestro pasado reciente enmarcadas en la larga lucha del movimiento de derechos humanos en Argentina y en los complejos debates sobre qué hacer en los Sitios de Memorias. Cabe mencionar también que el haber dejado de trabajar en el APM, dos años después de aquella muestra, imprimió otro tipo de preguntas, otras lecturas al acontecimiento y a las tensiones suscitadas desde allí en torno a las fotografías del *durante* la desaparición forzada.

Las imágenes que analizamos forman parte, en sus condiciones de producción, de un archivo: el archivo fotográfico policial y se ligan, en parte, a un documento gráfico denominado por la policía Registro de Extremistas donde se ha consignado, alfabéticamente, nombre y apellido, delito imputado, fecha de detención y número de negativo fotográfico de sujetos detenidos–desaparecidos por razones políticas en el D2.¹² Este acervo permaneció dentro de la institución policial hasta que, en junio de 2005, el Juzgado Federal N° 3 ordenó el allanamiento a la Dirección General de Investigaciones Criminales de la Policía de la Provincia de Córdoba, encontrando 82 cajas de cartón con 136.242 negativos fotográficos de hombres, mujeres y niño/as fotografiados de frente y perfil, durante su detención en dependencias policiales, desde 1964 a 1986. La mayoría de estas imágenes fueron tomadas en la Central de Policía que funcionaba en el Cabildo y en tres casonas colindantes del D2, en la ciudad de Córdoba. En agosto de 2010 la Justicia ordena la transferencia de dicho acervo, conservando su agrupamiento y nomenclatura original, desde el Juzgado Federal N° 3 al APM para su desclasificación y correcta conservación (Carro, 2016). Allí las fotografías encuentran su nueva inscripción, de archivo policial a archivo de la memoria.¹³

.....

11 Como trabajadora del APM había tenido la posibilidad de ver algunas de estas fotografías cuando dos de mis compañeros de trabajo recibieron la fotografía de sus padres secuestrados-desaparecidos; durante el acompañamiento a un sobreviviente que, luego de recibir la imagen, volvió con su hijo al Sitio de Memoria para situarla, “mostrarle” dónde había sido tomada o en casos donde sobrevivientes o familiares “liberaban” su imagen para ser utilizada públicamente. También reconocer el trabajo que, diariamente, realizaban mis compañeros de Archivo y Conservación, tras las puertas vidriadas, podía verlos acomodar las cajas, armar inventarios, limpiar, digitalizar las imágenes. Ese trabajo minucioso y detallado ha sido siempre resguardando la privacidad de los detenidos y detenidas que están en las fotografías, pudiendo acceder a ellas solo quienes se encontraban a cargo de tareas de archivo, conservación e investigación. Mi encuentro con la información de la composición del *archivo* fotográfico y algunas de estas fotografías positivadas tuvo lugar durante la definición y construcción de la Muestra Instantes de Verdad.

12 Lo inscripto en el Registro de Extremistas permitió, en parte, determinar quiénes de los fotografiados eran detenidos políticos/secuestrados así como también nombrar algunos de los rostros que en esas imágenes aparecen sin nombre. Como el Registro, ordenado alfabéticamente, está incompleto en tanto no abarca todas las letras, hay miles de imágenes en las que aún no se ha podido identificar al sujeto de la foto. Ante las imágenes sin nombre insiste la pregunta sobre el núcleo mismo de la técnica concentracionaria, allí donde desfallece el lenguaje, donde no es posible articular la palabra a la imagen para nombrar y hacer consistir el uno por uno del 30.000. Pero también, se hace presente la tarea de reconocimiento que los sobrevivientes y familiares hacen de algunas de estas imágenes. A veces la fecha cercana de detención, otras veces la ropa –primeros despojos de la dignidad del sujeto en el campo–, asume condición de signo para reconocerse a sí mismo u otro en la imagen, como un jirón, un resto, un fragmento arrebatado al campo. Una marca que hace cuerpo. Fotografía y mirada del otro en una operación de desciframiento. Decir un nombre allí donde había una cifra.

13 En el APM estas fotografías forman del acervo documental “Fotografías de la Dirección General de Investigaciones”.



Fuente: Pablo Becerra. Acervo Archivo Provincial de la Memoria

Foto 2. Caja de negativos fotográficos entregados por la Justicia Federal al AMP

En esta tarea de “desclasificación”, en el positivado de los negativos, los trabajadores de Archivo y Conservación pudieron reconocer la existencia de aproximadamente 60.000 personas fotografiadas, hombres, mujeres, niños, niñas, ancianos y ancianas. Entre esas imágenes, hasta el momento, se reconoce que 6.000 son de detenidos–desaparecidos y detenidas–desaparecidas por razones políticas durante el terrorismo de Estado.¹⁴ ¿Cuál es la particularidad de este archivo? El haber sido producidas en el campo por los operadores del campo, constituyéndolas en un archivo fotográfico, siguiendo determinadas lógicas de clasificación y conservación. Asimismo, específicamente, podemos reconocer como rasgo singular, que dichas fotografías no solo abarcan en la imagen al detenido–secuestrado o a la detenida–secuestrada, como fotografía prontuarial, sino también aquello que, en las nuevas condiciones de legibilidad histórica (Didi-Huberman, 2015) permiten producir sentidos sobre el campo como tecnología concentracionaria. Volveremos sobre ello.

Considerando el vasto andamiaje conceptual en torno a fotografía y memorias, la pregunta por el tratamiento de las imágenes del *durante* la desaparición implica como punto de partida el uso de herramientas analíticas que permitan sortear la dicotomía entre el goce de mostrar o no mostrar, entre lo representable y lo irrepresentable, entre la destrucción del archivo o el mostrarlo todo; entre la ética de la ceguera y el show del horror; discusiones anudadas a la fotografía y su función icónica, que demandan a la imagen todo o nada. Superar esa dicotomía implica,

.....

14 Este acervo y otros documentos –visuales y gráficos– encontrados en Comisaría, nos han interpelado sobre aquellos sujetos que, por razones étnicas, de género y de orientación sexual, han sido objeto de persecución, detención, tortura y asesinato durante el terror de Estado y que no han integrado públicamente los trabajos de memorias. “Memorias al margen”, las llamamos junto a da Silva Catela y López, entendiéndolas “en relación y tensión con las memorias dominantes pero también con las memorias subterráneas, en variados contextos culturales, sociales y políticos que permean la presencia de los usos del pasado, sus condiciones de circulación y el valor de las fuentes orales y visuales para su abordaje (...) Un espacio de margen, liminal, como el del mar con la tierra, que de acuerdo a sus mareas dibuja fronteras que se tornan visibles o se desdibujan” (da Silva, Magrin, López, 2015: 8).

en primera instancia, reconocer que la imagen “no es ni todo (como teme secretamente Wajcman), ni nada (como afirma perentoriamente)” (Didi-Huberman, 2004: 102). Allí, en el entre del todo y nada, aparece la posibilidad de pensar lo singular del tratamiento y la mirada, en la imagen no – toda. En este litoral, hemos emprendido el análisis de las imágenes a partir de lo que podemos denominar el resto en la imagen para, a partir de allí, reflexionar en orden a un posible tratamiento (qué hacer con las fotografías del *durante* la desaparición forzada, cómo hacerlo) orientado por una lógica, la lógica de la política de los restos y su relación con los trabajos de memorias. Una política del resto como tratamiento que supone una ética visual que no nos condena a no ver y tampoco empuja a mirarlo todo, allí la imposibilidad de un significante que lo represente todo, un reconocimiento de lo imposible en el umbral. El primer zócalo sería, entonces, asumir que no hay “no manipulación”, que no hay “no tratamiento”, no hay forma de “no mostrar”. El no tratamiento constituye en sí mismo un tratamiento por el desecho. Del desecho al resto, una operación, un tratamiento social, político y ético. Aquí la pregunta sobre qué y cómo mostrar. La Muestra “Instantes de Verdad” producida con algunas de las fotografías del *durante* la desaparición en el APM, ha organizado un tratamiento integrándolas a una serie, un dispositivo que nombra algo del *durante* la desaparición forzada, más allá del cálculo –30.000 es un cálculo sobre lo incalculable–. Una pregunta, entonces, es cómo adviene posible el tratamiento de lo incalculable. Particularmente, cómo fotografía, archivo y memorias se enlazan en el tratamiento de imágenes del *durante* la desaparición forzada.

Acerca de la el archivo y la temporalidad de las imágenes

Como delimitáramos en apartados anteriores las imágenes se inscriben en dos archivos distintos, uno ligado a sus condiciones de producción –el archivo policial–, otro a sus condiciones de circulación y de posibilidad –archivo de la memoria–. Eso nos lleva a preguntarnos por la noción de archivo y la temporalidad en el tratamiento. Sobre esta última podemos arriesgar: las fotografías producidas para el archivo policial y las coordinadas de significación en el presente de las fotografías del archivo de la memoria, *dan* cuenta de una doble actualidad. La actualidad pasada, aquello que está siendo en la imagen del pasado –el *durante* la desaparición forzada– y lo que acontece en el presente con la mirada de aquel instante. El concepto de imagen dialéctica, de Walter Benjamin, nos orienta hacia esa temporalidad “(...) mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que Ha sido con el Ahora es dialéctica: no de naturaleza temporal sino de naturaleza figurativa. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas” (Benjamin, 2005: 464). Desde el discurso psicoanalítico podemos reconocer que lengua, muerte y sexo son los nombres de los tres imposibles constitutivos, de allí que podamos pensar en este tratamiento de las imágenes en la lengua que se dice a medias, un tratamiento no-todo, un tratamiento de lo imposible a través de los restos. Reconociendo la imagen dialéctica que desgrana el “carácter representacional (o más bien de contenido) para apelar a un trasfondo que no pertenece al orden de la percepción, de la intuición, o de lo visible, y que, en cambio

tiene su registro (...) en el orden de la legibilidad” (Fernández, 2014: 37). Es decir, un análisis de la imagen que apela a su legibilidad, que nos permita centrarnos en sus condiciones enunciatorias para “volverlas legibles, volviendo visible su construcción misma” (Didi-Huberman, 2015: 25), su zona del tiempo. Producción de “legibilidad histórica de esta visibilidad tan dura de sostener” (Didi-Huberman, 2015: 18) en tanto cada imagen, como fragmento singular, se presenta imposible de concebir fuera de sus “*circunstancias*, una imagen-acto (...) inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen” (Didi-Huberman, 2015: 36). En este reconocimiento de lo imposible, de lo intotalizable, la imagen como fragmento, jirón o trozo permite pensar las fotografías del durante la desaparición forzada, poniendo en cuestión la idea de la escena misma, “de la desaparición en sí”, tal como Longoni y García refieren. En tanto,

¿qué foto sería la “representación en forma directa” de una desaparición? (...). No se asume que, por las propias características de lo que se pretende representar, no sería posible (y quizá, bien pensado, ni siquiera deseable) disponer de la Fotografía de la Escena sino siempre de fragmentos, escorzos, desgarraduras, astillas de imágenes que nunca nos devolverán la “desaparición en sí” (...) Las imágenes del horror son esa multiplicidad de imágenes-fragmentos arrancadas a la vida del campo que están en condiciones de contribuir a reconstruir el mecanismo del terrorismo de Estado y la experiencia concentracionaria. (García y Longoni, 2013: 32)

En torno a la legibilidad, refiere Fernández, un problema de tiempo y un problema metodológico, en tanto “tiene que darse el tiempo para que las imágenes puedan producir el instante para su legibilidad” (Fernández 2014: 38) y no hay modelo o gramática disponible que la garantice. Por lo tanto, “la pregunta crítica que articula este doble problema es, una y otra vez, cómo –y cuándo– puede *aparecer, presentarse*, la imagen/ausencia disponible para su legibilidad” (Fernández 2014: 38). Y allí, al pie de página, una resonancia en la advertencia de Benjamin, en tanto “el índice histórico de la imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que solo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad (...) Y ciertamente este ‘alcanzar legibilidad’ constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior” (Benjamin en Fernández, 2014: 38). Resuena aquí la pregunta de García y Longoni acerca de los ojos que faltaban para mirar las imágenes del horror, acerca de los velos que recubrían la mirada. La legibilidad de la imagen no puede desanudarse, entonces, del tiempo de enunciación de la mirada, condiciones de posibilidad que hacen consistir la mirada, las miradas posibles ante un tratamiento singular. La aparición de las fotografías del durante la desaparición en el D2 y su pasaje a archivo de la memoria, nos remite a un tiempo¹⁵ donde algo de lo que de ellas emerge y falta, encontraba las condiciones para ser mirado y significado, interpelando hasta la invención de nuevas formas frente a lo que en ellas insiste, frente a lo “real en su expresión

.....
15 Época en la que las políticas de memorias articulaban las históricas demandas del movimiento de derechos humanos en torno a la memoria, la verdad y la justicia, generando las condiciones no solo de para lo decible, sino también para lo escuchable y lo mirable. Condiciones donde la experiencia traumática, el texto subjetivo, encontraba un texto social donde inscribirse. Políticas de Estado que otorgaban consistencia a los legados históricos y a las herencias simbólicas.

infatigable” nos dice Barthes (2012: 29), posibilitando “la escucha de un murmullo que habla en las imágenes”, orienta Fernández (2014: 42). Las imágenes, entre lo que exhiben y el vacío, la ausencia; entre el *studium* y el *punctum* barthesiano, podríamos decir. Con relación al tiempo, a ese tiempo donde fue posible la consistencia de la mirada, podemos ubicar como condición de posibilidad de la visibilidad/legibilidad de las imágenes, el pasaje de archivo policial a archivo de la memoria y su tratamiento en un Sitio de Memoria,¹⁶ así como también los testimonios de sobrevivientes en los juicios de lesa humanidad, instancias orales y públicas. Dicho tratamiento ha generado los marcos desde donde mirar, pero también desde donde convocar la mirada, en orden a un acto de sanción subjetivo y social sobre la desaparición forzada y los desaparecidos y desaparecidas por el terror de Estado. En relación con dichos marcos, podemos señalar –a modo de aproximación– algunas significaciones que, sobre los mecanismos del terrorismo de Estado y la experiencia concentracionaria, emergen del encuentro con el fondo. Entre otras, ciertas preguntas en orden a sus condiciones de producción y la paradoja del registro burocrático de Estado sobre su práctica clandestina. Gran cantidad de fotografías, producidas por el D2, mantienen continuidad con el ritual de registro que, desde 1880, la institución policial produce sobre los sujetos detenidos para la construcción de prontuarios y perfiles delictivos. Siguiendo los elementos que componen dicho ritual, en su producción de sentidos y representaciones sobre el sujeto del delito, podemos dar cuenta de ciertas persistencias en el fondo analizado. Los detenidos fotografiados están sentados en una silla o parados, una de las tomas es de frente, la otra de perfil. Por encima de los detenidos, un soporte metálico que indica número y una fecha. Lo particular en estas imágenes, lo fuera de serie en orden al ritual históricamente producido, sus puntos o “líneas de fuga” (Calveiro, 1996) emerge del cuerpo de algunos de los fotografiados, zonas de piel enrojecidas o moradas, labios secos, ojos semi abiertos, ropas rotas, con restos de sangre, espaldas encorvadas, signos de esposas, cables o alambres en las muñecas, golpes, inanición, deshidratación, dolor y cansancio. Pero también, lo singular de estas imágenes, emerge de sus márgenes y fondos, donde quedan fijados los represores sosteniendo, con una mano, los soportes metálicos con las fechas y, con la otra, las vendas que usaban sobre los ojos de los detenidos, para *tabicarlos*. Represores, operadores del campo, riendo, fumando, llevando tazas de café, con las manos en los bolsillos, uniformados o de civil, los desaparecedores y la cotidianeidad del campo en el *durante* la desaparición forzada.

Entre esas fotografías se encuentran aquellas que, recortadas en sus bordes, dejando solo el rostro del detenido, la fuerza policial entregaba a la prensa para construir la noticia fraguada sobre *los subversivos*, produciendo entonces otro tipo de

.....
 16 Construir un Archivo en su doble dimensión, el acervo documental con los archivos de la represión en Córdoba y el Museo de Sitio donde funcionó el CCDTyE. Estos son –y siguen siendo– objetivos fundantes del APM. Fundantes no solo en orden a la materialidad –el APM en sus comienzos no contaba con un solo documento– sino a los usos y sentidos de dicha materialidad. Construir el archivo en su dimensión documental implicó salir en búsqueda de los registros producidos en comisarías, jefaturas de policías, morgues, hospitales, escuelas, instituciones que, durante el terrorismo de Estado y años previos, formaron parte del entramado represivo.

documentos y una nueva arena de inscripción: la prensa escrita. Claudio Zorrilla, de 21 años, estudiante de arquitectura, militante de Política Obrera, fue fichado, registrado fotográficamente por la policía cuatro veces, entre noviembre de 1971 y febrero de 1972. Una de las ocho fotos que le tomaron, de frente y perfil, fue publicada el 19 de junio de 1976 en los diarios de Córdoba en una noticia sobre un “intento de fuga”. Ese mismo día Zorrilla fue trasladado, junto a otros tres detenidos políticos, desde la Unidad Penitenciaria 1 (UP1), donde se encontraba detenido, por enviados militares. Los “detenidos fueron amordazados, atados, encapuchados y subidos en vehículos militares. Una vez afuera del establecimiento penitenciario, en las inmediaciones al Parque Sarmiento, todos ellos fueron fusilados. Como era habitual en aquella época, el reporte oficial “informó” que éstos habían resultado abatidos en un intento de fuga”¹⁷ (Comisión Provincial de la Memoria y APM, 2010). Las fotografías del D2 en los diarios dan cuenta de los desplazamientos de las imágenes, en condiciones de circulación que las sustrae del archivo policial, las resignifica y ubica en un nuevo acervo, el acervo documental periodístico.



Fuente: Natalia Magrin. *Memorias en foco. Anuario fotográfico. Archivo Provincial de la Memoria, 2013*

Foto 3. “Instantes de verdad, el D2 en fotos”, parte de la Muestra *Instantes de Verdad* producida e instalada en el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba en marzo de 2012. Fotografías tomadas, durante cuatro detenciones, a Claudio Zorrilla de 21 años, estudiante de arquitectura, militante de Política Obrera, entre noviembre de 1971 y febrero de 1972

.....
 17 Su asesinato fue condenado en el Juicio a Videla, Menéndez y otros 29 represores, en la causa conocida como UP1, que se llevó adelante en Córdoba en 2010.

Si el registro fotográfico prontuarial obedece en su producción a la topología (Derrida, 1997) del poder policial, a su modo de hacer, espacios, tiempos y partes exclusivas, podemos anticipar que en el pasaje de arconte se va armando la maquinaria de producción de lo sensible.¹⁸ Poner a trabajar las imágenes como parte del modo de producción capitalista, advierte Casanova, en la que no solo los cuerpos, las máquinas, la naturaleza, los espíritus, sino también las imágenes son

(...) incluidas como elementos en la suma de las fuerzas productivas (...) una función de las máquinas de producción de la muerte, cuyos obreros son los soldados; (...) de producción de identidades, cuyos obreros son policías; de producción de la información, cuyos obreros son los periodistas, los agentes de seguridad, los comunicadores (...); una función de la máquina de producción de lo sensible en la cual se funda el recuento político militar y técnico científico de aquello que vale tomar en cuenta, de aquello que contando recorta el horizonte de lo visible y de lo no visible. (Casanova, 2014: 109)

A su vez, es el pasaje de archivo policial a archivo de la memoria lo que permite el reconocimiento de ese desplazamiento, de ese anudamiento entre archivo policial y archivo de prensa. No es sin una política de memoria donde adviene posible un saber sobre la maquinaria de producción de las imágenes en su relación con la performatividad del otro, de lo que se olvida y lo que se recuerda, lo que se conserva y se destruye.

En este mismo archivo se encuentran otras fotografías que rompen con la conformación y los elementos del ritual oficial de registro, aquellas que muestran cantidades de detenidos y detenidas en los patios, a sujetos con los ojos vendados, a quienes les han colocado una capucha, las manos atadas con trapos o esposas por la espalda, a quienes los represores sujetan del brazo, tomadas en distintas posiciones y lugares del centro clandestino, junto a dos o más personas detenidas, sin identificación y fecha, es decir, fuera del encuadre de registro policial. Y otras imágenes que parecen haberse tomado fuera del disparo intencional, registrando pisos, baldosas, el soporte metálico fuera de encuadre, ventanas, una caja con ropa. Imágenes que han ido permitiendo la localización, espacialización y (re) conocimiento de lo que fue el campo en su topografía. Este trabajo de emplazamiento ubica al sujeto secuestrado en un lugar oficiando de límite a la incertidumbre del dónde, cómo, quiénes, cuándo, impuesta por la desaparición y la lógica concentracionaria. Un trabajo de reconocimiento subjetivo, pero también político y social, en tanto dichas fotografías, como testimonio, han sido fundamentales en la construcción de la topografía de las memorias en el Museo de Sitio del APM y el develamiento de los usos de los espacios en el centro clandestino. El tabicamiento,

.....

18 La batalla por el sentido, en las fotografías. Si los detenidos políticos, los secuestrados en los campos solo asumían rostro en el registro policial –es decir en lo secreto de la comisaría, del cárcel– en el mismo acto que los deshumaniza, pretendiendo sustraerlos del campo del Otro, los familiares contrarrestaban dicho mecanismo con las pancartas de las fotos de los desaparecidos en la plaza pública. Ahora bien, esa batalla en imagen se libraba con fotografías distintas. Unas clandestinas, secretas, otras públicas, familiares.

técnica del campo que comenzaba a operar con el acto del secuestro, borrando los límites entre el afuera y el adentro del campo por medio de una venda o capucha que el secuestrador ponía sobre los ojos de los secuestrados y secuestradas, impuso a los sobrevivientes la dificultad de reconocer los lugares de detención, sus torturadores o torturadoras y a otros detenidos y detenidas. Sobre el tabique, Graciela Geuna, sobreviviente del centro clandestino La Perla, en Córdoba, enuncia “(...) era una realidad absoluta, total, con sus propias reglas. Y esa realidad comienza a imponerse con la venda y el proceso de aislamiento que desata” (Geuna citada en Calveiro, 2006: 86), en efecto, dice Pilar Calveiro “(...) la vida sin ver ni oír, la vida sin moverse, la vida sin los afectos, la vida en medio del dolor es casi como la muerte y, sin embargo, el hombre está vivo; es la muerte antes de la muerte; es la vida entre la muerte” (Calveiro, 2006: 86).



Fuente: Natalia Magrin. *Memorias en foco. Anuario fotográfico. Archivo Provincial de la Memoria*, 2013

Foto 4. “Instantes de verdad, el D2 en fotos”, parte de la Muestra *Instantes de Verdad* producida e instalada en el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba en marzo de 2012. Como parte de la instalación, cobra relevancia en orden al tamaño y al recorte que se produce como montaje, la imagen de un represor, operador del campo, sosteniendo con una mano un peine y el tabique que acaba de sacarle al detenido. A un costado de esta imagen, seis fotografías de detenidos y detenidas tomadas de frente y perfil, donde pueden verse los represores

En orden al testimonio en el ritual de las formas jurídicas, producido treinta años después de la experiencia concentracionaria, el testigo sobreviviente queda entre el deber de dar testimonio como representante de los que continúan desaparecidos y la exigencia del testimonio como probatoria de lo acontecido, evidenciándose “los desfiladeros de la memoria, que siempre se articulan a un recuerdo, y los recuerdos se inscriben en una lógica temporal y subjetiva totalmente diversa a la temporalidad de los hechos históricos” (Rousseaux, 2014). En este sentido, el testimonio en los Sitios de Memorias aloja la posibilidad de una verdad subjetiva e histórica, una verdad no probatoria en términos judiciales –en tanto es el Estado el que se responsabiliza 30 años después de la producción del horror y da cuenta de la evidencia de los centros clandestinos ante los propios sobrevivientes–. Como refiere Rousseaux (2014) “treinta años después, no se trata de demostrar los hechos sino de producir un sentido de lo ocurrido. Es decir, que además de la producción de verdad surja un sentido, que es el derecho aún negado a los sobrevivientes”. El encuentro del sobreviviente con la imagen que le tomaron en el campo, encuentro que, en tanto singular es irreductible, hace consistir un acto de palabra singular ante el mismo mecanismo de tormento aplicado a todos. Un acto de palabra frente a la violencia sobre la lengua producida en el campo. Son los sobrevivientes testigos de esta violencia, los que traducen parte de la “lengua clandestina” (Antonelli, 2009) producida por los operadores del campo: tranvía, tabique, traslado, terapia intensiva, margarita, submarino. Las imágenes en tanto testimonio, operan a modo de pieza, fragmento, abriendo la posibilidad para producir nuevos montajes. En ese trabajo de montaje de las imágenes “temporalizadas –sean por un límite inmanente– reanudadas a la palabra de la experiencia” (Didi-Huberman, 2015: 29), dos hechos de legibilidad: la evidencia visual en tanto “algo que debería poder ser visto” y lo que la *evidence* de la imagen no ofrece acceso, su *atmosphäre* y *stimmung* simultáneamente (Didi-Huberman, 2015: 52). El aire de las imágenes. Lo que allí está sin ofrecerse a la mirada: “(...) dos flashazos, chac, chac. No sé ni dónde me la sacaron ni quienes fueron porque quedé mareado”, dice Carlos Ortiz,¹⁹ secuestrado en el D2. “Allí estaba yo a los 20 años, con la cara torcida, hinchada, deforme, y con una expresión de tristeza que salía desde lo más profundo de mí. Y a mi lado –en la foto–, la panza de uno de los verdugos y en sus manos la capucha –que el tipo me había sacado sólo a los fines de tomar la foto”,²⁰ dice Wenceslao Cabral, sobreviviente del D2. “Saber mirar las imágenes de esos terribles archivos sin dejar de escuchar los testimonios que los sobrevivientes mismos han dejado”, dice Didi-Huberman (2015: 29).

.....
19 Testimonio de Carlos Ortiz, publicado en Cebrero, W. (23 de marzo de 2016). Registro de extremistas: cuando la policía fotografiaba a los torturados. *Revista Cosecha Roja*, Buenos Aires.

20 Testimonio de Wenceslao Cabral, publicado en Archivo Provincial de la Memoria (2012). “Instantes de verdad. Fotografías del Registro de Extremistas. Área de Investigación APM”. *Diario de la Memoria*, V (6), 35-37. Recuperado de <http://www.apm.gov.ar/?q=apm/exilios-destinos-experiencias-relatos>

Entre la primacía de la palabra por sobre la imagen o la imagen y su montaje sobre la palabra, en esa dislocación, aparece la posibilidad de un tratamiento que no demanda a la imagen una representación directa en alusión a un referente, ni la evidencia que complete lo que falta, ni el fallido de estatuto de la imagen como testimonio sin la intervención del lenguaje: “no es lo mismo reducir las imágenes a una palabra que las redimiría, que construir su legibilidad, su propio valor de anamnesia y de conocimiento por un trabajo de montaje” (Didi-Huberman, 2015: 62). Como la lengua, la imagen también dice a medias. Y en ese decir a medias, un trabajo orientado por los restos. Una política de los restos. Aquello que vía la palabra, la escritura y el montaje hagan posible la legibilidad de las imágenes en una doble actitud, dialéctica, de quien mira y dice: sin dejar de asombrarse frente a la imagen “aceptar la prueba, el no saber, el peligro de la imagen, la falta de lenguaje y no dejar de construir (...) la ‘cognocibilidad’ de la imagen (lo que supone un saber, un punto de vista, un acto de escritura, una reflexión ética)” (Didi-Huberman, 2015: 65). Un saber mirar, un saber hacer con los restos que supone la falta, lo incapturable, lo irrepresentable para, a partir de allí, pueda hacerse un tratamiento de lo imposible. Legibilidad de la imagen dialéctica como posibilidad de hacer consistir un deseo de memoria.

Hasta aquí diversas preguntas en orden al tratamiento de la imagen y un modo singular de hacer: ¿cómo tratar las imágenes del horror concentracionario en su nuevo estatuto en orden a la memoria, la verdad y la justicia?, ¿cómo pensar la imagen en orden a la representación y su imposibilidad?, ¿qué estatuto asume la imagen como resto de una experiencia traumática y su lógica del no-todo? Estos interrogantes no pueden desanudarse de las preguntas por el archivo, por las políticas de archivos y por el sujeto que mira la imagen y, a través de estas, las condiciones que la época impone al archivamiento y a la mirada. ¿Cómo pasan las fotografías del archivo concentracionario/policial a constituirse en archivo de la memoria?, ¿ese pasaje hace posible tramitar algo del horror que allí se inscribe?, ¿deben ser exhibidas?, ¿cuál es su dimensión pública?, ¿qué tratamientos estéticos/éticos, políticos posibles en un Sitio de Memoria? Por tratamiento hacemos referencia no solo a los marcos legales y analíticos con los cuales abordar, anudar, hacer consistir un saber hacer con lo mirable y lo significatizable, sino también reconocer sus límites, sus consignaciones en “algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización (...) de la re-impresión” (Derrida 1997: 10), su imposibilidad y reverso: su (an) archivamiento. Es decir, un movimiento que permita la circulación de las imágenes sin quedar subsumidos en la lógica del archivamiento y su pulsión constitutiva ni en la fetichización de la imagen en un empuje a mirarlo todo, en el exhibicionismo de la época actual. Circulación que pueda hacer consistir su límite, su no-todo vía un tratamiento de lo imposible, tratamiento ético “en la medida en que señala aquello que empuja por una invención, caso por caso (...) tratamiento posible de lo que el archivo muestra, justamente, como opaco, ruidoso, murmulante y, sobretodo, insistente y punzante” (Magrin y Vargas, 2017: 57).

Será entonces preciso insistir en la pregunta y el recorrido hacia una política de la imagen orientada por sus bordes, sus límites de sentido, sus inconsistencias, por un tratamiento que implique el an-archivamiento, que requiera considerar su polí-

tica de institucionalización, de consignación, de lo siempre a priori definido como archivable. Como decíamos, el trabajo con el archivo implica no solo dar cuenta de su principio de conservación, resguardo, sino también de aquel *mal* que lo corroe y lo amenaza, como advierte Derrida (1997). En tanto, del:

(...) carácter no transparente del lenguaje es que se abren nuevos modos de intervenir sobre lo que una fuente “alberga”. Más aún cuando la fuente dibuja una voz, un testimonio, una subjetividad. En esta línea, el trabajo analítico del archivo como testimonio, implica una experiencia sensible que no es nunca sin sujeto. [Allí] una subjetividad interroga y es interrogada por aquello que el estudio de la fuente devuelve al sujeto de su intervención. En este marco, el estatuto del testimonio en tanto “prueba de verdad” adquiere un nuevo estatuto. (...) Así pues, el interés por un archivo implica preguntarse por el deseo de una escucha, en tanto espacio que se abre entre una fuente y su posible tratamiento. Pero además implica orientarse por los signos desechados desde otras miradas cuyas pretensiones de objetividad e imparcialidad frente a los soportes testimoniales, lo que desde éstas es tratado sin valor de verdad. Residuos significantes, desechados por la técnica jurídica a los que puede ser devuelto su valor de resto, y por ello, su dignidad. (Magrin, Vargas, 2017: 56).

Sobre esta subjetividad que interroga podemos pensar en el *punctum* barthesiano que, anudado al *studium* –aquella dedicación en la que establezco relación o participo de la escena, sus gestos, aspectos–, remite a la vuelta de la mirada sobre quien mira –*spectator*–, aquello que sale de la “escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes, 2012: 58), ese “azar que en ella me despunta” (Barthes, 2012: 59). Agujerea, marca, y también “casualidad”, dice Barthes –contingencia, podríamos decir con Lacan– inquieta lo que parecía estático bajo la forma-imagen. El *punctum* conmueve el *studium*. ¿Podríamos ubicar aquí una dimensión política de la imagen y su dialéctica? La imagen que “en su apertura de cognoscibilidad, posibilita lo que el horror ha obturado, en tanto su despunte punzante demanda a la lengua amordazada la emergencia de lo decible, y al Otro la urgencia de lo mirable” (Magrin y Vargas, 2017: 54). En este sentido, las imágenes en tanto testimonio, podríamos decir, exhiben algo del acto que las funda, nombran algo de la dimensión clandestina de su producción y reiteran la pregunta por el sujeto de la enunciación. Si “los mecanismos y las tecnologías de la represión revelan la índole misma del poder” (Calveiro, 2006: 25) las fotografías revelarían parte de estos mecanismos y tecnologías, la de la desaparición forzada y el centro clandestino.

Ese saber mirar –saber hacer con– y la condición de legibilidad de las imágenes no pueden desligarse, dice Didi-Huberman, del “momento ético de la mirada”, ética que no refiere a una moralización de la mirada, sino al acto de “dar conocimiento a esas imágenes cuya ‘mudez’ nos ha dejado en principio ‘mudos’, mudos de indignación” (Didi-Huberman, 2015: 52). Ética que soporta un trabajo de invención, caso por caso, “que implica una experiencia sensible que no es nunca sin sujeto (...) experiencia que demuestra allí su irreductible singularidad (respetto del horror que lo marca) y su encuentro en lo común (con un pasado reciente)” (Magrin, Vargas, 2017: 54). Un trabajo de memorias visuales que, lejos de orientarse hacia su completitud, se pretende dislocatoria de lo que la época impone en su rechazo a lo imposible, en su circularidad sin límites donde todo puede ser visto,

dicho, oído y significable. Un trabajo de memorias visuales que se deja orientar por su constitución parcial, intotalizable, dialéctica, para hacer legibles y temporalizar las imágenes del *durante* la desaparición en tanto imperativo ético y político.

Si partimos de la imagen subordinada al resto, el archivo como soporte del resto, podríamos decir, entonces, que el archivo es la arena de la política del resto. En esta actualidad entre el archivo del discurso capitalista y su empuje al goce de mirarlo todo y el archivo orientado por los restos, una disputa por las memorias, una disputa por el presente, de la relación dialéctica de lo que Ha sido con el Ahora.

Bibliografía

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alemán, J. (2010). *Para una izquierda lacaniana*. Buenos Aires: Grama.
- Alemán, J. (2012). *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Antonelli, M. (2003). Condena Social y Productividad del Carácter Conflictual de la Memoria Traumática: 'El Escrache' de H.I.J.O.S. *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, 3 (4-5).
- Antonelli, M. (2004). ¿En nombre del padre? De la fraternidad, pathos social y política(s). *Cuadernos de Nombres, Filosofía de la Fraternidad*, 2, Córdoba.
- Antonelli, M. (2010). *El sentido de un final. Condiciones socio-discursivas del 'Escrache'. Tres escenarios de una década (1997-2007)* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Córdoba.
- Antonelli, M. (2009). State terrorism, clandestine language. Some notes on the Argentine Military Dictatorship. *Special issue*, PMLA, Modern Language Association.
- Barthes, R. (2012). *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Editorial Akal.
- Calveiro, P. (2006). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Casanova, C. (2014). No sabemos lo que una imagen puede. En: Fernández, D. (ed.). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes* (pp. 109-140). Santiago: Ed. Metales Pesados.
- Carro, D. (2016). *Revelar lo oculto. Análisis de la serie de registros fotográficos de detenidos por razones políticas. Impacto de los procesos identitarios y de memoria a partir de la articulación de políticas públicas con la ciencia y la técnica de la archivología*. (Trabajo final de Curso de Especialización en Archivos y Derechos Humanos: aprendizajes internacionales en contexto de (post) conflicto). Escola Superior d'Arxivística i Gestió de Documents, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Comisión y Archivo Provincial de la Memoria (2010). *Derecho a la verdad. Derecho a la Justicia. Un recorrido histórico sobre las Causas UPI y Gontero*. Córdoba: Ed. Comisión y Archivo Provincial de la Memoria. Recuperado de <http://www.apm.>

gov.ar/sites/default/files/DossierJuicioUP1-Gontero.pdf.

da Silva Catela, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.

da Silva Catela, Ludmila (2011). ¿Revelar el horror? Fotografía y memoria frente a la desaparición de personas. *Documento de trabajo. Programa Domeyko en Sociedad y Equidad*, 197-213.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos.

Durán, V. (2006). Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes. *Cuadernos de Antropología Social*, 24, 131-144.

Feld, C. (junio 2014). Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/66939#ftn2>.

Feld, C. (diciembre 2015). Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7508/7725>

Fernández, D. (ed.) (2014) *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Foa Torres, J. (2017). Entre la impotencia y lo imposible: Reflexiones en torno al proceso de producción de conocimiento. En: Martínez, F. y Saur, D. (comps.); *La cocina de la investigación*. Universidad Nacional de Córdoba. En prensa.

García, L. I. (2009). Imágenes de ningún lugar. Sobre la representación del horror en Argentina. *Nombres, Revista de Filosofía*, 23, 109-128. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2491/1432>

García, L. I. y Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de los desaparecidos. En Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. (comps.); *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 25-44). Buenos Aires: Librería.

Guarini, C. (2002). Memoria Social e imagen. *Cuadernos de Antropología Social*, 15, 113-123.

Gusmán, L. (2005). *Epitafios: el Derecho a la Muerte Escrita*. Buenos Aires: Norma.

Jelin, E. y da Silva Catela, L. (2002) (comps.). *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Lacan, J. (2013). *La Ética del Psicoanálisis* (Libro 7). Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2013b). *La Angustia* (Libro 10). Buenos Aires: Paidós.

Larralde Armas, F. (2015). *Relatar con luz: El lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012)*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata.

Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de

- los desaparecidos. En: Crenzel, E. (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 35-57). Buenos Aires: Biblos.
- Longoni, A. (2013). "Fotos y siluetas: políticas visuales en el Movimiento de derechos humanos en Argentina". *Afterall, Revista de arte contemporáneo*, 25. Recuperado de http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf
- Magrin, N. (2015). Fotografías tomadas en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio en Argentina. Acerca del encuentro con imágenes de detenidos, secuestrados, desaparecidos en el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68018>
- Magrin, N. y Vargas, M. (2017). Memorias, imágenes, restos. Hacia un tratamiento ético y político del archivo. *Identidades Revista del Instituto de Estudios Sociales y Políticos de la Patagonia*, 1. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Recuperado de <https://iidentidadess.wordpress.com/numeros-anteriores/numero-13/>
- Richard, N. (2006) (coord.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Cuarto Propio.
- Rigat, L. (2012). De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente. *La Trama de la Comunicación*, 16, 163-171. Recuperado de <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/32/28>
- Rojas, S. (2006). Cuerpo, lenguaje y desaparición. En: Richard, N. (coord.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 177-186). Chile: Cuarto Propio.
- Rousseaux, F. (2001). Sancionar el duelo. Desaparición, duelo e impunidad. *Revista Psicoanálisis y el Hospital*, 20, 32-38.
- Rousseaux, F. (29 de mayo 2014). "Testigo-víctima". *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-247278-2014-05-29.html>
- Schäfer, D. (2017). *El registro bruto. Prácticas fotográficas en un centro clandestino de detención*. Córdoba: Imprenta de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C.

Fuentes primarias

Acervo fotográfico del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba. (Argentina)

Mirar, desaparecer, morir. Reflexiones en torno al uso de la fotografía y los cuerpos como espacios de inscripción de la violencia

LUDMILA DA SILVA CATELA*

Resumen

Este trabajo analiza el territorio de inscripción de la desaparición/aparición/muerte de Santiago Maldonado. Se trata de un horizonte que ha activado, por un lado, *memorias largas* como las de las comunidades de los pueblos originarios -específicamente, las mapuches-: violencias “tatuadas” e inscritas en sus cuerpos por años y años de represión, racismo y exclusión. Y, por otro, *memorias cortas* que remiten al proceso del terrorismo de Estado y a las representaciones y experiencias frente a la desaparición de personas. Estos dos momentos y formas de memoria han confluído en el cuerpo y con el cuerpo de Santiago. Un cuerpo que pasó a cargar con la lucha y los muertos por la tierra de las comunidades indígenas a la vez que volvió a visibilizar el drama nacional de los desaparecidos.

Palabras Clave: cuerpo; memorias; violencia; fotografía.

Fecha de recepción: 25-06-2018

Fecha de aceptación: 20-09-2018

Look, disappear, die. Reflections on the use of photography and bodies as spaces for inscription of violence

Abstract

This work analyzes the territory of registration of the disappearance / apparition / death of Santiago Maldonado, long memories were activated, those of the communities of the original peoples and Mapuches specifically, violence “tattooed” and inscribed on their bodies for years and years of repression, racism and exclusion. And the short memories that refer to the process of State terrorism and the representations and experiences in the face of the disappearance of people, the “disappeared”. These two moments and forms of memory converged in the body and with the body of Santiago. A body that came to bear the struggle and the dead for the land of the indigenous communities and that once again made visible the national drama of the disappeared.

Key words: Body; Memoirs; Violence; Photography.

* Investigadora Independiente de CONICET. Docente e Investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Universidad Nacional de La Plata. Doctora en Antropología por la UFRJ-Brasil. Correo electrónico: ludmilacatela@yahoo.es

La escena se inicia con una imagen de cámara que se mueve, se escucha el ruido de un motor y el viento. La misma enfoca y a lo lejos se ven siluetas de jóvenes sobre una ruta de la Patagonia argentina. En otra toma, se ilumina a la ruta desértica y una voz masculina, en nombre de la Justicia Federal, pide el desalojo de la ruta:

“(…) se les notifica que al encontrarse en ejecución de un delito de carácter federal se ha iniciado la substanciación de la prevención sumaria judicial correspondiente con intervención y conocimiento del juzgado federal de Esquel a cargo del Dr. Guido Otranto, secretaria a cargo de la Dra. María Salvaré. Se les notifica que de persistir la actitud [el locutor tose] y se lo intima a que depongan su actitud y levanten los obstáculos que se encuentren en el lugar.”¹

A lo lejos se observan jóvenes yendo y viniendo en la ruta. (...) Las secuencias de imágenes muestran a hombres y mujeres de la Gendarmería argentina caminando sobre en esa misma ruta. Una camioneta los sigue, mientras filma la situación a sus espaldas. Quien la conduce alienta a sus compañeros: “vamos señores avancen” “no corran” “caminen, no corran, no tengan miedo”. Minutos más tarde, se ve a gendarmes recogiendo piedras del costado del camino y a los gritos –como cuando se arrean animales– comienzan a correr, comienzan los disparos al grito de “fuego al negro, escopeta, escopeta...”. “Estoy impartiendo fuego, necesito apoyo”. “Tienen piedras...”, “necesito apoyo”, “escopeta...escopeta...”. “Ahora entraron a la casilla, vamos a tener que ir...”. “Ramírez, Ramírez, tírale con la escopeta...”. Se escuchan corridas y voces que gritan. Comienza así la secuencia de represión en territorio mapuche.²

II

A seguir, la segunda escena está inscriptas en las *palabras*. Con el correr de las horas comenzamos a escuchar y aprender palabras “invisibles” –reproducidas una y otra vez en los medios de comunicación y las redes sociales– para los habitantes de las grandes urbes: *Pu lof* en resistencia, *weichafe* (guerreros), tierra sagrada o denominaciones territoriales como *Cuchamen*. Y junto con estas palabras se enuncia, con fuerza, la desaparición de un joven. “El brujo”. El Tatuador. El Hippie. El Mochilero. Santiago. Testimonios, videos, fotos, especulaciones de todo tipo. Santiago adquiere un rostro. Su foto le da cuerpo a su persona. Santiago y su mirada. Santiago y su historia. Santiago Maldonado, desaparecido.

III

Finalmente, la tercera escena muestra las fotografías donde se plasma su cuerpo muerto. Tres imágenes que comienzan a circular por las redes y algunos diarios del interior. Tres fotografías sacadas desde el celular de un médico presente en el recinto

.....

1 Imágenes reproducidas en un video difundido en el Twitter del periodista de Esquel, Juan Alonso.

2 Imágenes de video difundido en el canal de televisión CN5.

donde yace el cuerpo de Santiago. Son impunemente difundidas. Tres fotografías de Santiago, su cadáver, su ropa, sus botas. Sobre una camilla, dentro de un saco plástico. Con sus manos abiertas, tan abiertas como sus ojos. Santiago y su cuerpo muerto.

Estas imágenes y (re) presentaciones recorren algunos de los momentos que desde el 1 de agosto al 18 de octubre de 2017 ocuparon las primeras planas de los diarios, generaron marchas, abrieron causas judiciales, colocaron sobre la escena pública modos de represión que, luego de años de lucha contra el terrorismo de Estado, parecían abolidas en las maneras de resolver los conflictos políticos en el contexto argentino. Escenas que trajeron al espacio público sensaciones y experiencias vividas como lejanas: la desaparición como consecuencia directa de una represión en manos del Estado. Los medios de comunicación, con sus puntos de vista e ideologías contrastantes oscilaron entre la búsqueda de la verdad y la imposición de relatos basados en la mentira y la construcción de historias inverosímiles. En este texto me interesa analizar la relación entre fotografía/cuerpo/desaparición/ a partir de un caso particular como fue la represión, desaparición y muerte de Santiago Maldonado, quien participaba del corte de la ruta 40 en *Cushamen*, en reclamo por la lucha de la tierra ancestral y la liberación del referente mapuche Jones Huala.³ Este caso permite observar de manera intensa y densa (en cuanto al tiempo y los procesos resolutivos), el uso de la fotografía sobre el cuerpo del “otro” y su tratamiento con relación a los procesos de violencia en las redes sociales y medios de comunicación.⁴ Un cuerpo ausente y un cuerpo muerto sobre el que se imprimen determinados mensajes y destinos, así como se ocultan o invisibilizan luchas y memorias largas.⁵

Las violencias del proceso “civilizador”

Estamos como nación empeñados en una contienda de razas en que el indígena lleva sobre sí el tremendo *anatema de su desaparición*, escrito en nombre de la civilización. *Destruyamos*, pues, moralmente esa raza, *aniquilemos* sus resortes y organización política, desaparezca su orden de tribus y si es necesario divídase la familia. Esta raza quebrada y dispersa, acabará por abrazar la causa de la civilización. Las colonias centrales, la Marina, las provincias del norte y del litoral sirven de teatro para realizar este propósito.

Julio Argentino Roca⁶

.....
3 Facundo Jones Huala, fue detenido en Esquel el 27 de junio de 2017. Nació en Bariloche en 1986. Chile reclama su extradición para juzgarlo por terrorismo (tenencia de arma de fuego, incendio a propiedades y violación de la Ley de Extranjería).

4 Para este trabajo realicé un relevamiento en medios de comunicación y páginas web con relación al tratamiento visual del tema de la desaparición de Maldonado. También relevé visualmente, durante los meses de agosto-diciembre las expresiones urbanas de intervención con fotografías y afiches relativas a Santiago Maldonado. El análisis que propongo aquí, recupera el enfoque etnográfico desde una antropología de lo visual que he desarrollado en otros trabajos sobre los procesos de memoria frente a la desaparición y el uso de la fotografía como soporte y vehículo de la misma. Ver da Silva Catela (2012) y (2017) entre otros.

5 En relación con la noción de memorias largas pueden consultarse los textos de Cusicanqui (2010), Cerda García (2014) y da Silva Catela (2017).

6 (Diario La Prensa, 1878), citado en “Nuestros paisanos los indios” de Carlos Martínez Sarasola, de

Desde los albores de la constitución de la República Argentina, la eliminación del “otro” fue una acción regular y periódicamente sustentada por el Estado a modo de imponer “la paz”. Atacar a un adversario interno hasta provocar su exterminio o aniquilamiento fue una práctica posible, legitimada por los más diversos argumentos y formas de imposición simbólica. Así, ha decantado un esquema político de una matriz de pensamiento y acción que ha acompañado la historia de la formación y consolidación del Estado y la cultura nacional. Se sabe que los modos de construcción y producción de la alteridad de aquellos sectores indeseados para el proyecto de la nación arribaron a una formulación diáfana en la oposición *sarmientina* “civilización y barbarie”, dicotomía irreconciliable y asociada a otros pares de oposiciones binarias como buena sociedad/ mala sociedad, cultura/naturaleza. La impronta de estas representaciones en un inconsciente nacional colectivo, se expresa en los modos de hacer política, incluso en la que practican aquellos grupos que explicitan algún grado de repudio, crítica y reflexividad sobre esa matriz. La razón del “uso de la violencia para imponer la paz” (Elias, 2012) tuvo, a lo largo de estos siglos, un factor en común: la negación de la humanidad de un “otro” que, tratado como enemigo político, fue (y es) portador de impureza moral.⁷ Estos “impuros” pueden y, en un extremo, deben ser exterminados. Sus cuerpos masacrados y desaparecidos como superficie simbólica de la negación. Frente a la pregunta de cómo la desaparición de personas fue y es posible no debemos, no podemos aislar esta experiencia extrema de otras análogas sucedidas en el territorio argentino. Comprender la memoria sobre los cuerpos desaparecidos es poner en evidencia la génesis de la violencia. Los cuerpos como objeto de inscripción de la violencia, pero sobre todo de huella y marca de aquellos que deben ser excluidos del espacio simbólico y real de la nación, ha sido, todos sabemos, una constante más que una excepción.⁸

El cuerpo, los cuerpos se constituyen así en un mapa donde se inscribirá el mensaje de la violencia, justamente por ser ellos el espacio donde confluye la energía colectiva, comunitaria y familiar. A través del cuerpo hombres y mujeres son incluidos en el grupo y la comunidad, así como también pasa a ser el lugar y demarca las fronteras donde comienza y termina nuestra individualidad. Ese *locus*

.....
la Editorial Emecé. Énfasis agregado.

7 Con motivo de la conmemoración de la Campaña al Desierto, el dictador Jorge Rafael Videla afirmaba en Neuquén, “a la gesta que interpretando el anhelo de todo el pueblo abrió nuevos rumbos a la patria promoviendo el avance de la civilización y el progreso sobre latitudes estremecidas por el malón”. “Mensaje Presidencial” (11 de junio de 1979). *El Litoral*, pág. 1. Recuperado de <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/32807/?page=1>

8 La violencia física, por parte del Estado, está precedida y acompañada desde la instauración de un discurso y ejercicio de poder simbólico, violencia simbólica y dulce al decir de Bourdieu. En Septiembre de 2016, el Ministro de Educación de la Nación en un discurso en una de las sedes de la Universidad Nacional de Río Negro, apeló a la metáfora del desierto y la civilización afirmando: “Esta es la nueva Campaña del Desierto, pero sin espadas con educación (...) Sin profesionales que multipliquen lo que hacemos, no sirve de nada porque no estaríamos poblando este desierto”. “Por una nueva Campaña del Desierto” (16 de septiembre de 2016). *Página12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-309499-2016-09-16.html>

dirá Le Breton, “funciona como un límite que delimita, frente a los demás, la soberanía de la persona” (2002: 32).

En ese territorio de inscripción de la desaparición/aparición/muerte de Santiago Maldonado se activaron *memorias largas*, las de las comunidades de los pueblos originarios y las mapuches específicamente, violencias “tatuadas” e inscriptas en sus cuerpos por años y años de represión, racismo y exclusión. Y las *memorias cortas* que remiten al proceso del terrorismo de Estado y las representaciones y experiencias frente a la desaparición de personas, a los “desaparecidos”.⁹ Estos dos momentos y formas de memoria confluyeron *en el cuerpo y con el cuerpo* de Santiago. Un cuerpo que pasó a cargar con la lucha y los muertos por la tierra de las comunidades indígenas y que volvió a visibilizar el drama nacional de los desaparecidos.

Su rostro –como los rostros que le dieron identidad a los desaparecidos durante el terrorismo de Estado– pasó a circular en las redes, medios de comunicación y manifestaciones. Se superpuso sobre el cuerpo de su madre, sobre el pecho de su hermano y fue sostenida sobre las manos de las Madres de Plaza de Mayo, uniendo así un pasado que no pasa con un presente que nos lleva al pasado.

Sabemos que las imágenes no son datos, meras evidencias indiciarias sino construcciones imaginarias. No se limitan a ofrecernos evidencia objetiva. Son símbolos contruidos políticamente. Es su valor metafórico el que permite instituir su campo de significación. De esta manera, cada una de esas fotografías unía simbólicamente prácticas de memoria y volvían a traer a la escena la pregunta que enmarca la construcción de esta nación desde la campaña al desierto, pasando por las dictaduras y en cada muerte de este presente político: ¿Cómo fue posible? ¿Cómo es posible nuevamente?

La fotografía de Santiago, reproducida una y otra vez, portada, dibujada, levantada como una bandera de denuncia, interpeló e interpela a la Nación como metáfora de siglos de exclusión y violencia. Pone en evidencia una vez más, el ejercicio de la violencia por parte del Estado, allí donde debería producir nuevos sentidos y prácticas políticas, ejecutar las líneas de su Constitución y proteger a los hombres y mujeres de esta nación como ciudadanos y no transformarlos en víctimas de su accionar.

.....
9 He desarrollado la noción de memorias cortas y memorias largas en base a mi trabajo de campo en el NOA argentino en relación a la represión sufrida en 1976 en el pueblo de Tumbaya. Allí las memorias de los desaparecidos y presos durante el terrorismo de Estado se conjugan y articulan con las memorias largas, aquellas que remiten a la violencia sufrida por las comunidades originarias a lo largo de los siglos.



Fuente: Clarín

Foto 1. Imagen publicada en el diario *Clarín* el 15/11/2017

Mirar

Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy. No obstante, su idea del infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras.

Berger, 1972

Su rostro, pero sobre todo su mirada, sus ojos, se hicieron presente en las páginas de Facebook, en las remeras, en las agendas, en las paredes, en las pancartas, en las marchas. Aparecieron en el mismo acto que Santiago desapareció. Esos ojos estuvieron y están ahí en la calle para construir su propia denuncia, su existencia, su vida y su muerte. Pasaron a interpelar a cada hombre y mujer que circulaba por las ciudades. Hubo gestos pequeños de reproducción en fotocopia de su rostro o rituales colectivos que gestaron una cultura visual impactante como la realizada en la marcha de conmemoración a un mes de su desaparición. (Imagen 2, Imagen 3, Imagen 4)



Fuente: Da Silva Catela, Ludmila

Foto 2. Afiche Foto Santiago Maldonado sostenida por la silueta de López. Pared sobre la calle Vélez Sarsfield, Córdoba. Septiembre de 2017



Fuente: Da Silva Catela, Ludmila

Foto 3. Afiches de Santiago Maldonado. Ubicación poste de Luz. Unquillo. Córdoba. Septiembre de 2017



Fuente: Archivo Provincial de la Memoria

Foto 4. Imágenes de los desaparecidos y Santiago Maldonado. Pasaje Santa Catalina. Córdoba

Detenernos sobre la mirada puede abrir una serie de preguntas en torno a la fuerza de la misma, como ese pequeño espacio del cuerpo que nos/lo constituye como una persona única e irrepitible. El retrato de Santiago, con sus ojos mirando fijamente a una cámara –a alguien conocido tal vez– vuelve a generar un mapa de acusaciones contra las borraduras de la identidad y pertenencia, que el acto de la desaparición imprime.

Ese rostro, reproducido una y otra vez fotográficamente, fija en sus ojos el *locus* de la violencia. Ya no es una foto carnet 4x4 en blanco y negro como la de los desaparecidos durante la última dictadura militar, pero gana fuerza al cruzar el pasado (terrorismo de Estado) con el presente (la lucha mapuche), ampliando la noción de víctimas “en un vector multi-significante” (lo desvalido, lo indefenso, lo maltratado, lo ignorado, lo despreciado) que acusa las nuevas aberraciones de la ley de seguridad pública” (Richard, 2017: 145). Sus ojos también permiten observar, de manera simbólica, muchas otras miradas que ya no están, la de cientos de jóvenes asesinados y desaparecidos en democracia. Jóvenes que han observado sus realidades desde las prácticas de compromiso, sobre su propia realidad o la de “otros”, sensibles a los reclamos y al compromiso político.

La familia de Santiago publicó, en el Facebook #Aparición con vida de Santiago Maldonado:¹⁰

.....
10 El Facebook sobre Santiago Maldonado creado y administrado por la familia fue una herramienta de difusión sobre el caso y funcionó como un medio alternativo de deconstrucción de “mentiras”,

De la pericia a sus teléfonos, tarjetas de memorias y la cámara fotográfica que le regaló Estelita (como tenía agendada a su mamá), pudimos admirar la belleza de sus trabajos y el respeto a cada persona que tatuó: cientos de fotografías sólo de la parte del cuerpo tatuada. Vimos filmaciones de asambleas populares en Chile, donde Santiago registra los debates sobre reclamos de tierras de campesinos y trabajadores; músicos cantando y tocando en las calles; paso a paso sus murales; sus canciones y letras. (Comunicado de la Familia, 6 de noviembre de 2017)

Mirar al otro a través de su trabajo. Mirarse a uno mismo en esa relación generada por los tatuajes que perduraran en las pieles que el marcó. Tres miradas y alteridades que se cruzan. La de Santiago sobre el mundo que sentía y vivía; la de su familia que descubre a Santiago a partir de sus fotos y filmaciones y la de ese “otro”: campesinos, trabajadores, músicos junto con sus reclamos registrados por su cámara. Sus ojos vieron esos mundos, esas relaciones distantes y cercanas. Allí se preservó su mirada. No fue la mirada de su último segundo de vida, fueron fragmentos sobre sus mundos vividos.

La mirada, que permite la traducción del mundo, vuelve a ser rescatada desde otro lugar, representa lo que ya no está y que se desea preservar: el símbolo de la experiencia visual que construyó Santiago sobre esos mundos que vio y vivió.

Ver y ser vistos. La mirada, forma parte de ese universo donde el ojo del otro “se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible”. (Berger, 1972: 5). Su desaparición, paradójicamente, visibilizó otros mundos observados, vividos y registrados en sus viajes. Una mirada que se transformó en una experiencia política. Un registro visual que al fijar en la imagen su perdurabilidad, permite comprender su modo de ver el mundo.

Plasmar los cuerpos en la imagen

El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable

Benjamín, 2010

Su mirada mantiene esa intensidad a través de cada pancarta y cada fotografía reproducida una y otra vez en reclamo de su aparición con vida.

Ojos, que son una parte de un cuerpo lleno de inscripciones y símbolos. Un cuerpo del que se dudó hasta su existencia o se multiplicó en diversos lugares, un cuerpo que podía ser intercambiable, por otras rastras, por otro joven parecido,

.....
“engaños” y “campañas mediáticas” de los grandes medios de comunicación, especialmente a modo de contrarrestar los titulares del diario *Clarín*. Este Facebook también fue generando un archivo visual de memoria, muy importante en torno al caso de Santiago.

por un *hippie* de cualquier lugar del país, hasta de un pueblo repleto de Santiagos. Ese cuerpo negado y aparecido de manera fantasmagórica en diversas fotografías, relatos, informaciones periodísticas armadas y construidas en nombre de “la verdad”, sirvió como elemento central de la construcción política, tanto entre aquellos que negaron su desaparición, como de la desaparición misma.

Antes del hallazgo del cuerpo de Santiago, una fotografía fue revelada por *Página/12* y replicada en diversos medios de comunicación, como un sello de verdad sobre su presencia en el *Pu Lof* en resistencia. La nota firmada por Horacio Verbitsky título: “la última foto de Santiago” (*Página/12*, 18 de octubre de 2017). La misma fue sacada por la gendarmería en medio de la represión. Esta fotografía, la última antes de su desaparición, se constituyó como la existencia de Santiago, de su cuerpo visto a lo lejos, borroso, con una campera azul, corriendo. Esa fotografía, adquirió un lugar de verdad, imprimió con fidelidad una parcela de realidad que se situaba en el campo visual del objetivo. De la máquina fotográfica pero también del objetivo de la represión. Los jóvenes y sus cuerpos dentro de la tierra sagrada mapuche. No sabemos qué motivó al fotógrafo a disparar esa imagen, pero esos cuerpos en movimiento existieron, se plasmaron en el papel fotográfico y permitieron darle otra densidad a las múltiples representaciones sobre Santiago construidas y reconstruidas. Esa imagen congelada en el tiempo, dio cuenta de su existencia, de los límites de su cuerpo y como afirma Susan Sontag “pasó a ser prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado”. Pero por otro lado, entre el hecho y la foto sin duda se articulan todo tipo de manipulaciones e interpretaciones. Tanto las imágenes de todos los Santiagos aparecidos a lo largo y ancho del país como esta última foto de Santiago, “no puede ser el registro puro y simple de una inmanencia del objeto: como producto humano, ella crea, también con esos datos luminosos, una realidad que no existe fuera de ella, ni antes de ella, sino precisamente en *ella*” (Machado, 1984: 40). La realidad ya no significó la reproducción constante del rostro de Santiago con sus ojos observando, sino un cuerpo en movimiento que debía ser acercado cada vez más, ampliado, observado de manera obsesiva. Como si observando los detalles cada vez más borrosos y cada vez más ampliados pudiésemos reproducir la realidad de ese momento tal como se dio en el pasado. Y sabemos que ella solo puede recomponer un fragmento de lo real, seleccionado y organizado estética e ideológicamente (Kossoy, 2014: 114). Ese cuerpo enfocado, desdibujado por el acercamiento de la imagen es también una metáfora de su desaparición, vemos una mancha, vemos a Santiago, pero también vemos un fragmento de una realidad vivida por las comunidades mapuches, su borradura, su invisibilización, el constante velado de sus vidas, experiencias y realidades. Justo allí, donde está Santiago otro joven aparece registrado por la cámara pero no es visibilizado por el relato de la historia. Se torna invisible, inclusive en las narraciones que pretenden dar cuenta de sus demandas, luchas y reclamos. Un joven mapuche, del cual no sabemos su nombre, que lucha por ser reconocido como tal en las naturalizadas ficciones de esta nación. Una vez más se acciona, hasta en los discursos más políticamente correctos, la ideología del “proceso civilizador”.



Fuente: Gendarmería Argentina

Foto 5. Imagen registrada por Gendarmería Argentina el 1 de Agosto de 2017. Enfoque original. Reproducidas en los diarios de todo el país



Fuente: Gendarmería Argentina

Foto 6. Imagen registrada por Gendarmería Argentina el 1 de agosto de 2017. Primer zoom Reproducidas en los diarios de todo el país



Fuente: Gendarmería Argentina

Foto 7. Zoom de la imagen de Santiago Maldonado. Fotos registradas por Gendarmería Argentina el 1 de agosto de 2017 Reproducidas en los diarios de todo el país

Esta última foto de Santiago, aún con vida, con su cuerpo en movimiento trae a la mirada un saber de la existencia de esa persona. Al observar esta imagen, sin dudas, las lecturas de Didi-Huberman aparecen con fuerza para comprender la cuestión del *ver* y del *saber*, la cuestión de la *imagen* y esos instantes de *verdad*. Cuando a partir del análisis de las cuatro fotografías de Auschwitz nos alerta sobre la relación incompleta y frágil de la imagen. Las tres imágenes de arriba, la toma original distante, y las dos aproximaciones revelan “la desmedida voluntad de proporcionales un rostro a lo que no es más, en la misma imagen que movimiento, desconcierto y circunstancia” (Didi-Huberman, 2004: 61). En este sentido esta última fotografía de Santiago trae al relato sobre su desaparición y su muerte una imagen de su existencia, pero sobre toda las cosas nos colocan en la necesidad de una postura moral en relación a esa vida. Como dice Berger, la imagen “se convierte en una prueba de la condición humana. No acusa a nadie y nos acusa a todos” (Berger, 2008: 58)

Rituales ante la muerte (o conclusiones inconclusas)

Frente a la desaparición de personas lo que está en juego es la búsqueda de los cuerpos, la materialidad de las personas que frente al ejercicio de la violencia se desdibuja sin explicación o con explicaciones muy diversas. La desaparición implica la triple condición de ausencia: sin cuerpo, sin tumba, sin muerte (Da Silva Catela, 2001). Allí donde se inscribe la política es en la búsqueda de un cuerpo que no está, una tumba que no pudo ser demarcada y visitada, una muerte inconclusa que no puede ser llorada, transitada, domesticada. El pasaje del estatuto de desaparecido a muerto pasa por la re inscripción del cadáver en la comunidad.

En este ciclo de inscripción del cuerpo de Santiago Maldonado se hicieron públicas las fotos de su cadáver. Fotos que revelan su existencia, dando valor a la palabra de quienes como testigos afirmaron verlo en el corte de la ruta. Su campera celeste - motivo de disputa sobre su existencia- que había ganado cuerpo y evidencia en la “última foto”. Allí está su cuerpo, sin vida, plasmado en las imágenes que registró un médico de la Policía Federal Argentina.¹¹ Viralizadas con la inmediatez y la impunidad que dan las redes sociales y los mecanismos del mercado digital de la información.

.....

11 Es interesante notar que las fotografías que dan cuenta de la existencia de Santiago Maldonado en el lugar de su desaparición y las imágenes de su cuerpo muerto pertenecen a las fuerzas de seguridad (Gendarmería y Policía Federal). Fotografías realizadas en contexto de represión, en el caso de la “última foto” y de un trabajo de perito, las realizadas por el médico de la Policía Federal, sobre el cuerpo muerto. Esto muestra de que manera la imagen tiene un objetivo en su origen muy diverso a las derivaciones que las mismas pueden generar posteriormente. En su origen son, podríamos decir, fotos “técnicas” y en su derivación “fotos de denuncia”. Entre una práctica y otra se genera el carácter político que las mismas van adquiriendo con la fuerza y la evidencia de las verdades que revelan.



Foto 8. Captura de página Diario el Intruso. Uno de los tantos medios que viralizó las imágenes del cuerpo de Santiago Maldonado, horas posteriores a ser encontrado en el Río Chubut

Estas imágenes, que no son reproducidas en este texto, provocan un rechazo justamente allí donde se tornan una herramienta de verdad, una máquina pedagógica contra la violencia. Nos enseñan la muerte descarnada, frontalmente visible, sin censura ni mediaciones. Fotografías que enfrentan la mirada a la intemperie, al minuto previo ante la muerte. Y nos colocan en un espacio de doble violencia, por un lado la que enfrentó ese cuerpo, al morir y por otro, al ser expuesto por la impunidad de la circulación de la imagen. ¿Qué vemos a través de ellas? Al mirarlas nos aterran y nos permiten acercarnos un poco al sufrimiento de ese “otro”. Siempre será un sufrimiento que observamos a la distancia, al decir de Boltanski (1993). Distancia que puede provocar acción, denuncia o simplemente contemplación. Como bien afirma Berger:

(...) la cámara que aísla un momento de agonía no lo hace con más violencia que la que entraña la experiencia de ese momento aislada en sí misma. La palabra disparador, aplicada a un rifle o a una cámara, refleja una correspondencia que no se detiene en lo puramente mecánico. La imagen tomada por la cámara es doblemente violenta y ambas violencias refuerzan el mismo contraste entre el momento fotografiado y todos los demás. (2008: 56-57)

Ese cadáver, que aparece flotando en el río Chubut. Un cadáver sobre el cual su hermano realizó una penosa vigilia., es “(...) el resto orgánico que *resiste*, permanece, y se obstina, en modos diversos de la presencia (...) contra toda noción de desaparición, eliminación, borradura, aquí el resto corporal nunca desaparece del

todo” (Giorgi, 2014:203). No tenemos imágenes de su hermano durante esa vigilia y cuidado de ese cuerpo. Un ritual frente a una situación límite donde los lazos primordiales cuidan y construyen afectos al borde de un río, en la soledad más profunda, transitando un dolor que no podemos ver, pero que podemos representarnos al compartirlo desde la condición humana. Allí la ausencia de imágenes ayuda a preparar un silencio necesario frente a la muerte.

Santiago y su cadáver por momentos pasa a ser una cosa, tocada, transportada, fotografiada, inhumanizada al límite de difundir sus fotos impactantes y paradójicamente, materialmente importantes al mismo tiempo. Un cadáver que es mostrado como un trofeo por unos y defendido por otros desde el afecto y los lazos primordiales de la familia y su derecho a la intimidad. Podemos decir, a partir de Judith Butler (2006), que ese cadáver pasa a ser un *espacio de inscripción*, de marcos de inteligibilidad que demarca a las personas de las no-personas, las vidas a proteger, llorar y recordar, de aquellas a abandonar y volver olvidables. Cadáver que necesitará del ritual, del acto de la sepultura para pasar de lo biológico al cuerpo cultural, de la muerte insignificante a la muerte cargada de significados. Para que ese cadáver, Santiago, no se transforme en una cosa, en la frontera de su animalización (las fotos que todos pudimos ver) otros rituales comienzan a transformar a ese cuerpo en espacio de memoria y de pertenencia a la comunidad, a volver a enredarlo en los hilos de los lazos de lo social.



Fuente: autor desconocido

Foto 9. Altar a Santiago Maldonado. Morgue Judicial, Buenos Aires

Mientras adentro de la morgue yace su cuerpo biológico, afuera, altares lo reconstituyen a su cuerpo social, vuelven a colocar su rostro entre objetos, flores, velas, rezos, gestos de una sepultura que todavía no es posible pero que ya comienza a construir esa transición entre el cadáver pura carne muerta y el cuerpo de Santiago como el *locus* de la memoria, de este muerto y de todos nuestros muertos.¹² El Estado afirma que la muerte fue provocada por “asfixia por inmersión ayudada por hipotermia”, palabras frías para una muerte violenta, la sepultura lo devuelve a su comunidad y el ritual del duelo permite volver a inscribir su cuerpo en el de la familia.

Un cadáver que retorna a su condición humana, en el ritual de la muerte. Un cuerpo que adquiere su condición política, en cada una de las muertes de otros jóvenes en manos de las fuerzas represivas, que desestabilizan una y otra vez la idea de una nación inclusiva y abierta como reza la constitución Argentina.

Un cuerpo que muestra la asimetría de clase y pertenencia étnica de cada uno de esos *otros* jóvenes que ponen sus cuerpos y aquellos que los disponen para sacrificarlos en y por la máquina de la “civilización”. El cuerpo de Santiago Maldonado y la vida de Rafael Nahuel.¹³ Un Estado que asesina en nombre de la civilización. Una sociedad que muestra esos rostros para reclamar por sus vidas y su memoria. Allí donde el Estado depredó, arrasó y destruyó, la fotografía de los rostros de estos jóvenes y su poder simbólico, aparecen para subrayar el rechazo a la violencia, oponerse a ella y generar pequeños y profundos rituales de verdad y justicia.

Bibliografía

- Berger, J. (2008). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Boltanski, L. (1993). *La souffrance a distance*. Paris: Folio.
- Butler, J. (2006). *El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cerda García, A. (2014). Memorias largas y cortas: tensiones para su articulación con el mundo indígena. *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, 1, 82-99. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/viewFile/CERDA/pdf>
- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado*. La Plata: Al margen Editorial.
- Da Silva Catela, L. (2012). Todos temo sum retrato. Individuo, fotografía e memoria

.....

12 Es interesante señalar que en el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba –junto a las fotografías de los desaparecidos que son expuestas todos los jueves– construyó un altar en homenaje a Santiago Maldonado. De manera espontánea las personas que pasaban por el lugar se detenían en silencio por unos minutos, otros llevaban flores, estampitas y velas.

13 Rafael Nahuel tenía 22 años. Fue asesinado por la espalda en un operativo represivo de Prefectura Naval en la localidad de Villa Mascaridi (Bariloche). Rafael participaba de los reclamos mapuches por las tierras ancestrales. Fue asesinado el 23 de noviembre de 2017, a solo tres meses de la muerte de Santiago Maldonado.

- no contexto do desaparecimento. *Revista TOPIO*. UFRJ. 13(24). Recuperado de: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi24/TOPOI24_2012_A07.pdf
- Da Silva Catela, L. (2017). De memorias largas y cortas: poder local y violencia en el noroeste argentino. *Intersecoes. Revista Estudos interdisciplinarios*. 19 (2) Recuperado de: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/32019>
- Da Silva Catela, Ludmila (2017). Imágenes para el duelo. Etnografía sobre el cuidado y las representaciones de la muerte en torno a los desaparecidos en Argentina. *Revista M*. 2 (3). UNIRIO. Recuperado de http://www.revistam-unirio.com.br/arquivos/2017/10/v02_n03_a03.pdf
- Didi-Huberman, G. (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires. Paidós.
- Elias, N. (2009). *Los alemanes*. Buenos Aires: Trilce Editorial.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imágenes fotográfica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Le Breton, D. (1992). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. (Chile: 1990-2015)*. Córdoba: eduvim.
- Rivera Cusicansqui, S. (2010). *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado Aymara y Quechwa. 1900-1980*. La Paz: La mirada salvaje.

De la fotografía a los muros: el rol del fotoperiodismo y el arte político en la construcción de las figuras de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki (2002-2017)

SANTIAGO MAZZUCHINI*

Resumen

Este artículo trata sobre el modo en que el fotoperiodismo y el arte político contribuyeron a la construcción de una iconografía de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, militantes piqueteros asesinados por la policía el 26 de junio de 2002 en la estación Avellaneda. Las fotografías de aquella represión fueron claves para la reconstrucción de los sucesos que concluyeron con los asesinatos de ambos militantes. Nos referimos a las imágenes donde vemos a Santillán asistiendo a su compañero Kosteki, con un brazo extendido, un instante antes de ser asesinado. Este gesto capturado por la cámara fue retomado como un símbolo de la solidaridad piquetera, replicado en estenciles, murales y banderas. Proponemos una serie de reflexiones sobre el devenir de aquellas imágenes a partir de las nociones de Pathosformel, Nachleben y acto de imagen, para pensar la relación entre cuerpo, imagen y memoria.

Palabras claves: iconografía política; fotoperiodismo; memoria.

Fecha de recepción: 15-03-2018

Fecha de aceptación: 22-09-2018

From photography to walls: the role of photojournalism and political art in the construction of the figures of Darío Santillán and Maximiliano Kosteki

Summary

This article deals with the way in which photojournalism and political art contributed to the construction of an iconography of Darío Santillán and Maximiliano Kosteki, piqueteros activist killed by the police on June 26, 2002 in the Avellaneda station. The photographs of that repression were crucial to the reconstruction of the events that ended with the murders of both activists. We refer to the images where we see Santillán assisting his fellow Kosteki, with an outstretched arm, an instant before being killed. This gesture captured by the camera was retaken as a symbol of piquetero solidarity, replicated in stencils, murals and flags. We propose a series of reflections on the evolution of those images from the notions of Pathosformel, Nachleben and image-act, to think about the relationship between body, image and memory.

Keywords: Political Iconography; Photojournalism; Memory.

.....
* Santiago Mazzuchini es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Doctorando en Ciencias Sociales y Becario doctoral UBACyT de la Universidad de Buenos Aires. Es docente en la Carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, donde integra el Área de Imagen y Política, y forma parte de FoCo (Grupo de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política -IIGG-FSOC). Correo electrónico: santiagomazzuchini@gmail.com

Introducción

En este texto se presentarán algunas líneas de investigación sobre el vínculo entre el cuerpo y la imagen en la construcción de mártires y héroes de la iconografía de protesta argentina. Dicho trabajo se desarrolla en el marco del proyecto UBA-CyT “Imagen y cuerpo”, dirigido por la profesora Felisa Santos. En investigaciones anteriores (Mazzuchini y Sganga, 2014; Mazzuchini, 2016) destacamos la insistente aparición de los rostros de figuras militantes como Mariano Ferreyra, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán (entre otros y otras), en diversas intervenciones callejeras. Estas imágenes se han convertido en símbolos heroicos y modelos de militancia a seguir por parte de aquellos espacios ligados a los movimientos de trabajadores desocupados y trabajadoras desocupadas y partidos políticos de izquierda. A su vez, dichas figuras contribuyen a la construcción de una memoria colectiva de los sectores sociales mencionados. Nos proponemos articular una serie de reflexiones sobre la *performatividad* de las imágenes, es decir, sobre la capacidad de estas de actuar e instituir hechos políticos, históricos e incluso de sancionar un poder soberano (Bredekamp, 2007; 2017). Desde esta perspectiva, partir de las fotografías que registraron la denominada “Masacre de Avellaneda”, nombre que lleva la represión llevada a cabo por las fuerzas de seguridad que concluyó con los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, implica darle a estas imágenes un papel activo, de institución del acontecimiento.¹ En la iconografía construida alrededor de estas figuras existen una serie de imágenes específicas que queremos interrogar, cuya aparición fue posible por el rol de fotógrafos como José “Pepe” Mateos, Sergio Kowalewski y un tercero poco mencionado en la reconstrucción realizada en la prensa masiva: Mariano Espinosa.

Metodología de trabajo y construcción del corpus

El marco metodológico de este artículo, en consonancia con anteriores trabajos (Mazzuchini y Sganga, 2014; Mazzuchini, 2016), transita el camino abierto por Aby Warburg, historiador del arte alemán que se interesó por el modo en que las imágenes migran entre diferentes épocas históricas, entre otras cosas.

Sus investigaciones sobre Durer y Botticelli exploran el influjo del paganismo en el arte renacentista, a partir de la pervivencia de rasgos patéticos en figuras mitológicas tales como la ninfa y Orfeo (Warburg, 2014). Uno de los objetivos del trabajo de Warburg es dar cuenta de la polaridad entre magia y ciencia que habita en la iconografía del Renacimiento, atribuyendo al paganismo la fuente de dicha estética. Varias de sus investigaciones buscan destacar el papel de las fuerzas dionisiacas que se expresan en las figuras en movimiento, en tensión con la rigidez apolínea.

El método *warburgiano* se caracteriza por la búsqueda y puesta en *serie* de diferentes producciones visuales, sobre las cuales se realiza una interpretación que

.....
¹ Sin imágenes, la reconstrucción histórica de aquella represión habría sido imposible. Como veremos a continuación, la iconografía construida alrededor de ambos piqueteros está destinada a generar el recuerdo de ese acontecimiento.

dé cuenta de sus significados y el modo en que, a partir de su fuerza emotiva, determinadas figuras perviven en el tiempo. Un ejemplo figurativo del modo de trabajo de Warburg lo constituye su *Atlas Mnemosyne* compuesto por 60 tablas que conforman una constelación de imágenes organizadas en base a diferentes motivos del arte occidental que van desde obras de arte consagradas hasta publicidades o estampitas.

Las dos nociones utilizadas por el propio historiador alemán para dar cuenta de estas figuras/motivos que perviven en el tiempo son las de *Pathosformel* (fórmula del *páthos*) y *Nachleben* (pervivencia). La primera de ellas, como indica la expresión, refiere a configuraciones sensibles que se destacan por la intensa emotividad que generan en el espectador. Fórmulas, es decir imágenes estereotipadas, que guardan consigo una afectividad tal que insisten o sobreviven en diferentes momentos históricos (Santos, 2008). Allí es donde aparece el concepto de *Nachleben*, que es utilizado por Warburg como expresión de esa sobrevida de imágenes patéticas. *Pathosformeln* poderosas que migran a lo largo de la historia porque nos conectan con pasiones primarias, tales como la felicidad o la tristeza. Estas fórmulas de la emoción, figuras arqueológicas que cruzan fronteras temporales y espaciales, descansan en la memoria social, operando como distanciamiento frente a miedos propios de la condición humana, como la muerte y la violencia.²

El paradigma indiciario (Ginzburg, 1999), la teoría de las signaturas reivindicada por Giorgio Agamben como el método que ha utilizado en *Homo Sacer* (2009) y la teoría del “acto de imagen” propuesta por Horst Bredekamp (2017), son algunas de las perspectivas contemporáneas que toman los estudios iconográficos iniciados por Warburg como fuente de inspiración. Estas herramientas teórico-metodológicas habilitan pensar a las imágenes como figuraciones de un momento histórico de la cultura (Ginzburg, 1999), agentes capaces de hacer la historia y no solo ilustrarla (Bredekamp, 2017) y como singularidades que pueden devenir ejemplares (Agamben, 2009). Cabe destacar que todo abordaje sobre ellas debe dar cuenta del conflicto que las atraviesa (Burke, 2005).

El corpus de este artículo está conformado por fotografías que registraron la represión en la estación Avellaneda y un retrato de Darío Santillán perteneciente al ámbito familiar que comenzó a circular luego de su asesinato. A estos materiales, se le agregan registros fotográficos de autoría propia sobre intervenciones artístico-políticas que atestiguan la apropiación y circulación de estas fotografías. Este modo de construir (y por lo tanto recordar) la imagen de Santillán es deudor del registro fotográfico de aquella represión.

Cabe destacar que entendemos la noción de corpus como una reconstrucción

.....
2 En el prólogo a su *Atlas Mnemosyne*, Warburg indica “La creación consciente de distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede designarse como el acto fundacional de la civilización humana; si este espacio que está en el medio deviene el substrato de la configuración artística, se cumplen las condiciones previas para que esta consciencia de la distancia pueda volverse una función social duradera, [que por el ritmo de oscilación hacia la materia y el decaer en la *sophrosýne* implica aquel ciclo entre cosmología de las imágenes y cosmología de los signos] cuya suficiencia o falta como instrumento intelectual que orienta, implica precisamente el destino de la cultura humana” (Warburg, 2005: 1).

(siempre parcial) de los imaginarios de una época a partir de puntos nodales específicos; firmas que devienen ejemplares paradigmáticos (Agamben, 2009). Siguiendo a Foucault (1991) nos proponemos una construcción que es la vez un acercamiento teórico, a partir de una arqueología que no busca un sentido originario, sino la interrogación sobre las formaciones discursivas que hacen emerger ciertas configuraciones visuales, atravesadas por regímenes de visibilidad que permiten su emergencia (Rancière, 2007; Vauday, 2009).³ Este abordaje habilita la problematización de tensiones entre singularidad y universalidad que se expresan en las figuraciones que habilitan una puesta en forma del rostro y el cuerpo del mártir-héroe como encarnación identitaria de diversas comunidades. Esto se encuentra operacionalizado a partir del concepto de *rostridad* (Deleuze y Guattari, 2008), que refiere a los procesos de subjetivación y significación de los cuerpos en relación con dispositivos insertos en relaciones de poder determinadas que operan como “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze, 1990: 155).

Asimismo, siguiendo nuestras hipótesis sobre la *performatividad* de las imágenes, se utilizará la perspectiva desarrollada a partir de la teoría de los actos de imagen de Horst Bredekamp (2004; 2007), herramienta analítica y metodológica que contribuirá en el rastreo de aquellas figuraciones que se constituyen como nodos de la imaginería política. Estas responden a una tradición que, a partir de los conceptos de *Pathosformel* y *Nachleben*, podemos vincular con tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2011). Como indica Ginzburg (2001) es a través de la indagación sobre las *Pathosformeln* donde pueden formularse preguntas en torno a las diversas tradiciones estéticas. A partir de la comparación y la reconstrucción histórica es posible desanudar los imaginarios instituidos que funcionan como condiciones de emergencia de ciertas propagandas políticas e indagar sobre la comunicabilidad de las mismas (Castoriadis, 2007; Ginzburg, 2001).

La “Masacre de Avellaneda”: el nacimiento de una iconografía

El 26 de junio de 2002, movimientos de trabajadores desocupados y trabajadoras desocupadas y organizaciones piqueteras realizaron una movilización masiva que tuvo como objetivo cortar el Puente Pueyrredón y todos los accesos rápidos a Capital Federal. Las demandas que se impulsaron en la manifestación, en un contexto de fuerte devaluación del peso, caída del poder adquisitivo y más del 50% de la población debajo de la línea de pobreza, consistían en un reclamo por el pago de planes sociales, el aumento de los subsidios de desempleo, la implementación de un plan alimentario dirigido por los propios desocupados, insumos para las escuelas y los centros de salud barriales, el desprocesamiento de militantes sociales, y la solidaridad con los trabajadores de Zanón, que habían sufrido una amenaza de desalojo. Cabe destacar que nos referimos a un período de fuertes movilizaciones y de consolidación del movimiento piquetero como un sujeto político que

.....
 3 Si bien el Foucault de *Arqueología del saber* no trabaja específicamente sobre imágenes, tomamos su modelo de la arqueología, pues el mismo Warburg puede ser leído desde una perspectiva que renuncia a la búsqueda de una *arché*. Por otro lado, no ignoramos que la perspectiva de Rancière plantea divergencias con la mirada warburgiana. Las retomaremos en la conclusión de este artículo.

irrumpió en el espacio público a mediados de los noventa, a partir de la figura del desocupado. Ante la posibilidad de que se realicen los cortes en los principales accesos viales, el gobierno nacional desplegó un operativo que contó con una fuerte presencia policial. Cuando las organizaciones llegaron al Puente Pueyrredón, las cuatro fuerzas de seguridad (Gendarmería, Prefectura, Policía Federal y Policía Bonaerense) habían armado un cordón en la zona para impedir los cortes. La Coordinadora de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón (CTD), una de las impulsoras de la movilización, estaba ubicada en el Puente Pueyrredón. Allí se situaban Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, militantes del Movimiento de Trabajadores y Desocupados (MTD) que integraba la CTD.⁴ La represión iniciada por las fuerzas de seguridad produjo 33 heridos con balas de plomo y los asesinatos de Darío y Maximiliano, en el hall de la estación de trenes de Avellaneda. Como señala Perelman (2010), el gobierno nacional presidido por Eduardo Duhalde sostuvo, días antes de la movilización, que las organizaciones que la impulsaban formaban parte de un complot para hacer caer la gobernabilidad. Cabe destacar que el antecedente del 19 y 20 de diciembre de 2001, que produjo 30 víctimas fatales por la represión contra las movilizaciones, había generado una fuerte condena social sobre las fuerzas de seguridad y la denominada clase política. Esto hizo que el oficialismo intentara instalar en la agenda mediática el relato de la conspiración, para legitimar la represión contra los sectores en protesta. Una vez que las muertes fueron mediatizadas, predominaron las noticias que aseguraban que los piqueteros “se habían matado entre ellos” o que la escena había sido confusa, desplazando la responsabilidad a las víctimas de la represión y diluyendo toda implicancia gubernamental en las muertes. Un caso ejemplar fue el del diario *Clarín*, cuya tapa del día posterior llevaba el título “La crisis causó dos nuevas muertes”, junto con una de las fotografías de José Mateos que registraba una escena poco clara en el *hall* de la estación. El título y la elección de la imagen diluían responsabilidades de las fuerzas de seguridad en los asesinatos. Como veremos en el siguiente apartado, el fotógrafo de *Clarín* contaba con imágenes que podían dar cuenta de que la policía había disparado contra Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, sin embargo, el diario decidió no publicarlas.⁵ Otros fotoperiodistas que cubrieron la represión, como Sergio “Ruso” Kowalewski (quien colaboraba con las Madres de Plaza de Mayo) y Mariano Espinosa (Infosic), aportaron imágenes claves para reconstruir el crimen perpetrado por la Policía Bonaerense, que se llevó a cabo como consecuencia de la represión a todos los movimientos de desocupados que se encontraban en la zona. Estas imágenes que irrumpieron en la escena pública resquebrajaron el relato dominante que hacía a los piqueteros responsables de la violencia (Perelman, 2010). Como señalan Gayol y Kessler (2018), los asesinatos de Kosteki y Santillán se transformaron en un problema público porque se inscribieron en una serie de

.....

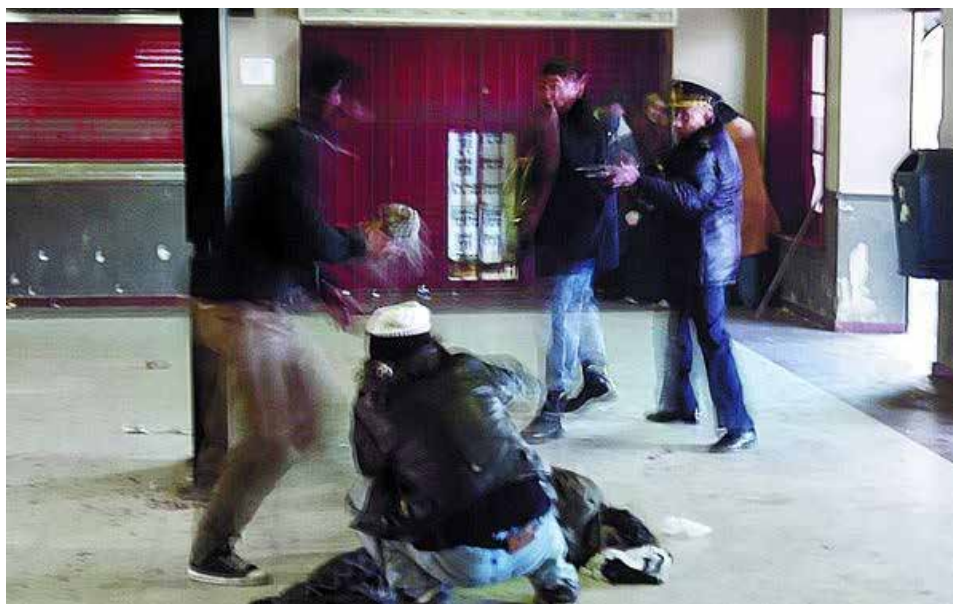
4 Aníbal Verón fue un trabajador desocupado asesinado el 10 de noviembre del 2000, cuando participaba en una manifestación contra la represión de piquetes en Tartagal, Salta. A partir de su muerte, se creó la Coordinadora de Trabajadores Desocupados Anibal Verón y devino en un emblema piquetero.

5 El documental *La crisis causó dos nuevas muertes*, da cuenta de la “cocina” de aquella tapa de *Clarín*.

represiones que incluían a las víctimas del 19 y 20 de diciembre, entre otras, marcando un conflicto político preexistente. Bajo el sintagma “Masacre de Avellaneda” se agregó un episodio más en la historia de la represión estatal al campo popular. A partir de la mediatización, las muertes se transformaron en un caso político que golpeó al gobierno nacional, obligándolo a dar marcha atrás en su versión y adelantar las elecciones presidenciales.

De la prensa a los muros: la circulación de las imágenes de Darío y Maxi

Las series fotográficas completas de Mateos y Kowalewski sirvieron de testimonios visuales centrales, ya que registraron la secuencia en la que la policía ingresaba a la estación de trenes de Avellaneda, mientras Darío Santillán asistía a Maximiliano Kosteki, herido en el piso, y el comisario Fanchiotti apuntaba con su arma a los militantes. Kowalewski también registraría el maltrato de los policías a las víctimas, ya que exhibían los cuerpos de los militantes asesinados como si fueran trofeos (Fotos 1, 2 y 3). Cabe destacar que el 28 de junio el diario *Clarín* publicó las fotografías que permitían reconstruir toda la secuencia. Era claro que los testimonios fotográficos desmentían la línea editorial del medio, que consistía en reproducir, sutilmente,⁶ la versión oficial apuntalada por el gobierno de que los piqueteros habían muerto por un enfrentamiento entre ellos y no por el accionar represivo de las fuerzas de seguridad. En cuanto a las fotografías de Kowalewski, también fueron publicadas dos días después en *Página/12*, ya que primero fueron reveladas y entregadas a la Coordinadora Contra La Represión Policial e Institucional (CORREPI). Cabe destacar que el diario siempre mantuvo en su línea editorial que se trató de una represión.



Fuente: Clarín

Foto 1. Mateos, José (28 de junio de 2002)

.....
6 El diario *La Nación* mantuvo una línea mucho más dura que *Clarín*, incluso luego de que se publicaran las fotos que desmentían la versión oficial.



Fuente: Clarín

Foto 2. Mateos, José (28 de junio de 2002)



Fuente: Página/12

Foto 3. Kowalewski, Sergio (28 de junio de 2002)

Si bien estas fotografías finalmente tuvieron una vital importancia para la reconstrucción del caso, también atestiguaron el acto de solidaridad que Darío Santillán llevó a cabo al intentar ayudar a Maximiliano Kosteki, quien agonizaba en el piso. Este hecho, que pudo ser registrado en imágenes, fue decisivo para la construcción de una épica alrededor de la figura de Darío, que lo terminaría consagrando como el símbolo representativo de la generación militante pos-2001 (Svampa, 2012; Hendler, Pacheco y Rey 2012). Una de las fotos de Mateos (Foto 1) captura el momento justo en que Darío levanta su mano, quizá pidiendo que se

detengan, mientras asiste a su compañero; pero existe otra imagen que registró ese momento y que ha persistido en la iconografía de protesta. Se trata de una fotografía de Mariano Espinosa, donde puede observarse, desde otro ángulo y al igual que en la foto de Mateos, el momento en que Darío Santillán y otro compañero militante intentan auxiliar a Maximiliano Kosteki. En la imagen capturada por el periodista de Clarín, vemos al comisario Fanchiotti apuntando a los piqueteros, mientras Santillán levanta el brazo derecho. Los cuerpos se encuentran levemente desvanecidos por el movimiento, lo que permite dar cuenta de la captura fotográfica de cuerpos que se desplazan rápidamente, logrando una imagen de gran emotividad. En la fotografía realizada por Mariano Espinosa⁷ (Foto 4), se observa en la parte inferior izquierda a Darío agachado, con el brazo derecho levantado y la mano izquierda sosteniendo a Kosteki.



Fuente: Página/12

Foto 4. Espinosa, Mariano (28 de junio de 2002). Darío Santillán ayudando a Maximiliano Kosteki

.....
 7 La fotografía suele ser atribuida a Sergio Kowalewski, sin embargo, en diversos documentos figura bajo la autoría de Mariano Espinosa. Por ejemplo, así lo indicó *Página/12*, dos días después del hecho: “Un segundo fotógrafo, Mariano Espinosa, de la agencia Infosic, que tomó las Fotos 7 y 8, también estaba en la vereda cuando escuchó gritos desde adentro de la estación pidiendo auxilio”. “Estaban asistiendo a la mujer vestida del pulóver rojo, la que se quedó sin aire. Me asomé y vi que la estaban auxiliando los mismos piqueteros. Todos gritaban pidiendo una ambulancia. Entonces la policía entró al hall disparando, vi por lo menos a cuatro, al mando del comisario Fanchiotti. El pibe de la gorra blanca (Santillán) estaba auxiliando al otro. Yo entré al hall de la estación detrás de la policía, por una entrada de la izquierda. Cuando la policía entró, el de la gorra (Santillán) levantó las manos pidiendo que no disparen. En ese momento tomé una fotografía. Después, el chico corrió hacia el fondo.” (*Página/12*, 28 de junio de 2002).

Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/especiales/20aniversario/les_pidio_que_no_disparen.html



Foto 5. Ampliación de la fotografía de Espinosa

Estas imágenes posibilitaron la emergencia de un símbolo que ha sido retomado insistentemente por diferentes colectivos militantes para dar cuenta de los lazos de solidaridad que identifican, tal como señalan García, Pérez y Vázquez (2007), el tipo de construcción política de los movimientos piqueteros. A su vez, atestigua un modo de procesar e interpretar la muerte heroica y sacrificial diferente a la instituida en la militancia de los setenta:

En el relato la muerte no aparece significada como un momento sacrificial en la lucha por una causa trascendente, sino como el mayor testimonio pensable del vínculo solidario: aquel en el cual el riesgo de una vida sólo se justifica a través de la protección de otra. (García et al., 2007: 37)

Las figuras de Darío y Maxi, pequeñas en la fotografía de Espinosa, conforman un *punctum* (Barthes, 2008) que por su gran carga emotiva, cristalizan la imagen de un gesto heroico piquetero que ha ido migrando en diversas intervenciones callejeras. Los cuerpos en movimiento son capturados y traídos al presente por la fotografía. El *punctum* que componen ambas figuras piqueteras desencadena una afectividad porque nos vincula con la potencia indicial de la imagen fotográfica. No es un relato verbal sino la pura presencia, como *index* (Dubois, 1986), la que se coloca ante nuestros ojos para atestiguar ese gesto heroico y solidario como algo que tuvo lugar en el pasado pero se reactualiza en el presente. La estación de trenes que desde 2013 lleva los nombres de ambos militantes, se encuentra repleta de *stencils* y murales que reproducen esta imagen. La mayoría de ellas son producto de intervenciones realizadas en el contexto de las actividades que todos los 25 y 26 de junio (llamadas vigilijs) conmemoran los asesinatos (Foto 6) en la estación. A su vez, la imagen también forma parte de muestras de arte político fuera de la estación (Foto 7).

Si bien es imposible e inconducente remitirnos al origen de estas acciones que tomaron esta figura, Florencia Vespignani, quien era militante del espacio y amiga de Darío Santillán, es señalada como la primera en haber realizado una retoma de aquella imagen a partir de un dibujo que rescata ese fragmento de la fotografía de Espinosa. Esta imagen, fechada en diciembre de 2002, fue parte de una exposición realizada en la Universidad de las Madres, en el 2004. El dibujo, titulado “Mano con mano”, fue publicado en varias oportunidades por el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de Lanús como emblema y homenaje a sus compañeros asesinados (Ilustración 1), y luego fue transformado en motivo recurrente de la iconografía de los movimientos piqueteros (Fotos 6 y 7), dando cuenta del modo en que la militancia se ha apropiado de herramientas de la cultura convergente como internet (Félez, 2016).



Fuente: Mazzuchini, Santiago (2016)

Foto 6. Stencil en una de las paredes de la estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki



Fuente: Mazzuchini, Santiago (2017)

Foto 7. Muestra “Junio arde rojo-Pasión piquetera” en el bar Radio La Tribu



Fuente: Indymedia, 26/06/2003. (Recuperado de <http://argentina.indymedia.org/news/2003/01/78658.php>)

Ilustración 1. Florencia Vespignani, 2002

El índice que nos permite aseverar que el dibujo constituye una retoma de la fotografía de Espinosa, que le agrega un plus de significación,⁸ está en el detalle de las manos de Darío. La mano derecha, más grande que lo normal, que representa el gesto de pedido de detención a los policías, y la izquierda, que se conecta con Maxi. En una entrevista para la Agencia Red Acción, la autora del dibujo destacó que esta imagen fue inspirada por un poema escrito por Manuel Suárez, compañero militante de Vespignani. En dicha entrevista, resaltó el siguiente pasaje de la poesía: “Como en un cuadro pintado por Maxi, su mano de artista es apretada por su mano de pelea de Darío; para que no sienta tristeza de abandono, para que no viaje sola hacia lo incierto e injusto”⁹ El pasaje de fotografía a dibujo, constituye una consagración del cuerpo de ambos militantes. Cabe destacar que el 26 de junio de 2012, en el marco de los 10 años de los asesinatos, se realizó una nueva retoma de aquella imagen de Vespignani en forma de cartel de hierro gigante. Como describe Félix (2016), se procedió a retirar una publicidad para colocar el cartel, junto con una frase de Ernesto “Che” Guevara: “Sean capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia”. La acción de colocar la figura de ambos piqueteros en el puente se transformó en un verdadero acto de imagen (Bredkamp, 2017), una *performance* que, de acuerdo con Félix (2016), transformó a los grupos militantes en trabajadores y ya no piqueteros.

Estas imágenes, que atestiguan el sacrificio por el otro, forman parte de una historia entrelazada por series que abren paso a la institución del rostro de Darío

.....
8 Cabe destacar que el pasaje de fotografía a ilustración constituye desde ya, aun cuando la imagen hubiera sido casi calcada del modelo fotográfico, una nueva institución de sentido.

9 El poema puede leerse junto con la imagen en Indymedia.
Recuperado de <http://argentina.indymedia.org/news/2003/01/78658.php>

Santillán como “San Darío del Andén, patrono de los piqueteros” (Foto 8). La imagen, que pertenecía a la esfera familiar, es traccionada hacia lo público por el acto heroico del retratado, haciendo migrar un rostro perteneciente a un espacio íntimo, a la arena política. Asimismo, estas imágenes nos revelan los vínculos entre los modelos católicos de representación y aquellos ligados a la iconografía política del siglo XX (Ginzburg, 2001), a partir de la figura del mártir que lucha contra un poder injusto y se identifica con el pueblo sufriente (Burucúa y Kwiatkowski, 2014).



Fuente: Archivo Familia Santillán, s/f

Foto 8. Darío Santillán en una manifestación contra la Ley Federal de Educación, en Solano



Fuente: Mazzuchini, Santiago (2017)

Foto 9. Mural de San Darío del Andén en la muestra “Junio arde rojo-Pasión piquetera”

El carácter indicial de la fotografía permite construir un vínculo primordial entre aquellos colectivos sociales y las figuras heroico-*martíricas* que representan Darío y Maxi. Tanto la mirada de Santillán que se conecta directamente con el espectador, agenciando un contacto que deviene aurático (Benjamin, 1989), como el momento inmediatamente anterior a su muerte, defendiendo a un compañero de militancia, develan la potencia de la fotografía como artefacto testimonial y de memoria social. Por otro lado, los brazos abiertos y la sonrisa del militante, así como ese gesto de protección, permiten rescatar una imagen que re-afirma la dignidad del que lucha.

Sobre la *performatividad* de la imagen y su relación con la memoria y el poder

La escena que pudo reconstruirse en las fotografías de Mateos y Espinosa, pero sobre todo en la de este último y su consecuente circulación en *stencils*, murales y dibujos, permiten pensar en el carácter *performativo* que las imágenes poseen, y su estatuto de *imágenes agentes* (Bredekamp, 2017). La capacidad de actuar de algunas imágenes fotográficas da cuenta de los vínculos estrechos entre memoria, historia y poder:

Las imágenes están en el mundo de los acontecimientos en una relación que es a la vez de reacción y de formación. No sólo repiten la historia pasivamente sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen, crea hechos, mientras instaaura imágenes en el mundo (Bredekamp, 2004: 29)¹⁰

La noción de “acto de imagen” acuñada por Horst Bredekamp permite operacionalizar estos vínculos, asignándole a esta un lugar central en la construcción de acontecimientos histórico-políticos. El hecho de que el activismo artístico-político haya seleccionado aquellas imágenes como parte de su iconografía, y que estas insistan en el tiempo, conformando toda una constelación que se conecta con una memoria social que puede llevarnos hasta las figuras *martíricas* de Cristo, nos coloca frente a una concepción de la imagen como agente vivo que nos reclama como espectadores (Mitchell, 2005) y que pervive como migrante en tiempos históricos que van más allá de la modernidad (Warburg, 2014). Esta condición *performativa* de la imagen se vincula de manera directa con la *Pathosformel*, ligada generalmente a la muerte y el movimiento, dos temas que el propio Warburg asoció a estas fórmulas cristalizadas y disponibles para emerger en diferentes momentos históricos, no en términos arquetípicos, sino como parte de una memoria social “latente”, que puede renacer en un tiempo que no es el cronológico.¹¹ Como observa Didi-Huberman (2017) a partir de la exposición *Soulèvements*, donde realiza un intento

.....
10 Volveremos en las próximas líneas sobre la noción de “acto de imagen”, que puede vincularse con lo que Gamarnik llama “acontecimiento visual” (2015).

11 Existe una amplia gama de interpretaciones sobre la *Pathosformel*, incluso, aquellas que la vinculan con formas arquetípicas. Consideramos aquí las perspectivas desarrolladas por Carlo Ginzburg (2001), que problematiza las tensiones entre memoria social e historia, y Didi-Huberman (2011), que vincula la noción de Warburg con el concepto de “anacronismo”.

de conformar una iconografía de la sublevación, el gesto es una de las formas de la rebelión, por lo que es posible identificar *Pathosformeln* irreverentes, vacantes en el Atlas que alguna vez llevó a cabo Aby Warburg. La conexión entre las figuras de Cristo, Guevara, Darío y Maxi, se explica, por supuesto, por la muerte joven y el sacrificio heroico, aun cuando sea valorado de manera diferente en el caso de los movimientos piqueteros.¹² Pero si aquel famoso retrato de Korda reafirma un *ethos* revolucionario, mientras que la fotografía de Alborta nos devuelve un mártir político, figura del *páthos* por excelencia; en el caso de Darío Santillán, es el acto heroico de asistir a Kosteki lo que lo consagra como un nuevo cuerpo que expresa la integridad solidaria del movimiento piquetero, mientras que los brazos y la boca abierta, la mirada directamente ligada al espectador de su retrato familiar vuelto público, producen una conmoción, un con-mover, que toda imagen patética debe tener para convertirse en objeto de recuerdo. Este poder que emana de la imagen, la convierte en un sustituto real del cuerpo de ambos militantes, convirtiéndola en una contra-imagen del poder estatal, ya que se completa con el cuerpo colectivo piquetero.¹³ Ambas dimensiones, la muerte y la vida, el dolor y la dignidad piquetera, conjugan y cristalizan una memoria más allá de las luchas emancipatorias del siglo XX y XXI. La iconografía de protesta nos revela un secreto en aquellos rostros que exceden la identificación y el control biopolítico. Son quizá el último refugio de resistencia ante la axiomática capitalista:

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. (Benjamin 1989: 31)

No podemos pasar por alto un aspecto sobre las imágenes que han rondado en este trabajo: la relación entre imagen y testimonio. Como es sabido, en nuestra tradición occidental la palabra siempre ha tenido una predominancia como lenguaje de lo testimonial, sin embargo, la imagen, a partir de la fotografía como mecanismo de producción de verdad (también en su carácter de dispositivo *fictionalizante*), ha logrado colocar lo indicial en un lugar de privilegio para el procesamiento de acontecimientos traumáticos en la memoria colectiva.

Como indica Natalia Fortuny:

De hecho, las fotografías comparten en su mayoría las características pensadas para los testimonios verbales: suponen una primera persona –una perspectiva: la mirada

.....
12 Como señala Lobo (2010) en el caso de las conmemoraciones de los movimientos piqueteros sobre la masacre, las narrativas revolucionarias de los 60/70 confluyen con aquellas ligadas a los Movimientos por los Derechos Humanos.

13 Se trata de lo que Bredekamp (2017) llama acto de imagen sustitutivo, ya que basa su poder en el intercambio entre cuerpo e imagen, siendo habituales aquellas que conforman signos colectivos dentro de la iconografía política.

de un ojo que establece un punto de vista particular–; hay en ellas tensión entre lo singular y lo social, y hay por supuesto en ambas ambigüedad, cosas no dichas, reconstrucción, silencios, incompletitud. En el lugar de intercambio entre lo individual y lo colectivo, las fotografías como testimonios visuales se ubican a medio camino entre una historia exterior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria. (2014: 134)

Imagen y palabra, como lo muestra la autora en *Memorias Fotográficas*, entretejen una trama que hace posible la elaboración del trauma que significó la última dictadura militar en Argentina. En *Darío Santillán: el militante que puso el cuerpo* (Hendler, Pacheco y Rey, 2012), biografía sobre el militante, se rescatan los testimonios verbales de Kowalewski y Mateos alrededor de las fotografías. Ambos manifestaron no poder reconstruir claramente lo que habían visto y vivido sin aquellas imágenes que tomaron en la represión:

(...) [Kowalewski] conserva la memoria de todo lo que siguió y de los desplazamientos de las personas: lo recuerda en forma de imágenes sueltas, o mejor dicho, de fotogramas: como si no pudiera distinguir entre su propio recuerdo en crudo y las imágenes que capturó (Hendler et al., 2012: 276).

[Mateos] después de que el último vehículo arrancó, sacó una última foto del episodio: el gorro blanco de lana que llevaba Darío tirado sobre el asfalto junto a un reguero de sangre. Llamó por su celular al diario para pedir que llamaran a una ambulancia, porque había dos muertos y podía haber heridos. Lo dijo así, aunque mientras lo decía, se daba cuenta de que no había llegado a verlo muerto a Darío. Pero era consciente de que tenía la secuencia casi completa de los hechos, una idea bastante certera de lo que había sucedido y a los responsables perfectamente retratados.” (p. 300)

El libro, que despliega una crónica de vida del militante, compuesta de relatos sobre el poder simbólico que ha logrado construirse alrededor de Santillán, colocó la voz de estos fotógrafos en dos capítulos que refieren a la memoria como fotograma y a las imágenes como espíritus.¹⁴ Dos momentos que refieren a las fotografías que lograron establecer responsabilidades políticas, y que se vuelven “acontecimientos visuales”, porque se transformaron en “constatación de los hechos”, a partir de una implicación corporal de los reporteros gráficos, que luego pudieron elaborar un distanciamiento crítico sobre aquello que habían vivido (Gamarnik, 2015).¹⁵ Singulares, pero a su vez colectivas, estas imágenes fotográficas nos instan a seguir interrogándonos sobre lo que puede un cuerpo, un rostro, una figura que no deja de acontecer siempre que la política haga su aparición para dislocar el orden sensible dominante. Aquellas imágenes, en tanto que fórmulas del afecto, perviven en la memoria de los movimientos sociales como una forma de retratar visualmente la dignidad y la solidaridad como valores fundantes de su identidad política.

.....

14 El capítulo que recoge el relato de Kowalewski se titula “Memorias en fotogramas”, mientras que el referido a las imágenes de Mateos, se llama “Imágenes como espíritus”.

15 Si bien el trabajo de Gamarnik refiere a la fotografía de posdictadura como una potente herramienta de denuncia contra los represores, creemos que las imágenes aquí tratadas poseen el mismo estatuto de acontecimiento.

Conclusiones

En este trabajo dimos cuenta del modo en que las fotografías que registraron la represión en el Puente Pueyrredón abandonaron el terreno judicial para pasar a formar parte de la iconografía de movimientos piqueteros y desocupados y desocupadas. La posibilidad de contar con un testimonio visual que dé cuenta del acto solidario de Darío Santillán habilitó la emergencia de un emblema para una generación militante y piquetera que construyó sus valores alrededor de los lazos solidarios. La *Pathosformel* del mártir-héroe, con una larga tradición en la iconografía política y religiosa, se hizo presente a partir de esa fotografía de Espinosa como un acto de imagen sustitutivo (Bredekamp, 2017). Estas imágenes hicieron serie con el retrato de Darío devenido santo, también muy frecuente en la iconografía construida alrededor del caso. Nuestra hipótesis radica en que en aquellas imágenes de la represión se juega gran parte de la épica alrededor de Darío Santillán. Las fotografías que registraron los cuerpos muertos y padecidos alentaron una reapropiación por parte de los espacios militantes que sufrieron la represión. Es posible que la violencia recibida por esos cuerpos, tal como registraron los fotoperiodistas, haya alentado a una restitución de la humanidad de las víctimas (Pita, 2010; Gayol y Kessler, 2018), a partir de un rescate de las imágenes que los recuerdan heroicos.

El recorrido realizado en este trabajo nos permitió reflexionar sobre aquellas imágenes que por su capacidad de interpelación afectiva se transforman en agentes capaces de instituir una memoria y hacer presente un acontecimiento histórico. También hemos destacado la relación entre imagen y palabra, ya que el testimonio (habitualmente asociado a lo verbal) aparece también en el terreno de la fotografía como un modo de procesar hechos políticos traumáticos.

Por último, cabe preguntarnos si el poder de la imagen puede operar en el vacío, ya que las concepciones inspiradas en Warburg pueden tender hacia un “iconocentrismo” excesivo, como es el caso de Bredekamp, pues la imagen se hace acto por su fuerza intrínseca (Lumbreras, 2010). En ese sentido, creemos que hay cuestiones que no pueden ser respondidas desde propiedades iconográficas o iconológicas y hace falta un abordaje que tome en cuenta las condiciones históricas de lo visible. No deja de ser llamativo que en la iconografía de mártires y héroes de los sectores subalternos, se destaque una ausencia de figuras que respondan a otros patrones de género y “raza”. ¿Qué mecanismos de visibilidad operan en la construcción de las víctimas? ¿Cómo juegan los modelos de *rostridad* en los cuerpos que la iconografía de protesta visibiliza?

Bibliografía

- Agamben, G. (2009). *Signatura Rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bredekamp, H. (2004). Acto de imagen como testimonio y juicio. En Flacke, M.

- (ed.), *Mythen der Nationen. 1945.- Arena der Erinnerungen* (pp. 29-66), vol. I. Berlín: Deutsches Historisches Museum. [Traducción F. Santos].
- Bredenkamp, H. (2007). Las estrategias visuales de Thomas Hobbes. En Springborg P. (ed.), *The Cambridge companion to Hobbes's Leviathan* (pp. 29-60). Cambridge: Cambridge University Press. [Traducción F. Santos].
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). La fórmula del martirio. En "Cómo sucedieron estas cosas" *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo?. En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2017). "Introducción". En Autor y D. Wechsler (ed.), *Sublevaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Félez, M. (2016). Arte piquetero en la convergencia: apropiación artística de las TIC en torno a la masacre de Avellaneda. En Torres, A. y Pérez Balbi, M. (eds.), *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (pp. 155-170). Buenos Aires: Ediciones UNG.
- Foucault, M. (1991). *La arqueología del saber*. México D.F: Siglo XXI.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Gamarnik, C. (2015). Imágenes de la postdictadura en Argentina. *Artelogie*, 7, abril.
- García, A.; Pérez, G.; Vázquez, M. (2007). Poner el cuerpo. Sobre los significados de la Masacre del Puente Pueyrredón. *Revista Ciencias Sociales*, 67, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Gayol, S. y Kessler, G. (2018). *Muertes que importan: una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la Argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ginzburg, C. (2001). Tu país te necesita: un estudio de caso de iconografía política. *History Workshop Journal*, 52, 1-22. [Traducción F. Santos].
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Hendler, A.; Pacheco, M.; Rey, J. (2014). *Darío Santillán: el militante que puso el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Lumbreras, M. (2010). Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22.
- Lobo, A. (2010). Memorias en presente: las narrativas revolucionarias y de los derechos humanos en las conmemoraciones del movimiento piquetero. Ciudad de Avellaneda, Buenos Aires, 2002-2008. *Astrolabio*, 5.

- Mazzuchini, S. (8 de septiembre de 2016). *Mariano Ferreyra: la insistencia de un rostro*. Trabajo presentado en el XVIII Congreso Redcom Comunicación, derechos y la cuestión del poder en América Latina, Buenos Aires.
- Mazzuchini, S. y Sganga, M. E. (2014). "Mariano Ferreyra: la insistencia de un rostro" (Tesina de licenciatura). Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Mitchell, W. T. (2005). *What do the pictures want?* Chicago: University of Chicago Press.
- Perelman, M. (2010). Narrativas en disputa sobre violencia y protesta. De 'el movimiento piquetero amenaza desestabilizar el gobierno de Duhalde' a 'el anterior gobierno tuvo que adelantar las elecciones por la muerte de piqueteros en el Puente Pueyrredón'. *Laboratorio*, 23, 43-62.
- Pita, M. (2010). *Formas de vivir y formas de morir. El activismo contra la violencia policial*. Buenos Aires: Del Puerto-CELS.
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo, filosofía y política*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Santos, F. (2008). Aby Warburg. Nachleben de un páthos, 6º jornadas Nacionales de Arte en Argentina, La Plata.
- Svampa, Maristella (2012). Darío: símbolo, mística y actualidad. En Hendler, A.; Pacheco, M.; Rey, J, *Darío Santillán: el militante que puso el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.
- Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno Editorial.
- Warburg, A (2005). Introducción. En Warnke, M. (ed.), *Bilderatlas Mnemosyne* (pp. 3-6). Berlín: Akademie Verlag.

Fuentes primarias

Diario *Clarín*.

Diario *Página/12*.

Indymedia. Recuperado de <https://argentina.indymedia.org/>

El furgón. Recuperado de <http://elfurgon.com.ar>

Estudantes, o Fotógrafo e a História: Encontro na Bahia, 1979

ANA MARIA MAUAD*

Resumo

O texto analisa a atuação do fotojornalista Milton Guran, na cobertura fotográfica do XXXI Congresso da UNE, realizado na cidade de Salvador (BA) em 1979, feito de forma independente, e seu principal produto, o fotolivro: “Encontro na Bahia 79”. O estudo apoia-se nas reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben, em que a fotografia se plasma como gesto de engajamento à causa de resistência ao regime militar brasileiro e de luta pelos direitos civis no Brasil. A metodologia da história oral sustenta o trabalho de reconstrução da memória histórica do XXXI Congresso da UNE, com foco no ano de 1979, entrecruzando-se palavras e imagens do acontecimento com as notícias produzidas na época e documentação complementar.

Palavras-chave: Milton Guran; fotografia; movimento estudantil; ditadura militar.

Fecha de recepción: 13-3-2018

Fecha de aceptación: 21-09-2018

Students, the Photographer and the History: Meeting in Bahia, 1979

Summary

The article analyses the independent photographic coverage of the photojournalist Milton Guran, during the XXXI Congress of UNE, that happened in Salvador, Bahia, in 1979 and this main result, the photo book: “Encontro na Bahia 79”. The study is based upon the reflections of the Italian philosopher Giorgio Agamben, in which photography is shaped as gesture of commitment to the cause of resistance to the military regime and to the fight for civil rights in Brazil. Oral history methodology sustains the work of reconstruction of the historical memory of the XXXI Congress of UNE, focusing on the year of 1979, intertwining words and images of the event with press news produced at this period and complementary documentation.

Keywords: Milton Guran; Photography; Students’ Movement; Military Dictatorship.

.....
* Doctora en Historia por la Universidad Federal Fluminense (UFF). Es Profesora Titular de Historia en la Universidad Federal Fluminense y Celso Furtado. Visiting Fellow, Cambridge University (2018). Sus intereses son la historia visual, historia oral e historia pública. Correo electrónico: anamaud@id.uff.br

Entre 1968 y 1989 hay 1979, un año cualquiera. Nada indica, en principio, que esta fecha sea más relevante que otras. Sin embargo, al recopilar algunos de los acontecimientos de aquel año, enseguida emerge una constelación de hechos, obras, textos, imágenes, películas, canciones y objetos que, a pesar de que en un primer momento no parecen compartir más que la fecha, sugieren muy pronto una inflexión histórica. 1979 vio la llegada al poder de Margaret Thatcher, el fin de una década intensa en Italia con el encarcelamiento de figuras como Antonio Negri, dos revoluciones clave, todavía hoy día, como la de Nicaragua y la de Irán, así como una larga lista de microacontecimientos que algunas fotografías podían haber logrado captar y retener.

Folder, p.1

1979 es el año que marca un punto de inflexión para el posfordismo, cerrando una década violenta pero rica en la comprensión de las nuevas dinámicas del capitalismo, un lapso de tiempo que, visto desde una perspectiva cultural, estará marcado pela posmodernidad, la forma cultural que Frederic Jameson asoció al tardocapitalismo. 1979 es también el año que Michel Foucault dicta su curso sobre el nacimiento de la biopolítica, una interrogación sobre los límites de la acción de gobierno que, cada vez más, se acerca al control de la vida. Tampoco es casualidad que aquel año sea el año en el que se da inicio en Barcelona a un gobierno local elegido democráticamente y se lleva a cabo una encuesta urbana que fundaría los proyectos futuros de la ciudad. El año, en definitiva, que puede ayudarnos a reinterpretar nuestro pasado inmediato sin caer en narrativas precocinadas.

Folder, p.2

Essa preciosa síntese histórica encontra-se no folder explicativo da exposição organizada em La Virreina Centre de la Imatge, na cidade de Barcelona, entre 11 de março e 12 de junho de 2011 (www.virreina.bcn.cat). Com o sugestivo título de: “1979 – Un monumento a instantes radicales”, a exposição dividia-se em duas grandes seções – “A estética da resistência” e “Revoluções” – em que fotos, vídeos, textos, falas, músicas interligavam-se em uma proposta radical de reconstrução histórica. A justificativa para a escolha de 1979, como o ponto de virada para uma nova compreensão do tempo presente, orientou-se pela perspectiva de compreender o capitalismo como condição histórica.

Lançar um olhar de 360° graus em torno de um momento histórico permite que se observe o passado por vários ângulos e escalas, colocando em evidência atitudes que passaram despercebidas às análises de conjuntura política. Neste texto, debruça-se sobre a atuação do então fotojornalista Milton Guran,¹ em sua cobertura fotográfica independente do XXXI Congresso da UNE, realizado em Salvador (BA) em 1979, que resultou na publicação de um fotolivro – *Encontro na Bahia 79* (Guran, 1979) – engajado à causa de resistência ao regime militar então em curso no Brasil e de tomada de posição face ao movimento de retorno ao estado de direito. Apoia-se na metodologia da história oral para reconstruir a memória histórica do acontecimento em especial do ano de 1979, em consonância com as notícias produzidas na época e outras expressões visuais.

.....
1 Milton Guran, doutor em Antropologia pela Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, França, pesquisador associado do LABHOI-UFF e coordenador geral do FotoRio, Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro

“Encontro na Bahia”, a cobertura fotográfica e o livro

A iniciativa de Guran de lançar-se na cobertura fotográfica do encontro dos estudantes na Bahia, em 1979, se inscreve no contexto de surgimento de uma nova atitude em relação à prática fotográfica por uma geração de fotógrafos e fotógrafas responsáveis pelo movimento das agências independentes (véase “Ciclo de Palestras sobre Fotografia”, 1983). Uma geração formada por jovens entre 20 e 30 anos que chamou para si o direito e o dever de serem testemunhas oculares (da história) do seu tempo. Assim, munidos de câmeras e de rolos de filmes Tri-X rebobinados –o custo das películas a cores eram proibitivos– se engajaram na documentação das lutas sociais e, em um gesto autoral, enquadraram a memória produzindo uma história em imagens.²

Objetiva-se tomar as diferentes práticas fotográficas como formas da experiência de ver e conhecer no mundo contemporâneo, em que o engajamento político à uma causa implica em um gesto autoral (Agamben, 2007). Das trajetórias que venho recompondo, a do fotógrafo e antropólogo Milton Guran é significativa para se compreender os múltiplos usos de funções da fotografia como experiência social, num momento histórico em que a prática fotográfica se delineia como experiência política e a câmera torna-se “uma arma carregada de futuro”.³

Na composição deste trabalho, utiliza-se a metodologia da história oral, com a realização de entrevistas temáticas, acompanhadas das imagens produzidas na cobertura do XXXI Congresso da UNE,⁴ que foram publicadas no livro *Encontro na Bahia 79*, poucos meses após o evento, como uma estratégia de torná-lo um acontecimento público (Guran, 1979).⁵ Este livro foi uma das primeiras iniciativas de um fotógrafo a se opor abertamente à ditadura brasileira, produzido à maneira de “fotolivro”, é um registro completo do retorno à legalidade da entidade estudantil, que somente receberia a denominação de XXXI Congresso na plenária de abertura como é registrado na Foto 1.

.....

2 Vale observar que, uma atitude crítica em direção à prática fotográfica independente se gestava, no final dos anos 1970 e início de 1980, em fóruns de debate na América Latina. Especial destaque aos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia realizados na Cidade do México em 1978 e 1981, com participação de representantes da fotografia brasileira. Sobre a participação do Brasil nesses fóruns e o seu impacto na institucionalização da fotografia brasileira, cf. Zerwes; Costa, 2017.

3 Em referência a Gabriel Celaya – *La poesia es un arma cargada de futuro* (1955).

4 União Nacional dos Estudantes – UNE – entidade estudantil fundada em 1938, no Rio de Janeiro, então Capital da República do Brasil, entrou para a clandestinidade com o golpe militar em 1964, retornando a legalidade após o XXXI Congresso em 1979.

5 A entrevista na íntegra e o livro digitalizado encontram-se no sítio do LABHOI-UFF www.labhoi.uff.br



Fuente: Guran, 1979: 12

Foto 1. “Por decisão da plenária, o Congresso recebe a denominação de XXXI Congresso da União Nacional dos Estudantes”⁶

Trata-se de uma publicação de 64 páginas, 21 x 21 cm, com 56 fotos, 17 sem legenda e as demais acompanhadas de legendas, em que se identificam pessoas, situações e dinâmicas do encontro estudantil. Publicado pela Livraria Galilei Editora, situada em Brasília, DF, o fotolivro, além da narrativa fotográfica, conta com elementos textuais que merecem destaque: o primeiro, um pequeno texto na primeira contracapa, assinado “Livraria Galilei Editora”, com as palavras dos editores responsáveis pela publicação. Diante da crescente censura de imagens publicadas em veículos da imprensa, os editores se posicionaram em defesa da fotografia: “na intenção de contribuir para que a fotorreportagem assuma o posto que sempre lhe pertenceu, resolvemos pela edição deste trabalho” (1ª contracapa).

O segundo, posicionado na parte interna da quarta capa, trata-se de um texto assinado por Milton Guran. Nele, o fotógrafo situa o fotojornalismo independente na resistência ao regime e contextualiza a cobertura fotográfica do evento em face dos demais veículos da imprensa e sua magnitude de mobilização política:

No caso específico do XXXI Congresso em Salvador, a cobertura dada pela imprensa a nível nacional ficou aquém da dimensão do acontecimento. Tão importante quanto as teses ali discutidas e as decisões tomadas foi o fato mesmo de se reunirem 10 mil jovens de todo o país, com formas próprias de trabalho, em sessões que chegaram a durar mais de 12 horas consecutivas –acontecimento inédito nos últimos 10 anos para nós. É também notícia quem são esses jovens que estão reconstruindo a entidade máxima dos estudantes brasileiros, tradicionalmente um instrumento de luta popular neste país e, por isso mesmo, maldita há 15 anos. (4ª capa)

.....
6 As fotografias relativas à cobertura de Milton Guran reproduzidas nesse artigo encontram-se publicadas no “fotolivro” com autorização do autor. O livro encontra-se na íntegra em versão digital em www.labhoi.uff.br

Na conclusão, Guran explica as motivações do trabalho e a origem da seleção das imagens que compõem o livro:

Mostrar o que foi realmente o XXXI Congresso é o objetivo deste trabalho, resultante de uma cobertura normal de *free-lancer* que por uma razão ou por outra não foi aproveitada pela imprensa. Na busca de caminhos próprios para a sua divulgação, este trabalho foi exposto pelo Centro Acadêmico da FAU na Universidade de Brasília, num conjunto de 61 fotografias, na semana seguinte ao Congresso. A seguir, esteve exposto no Diretório Acadêmico da Universidade do Distrito Federal, e foi ainda mostrado no Clube de Imprensa de Brasília. Milton Guran, Brasília, julho 79. (4ª capa)

A publicação ainda conta com mais duas ousadias, em plena ditadura militar, a dedicatória de Guran “A todos os companheiros presos, exilados e mortos na luta pela libertação do nosso povo” (p. 6) e logo na sequência, o prefácio, assinado pelo fotógrafo Luis Humberto,⁷ com data de julho de 1979, em que memória e resistência tornam-se faces da mesma moeda política: “No país da desmemória, todo mundo se esquece (...) mas, de quando em vez, aparece alguém sensível, com coragem para arriscar seu tempo e outras coisas, para reanimar os mortos-vivos, legar da memória aos que virão e lembrar que sempre existirá resistência e bravura para lutar pela liberdade” (p. 7).

A iniciativa do fotógrafo de se lançar no jogo da história, correndo os riscos reconhecidos no final dos anos 1970, serve assim de motivo para refletir sobre a fotografia como gesto e o engajamento como autoria (Agamben, 2007). A leitura de Agamben foi ao encontro de uma reviravolta epistemológica que venho ensaiando em outros trabalhos (Mauad, 2007; 2008), nos quais reflito sobre o engajamento como autoria e a autoria como a presença do sujeito-autor na obra. Na linha de Agamben, o autor é aquele cujo gesto de jogar com e nos dispositivos coloca em evidência a ausência de uma presença. Contraditoriamente, o sujeito que se apresenta numa foto não está mais presente, foi jogado na foto e sua existência como imagem implica na sua própria desaparecimento.

O autor da foto –o fotógrafo– opera um dispositivo que captura uma presença que definirá no futuro uma dupla ausência –do objeto fotografado e do próprio fotógrafo que não existe mais a não ser no fora de quadro, no fantasma de um alguém que some na bruma do tempo–. O gesto de jogar o sujeito na foto –de se jogar na imagem que expressa uma dada condição histórica– coloca o sujeito-fotógrafo em relação aos dispositivos da linguagem política. O jogo que se desenrola na arena política é apropriado pela expressão fotográfica e o gesto do fotógrafo instaura uma presença ausente –os que lá estavam não mais estarão, mas permanecerão com seu rosto, com sua identidade de sujeitos históricos, nas imagens que circularão e serão reproduzidas, apropriadas e analisadas no *vir-a-ser* da história.

.....
7 Luís Humberto Martins Pereira, Rio de Janeiro, 1934. Residente em Brasília desde 1962, integrou o núcleo fundador da Universidade de Brasília (UnB). Arquiteto de formação, trocou a arquitetura pela fotografia em 1966, destacando-se como um dos mais renomados fotojornalistas brasileiros.

Assim, a prática fotográfica cumpre uma função na cultura política do engajamento, pois confirma que o que aconteceu não será esquecido e, aqui, o engajamento a uma causa define o “autor como gesto” e garante a autoria como ação política. A fotografia, como parte da experiência histórica mais ampla, se orienta por meio de percursos nos quais cruzam-se o pessoal e o coletivo, da mesma forma que o local e o global. Essas dimensões fornecem espessura aos períodos históricos e seus acontecimentos, reorientam a compreensão em que os contextos deixam de ser considerados como pano de fundo da ação social e adquirem a capilaridade que alimenta a própria ação.

1979, a história em revista

Um dos poucos veículos da imprensa brasileira à época que cobriu o “encontro na Bahia” foi o carioca *Jornal do Brasil*. Em termos históricos, o *Jornal do Brasil* é o terceiro jornal mais antigo do país. Fundado em 1891, foi publicado diariamente até setembro de 2010, quando se tornou exclusivamente digital. Na época de sua criação, era um jornal conservador que apoiava a monarquia e, no começo do século XX, passou por uma fase de pouco prestígio. No golpe militar de 1964, o jornal carioca chegou a sofrer censura depois da promulgação do AI5, porém, mais adiante lucrou ao apoiar o regime, com discursos reacionários e difamação dos opositores. No encerramento do mandato presidencial do general Geisel, o *Jornal do Brasil* (en adelante *JB*) considerou o seu legado bastante positivo, tendo sido alcançados os objetivos assumidos quando de sua posse. Segundo o jornal, o país estava “a caminho do restabelecimento do Estado de direito e em condições de reconstruir um padrão democrático”. Por sua vez, a posse do general Figueiredo, em março de 1979, foi vista como um momento de suma importância na definição dos rumos da política de abertura, tendo o *JB* elogiado as linhas gerais do discurso feito por ele ao assumir a Presidência da República, especialmente o seu compromisso de devolver ao país uma sociedade livre e democrática, demonstrando assim um elo de continuidade em relação ao seu antecessor (Ferreira, 1996; Louzada, 2013; DHBB, acesso 14/01/18).

Em 1979, Estados Unidos e URSS, em um cenário epílogo da guerra fria, ainda protagonizam aquele que ficou conhecido como “beijo da história”. Na edição de 19 de junho, o *JB* noticiava na primeira página que Brejnev e Carter assinaram o acordo SALT-II. Em clima de paz, acompanha o relato uma foto na qual o líder soviético beija o rosto do americano.



Fuente: *Jornal do Brasil*, 19/06/1979

Foto 2. *Jornal do Brasil*, UPI

No cenário internacional, Irã e Nicarágua protagonizam novos papéis nas revoluções contemporâneas. Ao longo de todo o primeiro semestre de 1979, a narrativa da aceleração dos processos revolucionários, dividiria o noticiário internacional com a pressão do preço do petróleo pela OPEP e com a gradual abertura do mercado chinês. A China emerge no panorama internacional já no início do ano com a notícia, publicada em 2 de janeiro de 1979, no *JB*, da retomada das relações diplomáticas com os Estados Unidos. Em 6 de junho, a Rússia acenou à China com uma tentativa de aproximação, que prometeu considerar um encontro diplomático. Os analistas do *JB* consideraram que se tratava de uma tentativa sincera de aproximação; e que seria possível que ambas as potências considerassem este diálogo como uma forma de redefinir a relação de forças com os Estados Unidos.

No editorial “Geografia Democrática” (p.10), de dois de janeiro de 1979, a propósito da reconfiguração da geografia política internacional, o *JB* apresenta um balanço otimista do avanço da democracia no mundo, incluindo o Brasil na lista dos países a caminho de um regime cada vez mais democrático. Em sintonia com a abertura “lenta e gradual” do presidente Geisel (1974-1979), o noticiário nacional acompanhava a discussão sobre a elaboração da Lei da Anistia. As notícias, do segundo semestre, quando a lei já havia sido sancionada pelo presidente Figueiredo (1979-1985), concentravam-se nas informações sobre a volta dos exilados, entre eles, o sociólogo Herbert José de Souza, o Betinho, o irmão do Henfil na inesquecível canção “O bêbado e o equilibrista”, de Aldir Blanc e João Bosco, imortalizada pela voz da cantora Elis Regina.

Pressionado pelos preços do petróleo impostos pela OPEP, o presidente Figueiredo declarou, conforme noticiado na edição do dia cinco de julho do *JB*, que

estaria preparando uma economia de guerra para enfrentar o problema. No dia 12 de julho, oficialmente, declarou-se o racionamento de petróleo. Na edição de domingo, dia 2 de dezembro do mesmo ano, o *JB* preparou um suplemento especial sobre a crise energética, criticando a política energética brasileira, por não ter, desde o choque de 1973, preparado uma infraestrutura de energia que tornasse a economia autônoma em relação ao petróleo importado.

Em 1979, o movimento estudantil ganhou destaque nas páginas do *JB*, devido aos movimentos de preparação do encontro da Bahia. A narrativa do processo de organização do encontro iniciou-se pelas resistências do regime. Na edição do *JB*, do dia 06 de janeiro, encontra-se uma breve menção a uma reunião em Salvador, marcada para fevereiro, a fim de discutir as condições de realização do Congresso de Recriação da União Nacional dos Estudantes.

Em 13 de janeiro, noticiou-se que o reitor da UFRJ havia proibido, respaldado na vigência do artigo que extinguiu a UNE, a reunião dos estudantes pró-UNE a ser realizada nas dependências da universidade. Na edição de 18 de fevereiro, noticia-se o encerramento da reunião da Comissão Nacional Pró-UNE, em Salvador, a fim de organizar os preparativos e a arrecadação de fundos para o Congresso Nacional marcado para maio também na Bahia.

Em março, o *JB* publicou um balanço das diversas linhas do movimento estudantil em todo o Brasil que defendiam a volta da UNE e da principal discussão entre eles: se a entidade deveria se preocupar exclusivamente com as questões específicas dos estudantes ou também participar da movimentação política brasileira em geral, ou seja, aos moldes da UNE original (*Jornal do Brasil*, 18/03/1979, p.14). Em outra edição, o jornal noticiou a advertência enviada pelo MEC aos reitores das universidades federais esclarecendo que o encontro de reorganização da UNE marcado para o fim do mês era ilegal e não possuía respaldo do ministério; recomendando que fossem tomadas “as medidas cabíveis” para conter o processo de organização dos estudantes (*Jornal do Brasil*, 15/05/1979, p.15).

A matéria publicada em maio ressalta, ainda, o impasse que se posicionava à atuação do MEC: não apoiar nem proibir, apenas não reconhecer como entendida a interlocutora; já que o decreto-lei 477, que proíbe organizações estudantis aos moldes da UNE não poderia ser usado sem prejuízo político, uma vez que o próprio Ministro da Educação, Eduardo Portella, defendeu junto ao Presidente Figueiredo a extinção do decreto 477, o que se alinhava com o teor do discurso de abertura política adotado por todo o Executivo.

Os impasses terminam pela atuação da diplomacia baiana. A edição do *JB* de 22 de maio noticiou que o governador Antônio Carlos Magalhães cederia o Centro de Convenções para o Congresso de Reorganização por entender que “Ao que consta, é apenas uma reunião de estudantes”, segundo o mesmo (22/05/1979, p.15). O jornal também reporta que o governador forneceria cadeiras, aparelhagem de som e 20 ônibus para o transporte dos estudantes. O fornecimento de infraestrutura foi visto pelos opositores como um sinal de apoio aberto.

Em maio, o *JB* identificou um movimento no governo para apresentar ao Congresso a revogação dos Decretos 477 (lei de exceção que definia normas disciplinares e respectivas sanções para estudantes, professores e demais empregados de

instituições de ensino) e 228 (que reformula a organização da representação estudantil, regulamentando as atividades que DCEs e DAs devem exercer), além dos artigos 38º e 39º da Lei 5.540, que também restringiam a ação das organizações universitárias. Apresentou-se a medida como uma mão estendida pelo governo aos estudantes, entretanto, caberia a cada instituição de ensino definir as medidas disciplinadoras da ação estudantil. Apesar do clima de abertura, essa medida sequer mencionaria as organizações regionais e nacionais dos estudantes, nem para proibir nem para permitir (*Jornal do Brasil*, 23/05/1979, p.14).

Em consonância com a cobertura fotográfica de Guran, o *JB* noticiou, na edição do dia 29/05, o início do Congresso em Salvador que, segundo a reportagem do jornal, no dia anterior, os estudantes decidiram chamá-lo de XXXI Congresso da UNE, Congresso de Reconstrução, como vinha sendo indicado nos preparativos do encontro. As pautas mais sensíveis seriam a formação da diretoria e criação de uma carta de princípios e de um estatuto para a entidade. No dia de abertura estavam previstas, de acordo com a matéria do *JB*, as falas do presidente do DCE da UFBA, Rui César Costa Silva, de ex-dirigentes da extinta UNE, deputados do MDB e membros de comitês pela anistia. O encontro, primeira reunião aberta de estudantes em âmbito nacional desde 1964, contava com 3.165 inscritos, dos quais o *JB* estimou que mais de 2 mil conseguiram de fato comparecer. O que entra em desacordo com a informação apresentada no texto de Guran na conclusão do seu fotolivro, que indica a cifra de 10 mil estudantes, contados pela mesa diretora do Congresso. A guerra dos números e a configuração do acontecimento nas páginas do *JB* deixam claro a versão apresentada pela grande imprensa à retomada do movimento social no Brasil de então.

Segundo a reportagem, a pauta prevista para o Congresso incluiu os seguintes temas: “A Situação Atual da Universidade, A Realidade Brasileira, Balanços e Expectativas das Lutas Estudantis e Programação Cultural e Esportiva da UNE.” (*Jornal do Brasil*, 29/05/1979, p. 8) Além disso, a eleição de uma diretoria é outro ponto de intensa divergência, se a eleição deveria ser feita de forma direta, indireta, provisória, etc. Em entrevistas com os participantes, foram denunciadas ações da polícia rodoviária no sentido de reter os estudantes que se dirigiam ao congresso. A reportagem também comentou o apoio do MDB ao congresso, embora tenha afirmado, equivocadamente, que nenhum membro da executiva nacional tenha comparecido ao evento.

Essa notícia também entra em contradição com as informações apresentadas no fotolivro *Encontro na Bahia*. Observa-se em uma das fotos (p.18) a presença do deputado Freitas Nobre, líder do MDB, o partido de oposição ao regime militar.



Fuente: Curran, 1979: 18

Foto 3. “Deputado Freitas Nobre, líder do MDB na Câmara dos Deputados”

Um dos editoriais da edição do *JB* do dia 29 de maio, denomina o congresso da UNE de “Velho Realejo”. Acentua-se a posição do jornal em oposição à reorganização da UNE, considerada como uma forma de manipulação dos estudantes universitários (mais de um milhão) por um pequeno número sem mandato eletivo. Segundo o editorial, a retomada dessa organização seria uma atitude retrógrada, de agentes que pensam em termos do passado, do Brasil de 15 anos atrás. Inclusive, compreende-se que nem mesmo então a entidade tenha sido positiva: “A UNE foi, na verdade, um lamentável equívoco em todo o período constitucional que se encerrou em 64.” Segundo o editorial, a organização afasta os jovens em idade de iniciação política dos partidos políticos, opção que seria mais salutar para a sociedade brasileira. Além disso, critica-se as intenções dos organizadores: “Pela extinta UNE, o que se pretende é fazer reserva de domínio ideológico e patrulhamento político sobre os universitários.” (*Jornal do Brasil*, 29/05/1979, p. 10). O viés ideológico da leitura da retomada do movimento apresentada pelo jornal, não informa que os delegados foram eleitos dentro dos padrões normais de ação em uma entidade ilegal e semiclandestina. Aliás, o XXXI Congresso entrou para a história recente do país como uma demonstração exemplar e inesperada de organização e de democracia interna do movimento estudantil, que surpreendeu a todos, daí a tentativa do *JB* de empobrecê-la.

O *JB* do dia 30 de maio destaca, em primeira página com foto, o Congresso da UNE: “UNE abre seu congresso ante 5 mil”. A cobertura do evento toma toda a página 8 da edição, com destaque para as referências ao passado nas homenagens aos estudantes presos e desaparecidos em 1968, com a repressão do XXX Congresso em Ibiúna, São Paulo; a presença de políticos e militantes estudantis e o apoio de

entidades da sociedade civil, entre as quais, lideranças políticas e estudantis exiladas, membros da Igreja Católica, da Federação Mundial da Juventude Democrática e da União Internacional dos Estudantes, e até mesmo dos metalúrgicos do ABC por meio de Lula que, embora não estivesse presente, pode ter apoiado à distância a iniciativa.

Somente duas fotografias acompanham a reportagem, a primeira do presidente do DCE da Bahia, Rui César, na abertura do Congresso, no momento que aclamou como presidente de honra da UNE o ex-presidente da entidade desaparecido, Honestino Guimarães. Publicada, na primeira página, a fotografia mostra na margem direita a figura do palestrante discursando, abaixo à esquerda, uma multidão de estudantes e acima, na diagonal, muitos congressistas apinhados na escada de concreto, muitos com as pernas penduradas desde o alto. A segunda fotografia que acompanha a cobertura jornalística, na página 08, tem a seguinte legenda: “Estudantes aprovam a denominação de 31º Congresso da UNE”. Nessa imagem, enquadra-se uma multidão de costas com os braços erguidos, em perspectiva panorâmica.



Fuente: *Jornal do Brasil*, 30/05/1979

Foto 4. Em detalhe a foto da 1ª página, Gildo Lima.



Fuente: *Jornal do Brasil*, 30/05/1979

Foto 5. Imagem da página 8 que acompanha a cobertura jornalística do evento, Artur Ikissima

Na guerra de imagens, a cobertura feita por Guran, apresenta o outro lado da atuação dos estudantes, colocando em destaque o protagonismo da sigla UNE na retomada da cena política e da massiva participação estudantil, por meio de fotos em grande angular em que predominam jovens em movimento.



Fuente: Guran, 1979, p. 13

Foto 6. “29 de maio/79 – Rui Cesar, presidente DCE/Bahia inicia os trabalhos”



Fuente: Guran, 1979, p.14

Foto 7. "...nossa voz"

No *JB* do dia 30 de maio, as vozes dissonantes ao Congresso foram ouvidas. Em entrevista com o secretário de Ensino Superior do MEC, Guilherme de La Penha, as definições do Congresso de Salvador foram esvaziadas de sua importância. Para o secretário, tanta gente em tão pouco tempo não conseguiria chegar a nenhuma conclusão duradoura e sólida. Ainda segundo o secretário, o estudante brasileiro apresenta apatia política em todas as instituições nas quais tem voz e só deseja a volta da UNE por um impulso infantil de querer o que lhes é vetado. O congresso seria, assim, um *happening*, não uma reunião com propósitos sérios. Na mesma linha, a reportagem de Symona Gropper intitulada "Cinco mil jovens descontraídos", caracteriza os congressistas como jovens procurando diversão, comendo e bebendo exageradamente e dormindo em condições pouco confortáveis para comparecer ao evento do momento (*Jornal do Brasil*, 30/05/1979, p.13).

A edição do dia 31 de maio destaca em primeira página que "A UNE é livre, mas não tem caráter oficial". Na reportagem da página 8 informa que o governo não reconheceria a UNE como entidade representativa dos estudantes, mas também não pretendia proibi-la, porque seria contraditório com o período de abertura política. Nessa mesma edição, o jornal dedicaria um editorial à UNE, com o título "Vozes Vazias". O argumento central do texto recairia sobre a crise da representatividade do movimento estudantil como um todo, pois, segundo o jornal, nem o sistema eleitoral proporcional caucionaria a devida representatividade, nem entidades como a UNE representam de fato o corpo estudantil. Novamente, o artigo evoca a ideia de que a UNE seria um eco do passado, representando um Brasil diferente do atual e que não é capaz de representar nem sequer uma pequena parcela da população que é o corpo discente universitário. (*Jornal do Brasil*, 31/05/1979, p. 10)

O balanço dos resultados do Congresso foi apresentado na edição de 01 de junho, em reportagem onde foi relatado que depois de 32 horas de discussões,

acabou na madrugada do dia 31 o 31º Congresso da UNE. Às 4:15 deliberou-se, após 5 horas de discussão do tema, que a eleição da direção seria direta e marcada para setembro, assumindo uma diretoria especialmente encarregada da organização destas eleições. Noticiou-se ainda a apresentação das principais pautas que orientariam a ação da UNE: a luta contra a instituição do ensino pago no Brasil; a favor de aumento nas verbas destinadas à educação; a favor da preservação da Floresta Amazônica; pela formação de uma constituinte livre, soberana e democrática; proceder à filiação das entidades estudantis de base (DAs, DCEs e UEEs) à UNE. A cobertura termina com um artigo intitulado “Muitas tendências para pouco tempo”, assinado por Osvaldo Luiz Ramos, em que se apresenta um balanço da grande diversidade de tendências políticas presentes no congresso, comentando que considera terem tido os estudantes muito pouco tempo hábil para conciliar tantas posições. Mas pelo menos os objetivos mais básicos do encontro teriam sido cumpridos com sucesso: nem o governo reprimiu nem os estudantes fizeram distúrbios. (*Jornal do Brasil*, 01/06/1979, p.8)

Uma análise da narrativa visual construída pela cobertura fotográfica de Guran do XXXI Congresso da UNE, realizado em plena vigência da ditadura, evidencia-se temas que fundamentaram a pauta política da redemocratização, desconsiderados pela perspectiva adotada na cobertura jornal, com destaque para: o protagonismo das mulheres presentes explicitado em praticamente metade das fotos; o aparecimento do “Comitê de defesa da Amazônia” em uma faixa de apoio à UNE; a presença de um novo tipo de militante estudantil, e, por fim, o nível de organização e a seriedade dos trabalhos, já sublinhados no texto assinado pelo fotógrafo no verso da quarta capa.



Fuente: Guran, 1979: 33

Foto 8. Sem legenda. A centralidade da mulher na foto em pleno discurso, com postura firme e dedo em riste, observada pelos demais interlocutores, valoriza a emergência da mulher na cena pública da luta pela retomada dos direitos sociais



Fuente: Guran, 1979: 41

Foto 9. Sem legenda. Em primeiro plano a presença da mulher se destaca da massa de estudantes, ela é fotografada em plena defesa de suas ideias. Seu vestido, adereços e cabelos longos remete a moça da fotografia à comunidade de imagens em que habita a juventude da contracultura, do movimento hippie e das utopias socialistas



Fuente: Guran, 1979: 20

Foto 10. Sem legenda. O fotógrafo se utiliza do jogo de luz e sombra para compor a mensagem de apoio dos estudantes a causas nacionais, projetando-os como sujeitos políticos da retomada do estado de direito



Fuente: Guran, 1979: 54

Foto 11. “Mesa organiza as propostas”. A proximidade do fotógrafo à cena fotografada, misturando-se à ação estudantil, evidencia as formas de organização e o exercício da democracia dentro da UNE. Ao contrário da cobertura da grande imprensa, observa-se nas fotografias do livro a participação massiva dos estudantes nos debates e votações, indicando que todas as decisões foram tomadas coletivamente e com base em discussões exaustivas. Mais uma vez a figura da mulher está presente dentre os protagonistas principais de um momento crucial dos trabalhos

A produção do contexto pela exposição de 2011 e pela pesquisa no jornal de 1979 ganham novos contornos na rememoração. O fotógrafo e o seu olhar engajado orientam a construção de uma narrativa sobre o período, em que se deflagram conflitos relacionados à dimensão política da experiência fotográfica (Mauad, 2011).

A UNE somos nós, nossa força e nossa voz... Uma possível história com imagens.

Em 1979, com trinta anos de idade, o então fotojornalista Milton Guran parte munido de duas câmeras fotográficas –uma Nikon FM e uma Leica– e vários filmes Tri-X rebobinados, para uma cobertura jornalística autônoma do XXXI Congresso da UNE. Essa empreitada resultou, meses depois, na publicação de um livro, material composto por cinquenta e seis fotos que pelo gesto de registrar fotograficamente o acontecimento, o lança no jogo da história.

O envolvimento nesta cobertura jornalística do evento é assim explicado por Guran:⁸

É... Nós vivíamos uma campanha pela Anistia, a UNE continuava proscrita, estavam começando os movimentos de greves do ABC. Então, assistíamos uma retomada da sociedade civil como protagonista de primeira ordem da cena política brasileira. Eu era repórter no Congresso Nacional, e pude avaliar a importância que tinha esse congresso da UNE. Sobre o congresso da UNE, a história foi a seguinte, que é, aliás, a história desse livro. Eu era repórter no Congresso Nacional, como eu estou dizendo, e sentia a importância desse congresso na cena política brasileira, o engajamento dos partidos, principalmente do MDB na época. Sobretudo dos deputados da esquerda, da esquerda do MDB e (...) da importância que esse evento teria na tomada de temperatura do regime: por um lado as esquerdas iam tomar uma temperatura do regime, quer dizer, até onde o regime militar estava disposto a engolir sapo; e o regime militar tomava a temperatura da esquerda, até onde a esquerda vai se mostrar. E quem organizou isso, quer dizer, quem negociou a realização desse encontro foi o Antônio Carlos Magalhães, que era prefeito de Salvador, e ele emprestou para UNE, quer dizer, alugou por trinta dinheiros, não sei, o centro de convenções dele, que foi uma jogada muito boa, porque o centro de convenções era em um lugar afastado de Salvador. Era um super empreendimento, enorme e tudo e não havia sido inaugurado ainda e foi inaugurado com esse, com esse congresso que tomou o nome de... tomou o nome de... Encontro da UNE né? Encontro é... o Antônio Carlos não permitiu que fosse chamado de trigésimo primeiro congresso da UNE, por que a UNE era ilegal! Então seria um encontro e aí eu fui e fotografei. (...) Tentei vender essas fotos no mercado, eu era repórter, freelancer, eu tinha sido demitido do Jornal de Brasília em função da minha atividade sindical e trabalhava numa revista de cooperativas e atuava com 'frilá'. Mas, não consegui vender foto para nenhum jornal, nenhuma revista, ninguém quis foto do congresso da UNE. O congresso abriu com os estudantes decidindo que aquele encontro se chamaria trigésimo primeiro congresso da UNE quer dizer, retomando toda uma tradição da UNE e desafiando o governo. Então o congresso adquiriu um peso político real, quer dizer ele já tinha peso, mas ele adquiriu uma identidade política real como um congresso de reconstrução da entidade máxima dos estudantes brasileiros que é uma referência na (...) vida política da organização das forças populares desse país. A UNE é uma força política importante, a UNE teve um papel decisivo em vários momentos da história, inclusive na luta pelo petróleo, assim por diante, podemos contar histórias belíssimas da UNE.⁹

A presença do fotógrafo como testemunha do acontecimento e a produção das imagens como registro de um movimento social não garantem a sua existência histórica. A experiência do acontecimento, no processo de enquadramento de memória feito por Guran (Pollak, 1989), foi negada pela grande imprensa, pois nenhum jornal

8 Todos os trechos citados remetem à entrevista realizada em 3/09/2009, no Rio de Janeiro, com duração de 90 minutos, depositada no LABHOI, www.labhoi.uff.br.

9 Guran, Milton (3 de septiembre de 2009). Entrevista de Mauad, A. M.

quis publicar as suas imagens do Congresso da UNE (embora o *JB* tenha fotografado o evento com seus próprios fotógrafos). O gesto de lançar-se na cobertura dos três dias de encontro, de colocar-se no jogo da ação social e de produzir o registro fotográfico é o que garantiu, na percepção do fotógrafo, a transformação da imagem do fato em *devir*.

O engajamento também era a marca da produção das imagens fotográficas, sendo que o próprio Guran, na época, estava envolvido nas lutas sindicais dos jornalistas por meio de participação ativa na “União dos Fotógrafos de Brasília”, havia sido ele próprio um militante da UNE, como recorda ao ser indagado:

Eu tinha trinta anos, mas tinha militado aos 20 anos, quando a UNE existia, eu fiz parte da UNE, a UNE entrou para a ilegalidade no golpe de 64 e nós continuamos atuando, inclusive no último congresso da UNE que caiu todo mundo em Ibiúna eu ia, mas tinha um colega meu que tinha muita vontade de ir, ele disse: pô, deixa eu ir cara, deixa eu ir, então vai cara, foi, caiu né. (...) No último Congresso de Ibiúna eu era do diretório da Escola de Comunicação.

As estratégias e táticas da ação autoral pelo engajamento orientam que, todo o circuito da produção do texto visual, seja apoiado pela noção de necessidade. É imperativo que o registro seja feito, há uma premência de que o acontecimento não se perca nos silenciamentos impostos pelo regime de exceção. Assim, o trabalho autoral de Guran só se realizaria com a veiculação das imagens, com a sua recepção por outros sujeitos, por outros estudantes que, pela experiência visual desdobrariam a ação social. Como isso foi feito? Pelas “exposições guerrilheiras”, pela publicação do livro e pelas várias estratégias de divulgação, como enfatizou o fotógrafo na sua lembrança:

Na época eu era ligado ao Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da UnB, cuja presidente era a Silvana Louzada, fotógrafa, nossa amiga, dileta e querida. E a Silvana disse: vamos fazer uma exposição no Diretório. E eu perguntei: como é que a gente vai fazer? O capitão de mar-e-guerra, que era o reitor da UnB, vai liquidar com a gente, ela disse não a gente faz durante a noite. Eu digo: está bem então será uma exposição guerrilheira. Nós entramos durante a noite, os estudantes de arquitetura tinham o hábito de passar a noite no laboratório de arquitetura e urbanismo fazendo projeto, tocando violão, namorando, enfim ficava por ali a noite toda. Então a segurança da UNB estava habituada com aquilo ali. Então a gente foi durante a noite. Eu ampliei as fotos, nós colocamos numa cartolina. Na manhã seguinte, os alunos chegaram para primeiro tempo de aula, se abriram as portas do laboratório de arquitetura, nós fomos para segundo andar e descemos um bandeirão da UNE e a estudantada toda entrou. Às 10 horas da manhã, quando finalmente a reitoria se organizou, tomou pé da coisa, já tinham passado 3 mil pessoas. O Jornal de Brasília já tinha sido avisado, Correio Brasiliense estava indo para lá, a estudantada toda se reuniu ali, e a segurança da universidade fechou a exposição e confiscou tudo. Aí, o Correio Brasiliense que não pode fazer a matéria me perguntou: e agora Guran? E foi aí que eu não sei exatamente como a minha boca se abriu e eu disse assim: e agora só me resta fazer um livro (...) fazer um livro por que não é possível que um livro seja proibido, que não se possa (...) então os estudantes se reúnem, fazem um congresso dessa ordem e não é possível que nesse país só tenha capitão de mar-e-guerra para fechar, e confiscar livro, então nós vamos fazer o livro. Aí o Correio Brasiliense deu a notícia no dia seguinte, que eu ia fazer um livro da UNE, aí eu fiquei na obrigação de fazer o livro.¹⁰

.....
10 Guran, Milton (3 de septiembre de 2009). Entrevista de Mauad, A. M.

A Livraria Galileu Editora que assumiu a publicação era um empreendimento editorial de esquerda que se comprometeu a ampliar a tiragem para cinco mil exemplares, com somente uma ressalva: a de não colocar UNE no título, para evitar perseguições, posto que a UNE não estava legalizada naquele momento. Para garantir a presença do registro do evento uma estratégia foi utilizada, a de colocar na capa do livro uma foto com os dizeres: “A UNE somos nós”.

A tática de publicação de um livro de fotos e as exposições guerrilheiras foram eficientes para dar visibilidade ao acontecimento. Paralelamente, orientavam o compromisso com a necessidade de ocupar um papel testemunhal e, ao mesmo tempo, de incorporar a subjetividade na produção do testemunho ficam evidentes na estratégia adotada pela cobertura, na forma como o próprio fotógrafo concebe o ato fotográfico e o diferencia das demais maneiras de registrar:

E assim, esse livrinho, que é a primeira reportagem fotográfica inteira publicada de forma independente –eu não tenho notícia de outra– é uma cobertura de evento, isso não é um ensaio! Isso é uma cobertura de evento político! Um evento político (...) E o que é determinante aqui são os fatos que aconteceram, isso é uma cobertura factual, entendeu? Eu não fui à Bahia fotografar o que me desse na veneta. Eu fui à Bahia fotografar um acontecimento. (...) Uma crônica seria um comentário sobre esse acontecimento, a crônica é sempre um comentário, por isso ela é crônica, isso não é um comentário, isso é uma descrição densa do acontecimento, tem termos fotográficos, e o ensaio não é sobre o acontecimento, o ensaio inclusive descaracteriza o acontecimento, quando tem um acontecimento muito grande, você pode entrar no acontecimento e extrair imagens daquele acontecimento que não tem o objetivo de descrever o conjunto do acontecimento, tem o objetivo de apresentar uma versão pessoal do acontecimento a partir dos seus pressupostos internos (...) Uma coisa é o envolvimento e outra coisa é o compromisso, então é o seguinte: o meu compromisso aqui era de produzir um documento que desse conta, para os meu contemporâneos e para a posteridade, do que foi o congresso de reconstrução da União Nacional dos Estudantes (...) Esse é o meu compromisso. A minha alma de poeta faz com que, vislumbrando a poesia em algum aspecto, eu procure captá-la em fotografia, isso aí é outra coisa, é um diletantismo meu que acontece ao mesmo tempo em que eu estou envolvido nessa problemática aí, entende?¹¹

Assim a construção do compromisso na produção da reportagem se define pela total imersão na cena histórica, na capacidade do sujeito-fotógrafo de se identificar com a causa a ser fotografada:

Então, eu tive aqui nesse trabalho, a preocupação de descrever um acontecimento, então o livrinho apresenta as coisas em ordem cronológica. E eu cheguei lá antes do congresso começar. O congresso começava no dia 29 de maio de 79. Eu cheguei no dia 28 de maio, senti o clima da cidade, no dia 29 quando amanheceu o dia eu estava lá no centro de convenções. Então eu passei às 24 horas inteiras até o dia 30 de maio e o congresso terminou no dia 31 de maio às 4:30 da madrugada. E eu fiquei lá, sem sair, com a mesma roupa, dormindo encima dos bancos, como, aliás, todo mundo ficou, inclusive por que o negócio era longe à beça, a barra era pesada, e ocorreram vários acontecimentos desagradáveis, agressões, atentados, intimidações então ninguém saiu de lá, e eu fiquei lá também. (...) eu era um garotão, misturado

.....
11 Guran, Milton (3 de septiembre de 2009). Entrevista de Mauad, A. M.

com todo mundo, estava lá entre os simpatizantes (...) eu fotografei tudo o que eu achava importante, eu representei na foto todo o tipo de gente que apareceu ali e eu dei destaque a tudo aquilo que eu achava que era politicamente relevante dentro da perspectiva de que isto era uma manifestação da sociedade civil. Então quer dizer, eu estava inserido dentro de um contexto político maior e dentro de uma cidade específica e um momento político específico. Eu, como a maioria das pessoas ali, como todo mundo, nós tínhamos a perfeita consciência da manipulação que estava sendo feita pelo ACM, pelo regime militar, e tudo mais. Quer dizer, não tinha nenhuma inocência ali. Foi tudo feito com luz natural, sem flash em nenhum momento, todas as fotos apresentadas aqui estão com a integridade do negativo, para que isso ficasse bem claro eu botei a borda preta do negativo, para dizer que não houve corte, dentro da tradição documental francesa da primeira metade do século XX. Isso significa que existe aqui o compromisso do fotógrafo de mostrar que ele não cortou¹²

Na cobertura do congresso estudantil, foram produzidas mais de quinhentas imagens, dentre as quais, cinquenta e seis ganharam visibilidade pelas táticas da divulgação possíveis dentro condições históricas da época e foi, justamente, essa tática, de se tornar público o trabalho, que garantiu a sua posteridade. Principalmente, devido a perda dos negativos das demais fotografias produzidas na cobertura, como menciona Guran na entrevista, em um incêndio criminoso que a Agência Agil¹³ sofreu em meados dos anos 1980.

Dentre esse conjunto de imagens que, como peças de um mosaico, poderia ser reordenado ao sabor do compromisso político com a causa, me concentro naquela que foi eleita a foto da capa pelo próprio Guran. A opção foi justificada pela eficiência da fotografia em sintetizar o momento de fim do encontro da UNE e de, ao ser colocada na capa, incluísse a sigla UNE no título garantindo que o referente da imagem fosse o próprio acontecimento. No entanto, sua escolha revela que a fotografia como um gesto de engajamento, de compromisso com uma causa, pode vislumbrar um poema. Com esse gesto o autor, as pessoas fotografadas e todos aqueles que veem a foto se colocam em jogo na imagem. Somos como nos mostramos nas imagens, mas não somos mais aquilo que éramos no momento da captura da fotografia. Essa é uma aporia temporal com a qual qualquer fotografia deve enfrentar.

Ao longo da entrevista, Guran foi descrevendo as várias fotografias e evidenciando a construção daquilo que ele denominou de discurso visual. Ao chegar à última imagem, a foto escolhida para a capa, identificada pelo fotógrafo como um poema visual, eu pedi que ele a comentasse e o pedido foi prontamente atendido:

.....
12 Guran, Milton (3 de septiembre de 2009). Entrevista de Mauad, A. M.

13 A AGIL Fotojornalismo foi uma agência de fotógrafos independentes criada em Brasília no início de 1980 por Milton Guran, Chico Neiva, Eliane Motta, Rolnan Pimenta sendo esses dois últimos formam, posteriormente, substituídos por Duda Bentes, Beth Cruz, Kim-ir-Sen, Júlio Bernardes, André Dusek.



Fuente: Milton Guran, 1979, capa

Foto 12. 04h 30min h da madrugada 31 de maio de 1979

Vou comentar, ela tem como legenda: “04h30min da madrugada de 31 de maio de 79”. E ela é um desses trailers que vende sanduíche, branco, com uma pichação em cima: “UNE - somos nós” e um casal se abraça. Tem um rapaz e uma moça que tão se abraçando, é um casal, é um abraço de amor, mas não é um beijo, não é um abraço romântico, é um abraço mesmo, é um abraço forte, um abraço de uma moça e um rapaz, e um abraço, sobretudo de seres humanos que tão juntos nisso aí, não é um abraço sensual, um abraço romântico, é um abraço que foi além de tudo, esse casal de namorados, foi lá (...) Eu estava indo embora, com o equipamento na mão, fotógrafo, com a máquina pendurada, fotografando tudo, caminhando, a gente era 10.000 para sair dali, o congresso tinha acabado, a gente ia andando, não tinha condução, não tinha nada, a gente tinha que sair em grupo, era clandestino, ninguém sabia, aquela coisa, clandestino entre aspas, né? Então, lá fomos nós e eu vi essa cena e naturalmente, percebi logo o alcance simbólico disso aí, e cravei. Isso ai é um 60/5.6, 30/5.6, com a lente normal, 30 de velocidade e 5.6 de diafragma, com a máquina na mão não se vê rosto. Anos depois, em uma manifestação por eleições diretas na frente do Congresso Nacional e eu fui procurado por uma moça que veio falar comigo eufórica e disse assim: Você é o Milton Guran? Eu disse sou. E você quem é? Eu sou a garota da foto! Eu sou a garota da UNE! Ela estava feliz por que ela era a garota da UNE! (...) Então, essa foto que fecha o livro, na verdade, é a síntese dessa assembleia de estudantes.¹⁴

Aqui, não vou me deter na análise da mensagem fotográfica, pois seria desnecessário face à eloquência da fonte oral, prefiro recuperar uma reflexão de Agamben onde ele afirma que “a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (p.29). O ato fotográfico implica num corte na continuidade de um mundo visível em estado de movimento e isso fica explícito no relato acima. Ombro a ombro, com os camaradas que compartilha o compromisso de lutar até o fim, gasta toda a sua munição, até o último rolo de filme. Coisa alguma ficará sem memória, ninguém deixará de existir na História.

.....
14 Guran, Milton (3 de septiembre de 2009). Entrevista de Mauad, A. M.

O interessante é que essa imagem não revela rostos, mas identifica sujeitos; não inclui paisagens, mas situa o espaço. Não aponta o tempo, mas os papéis pelo chão, o trailer fechado e o abraço cansado definem a experiência de um fim. Não apresenta o evento, mas indica a sua presença pelas marcas textuais e pela palavra de ordem *UNE somos nós*. A composição cria um poema visual que define a fotografia como gesto e o engajamento como autoria.

Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Ferreira, M. de M. (1996). A reforma do Jornal do Brasil. In: Abreu, A. A. de (org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50* (pp. 141-156). Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Louzada, S. (2013). *Fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro*. Niterói: EDUFF.
- Mauad, A. M. (2007). Milton Guran, a fotografia em três tempos. En *Studium*, Unicamp, Recuperado de <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/1/index.html>
- Mauad, A. M. (jan-jun 2008). O Olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *Artcultura, Uberlândia*, 10 (16), 31-48.
- Mauad, A. M. (2011). Committed Eye: Photographs Oral Sources and Historical Narrative. In: Thomson, A. y Freund, A., *Oral History and Photography* (pp. 223-239). Nova York: Palgrave Macmillan.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3), 3-15. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>
- Vasquez, P. (s/f). *Biografia Luiz Humberto, Brasil Memória das Artes*. Rio de Janeiro: Funarte. Recuperado de: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-luis-humberto/>
- Zerwes, E.; Costa, E. A. (2017). Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. *REB. Revista de Estudos Brasileños*, 4(8), Segundo Semestre. doi:<https://doi.org/10.3232/REB.2017.V4.N8.3073>, acesso em 11/09/ 2018
- Jornal do Brasil (s/f). En: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getulio Vargas, Verbete, Dicionário Histórico-biográfico Brasileiro - DHBB, Rio de Janeiro. Recuperado de <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>.

Fuentes primarias

- Jornal do Brasil* (1979), en línea. Disponible en: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>
- Guran, Milton (3 de septiembre de 2009). Entrevista de Mauad, A. M. Depositada no LABHOI-UFF. Recuperada de www.labhoi.uff.br
- Ciclo de Palestras sobre Fotografia* (1982). Rio de Janeiro, 27 outubro/29 dezembro, Nº 1. (Especialmente os depoimentos de Nair Benedicto, Assis Hoffmann, Milton Guran e Zeka Araújo).
- Azoury, R.; Lima, I. e Ripper, J. (org.) (1982). *Sobre Fotografia*, Rio de Janeiro: sindicado dos Jornalistas/RJ e Funarte.
- Folder da exposição 1979 – *un monumento a instantes radicales*. Organizada em La Virreina Centre de la Imatge, da cidade de Barcelona, del 11 de marzo al 12 de junio de 2011. Recuperado de www.virreina.bcn.cat
- Guran, M. (1979). *O Encontro na Bahia: XXXI Congresso da UNE*. Brasília: Livraria Galilei Editora.

La imagen translúcida del Estadio Nacional. Políticas de la luz en las representaciones de la catástrofe chilena

CYNTHIA PAMELA SHUFFER MENDOZA*

Resumen

El presente artículo retoma algunas discusiones sobre las imágenes fotográficas para analizar el régimen de visibilidad levantado por la dictadura cívico-militar en Chile. Nuestro objetivo será presentar tres ideas sobre las imágenes: lo transparente, lo opaco y lo translúcido, como estrategias para pensar la estructura simbólica impuesta por el modelo autoritario y cuestionar el mecanismo de propaganda oficial propuesto por los militares. Junto con esto, tomando como eje las categorías antes señaladas, se analizarán las fotografías que fueron capturadas mediante un poderoso teleobjetivo desde un edificio cercano al primer centro de detención, el Estadio Nacional, en 1973.

Palabras claves: Estadio Nacional, Fotografía, Memoria, Dictadura.

Fecha de recepción: 20-1-2018

Fecha de aceptación: 4-10-2018

The translucent image of the National Stadium. Policies of the light in the representations of the Chilean catastrophe

Abstract

This article takes up some discussions about photographic images to analyze the regime of visibility raised by the civic-military dictatorship in Chile. Our objective will be to present three ideas about images: the transparent, the opaque and the translucent, as strategies for thinking about the symbolic structure imposed by the authoritarian model and questioning the official propaganda mechanism proposed by the military. Along with this, taking as axis the mentioned categories, we will analyze the photographs that were captured by a powerful telephoto lens from a building near the first detention center, the National Stadium, in 1973.

Keywords: National Stadium, Photography, Memory, Dictatorship.

*Cynthia Shuffer Mendoza es artista visual y becaria CONICYT del Doctorado en Estudios Americanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago. Investigadora responsable de *Hora cero Democracia en Chile. Archivo Kena Lorenzini 1990-1994* (FONDART 2018) y tesista del Proyecto *Tortura: Concepto y Experiencia* (FONDECYT N°1180001). Cofundadora y miembro del equipo editorial de Rufián Revista (ISSN0719-3742). Correo electrónico: cynthia.shuffer@usach.cl

Introducción. Hacerse visibles pese a todo

Heme, pues, a mi mismo como medida del «saber» fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar.

R. Barthes, 1990

Desde entonces, esta urgencia también forma parte de la historia.

G. Didi-Huberman, 2004

Existen distintas maneras de trabajar con imágenes fotográficas. En muchos casos ingresan al universo investigativo como fuentes de datos, archivos o sistemas de significación, vale decir, un posicionamiento de las prácticas visuales en la construcción de modelos que permitan producir y pensar escenarios y estéticas específicas. Así, en la actualidad, la importancia de las imágenes fotográficas en las prácticas documentales y debates relacionados con la elaboración de memorias en torno al pasado reciente se ha vuelto cada vez más central, consolidando un lugar para los estudios críticos que vinculan imagen y memoria (Blejmar, Fortuny y García, 2013: 10), más específicamente, entre fotografía y memorias de la violencia política en las dictaduras del Cono Sur.

Para iniciar este análisis sobre algunas conceptualizaciones de la imagen, particularmente, el trabajo teórico que se ha levantado a propósito de lo fotográfico, quisiera partir con una discusión que no es del todo nueva, me refiero al concepto de *visibilidad* (Benjamin, 1989; Rancière, 2011; Didi-Huberman, 2014, Sontag, 2011; entre otros), entendido aquí, inicialmente, como el margen que expone una serie de evidencias sensibles significativas en la producción de un modelo representacional particular. Este margen conceptual, comprendido como un tipo de régimen visual que mediatiza las imágenes frente a la subjetividad de sus receptores, no solo puede estar definido como un conjunto de fotografías disponibles a ser vistas, sino también debe incluir una reflexión de sus excedentes, de su fuera de campo. Me refiero a aquello que sucede por fuera de los segmentos espaciales delimitados por el encuadre de la fotografía oficial, presente, quizás, en imágenes que corrieron con otra suerte y distribución, y que fueron desestimadas de esta puesta en común. En Chile, esta clase de fotografías circularon a pesar de los estrictos límites de la dictadura cívico-militar chilena, que en muchos casos censuró mediante el uso de la fuerza física, persiguiendo a quienes se encargaron de crearlas, o de la fuerza simbólica, a través del poderoso aparato ideológico que restringió su presencia en las discusiones que tempranamente pusieron en entredicho el desempeño del dictador y sus cómplices.

Durante la década de los setenta y ochenta, lo visible y lo invisibilizado por el régimen de Pinochet fue apareciendo en el espacio público mediante fotografías: en un principio como parte del aparato comunicacional oficial y, posteriormente, como forma de denuncia a partir de su publicación en revistas opositoras a la

dictadura.¹ Esto fue gracias a la organización y acción de un grupo de fotógrafos y fotógrafas independientes, quienes instituyeron un tipo de imagen documental que penetró por segunda vez² el campo social y los escenarios políticos con el fin de posicionar una demanda y quebrar el discurso oficial en torno a los abusos de poder y violencia cometida por el régimen dictatorial y sus fuerzas represivas. Estas fotografías levantadas a contrapelo fueron las pruebas y huellas visibles de la resistencia cotidiana de personas y organizaciones políticas defensoras de los derechos humanos, las que tuvieron que sobrellevar el poder de la censura de las Fuerzas Armadas, el montaje político o, incluso, la destrucción masiva del material fotográfico, hoy conservado principalmente por el Museo de la Memoria y los archivos personales de las fotógrafas y los fotógrafos de la época.

Ahora bien, las imágenes, particularmente las fotografías, son “antes que nada, una manera de mirar” (Sontag, 2007: 135) y esto podría delinear y situar una mirada con implicancias críticas y políticas específicas. El posicionamiento de la mirada se relaciona directamente con el rendimiento y eficacia de las imágenes en el levantamiento de una legibilidad sobre los acontecimientos y, en consecuencia, con una forma de recordar el pasado reciente. De esta manera, usando las imágenes a su favor, el andamiaje dictatorial en Chile se encargó de instalar una mirada concreta sobre su quehacer, imponiéndose a través de una potente propaganda de acción psicológica y creando un escenario de consenso –o absoluta sumisión– mediado por el temor. Ejemplo de esto fueron los folletos fotográficos publicados durante los primeros años de los setenta, *Tres años de destrucción* (ASIMPRES, Santiago, 1973) y *Chile: Ayer y Hoy* (Editorial Gabriela Mistral, Santiago, 1975), los que pretendían blanquear la imagen de la dictadura, destacando especialmente la idea de progreso económico y las mejoras en el ámbito social como los eslabones principales de su proyecto. En concreto, la primera publicación tuvo por objetivo documentar los tres años de la Unidad Popular desde la perspectiva militar y, la segunda, presentar un díptico entre las imágenes del proyecto allendista y el presente

.....
1 A mediados de los setenta comenzaron a aparecer los primeros medios escritos opositores a la dictadura: APSI, Hoy y Análisis fueron las más relevantes de la década. Los equipos editoriales y sus propuestas debieron ser aprobadas por la Junta Militar y buscar financiamiento, ya sea créditos o en países extranjeros para poder convertirse en una alternativa periodística dada la necesidad de posicionar discusiones sobre derechos humanos, libertad de expresión, modelo económico, entre otros. Para más información revisar el mini sitio de Memoria Chilena. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-773.html>

2 Decimos por segunda vez puesto que existió un primer tiempo en la producción de estas imágenes. A partir de los años ochenta, en Chile, el campo de la fotografía documental se vio energizado por una potente práctica de las fotógrafas y los fotógrafos que pusieron a disposición sus cuerpos y lentes para denunciar y visibilizar las atrocidades cometidas por la dictadura cívico-militar. En las calles, al compás de las protestas sociales, estos fotógrafos y fotógrafas se formaron y crearon un lenguaje político el cual heredamos. Frente a la represión y exposición de trabajar en las calles, formaron la AFI –Asociación de Fotógrafos Independientes (1981-1990)– cuyas fotografías, imágenes icónicas que dieron vuelta al mundo a través de distintos medios de comunicación, apoyaron el testimonio de las víctimas, siendo fundamentales para iniciar procesos de justicia durante el período transicional. Algunos libros que recopilan este trabajo son: Álvaro Hoppe. *El ojo en la historia* (Leiva Quijada, 2003); *Multitudes en Sombra, AFI Asociación de Fotógrafos Independientes* (Leiva, 2008); *Fragmento fotográfico: arte, narración y memoria...* (Lorenzini, 2006), entre otros.

dictatorial, articulándose un claro antagonismo entre ambos procesos políticos, justificando el accionar de las Fuerzas Armadas. Esto con la finalidad de presentar una “estrategia didáctica, simplificadora y muy efectiva para marcar el final de un período y el inicio de lo que se muestra como etapa fundacional de un nuevo país” (Gamarnik, 2011).

De esta forma, la propaganda política del régimen dictatorial que utiliza la amenaza y el miedo como elementos centrales, fue manipulando las imágenes fotográficas con el objetivo de imponer un montaje a la luz de una óptica negada, reprimiendo, durante los primeros años de dictadura, el derecho de ver y conocer las huellas materiales de la violencia política y levantando falsos índices sobre el triunfo del modelo de Pinochet. Por esto, escribir sobre la enunciación de las imágenes como estrategias políticas nos permite ensanchar los límites de lo real, liberando los espacios de ocultamiento en pos de abrir nuevas preguntas sobre el pasado, considerado aquí como un tiempo anclado en el presente que no cesa de llegar tardíamente.

Como señalé anteriormente, es posible distinguir otra clase de imágenes que sobrevivieron –supervivientes diría Didi-Huberman (2004)– a la muerte impuesta por la dictadura cívico-militar, logrando contrastar lo “real cristalizado” –aquello captado sobre la superficie sensible de la fotografía– con lo “real fluido” –lectura de una fotografía en un tiempo determinado– (Jelin, 2012). Me refiero a las imágenes fotográficas que lograron retratar los ominosos crímenes de la dictadura pinochetista, no solo aquellos que ocurrieron bajo la luz pública y que fueron publicadas en los medios independientes, sino también los que sucedieron detrás de los murallones de los centros de detención y exterminio. No cabe duda que existe cierto consenso de que las acciones represivas más cruentas de la dictadura no dejaron huellas visuales, al menos en formato físico, puesto que la mayoría de las veces estas sucedieron por fuera de la visibilidad pública, sin registro documental de los secuestros y asesinatos clandestinos. De este modo, se postuló que no fue posible obtener pruebas de la experiencia de la violencia política, ni tampoco evidencias de lo padecido en los centros de detención y exterminio. Pese a esta idea común, quisiera sostener en este artículo la afirmación de que sí existieron imágenes del proceso de aniquilamiento físico de los militantes detenidos en Chile y que el problema de su presencia radica principalmente en la recepción de estas (García y Longoni, 2013) de acuerdo con los contextos y tiempos políticos y las miradas que sostienen.

Por lo pronto, mi interés en este artículo será pensar este otro tipo de imágenes, su producción durante la dictadura y el margen de visibilidad y rol que cumplen hoy en su retorno como archivo, instalando al menos tres ideas en torno a la imagen: lo transparente, lo opaco y lo translúcido. Junto con eso, utilizando como estructura de análisis las categorías señaladas anteriormente, pondremos sobre la mesa aquellas fotografías arrebatadas al régimen dictatorial de Augusto Pinochet en el año 1973 mediante un potente teleobjetivo. Me refiero a las imágenes capturadas por el reportero gráfico argentino, Juan Domingo Politi Donati, quien desde la ventana de un edificio cercano al Estadio Nacional, arrancó algunos trozos de verdad de lo que sucedía realmente en las inmediaciones de este primer

gran centro de detención en Santiago; fotografías que develan por primera vez la tortura y represión llevada a cabo por el terrorismo de Estado en Chile durante su primer año.³ Estas imágenes no podrán ser analizadas exclusivamente desde una transparencia con lo real, es decir, la relación con su referente, sino también desde un determinado uso político. Su presencia material, entendida como la denuncia dispuesta a ser vista, es parte del engranaje técnico que revela otras técnicas en la construcción de la historia y la memoria oficial.

Tres ideas sobre la imagen fotográfica. Lo transparente, lo opaco y lo traslúcido

Desde el siglo XIX en adelante, la fotografía se ha posicionado en el centro de las discusiones sobre la representación, su relación con el registro y con el arte.⁴ Sin embargo, para efectos del presente artículo, creo relevante retomar la idea de la imagen en contacto con lo real, quiero decir, la producción-representación de un referente y los usos políticos vinculados al tiempo en donde emergen dichas imágenes. Si bien, desde una perspectiva estética esto puede ser concebido como un tema bastante general, es prudente desplazar estos interrogantes a la producción fotográfica con pretensiones documentales, puesto que a partir de allí será posible desentrañar ciertos aspectos relativos al campo de la memoria y la historia.

Tanto Barthes como Dubois sostuvieron que las imágenes traen al presente las huellas de algo que sucedió, algo que tuvo lugar y forma en un tiempo determinado, expresado material y sensiblemente como restos o cenizas de la memoria. Por un lado, Roland Barthes (1990), en relación con la imagen fotográfica, señala que el referente captado por la cámara debió *estar allí* para que la imagen se produzca (p. 135), mientras que Dubois (2015) hace hincapié en que esa *huella* solo marcaría un momento en la producción de una imagen fotográfica (p. 49). De acuerdo con ambos autores, las imágenes tocarían las escenas investidas con una autoridad testimonial y técnica que permitiría irrumpir, develar y transformar un encuadre de la vida cotidiana. Sin embargo, tomando el camino determinado por Dubois, el encuadre que conserva algo del pasado vuelve al presente dotado de otro tiempo y sentido, esto quiere decir que posteriormente a su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a otras lecturas y configuraciones propias del tiempo en el que son observadas o, como fue trabajado por Feld y Sites Mor (2009), estarían condicionadas por las modificaciones y reediciones que ejercen los sucesivos presentes sobre estas (p. 27). En vista de estas consideraciones, es que me propongo pensar tres ideas para comprender la producción de una imagen fotográfica: por un lado, la imagen transparente, aquella unidad utópica “denotada” (Barthes, 1986: 38) por su referente, lo estrictamente legible; por otro lado, una imagen opaca que opone resistencia frente a otras interpretaciones e imágenes,

.....

3 Registro fotográfico del Estadio Nacional de Santiago de Chile capturadas por el fotógrafo argentino Juan Domingo Politi Donati, publicadas en el libro *Operación del Silencio* (1974).

4 El artista Philippe Dubois realiza un recorrido histórico de las diferentes posiciones sostenidas por críticos y teóricos de la fotografía respecto al principio de realidad en su libro “El acto fotográfico”, publicado originalmente en 1983.

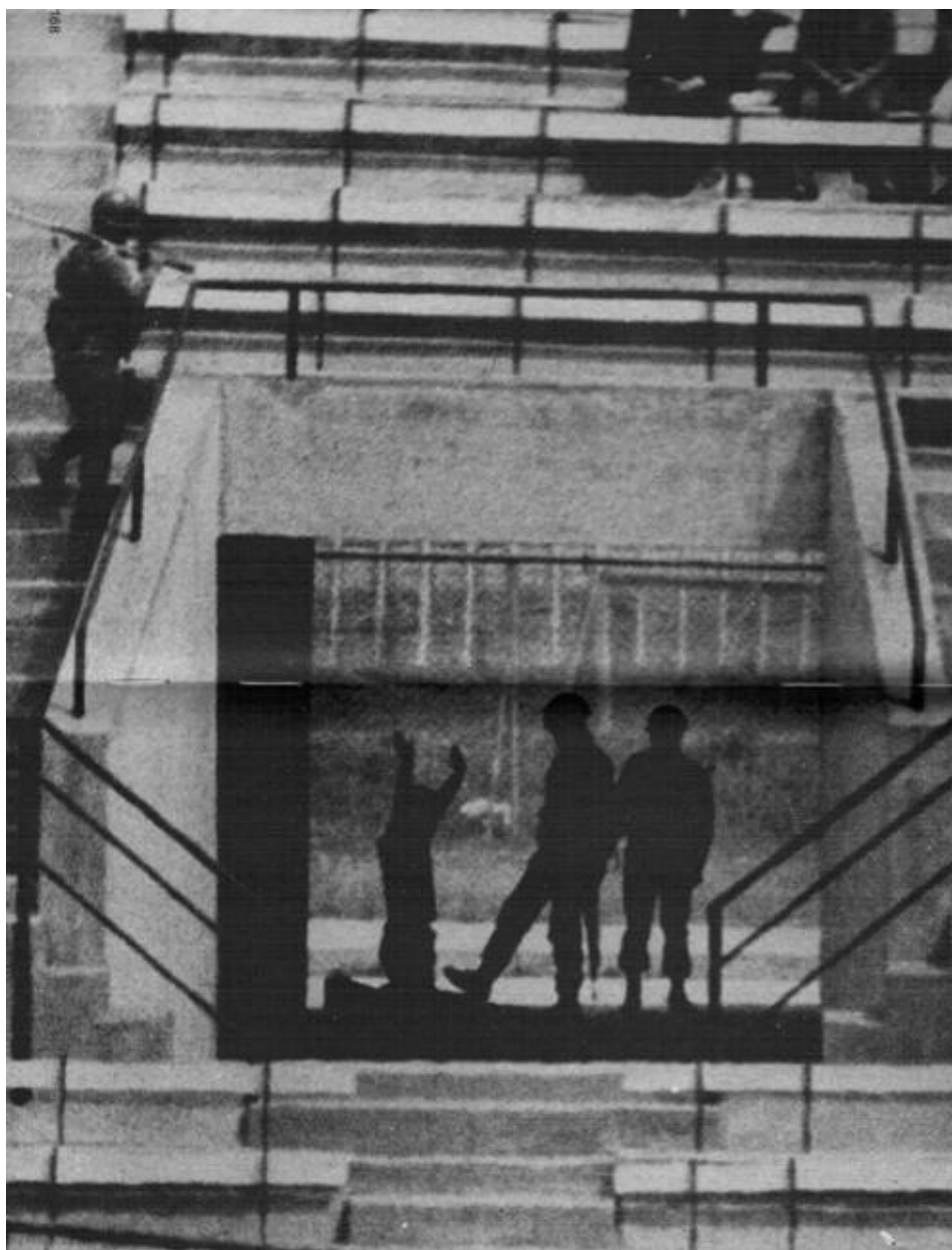
tornando hegemónico su sentido y, por último, una imagen translúcida, entendida como una traza de lo real capaz de interferir otra imagen, generando un palimpsesto configurado por ruidos e interferencias en la memoria oficial, en suma, otro tipo de visibilidad y rendimiento.

De acuerdo con lo anterior, pareciera ser que a pesar de esa latencia generada por el tiempo, la condición sintomática constitutiva de las imágenes fotográficas intentaría abrirse a un futuro en potencia y apropiarse de algo. De alguna forma nos procuran pruebas, como si “algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece confirmado cuando nos muestran una fotografía” (Sontag, 2011: 15). Además, sabemos que el registro de la cámara acusa y da cuenta de la existencia de algo semejante a lo que allí se muestra, es por esto que la *imagen transparente* sería testigo de algo dado o, en otras palabras, de “lo real en su expresión infatigable” (Barthes, 1990: 31). Es así como el sustrato fotográfico se torna invisible debido a que no podemos despegarlo de su referente, de ese signo que cuaja en el presente. No obstante, para que esto ocurra, dicha realidad desnuda requiere del contacto con alguien que las observe, una presencia que denuncie su marca sensible, su tiempo y urgencia.

Ahora bien, esta imagen abierta y en tránsito, esperando ser vista, ingresa a una trama narrativa cuando se la utiliza como instrumento, esto quiere decir, cuando este aparente “mensaje sin código” (Dubois, 2015: 49) entra a un escenario determinado y se hace parte de los circuitos de circulación y difusión. Incluso así, no debemos olvidar que el acto de fotografiar, el instante de exposición propiamente dicho, si bien proporciona un lugar objetivo de observación, no se trataría de un acto pasivo. Es por esto que las imágenes fotográficas del pasado reciente, teniendo que producir constantemente la aparición de lo que fue puesto bajo la sombra, no son neutrales, sino más bien construcciones técnicas y simbólicas en tensión. La exigencia de visibilidad requiere de ocultamiento, de ese silencio traumático para poder existir, es por esto que *la imagen opaca*, aquella que niega y se resiste al registro de un acontecimiento, intentará eliminar cualquier fragmento de otro mundo fuera de sí. En consecuencia, el concepto de lo opaco proviene no solo de una interpretación, sino también de una transformación de lo real mediante el uso de la fuerza; imágenes abandonadas en el fuera de encuadre, bajo el alero del terrorismo de Estado. En nuestro caso, un tipo de censura cómplice del olvido que desaparece el testimonio de la lucha militante y sutura de golpe la violencia masiva, relegando a la sociedad civil al consumo autoritario de una propaganda negra.

Pese a que la dictadura se encargó de borrar las evidencias de sus crímenes, las imágenes de ese período no fueron un índice en blanco. A fuerza de mirada –independiente y colectiva–, las fotografías creadas a contrapelo procuraron la existencia de aquello que fue puesto delante del lente, denominado en este caso como *lo necesariamente real* (Barthes, 1990: 136), eso que sabemos que *ha sido* y que vuelve al presente constantemente cada vez que vemos esas imágenes. En ese sentido, pensando en el conflicto de hacer visible lo invisible, *la imagen translúcida* sustraería una porción de realidad, manifestando su intención por develar aquello que no nos parece habitual y que fue ocultado por alguna razón. Dicho de otro modo, este robo no sería capaz de transformar la realidad, su contribución

será más bien quebrar la representación de un acontecimiento, incorporando otras perspectivas a la experiencia. Esto se relaciona con el régimen de *lo opaco*, puesto que no debemos confundir los rasgos de visibilidad permitida –puesta en escena del castigo ejemplificador del régimen dictatorial– con el aporte concreto de estas imágenes. Lo translúcido enseña lo que se trama por detrás, convirtiéndose en un tipo de estética de la aparición, esto significa, el medio para develar una presencia, ahí donde persiste la negación, dejando filtrar las sombras de un mundo doblegado por el terrorismo de estado chileno.



Fuente: Operación del Silencio

Foto 1. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo Juan Domingo Politi



Fuente: Operación del Silencio

Foto 2. Estadio Nacional 1973-Fotógrafo Juan Domingo Politi



Fuente: Operación del Silencio

Foto 3. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo: Juan Domingo Politi

Estos contornos y huellas de luz –dicho directamente: cuerpos torturados, vejados, asesinados– impresos en varias decenas de microfilm (Foto 1, 2 y 3) alimentan, fuera de las fronteras de la dictadura chilena, la esperanza de visibilidad para poner fin de la represión y desaparición en Chile, recuperando sus huellas y pruebas con el objetivo de instalar una política de las imágenes que de curso a la denuncia. Diversos autores han señalado que no existen fotografías que puedan representar las atrocidades de las dictaduras, guerras

o genocidios; sostienen que es imposible contener en esa sola imagen la desaparición o el propio proceso de aniquilación de las personas que habitaron los campos de concentración y exterminio (Rancière, 2011: 46; Langlad, 2005: 87). No obstante, la existencia de las fotografías del Estadio Nacional contradicen estos presupuestos, posicionando una serie de preguntas sobre el valor de dichas imágenes, las memorias que construyen y los límites existentes para representar la catástrofe sucedida. Tal como lo mencionan Longoni y García (2013), las consecuencias negativas en la construcción de una memoria no radican exclusivamente en la existencia o no de imágenes, sino más bien en un tipo de “invisibilización de las imágenes del horror” (p.26) que imposibilita cualquier acercamiento a los registros. Bajo el dominio dictatorial, lo habitual y cotidiano en la ciudad se fisura por la cercanía de estos procedimientos, los que, impunemente, dejan escapar trazos de luz hacia el espacio público. El extrañamiento provocado por el registro del estadio nos devuelve una vista alterada de la normalidad, terminando por sumergirnos en el terreno de lo siniestro. En lo siguiente, intentaré aproximarme a imágenes fotográficas de Estadio Nacional sin perder de vista las categorías anteriormente señaladas, tomando en consideración el riesgo que significa manipular excesivamente estos registros, clausurando su potencia.

La fatalidad del registro. El Estadio traslúcido

Como se sabe, el Estadio Nacional, ubicado en una de las comunas más residenciales de Santiago de Chile, fue el centro de detención y tortura más grande e importante durante el primer año de dictadura cívico militar.⁵ Entre el 11 de septiembre y el 9 de noviembre de 1973 (Bonney, 2005: 11) pasaron por el recinto alrededor de veinte mil personas detenidas –mayormente hombres, algunas mujeres, menores de edad, ancianos, chilenos y extranjeros– sin una acusación formal ni proceso judicial en curso. Habitualmente, los detenidos que llegaban en buses atiborrados de personas, eran ingresados y puestos a disposición de militares y algunos civiles quienes organizaban las jornadas en el estadio. Posteriormente eran interrogados y sometidos a torturas con electricidad y golpes, vejaciones de todo tipo, mala alimentación e incertidumbre, condiciones que aniquilaron física y moralmente a las prisioneros y los prisioneros. Varias decenas de detenidos no sobrevivieron a ese lugar, otros fueron liberados debido a las presiones internacionales y, la gran mayoría, una vez cerrado el centro, fueron llevados a otros recintos de detención y cárceles fuera de Santiago.

El Estadio Nacional, la primera imagen del poder concentracionario en Chile, fue rápidamente naturalizado como campo de reclusión después del Golpe de Es-

.....
⁵ El autor José Santos Herceg señala en sus artículos sobre prisión política la existencia de al menos 1.168 centros de detención y/o tortura, que son los que se conocen hasta hoy. Además, postula que en Chile es poco lo que se ha escrito sobre estos lugares y solo es posible encontrar trabajos puntuales acerca de algunos recintos emblemáticos como Villa Grimaldi, Londres 38, Estadio Víctor Jara, Tres Álamos y el Estadio Nacional. Revisar artículo Santos, J. (2016). *La reconfiguración como el modo de llegar a ser. Surgimiento de los centros de detención y/o tortura en el Chile dictatorial*. *Aisthesis*, 60, pp. 145-165.

tado y se convirtió en uno de los lugares emblemáticos donde ir a buscar, en una primera instancia, a personas posiblemente detenidas. Los militares colgaron modestos carteles escritos a mano afuera de los edificios gubernamentales con información sobre dónde dirigirse, mientras familiares y mujeres se reunían diariamente en sus puertas, esperando noticias de sus compañeros, hijos o hermanos. Luego de 11 días de funcionamiento, la Junta Militar resuelve “contrarrestar la imagen de campo de concentración, tortura y ejecución, invitando a 200 periodistas de medios chilenos y extranjeros” (Bonnefoy, 2005: 37) a visitar el lugar ese mismo día, comandados por el coronel Jorge Espinoza (Foto 4). Estos fueron los rasgos de visibilidad que se permitió el régimen dictatorial, a modo de estrategia comunicacional, para generar una imagen restringida de lo que sucedía en su interior. Según lo planteado por nuestras categorías de análisis en el apartado anterior, dicho reencuadre del estadio logra construir y disponer en la opinión pública una *imagen opaca* del lugar, es decir, una representación totalizante de la realidad dictatorial, eliminando las experiencias traumáticas que ocurrieron y que sabríamos más adelante. Los militares, entrenados bajo los preceptos de la guerra sucia, conocían el funcionamiento de las estrategias de dominación; si bien consideraban que el sometimiento físico era muy efectivo, este debía ser complementado por un tipo de sometimiento simbólico e ideológico capaz de penetrar y modificar el imaginario colectivo en pos de legitimar el nuevo orden.



Fuente: Operación del Silencio

Foto 4. Coronel Jorge Espinoza Ulloa dirigiendo la visita de medios de comunicación 1973, Estadio Nacional

La pretensión militar por configurar un referente y definir el rol de lo fotográfico en estos rasgos de visibilidad, radicó principalmente en una supuesta constatación de lo visible, estableciendo como contraparte directa de la *verdad* estas imáge-

nes del estadio. En otras palabras, se trataría de un tipo de *espejo neutro* (Dubois, 2015: 44) que daría cuenta del estado concentracionario del recinto de detención y las dinámicas internas entre captores y prisioneros. A todas luces, el encuadre propuesto por los militares no estaría completo ni pondría de manifiesto la visibilidad necesaria para comprender los tiempos y características de la reciente dictadura. Las Fuerzas Armadas, en esta ocasión, dispusieron un estricto guión para ingresar a los periodistas y medios de comunicación invitados, controlando cada uno de sus pasos y registros mediante estaciones de rueda de prensa. El deslumbramiento experimentado por el paso desde el oscuro pasadizo hasta la entrada e ingreso total al coliseo donde permanecían algunos prisioneros a plena luz del día, funciona como una figura interesante para este análisis, pues podríamos entenderlo como una metáfora sobre la luz: por un lado, necesaria para esclarecer los hechos, en este caso el blanqueamiento de la imagen de la Junta Militar, y por otro, como símbolo del ocultamiento dada la ceguera momentánea provocada por el exceso de iluminación, que no permite ver y confunde durante los primeros segundos de exposición.

Ahora bien, el trayecto de estos registros fotográficos documentales hacia un modelo representacional depende, como he señalado anteriormente, de los usos políticos y rendimientos que se le otorgan a estas imágenes fotográficas. Por un lado, quienes formaron parte de la prensa nacional oficial enunciaron teorías sobre el cuidado y buen estado de los prisioneros llamados por la dictadura *extremistas*, mientras que la prensa extranjera se dio cuenta de esta puesta en escena e intentaba tomar contacto con los prisioneros para denunciar su situación, información que no tuvo mucho impacto en el contexto chileno interno.⁶

Pero existieron imágenes que corrieron otra suerte. Una nota de prensa de ANSA/CHILE escrita por Margarita Bastías,⁷ señala que el periodista Jorge Varela, luego de observar desde la ventana de su departamento ubicado en la avenida Pedro de Valdivia, se habría dado cuenta que en el Estadio Nacional se cometían crímenes de lesa humanidad. La cercanía al velódromo le permitió ser testigo de algo que por entonces fue negado públicamente, no solo a los periodistas que asistieron a esa visita días antes, sino a toda la población que se informaba a través de los únicos medios de comunicación institucionales. El fotógrafo argentino Juan

.....

6 Durante la dictadura cívico-militar, la prensa oficial se encargó de encubrir sistemáticamente los crímenes de Estado, difundiendo notas falsas y montajes televisados. El periodista Claudio Sánchez, conocido por su vinculación con el régimen, dada su participación en el cuestionado Acto de Chacarillas (*El Mercurio*, 9 de julio de 1977, p. 1 y 12), fue uno de los periodistas acreditados para ingresar al Estadio Nacional. La nota registrada por el documental *Yo he sido, yo soy, yo seré* de Heynowski y Scheumann, realizado en 1974, muestra los desfachatados argumentos del periodista: “**¿La pasan muy mal los detenidos en el Estadio Nacional? ¿Están muy angustiados? No.** Porque tienen tiempo hasta de formar improvisadas orquestas”. Seguido de esto, se mostraba a los prisioneros cantando *El patito chiquito*, canción ícono de quienes apoyaban al dictador Augusto Pinochet. Para mayor información, se puede revisar el archivo del Museo de la Memoria y algunos artículos dedicados a este tema desde distintas veredas disciplinares como “*Estamos en guerra, señores!*”. *El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”. 1973-1980* de Verónica Valdivia Ortiz de Zárata (2010) y el libro *Canción Valiente* de Marisol García (2013), entre otros.

7 Blog personal de Margarita Batías: <http://coca-marga.blogspot.cl/2013/10/ansa-chile-golpe-aquellos-hombres.html>

Domingo Politi Donati, jefe del área gráfica de Quimantú, se encargó de registrar este hecho desde esa misma ventana, utilizando a su favor un potente teleobjetivo. Gracias a estas fotografías fue posible obtener, secretamente, las pruebas de lo que intuían los familiares de los prisioneros y se conocía por declaraciones de testigos. La obtención de estas imágenes –tal vez unas de las más crudas de la dictadura chilena– es parte de las manifestaciones contra el montaje impuesto por el régimen dictatorial, forzando, mediante sus mismos códigos de *verdad*, la aparición del secreto anteriormente exhibido pero nunca revelado del todo.

Las fotografías de Politi muestran la realidad vivida por los detenidos en las tribunas del estadio, lugar de descanso en espera para ser interrogados. Se trata de hombres sentados, parados o circulando entremedio de los incómodos escalones de madera, acompañados por militares o civiles que los conducían en dirección al Velódromo, recinto habilitado para realizar interrogatorios, o bien, los traían de regreso con sus compañeros de escotilla. Las personas que son dirigidas llevan consigo, en sus hombros o sobre sus cabezas, una frazada que era utilizada, en un principio, como venda por sus captores para que los prisioneros no pudieran reconocerlos ni reconocer el espacio donde eran llevados y como prenda, esta vez por los prisioneros, para resguardarse luego de las largas sesiones de tortura propias de los interrogatorios (Foto 4 y Foto 5). Tal como lo trabaja Santos-Herceg (2017), a propósito de sus investigaciones sobre testimonios de la catástrofe, el tránsito de estas personas cubiertas por una frazada gestó el paradigmático caso del encapuchado del Estadio Nacional, una persona con el rostro cubierto que se paseaba entre las gradas de la tribuna, mirando a los prisioneros, acusándolos con el dedo. Además, entre esas imágenes es posible ver una secuencia de fotografías que dan cuenta del sometimiento de un par de hombres arrodillados y tirados en el piso de una de las entradas al coliseo, quienes están siendo amedrentados, apuntados por rifles y golpeados mientras sus compañeros pasan por detrás de esta escena sin poder decir nada.



Fuente: Operación del Silencio

Foto 5. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo: Juan Domingo Politi



Fuente: Operación del Silencio

Foto 6. Estadio Nacional 1973. Fotógrafo: Juan Domingo Politi

En este caso, la fotografía como dispositivo de control y referente de verdad, vuelve translúcida aquella imagen impuesta y controlada del Estadio Nacional y propone al menos dos perspectivas para la denuncia: por una parte, evidencia la manipulación de información de la dictadura pinochetista para luego, por otra, demostrar mediante pruebas fehacientes los procedimientos de aniquilación a los que fueron sometidas las personas que fueron encerradas en ese recinto durante los primeros meses del régimen. De acuerdo con esto, la imagen fotográfica aparece en el lugar donde el pensamiento parece imposible y la política surge cuando se hacen evidentes en el espacio público y exponen un tipo de visibilidad, transgrediendo la autoridad de quien tiene la competencia para ver y la calidad para decir (Didi-Huberman, 2014:105) en estos modelos representacionales autoritarios.

Pero ¿qué tipo de imágenes darían cuenta de esos procedimientos de aniquilación y desaparición y qué posibilita su aparición? Las imágenes fotográficas del Estadio Nacional no evidencian de manera directa las desapariciones de las presas y presos políticos dadas las características de lo que se *pretende representar* (García y Longoni, 2013: 32) puesto que no sería posible determinar una escena específica para esto, ni mucho menos fotografía que logre representarla. Lo que sí prueban claramente son los abusos de poder, torturas físicas y psicológicas y otra serie de privaciones que sufrieron los detenidos que fueron víctimas del aparato represivo del Estado y sus metodologías de exterminio, retazos de una experiencia fragmentada que nos permite ingresar de manera oblicua a la realidad de la desaparición. Por tanto, el aspecto translúcido de estas imágenes no solo dejaría entrever la pre-

gunta sobre nuestros presupuestos del horror, sino que también cuestionaría la misma idea de representación como forma de ver, clasificar y vigilar la experiencia concentracionaria.

El tránsito de este registro documental hacia el espacio público comienza con la salida de estas imágenes de Chile. Según cuenta la reportera gráfica Kena Lorenzini,⁸ los negativos fueron trasladados a Argentina por el mismo Politi, envueltos y sellados en un tubo de metal dentro del tanque de gasolina de su auto. Posteriormente, este relevante material fue enviado a Alemania y publicado junto con otras fotografías del período en un libro llamado *Operación del Silencio* (1974), el que visibiliza, muy tempranamente, la brutalidad con que se abría paso la dictadura chilena. En sus páginas aparecen las imágenes de Politi acompañadas por textos con un claro sentido irónico, pues narran un diálogo inverosímil entre periodistas y prisioneros. Un tipo de recreación de lo que habría atestiguado la prensa extranjera en ese primer encuentro con los prisioneros en el estadio. El supuesto periodista lanza preguntas animadamente sobre la improvisada orquesta que los detenidos habrían organizado en su tiempo libre, mientras que los prisioneros intentarían reforzar la moral de sus compañeros de prisión. Este texto deja entrever una crítica directa hacia la prensa nacional chilena, ya que fueron los mismos periodistas de los medios oficiales quienes levantaron esta y otras lecturas sobre el bienestar de los presos en el estadio.

Desde entonces, el aparato estratégico y comunicacional del régimen de facto da comienzo a una represión dirigida especialmente a las productoras y los productores de imágenes. Fundamentalmente, periodistas y fotógrafos son detenidos por las fuerzas represivas de la dictadura, rompiendo su material de trabajo y velando sus negativos. Si bien estas medidas fueron tomadas en contra de quienes ejercían como reporteros, también las resiente el público general, posible testigo de estos acontecimientos; tal como publica el diario *El Mercurio* en 1974 donde se “aconseja a los turistas a abstenerse de sacar fotografías de la ciudad” (Berrios, 2013: 113). Fue así como el contragolpe de las imágenes se transforma en una lucha más por la vida, una fuerza poderosa y en ascenso, que permitió desafiar la dictadura mediante dispositivos visuales capaces de ensanchar los límites de lo real, iluminar y hacer visibles los abusos, sobreexponer los cuerpos ocultos bajo la sombra de la censura para crear un tipo de conciencia en los espectadores del escenario dictatorial.

Las imágenes translúcidas, aquellas que se baten entre el límite entre lo prohibido y lo permitido, entre lo posible de ver y lo que nos mira incansablemente desde lejos, se convirtieron en el filtro de la memoria oficial, revelando y otorgándole valor a las memorias y experiencias individuales y colectivas frente a la sobrecarga informativa de la dictadura. La escritora y teórica Susan Sontag señala que las fotografías “ofrecen un modo expedito para comprender algo y un medio compacto

.....
8 Entrevista personal con la fotógrafa chilena perteneciente a la Asociación de Fotógrafos Independientes de Chile (1981-1990) con fecha 22 de mayo de 2017. Su conformación respondió a la necesidad por agrupar a todas y todos los fotógrafos que trabajaban de manera independiente, sin respaldo institucional, y que no podían formar parte de la Unión de Reporteros Gráficos.

de memorizarlo” (Sontag, 2010: 24). Pese a ello, la autora sostiene que a la conmoción provocada por las fotografías le sobreviene una ruina en sí mismas ¿cómo presentar estas imágenes fotográficas y qué hacer con el dolor de los demás que nos presentan? El fotógrafo Juan Domingo Politi, en su testimonio como donante del Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, anticipa una respuesta e insiste en la óptica de la denuncia, señalando que “estas fotografías las deben ver la mayor cantidad de gente que sabe del Golpe pero no de su crueldad”, pues considera que, a pesar de los años de gobiernos democráticos, “todavía a los chilenos los tienen con un saco en la cabeza, como pasó en el Estadio, para que no crean lo que pasó”.⁹

Políticas de la Luz. El exceso de disponibilidad de lo translúcido

Sin ánimo de agotar las discusiones sobre el valor político que ostentan estas imágenes fotográficas y el despliegue de su poder en el quehacer de las y los reporteros gráficos, me propongo enunciar algunas últimas cuestiones sobre la manera de hacerlas visibles en el presente. Antes que todo, resulta importante señalar que dada la imposibilidad de fijar su sentido o su referente, las imágenes que son parte de este trabajo solo pueden ser comprendidas mediante un ejercicio reflexivo de memoria capaz de impregnar y delimitar un tiempo y una necesidad específica. En ese contexto, no podemos refutar su existencia, ni dejar de pensar en ellas, mucho menos ocultarlas. Su presencia y características nos permite comprender sus condiciones de producción y circulación, sus recorridos de denuncia y memoria política, favoreciendo la elaboración de interpretaciones del pasado. Es por esto que negar su visibilidad implicaría renunciar a toda justicia posible, toda investigación, relegando su presencia a meros reportes del horror vivenciado en los centros de detención y exterminio, sin ningún tipo de responsabilidad política ni ética para comprender sus repercusiones en el presente.

Por otra parte, las sucesivas conmemoraciones del Golpe de Estado en Chile desde el 2003 en adelante proporcionan un marco para este análisis final. La distribución de los documentos de la dictadura, con esto me refiero a la sistematización y disponibilidad de los archivos mediante diversos medios de comunicación y otros espacios de socialización, no vendría a disputar exclusivamente su relación con el referente ausente –retorno de los registros del pasado–, sino que incluiría una perspectiva sobre la distancia (Rojas, 1999: 18). La sobreexposición de los registros de la represión nos obliga a tomar posición frente a lo que se nos muestra, a reconocer el lugar que ocupa en nuestra experiencia y el vínculo que generan con otras memorias políticas. Desde una perspectiva ética, dirá Sontag, a propósito de las imágenes de la catástrofe, “las fotografías somos nosotros” (Sontag, 2007: 142) y estas, al ser representaciones de la experiencia terrible de la derrota, de alguna manera nos devolverían una visión sobre nosotros mismos. Asumir el lugar del otro militante como uno cercano significa hacer un esfuerzo por vivir sus memo-

.....
9 Relatos y Testimonios de Donantes. Colección del Museo de la Memoria y los derechos humanos. Disponible en <https://ww3.museodelamemoria.cl/>

rias restituyendo el lugar de lo humano entre medio de las cosas, abandonando la apatía de la distancia.

Finalmente, quisiera presentar algunas anotaciones de lo que he denominado aquí como *políticas de la luz*, pues creo que me permiten comprender ciertos mecanismos propios del régimen visual. Si bien, comprendemos que la luz ilumina y hace visibles las cosas, quiero decir, expone cuerpos, pueblos o culturas; su ausencia material o intolerable presencia podría hacerlos desaparecer (Didi-Huberman, 2014). En ese sentido, sobreexponer a través de una repetición estereotipada y desarraigada y ocultar mediante la sombra de la censura, son algunas de las estrategias que conforman las políticas de la luz, entendidas también como estéticas de la aparición. Perdido el estatuto de denuncia, las imágenes quedan a merced de la repetición propia de la publicidad, susceptibles a formar parte de un producto que opaca las urgencias y sentidos políticos. A esto se refiere Rojas cuando menciona el dilema de la *adherencia*, una interpretación unívoca fijada al pasado y su ingreso en las imágenes que el presente ha podido forjar para retenerlo (Rojas, 1999: 224). Entonces, vale preguntarse qué queda de este pasado en las imágenes fotográficas y cómo podemos relacionarnos con ellas sin dominarlas. Nuevamente, Susan Sontag (2011) señala en su libro *Sobre la fotografía* que el catálogo fotográfico de la miseria ha vuelto familiar aquello que no tiene nombre, adormeciendo, en cierto sentido, las conciencias y las memorias (p. 39). Así, tal como lo prevé Rojas, el asunto de la disponibilidad es clave. En la medida que el pasado retorna, este lo puede hacer como una imagen totalizante o, mejor dicho, como una *imagen dominada*. Al parecer en la actualidad, las imágenes que dejaron ver lo negado, luego de develar e interrogar los materiales de la historia, ingresaron a un período de consenso y se convirtieron en una afirmación más que en un conflicto. Ya no sería necesario presentar un relato coherente o riguroso que demuestre, por ejemplo, los crímenes cometidos el primer año en el estadio, sino bastaría solo con mostrar algo que se da por sabido y aceptado, nunca como un punto de vista tenso, no festejante, en duelo. En consecuencia, la saturación de un hecho mediante las estrategias mencionadas terminaría por ocultar otra cosa, otra experiencia, otra memoria.

Es por esto que no existirían fotografías definitivas (Sontag, 2007: 138) o imágenes totales, puesto que la mirada y el acopio de estas nunca podrán completarse. Aun así, la imagen y su relación con el pasado, es decir, aquello que dejó una marca que es imposible de restituir, nunca podrá ser superada con solo volverle la espalda a través de la subexposición o doblegarla mediante mecanismos de sobreexposición. El poder material de las imágenes del pasado reciente aún sigue vigente y manifiesta su necesidad por hacer presente la pérdida, reivindicar la presencia de las experiencias de lucha por los derechos humanos, políticos y sociales, sin necesariamente canonizarlas o neutralizarlas, en medio de un contexto cultural caracterizado por la colonización constante de sus memorias críticas, transformándolas en objetos de consumo cultural.

Bibliografía

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. (2013). *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Berrios, L. (2013). Fotografías, imaginarios y violencia simbólica en las dictaduras del Cono Sur. En: *La imagen en las sociedades mediáticas latinoamericanas. Actas de la IX Bienal Iberoamericana de Comunicación*. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e imagen de la Universidad de Chile. Recuperado de: http://www.comunicacionglobal.org/Comunicacion_global/Libros,_articulos_y_ponencias_files/Ponencias_bienal.pdf
- Bonnefoy, P. (2005). *Terrorismo de Estadio. Prisioneros de guerra en un campo de deportes*. Santiago de Chile: Ediciones Chile América-CESOC.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Recuperado de http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Feld, C. y Sites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Gamarnik, C. (2011). Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina. En Fernández Pérez, S. y Gamarnik, C., *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 49-78). Montevideo: Montevideo de todos-Ediciones CMDF.
- García, M. (2013). *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- García, L. I. y Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En: Blejmar, J.; Fortuny, N.; García, L. I. (eds.). *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 9-44) Buenos Aires: Librería.
- Heynowski, W. y Scheumann, G. (1974). *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende*. Berlin: Verlag der Nation.
- Heynowski, W. y Scheumann, G. (directores) (1974). *Yo he sido, yo soy, yo seré* [película]. Alemania del Este: Studio H&S.
- Jelin, E. (2012). *La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones*

- personales. *Memoria y sociedad*, 16, (33), 55-67. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8313>
- Kena Lorenzini, M. E. (2006). *Fragmento fotográfico, arte, narración y memoria. Chile 1980 – 1990*. Santiago: Maval Ltda.
- Langland, V. (2005). Fotografía y memoria. En: Jelin, E. y Longoni, A. (eds.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 81-105). Madrid: Siglo XXI,
- Leiva Quijada, G. (2003). *Álvaro Hoppe: el ojo en la historia*. Santiago: Gobierno De Chile Fondart/Crece Juntos.
- Leiva Quijada, G. (2008). *Multitudes en Sombra, AFI Asociación de Fotógrafos Independientes*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes–Ocho Libros Editores.
- Politi, J. D. (1974). *Operación del Silencio*. Berlín: Verlag der Nation.
- Ortiz de Zárate, V. V. (2010). “Estamos en guerra, señores!”. El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”. 1973-1980. *Historia*, 43 (1), 163-201, Santiago.
- Parot, C. L. (dir.) (2002). *Estadio Nacional* [película]. Santiago de Chile.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rojas, S. (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña– Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Santos-Herceg, J. (2017). Comunidad en medio del horror. Construir vínculos como modo de resistir y sobrevivir. En Cappellini, S. ; Scarabelli, L. (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (pp.61-75). Italia: Colección Di-Segni de la Universidad de Milán.
- Sontag, S. (2007). *Al mismo tiempo: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Mondadori.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori.

El fotoperiodismo como testimonio y memoria del movimiento popular en Nochixtlán, Oaxaca, 2016

ABRAHAM NAHÓN*

Resumen:

En el artículo se analiza la importancia del fotoperiodismo al documentar dos momentos cruciales en la historia reciente de Oaxaca y de México: el movimiento popular del 2006 y los sucesos del 19 de junio de 2016, en Nochixtlán. Se reflexiona sobre algunas características de estos momentos históricos, principalmente en lo que respecta a la producción y circulación de las imágenes que intervinieron de una manera distinta en la *construcción de la historicidad* y la memoria. Asimismo, se destaca cómo en Nochixtlán, la fotografía digital mostró su potencial –a través de la celeridad de diversos medios y redes sociales– como evidencia, testimonio y memoria, al intervenir e impactar en el curso de los acontecimientos.

Palabras clave: fotoperiodismo, movimiento popular, testimonio, memoria

Fecha de recepción: 16-03-2018

Fecha de aceptación: 01-10-2018

Photojournalism and its Images as a Testimony and a Memory of the People's Movement in Nochixtlán, Oaxaca, 2016

Abstract

This article analyzes on the importance of photojournalism in documenting through images two crucial moments in Oaxaca's and Mexico's recent history: the 2006 people's movement and the incidents of June 16th, 2016, at the city of Nochixtlán. The paper reflects on some features of these historical moments, mainly about images production and their distribution, since they intervened in a distinctive way for *building historicity* and memory. The article also highlights how digital photography showed, at Nochixtlán, its power (through the rapidity of different media and social nets) as evidence, testimony and memory, when it intervened and impacted in the course of the incidents.

Keywords: Photojournalism; People's movement; Testimony; Memory.

*Abraham Nahón es Doctor en Sociología y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Su investigación gira en torno al arte, la fotografía y la sociedad. Su libro *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria* (2017) fue el resultado del premio a la mejor tesis de doctorado otorgado en 2015 por la Universidad de Guadalajara, el Centro de Investigaciones en Estudios Superiores en Antropología Social y la Cátedra Jorge Alonso. Correo electrónico: abraham.nahon@gmail.com

Generación y disputa de medios de comunicación en el movimiento social del 2006

La primera gran revuelta popular del siglo XXI que sacudió a México fue, sin duda, el movimiento social de 2006 en Oaxaca, en el cual, las formas de organización comunitaria y la amplia experiencia de lucha de diversas organizaciones sociales e indígenas, así como la de la disidencia magisterial, pudieron consolidar lo que se denominó la Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca (APPO). La experiencia lograda en los movimientos sociales, como lo fue la experiencia del 2006, ha sido crucial, al generarse formas de organización asamblearias (APPO) que se resistieron a la visión instrumental del poder político o partidista y trascendieron la idea de una sociedad apática. En este sentido, el carácter heterogéneo y plural de la APPO —con sus contradicciones implícitas—, así como la articulación de diversos sectores de la sociedad civil lograron confrontar el autoritarismo y anquilosamiento del régimen político mexicano activando novedosas formas de solidaridad, participación política y visibilización de su propia historia.

El movimiento popular del 2006 en Oaxaca inició el 14 de junio, a partir de un fallido desalojo del centro de la ciudad a los maestros huelguistas y oficialmente concluyó el 26 de noviembre de ese año después de una severa represión de la Policía Federal Preventiva contra la APPO, aunque en el último mes del 2006 y en 2007, se mantuvieron diversas protestas sociales y ciudadanas. Fueron meses de organización popular confrontada por la maquinaria del Estado, siendo una de las demandas principales la destitución de Ulises Ruiz Ortiz como gobernador. En su Informe de 2007, la Comisión Civil Internacional de Observación por los Derechos Humanos documentó que fueron 23 las víctimas mortales. Existió una violación sistemática a los derechos humanos: detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas, tortura y ejecuciones extrajudiciales. Según señala la Comisión de la Verdad en su informe “¡Ya sabemos!, no más impunidad en Oaxaca”, presentado en el 2016:

(...) al menos 33 periodistas, comunicadores o miembros de los medios de comunicación fueron agredidos físicamente, algunos en más de una ocasión. Asimismo, fueron ejecutados al menos dos periodistas entre octubre y diciembre del año 2006, Bradley Roland Will y Raúl Marcial Pérez. En 2007 fueron ejecutados tres voceadores de un diario local en el Istmo de Tehuantepec. Un número indeterminado de comunicadores de medios alternativos fueron agredidos, amenazados o coartados en su libertad de expresión e información.

Las agresiones contra los periodistas fueron considerables, aunque son difíciles de cuantificar ya que no se realizaron las denuncias correspondientes debido a la desconfianza que suscitaron (y suscitan) las autoridades e instancias oficiales designadas para ello. La libertad de información y de ser informado de manera veraz, así como los derechos de libertad de expresión fueron constantemente vulnerados, lo que radicalizó algunas acciones de la población organizada. La misma Fiscalía Especial de Atención a Delitos contra Periodistas (FEADP), dependiente de la PGR federal, ha señalado una distinción entre los “auténticos periodistas” y aquellos que trabajan de *free lance* o para medios alternativos con menor poder y difusión, lo que justificaría la omisión e impunidad reiterada contra los periodistas

pertenecientes a estos medios independientes. Además, se insiste muchas veces en que el hostigamiento a periodistas no proviene de las autoridades sino del crimen organizado o narcotráfico, con la finalidad de no asumir la responsabilidad que tienen algunos de sus miembros en estas punibles acciones.

Para el movimiento de resistencia civil, fue crucial generar medios alternativos, apropiarse o disputarse (la cobertura y) algunos medios de comunicación. Por ejemplo, al concluir una multitudinaria movilización de mujeres, en la denominada “marcha de las cacerolas”, celebrada el 1 de agosto de 2006, se dirigieron a la radio y televisora estatal para solicitar un espacio en el que pudieran mostrar sus demandas, pero les fue negado el acceso. Por ello, las mujeres decidieron tomar el control de estos importantes medios y, con el apoyo de las maestras de la sección 22 resguardando el espacio, durante 21 días lograron dirigir y operar la televisora. Tal como señala el testimonio de Estela Ríos en el libro “Mujeres en el movimiento popular: Oaxaca, 2006”:

Estando con las compañeras dijimos: ¿Por qué no hacemos una marcha? Vamos a demostrar que las mujeres también tenemos capacidad para organizar y hacer cosas importantes (...) Entonces la compañera Cruz Elena dijo: ¿se acuerdan de las mujeres chilenas, de las mujeres argentinas, aquellas que salieron a marchar con sus cacerolas para clamar justicia y pedir que les presentaran con vida a sus desaparecidos? Pues vamos haciendo algo nosotras. Y estuvimos de acuerdo. (...) Estando en el mitin alguien dijo: Vamos a tomar el Canal 9. Todas gritamos que sí a la toma del Canal 9, y puedo decir que la idea me pareció muy agradable, por que era una de las personas que estaba descontenta con las mentiras del gobierno al decir que no pasaba nada. (Romero y Dalton, 2012: 72, 75)

La participación de las mujeres en las luchas sociales, civiles e indígenas en Oaxaca ha sido decisiva, aunque aún faltan investigaciones que profundicen en las vinculaciones y formas de organización que han aportado a los distintos movimientos sociales. Desde la lucha magisterial surgida en 1980, se han agrupado colectivamente maestras disidentes. Lo novedoso en el 2006, es la conjunción del magisterio con mujeres de organizaciones sociales y de la sociedad civil; actualmente, existen demandas de género más concretas que se vinculan a las resistencias civiles encabezadas por mujeres, en el marco de la marea feminista que vive Latinoamérica y el mundo.

Ante esa toma de distintos medios en el 2006, los grupos de poder, en la madrugada del 21 de agosto, destruyeron a balazos la antena del canal 9 que se encontraba en el cerro del Fortín; como respuesta, más de 10 radiodifusoras comerciales fueron tomadas por la APPO por varios días. Estas batallas, así como la continua activación de Radio Plantón y Radio Universidad (de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca), después de los constantes atentados que sufrieron, nos dan cuenta de la importancia de los medios de comunicación en las movilizaciones ciudadanas para la construcción de una opinión pública mejor informada sobre las demandas sociales, los actores y situaciones que están en juego. La apropiación y uso de los medios de comunicación e información fue relevante para el movimiento social del 2006, al posicionarse y contar sus historias frente al ominoso silencio y la sistemática tergiversación de los hechos mediante campañas pagadas del erario público.

Dentro de estos medios, los diarios y la prensa escrita también asumieron un papel determinante en la circulación de opiniones, ideas e imágenes sobre el conflicto social. Hace poco más de una década, con la todavía débil interconexión de las redes sociales, se privilegió la escritura textual y visual mediante diarios locales y nacionales, los cuales, en su mayoría, mostraban una versión oficial que acallaba las voces inconformes o que minimizaba la lucha social acontecida en Oaxaca, desviando la atención a otros asuntos “más importantes” de la agenda nacional impuesta por la clase política. Las tecnologías de comunicación y visuales, han abierto la posibilidad de visibilizar otros posicionamientos, encuadres políticos y sensibilidades en novedosos escenarios donde, paradójicamente, es mayoritaria la reproducción de materiales de entretenimiento, la simplificación y el espectáculo.

La represión policiaca en Nochixtlán el 19 de junio del 2016

Las fracturas, el malestar social y la revuelta que se vivió en el 2006, podemos decir que de algún modo se extendieron a la comunidad de Asunción Nochixtlán, donde diez años después, se experimentaron funestos días que han marcado su historia colectiva y social. La fotografía de aficionados y fotoperiodistas, tal como sucedió en el 2006, asumió un papel crucial para la construcción de una memoria visual de esta rebelión magisterial y popular. Las imágenes documentales y fotoperiodísticas que registraron el movimiento social del 2006, forman parte de una memoria visual, que continuamente abre posibilidades de interpretación. Asimismo, lo acontecido en 2016 en Nochixtlán, Oaxaca, como parte de este movimiento social nos permite actualizar el análisis y las vinculaciones visuales y estético-políticas que se generaron. Las imágenes y los fotógrafos –nuevamente–, a pesar del continuo riesgo que conlleva su oficio en nuestras frágiles democracias, han tomado una posición relevante ante los procesos socio-históricos y los movimientos sociales y de lucha. Una mirada *a contrapelo* (Benjamin, 2015: 25), puede resaltar la potencia de estas imágenes –dialécticas y socio-telúricas– que nos muestran cómo las experiencias y existencias “en ruptura” (Echeverría, 2000: 189) se fraguan en una temporalidad rebelde contra el tiempo de la dominación y la historización centralizada.

Aunque algunos diarios y analistas catalogaron a estos sucesos –acontecidos en Nochixtlán en junio de 2016– como una reedición del 2006, lo cierto es que los actores, la organización social y la revuelta popular se generaron de un modo distinto, en un menor tiempo y en otro contexto sociopolítico. Las demandas sociales, así como los sedimentos de la experiencia ganada en el movimiento popular del 2006 y en luchas sociopolíticas precedentes, siguen formando parte de esos deseos de justicia que en determinados momentos irrumpen, junto a una rabia y rebeldía popular.

En 2016 y, específicamente una semana antes de los acontecimientos del 19 de junio, los integrantes de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) como medida de oposición a la Reforma Educativa impulsada por el

gobierno neoliberal del presidente Enrique Peña Nieto,¹ realizaron diversas manifestaciones y bloqueos carreteros que afectaron la comunicación entre Oaxaca y Ciudad de México, Puebla, Veracruz, Chiapas y Guerrero. La Reforma Educativa suscitó desde su anuncio y posterior aprobación oficial un gran número de protestas a lo largo de todo el país, siendo los maestros de Oaxaca protagonistas importantes en la resistencia y al igual que en otros estados, durante los últimos tres años han sufrido por la criminalización y detenciones arbitrarias contra algunos de sus integrantes.

Una reforma que según señala en algunos artículos periodísticos el investigador del Colegio de México, Manuel Gil Antón, simplificó el asunto educativo concentrándose en la evaluación de los docentes, –se culpó al magisterio de todos los problemas del sistema–, soslayando la relación que hay entre desigualdad y desempeño escolar, el desastre en los planes y programas de estudio, la centralización del proceso y la precarización en las condiciones laborales que conlleva esta reforma, más bien, de carácter administrativa y laboral. Además del dispendio que en difusión y propaganda ha costado, ya que en 2016 el gobierno gastó a través de la Secretaría de Educación Pública y de la Dirección de Comunicación Social, 824 millones 639 mil pesos (2 millones 259 mil pesos por día) en diversos medios e inserciones pagadas en televisión, diarios, revistas, radios y redes sociales.

El 19 de junio de 2016, la manifestación y toma de la autopista Cuacnopalan-Oaxaca por parte de la Sección 22 de la CNTE –con el apoyo de algunos pobladores de Nochixtlán–,² como una estrategia de presión en su lucha por la derogación de la reforma educativa, fue brutalmente reprimida. Iniciado entre 7:30 y 8:00 de la mañana, el operativo, según las autoridades, se llevó a cabo sin violencia ni incidentes y solo tenía la intención de desalojar la autopista “para permitir el libre tránsito” debido a los estragos viales y económicos que ya había ocasionado; señalan que fue resultado de un trabajo de “inteligencia” que realizaron 850 elementos de las policías Federal y Estatal, así como de la Gendarmería y de la Agencia Estatal de Investigaciones.

Había pocos maestros bloqueando la carretera y algunos pobladores, así que el operativo para desbloquearla se llevó a cabo rápidamente, pero en lugar de quedarse a cuidar el sitio reconquistado, los policías encapsularon a los manifestantes y avanzaron hacia la comunidad lanzando gases lacrimógenos y unos minutos después, empleando sus armas de fuego. En algunos diarios y en la versión oficial uno puede notar que destaca la palabra “enfrentamiento”, pareciera que en su uso hay una intención de involucrar a las dos partes culpando a los maestros y pobladores

.....
1 Enrique Peña Nieto asume la presidencia el 1 de diciembre de 2012 y la propuesta de Reforma Educativa se aprueba en ese mismo mes en la Cámara de Diputados y en el Senado de la República. El 10 de septiembre de 2013, Peña Nieto promulgó la reforma a la Ley General de Educación, la Ley del Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación y la Ley General del Servicio Profesional Docente; los tres decretos fueron publicados en el Diario Oficial al día siguiente.

2 Nochixtlán se encuentra en la región de la mixteca (pueblo originario de Oaxaca), a una distancia aproximada de 100 kilómetros de la ciudad de Oaxaca de Juárez, capital de esta entidad federativa situada al sur del país. En automóvil particular, se puede llegar en aproximadamente una hora y media.

de ir armados. El uso excesivo de la fuerza por parte de los cuerpos policiacos se sigue documentando, en una acción que más bien parece haber sido planeada para amedrentar y aterrorizar a la población, sin haber previsto la inmediata, solidaria y multitudinaria reacción que se tendría. El que haya sido un domingo, en la celebración del día del padre y en un día de plaza o de tianguis (mercado tradicional) para la comunidad, sin duda implicó la concentración de un mayor número de pobladores de las localidades vecinas.

El saldo, según señala una investigación realizada por la Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca fue de “198 personas heridas, de las cuales 155 son civiles y 43 policías. De los civiles, 84 presentan lesiones por disparos de armas de fuego, además de las ocho personas fallecidas”.³ Todavía no existe un documento concluyente, existen diversas versiones que muestran incongruencias entre las cifras que manejan las autoridades, destacando la versión de un enfrentamiento, para no reconocer la violencia aplicada por el Estado. Algunos de estos agravios fueron documentados en el momento de la represión y, tiempo después, entrevistando a las víctimas y testigos.⁴

Fotoperiodistas y fotografía digital: la celeridad del testimonio visual

La cultura visual moderna puede ser definida como aquella “producida por imágenes y sonidos técnicos”, especialmente a través de la fotografía y el cine, y resulta clave para su modernidad: “(...) la credibilidad que genera la reproducción fotográfica, la masificación y la creación de las celebridades” (Mraz, 2014: 23). Esta credibilidad, vinculada a la reproducción de una realidad compleja y diversa, también ha sido aprovechada al manipular imágenes en montajes elaborados por grupos dominantes, enfrentándose estas versiones oficiales, a lo largo del tiempo, a imágenes demoledoras o reveladoras que activan su crítica contra estas narrativas unívocas del poder.

Si bien, las expresiones creativas emergen de una temporalidad histórica y una técnica determinada, la importancia política de la fotografía, tal como señaló Gisèle Freund, también radica en que logró formar parte de la vida cotidiana, impulsando la *democratización del arte* (2008: 8). Esta democratización, masificación y *uso social de la fotografía* (Bourdieu, 1985), implicó su dominio técnico tanto por profesionales y aficionados, su inclusión como ritual familiar o colectivo, y su aceptación por una sociedad receptiva a estas formas de mediación que representaban una racionalidad, un conocimiento y una sensibilidad fraguadas en una época (Nahón, 2017a: 26).

Precisamente la masificación en la construcción de imágenes, así como su democratización, con todo y las contradicciones que implican estos procesos de fragmentación, aceleración o fugacidad, han potenciado su reproductibilidad, logran-

.....
3 Véase boletín del Informe: <http://cuartaplana.com.mx/2016/08/En-informe-por-Nochixtlan,-la-DDHPO-reporto-84-heridos-por-arma-y-8-muertos/>

4 Véase el video documental “Nochixtlán. En busca de la paz perdida”, producido por la Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca, 2017. Dirección y realización colectiva: Gabriela López, Francis Martínez, Jorge Pech, Alan Santiago.

do por momentos derivar en una función social al intervenir en la historia desde su *politicización* (Benjamin, 2008). La modernidad capitalista y el desarrollo industrial que la impulsa son determinantes para entender la evolución de la fotografía en diversos periodos de tiempo histórico. Las transformaciones y rupturas de la producción de imágenes a través de dispositivos digitales, frente a la “tradicional” imagen analógica, también han impactado como en otras épocas en el ámbito laboral, político y comercial. Los cambios tecnológicos han favorecido la producción de imágenes con la utilización de cámaras digitales más prácticas y económicas, lo que también ha acelerado los procesos de circulación y difusión en las redes sociales y páginas digitales de los diarios.

Se vive un quiebre profundo que se revela en formas distintas de producir imágenes al transitar de un periodismo análogo y en papel, a un periodismo digital más acelerado. Hay una transformación radical que ha implicado también una crisis laboral, al reducir los diarios el número de fotoperiodistas que todavía mantienen en su medio. Curiosamente, en el hecho histórico que analizamos, algunos de los fotoperiodistas que asistieron y cuyas imágenes fueron reveladoras por la celeridad de su difusión, también documentaron el movimiento social del 2006.⁵

En estos dos momentos históricos cruciales para Oaxaca y para nuestro país, 2006 y 2016, se pueden indicar distintos posicionamientos en una producción y circulación de imágenes que interviene de manera distinta en la *construcción de la historicidad* (Didi-Huberman, 2012: 21) y, podríamos decir, de la memoria. La urgencia que ameritaban las imágenes realizadas así como el fortalecimiento de una memoria colectiva se comparte, pero varía la resonancia e inmediatez con la que pueden lograr un impacto más oportuno en torno a su difusión. En esto radica la experiencia suscitada en torno a las fotografías de Nochixtlán y su rauda intervención en el desarrollo de los acontecimientos.

Los fotoperiodistas, al igual que en el movimiento social del 2006 en Oaxaca, tuvieron un papel relevante en los sucesos de Nochixtlán. En los meses que duró el movimiento popular del 2006, la fotografía rescató las microhistorias y narrativas que escapaban a la historia dominante, difundándose tiempo después en diarios impresos, videos, libros o publicaciones que ya constituyen parte importante de la memoria de esos días de rebelión y de lucha social. Tanto fotoperiodistas, como *amateurs*, artistas y ciudadanos comunes, pudieron registrar momentos de la subversión social y difundirlos por los medios considerados hoy en día como “tradicionales”. El proyecto editorial *Memorial de Agravios, Oaxaca, México, 2006*, logró hacer una revaloración de la fotografía documental y fotoperiodística a partir de las imágenes de fotógrafos nacionales e internacionales. Estas *imágenes socio-telúricas*:

Registan algunas de las oscilaciones y fracturas visibles o soterradas de los acontecimientos más significativos para la sociedad (...) A manera de sismógrafo, el dispositivo estético-social deja huellas en el papel o en la superficie digital. Pero hay que

.....

5 Véase el libro *Memorial de Agravios, Oaxaca, México, 2006*, que se realizó con 24 fotógrafos y fotoperiodistas nacionales e internacionales en torno al movimiento social.

entender esos otros *modos de ver* de estas producciones documentales y estético-políticas, considerando que no sólo operan bajo la noción de registro y testimonio, sino que logran hender trazos que son, en algunas circunstancias, antelación más que efecto. (Nahón, 2017b: 260)

La mención a las conexiones entre pasado y presente, en una historia que no es lineal, se hace aún más evidente en las imágenes detonantes y socio-telúricas, ya que en ellas existen momentos suspendidos de lucha. Son imágenes que por su profundidad, en un momento clave de indefiniciones y de subversiones contra el orden vigente, abren posibilidades de intervención en la construcción de la historia y de la memoria (colectiva y social). Las imágenes del 2016, casi exactamente 10 años después, abrirían la posibilidad de intervenir la historia y de permitirnos otra lectura para entender los sucesos y las imágenes que cronológicamente antecedieron esta lucha, pero que desde su *interioridad*, forman parte de un presente abierto en la lucha contra la dominación.

De manera específica, en Nochixtlán, la realización de imágenes y, principalmente, su difusión se llevó a cabo con mayor celeridad, según la exigencia de los medios digitales que fluyen de manera constante. Tal como señala en una entrevista que realicé en febrero de 2018 al fotoperiodista Luis Alberto Cruz:

Al llegar, como 9:45 a.m. vi a un grupo de policías que aventaban gases lacrimógenos y pobladores que lanzaban cohetones y piedras. Poco después de 10 a.m., se escucharon detonaciones y disparos. Fueron 15 minutos, después de un tiempo, nuevamente se escucharon armas de fuego. Así que con la cámara rápidamente dirigí el lente a donde escuchaba los disparos. Al revisar las fotografías veo la foto de un policía federal disparando con arma larga, entonces hice una selección rápida y las envié a la agencia entre 10:30 y las 11 de la mañana. En otro momento del conflicto perdí mi celular y ya no pude enviar más imágenes ni estar comunicado. En la tarde me enteré que la imagen circulaba en varios portales internacionales y nacionales.⁶

Según indica Luis (Alberto) Cruz, las imágenes las tomó desde un puente y en el lugar estaban otros fotoperiodistas: Jorge Luis Plata, Maximiliano Núñez, Jorge Arturo Pérez Alfonso y Mario Arturo Martínez. Las primeras fotografías muestran la magnitud del conflicto en un primer momento, cerca del puente Nochixtlán II y la carretera federal, donde se llevó a cabo el operativo de las policías Estatal y Federal, resguardadas por dos helicópteros que sobrevolaban la zona (Fotos 1 y 2, de Luis Alberto Cruz).

.....
6 Cruz, Luis Alberto (febrero de 2018). Entrevista de A. Nahón. Oaxaca, México.



Fuente: Archivo de Luis Alberto Cruz

Foto 1. El magisterio y los pobladores de Nochixtlán se han reorganizado, poniendo como barricadas rejas de refresco y autobuses de transporte para detener la embestida de las policías Estatal y Federal, quienes en ese momento los atacan con gases lacrimógenos y los pobladores responden con cohetones artesanales y piedras. 19 de junio de 2016



Fuente: Archivo de Luis Alberto Cruz

Foto 2. Como respaldo de la policía, dos helicópteros sobrevolaron la zona durante el conflicto suscitado en Nochixtlán, en esta imagen se muestra la fuerte presencia de uno de ellos sobre los pobladores que resisten la incursión de la policía a su comunidad. 19 de junio de 2016

El Comisionado de la Policía Federal, Enrique Galindo, declaró en su momento que el cuerpo de seguridad cuando participa en un operativo no porta armas de fuego, lo cual se certifica incluso ante un notario, sin embargo, las fotografías de diversas agencias nacionales e internacionales –como Cuartoscuro, Associated Press (AP) y Xinhua, cuyos fotógrafos son Jorge Arturo Pérez, Luis Alberto Cruz y Maximiliano Núñez, respectivamente– desmintieron esta afirmación. La fotografía de Luis Cruz que más se difundió por la agencia, replicada en distintos sitios electrónicos –muchas veces sin darle el crédito al fotógrafo–, fue la que apareció en la portada de *La Jornada* del lunes 20 de junio de 2016 y una aproximación y detalle de la misma imagen en el semanario *PROCESO* del 26 de junio de 2016 con el titular de “La tragedia de Nochixtlán, fue la gendarmería” (Fotos 3 y 4).



Fuente: Archivo de Luis Alberto Cruz

Foto 3 y 4. Portadas del diario nacional “La Jornada” del lunes 20 de junio de 2016 y del semanario “Proceso” del 26 de junio de 2016, donde sale publicada la foto de Luis Alberto Cruz que capta el momento en el que los policías federales estaban armados y uno de ellos en posición de disparo. Esta imagen de la Vulcanizadora “Reyes”, se volvió icónica para este movimiento social

Los fotógrafos señalaron que sí vieron a los policías disparar, tal como se plasma en sus imágenes y, sin embargo, nunca vieron a los maestros o pobladores armados. Contra esta versión, la Comisión Nacional de Seguridad afirmó que estas imágenes que circulaban de los policías armados eran falsas –incluso se señaló que posiblemente se trataba de imágenes de Michoacán–, aunque horas después, ante lo ineludible (y la verificación de los metadatos de las imágenes digitales que hicieron las agencias AP, Cuartoscuro y Xinhua), tuvieron que aceptar que sí portaban armas. Estos metadatos certificaron la fecha y hora exactas en que fueron tomadas las imágenes. A partir de ese testimonio visual tan contundente, la versión oficial se cambió señalando que fue un grupo especial el que entró a repeler, más tarde, la agresión de “grupos radicales” que dispararon contra la población y los agentes federales. Las imágenes de los fotoperiodistas refutan incluso esta versión, ya que en ellas se puede ver a los policías armados incluso una hora antes de que, según

el comisionado de la policía federal, se requiriera su presencia para responder a las supuestas agresiones.

Aún falta por investigar más acerca de este ataque pero la versión que algunos pobladores han sustentado es que existían francotiradores y policías vestidos de civil infiltrados, quienes posiblemente dispararon para justificar esta artera agresión. Las redes sociales rápidamente hicieron circular las imágenes que develaban que la policía y los agentes federales estaban armados. Lo que generó una presión social que finalmente desenmascaró la versión oficial, orquestada y justificada por autoridades federales y por el gobierno estatal de Gabino Cué.

El fotógrafo Luis (Alberto) Cruz, quien ya cuenta con una experiencia de 15 años como fotoperiodista –actualmente trabaja para El Imparcial y Estación Foto, colaborando con la agencia AP y el diario Milenio–, consciente de la potencia de la instantaneidad de la imagen señala: “Si esa foto no la hubiera mandado al instante, creo que no hubiera tenido la relevancia que tuvo”.⁷ Esta posibilidad tecnológica, la ha logrado enlazando su cámara digital (que posee un lente de gran alcance), vía wi-fi con el teléfono móvil (el cual tiene una memoria amplia que soporta la gran cantidad de imágenes que descarga en cada suceso), lo que permitió su selección y rápido envío. Revisando su archivo, podemos constatar que tiene algunas otras imágenes que no fueron difundidas, en la que puede verse a un policía estatal armado con una pistola (Foto 5) y a otros agentes federales parapetados detrás de un árbol, uno de ellos apuntando con un arma larga (Foto 6).



Fuente: Archivo de Luis Alberto Cruz

Foto 5. Agente de la policía estatal.

.....
⁷ Cruz, Luis Alberto (febrero de 2018). Entrevista de A. Nahón. Oaxaca, México.



Fuente: Archivo de Luis Alberto Cruz

Foto 6. Policías federales y estatales armados, en escenarios distintos, lo que refuerza la versión de que sí iban armados al invadir la comunidad de Nochixtlán y confronta la inicial versión oficial de que no portaban armas de fuego. 19 de junio de 2016



Fuente: Archivo de Luis Alberto Cruz

Foto 7. Uno de los pobladores asesinado en el conflicto social de Nochixtlán. 19 de junio de 2016

Los fotorreporteros no solo han hecho visibles los acontecimientos y sucesos, dejando que las imágenes hablen más allá de su superficie, sino también han acumulado un sinfín de imágenes que no han sido publicadas y que forman parte de un archivo todavía silencioso que requiere analizarse para ser expuesto. Como es el caso de esta otra foto inédita de Luis Alberto Cruz, en donde registra a uno de los pobladores que fue asesinado en el conflicto social (Foto 7). Con la intención de divulgar sus propias

imágenes, los fotoperiodistas realizaron una exposición denominada “12 miradas de un conflicto”, con la finalidad de destacar año con año las imágenes de los sucesos más relevantes. Los fotógrafos de prensa, organizadores de esta exhibición que transitó en algunos espacios culturales son: Jorge Arturo Pérez, Carolina Jiménez, Mario Arturo Martínez y Luis Alberto Cruz. La exposición, compuesta de 28 imágenes, incluyó su trabajo y el de otros fotoperiodistas como: Edwin Hernández, Jaime Ortiz, Jesús Cruz, Jorge Luis Plata, Maximiliano Núñez, Patricia Castellanos y Ulises Ortiz, además de José Carlos Dávila.

Este último, sin trabajar para una agencia o medio impreso, pero dedicado al marketing digital, logró tomar una imagen que se hizo viral en las redes sociales logrando compartirse más de 30 mil veces en un par de días. Ya que su imagen publicada en su página personal de Facebook, fue retomada por la página web del periódico “Noticias Oaxaca Voz e Imagen” (con el sugerente título de “No es Irak, es México”) (Fotos 8 y 9) y después por diversos medios digitales. La espesura del humo y un cielo que tornó naranja, mientras dos helicópteros sobrevolaban la zona del conflicto, le dio un sentido apocalíptico al trágico momento que se vivió. Los usuarios en las redes, compararon la escena con algo que podría verse en una zona de guerra de Irak o Siria. Uno de los titulares que acompañaron la imagen, con la finalidad de hacerla resonar aún más lleva ese sentido: “La fotografía que podría confundir a México con Irak.” La mayor confusión, sin duda no proviene de la imagen, sino de las autoridades que con opacidad han ocultado la magnitud de su fallido operativo, así como a los responsables intelectuales y los móviles políticos de tal tragedia. La cortina de humo se ha diluido con la evidencia de las imágenes, pero la narrativa del poder aún se sostiene por la espesura de la impunidad.⁸



Fuente: José Carlos Dávila

Foto 8. Imagen publicada en la página personal de Facebook de José Carlos Dávila

.....
8 Irónicamente, el Instituto Internacional de Estudios Estratégicos (IISS, por sus siglas en inglés), según su reporte publicado en 2017 señala que “Las guerras en Irak y Afganistán fueron rebasadas por número de muertes por los conflictos en México y Centroamérica, que han recibido mucha menos atención mediática y de la comunidad internacional”. Véase nota: Huerta, Cesar (10 de mayo de 2017). México, el segundo país más letal del mundo; gobierno de EPN lo niega. *Polemón*. Recuperado de <https://polemon.mx/mexico-segundo-pais-letal-del-mundo-gobierno-epn-lo-niega>

/ Mar, 06/21/2016 - 21:04

'No es Irak, es México': la fotografía viral sobre el desalojo de maestros en Oaxaca



Fuente: Archivo de José Carlos Dávila

Foto 9. La imagen de Dávila, al ser retomada por la página web del diario "Noticias Oaxaca Voz e Imagen", se convirtió en viral, al replicarse también en diversos medios digitales como El País

La potencia que mostró la fotografía digital fue que fungió como testimonio visual, interviniendo y modificando, de manera inmediata, la narrativa del poder. Asimismo, los dispositivos de la fotografía, que devienen pasado en el instante de su revelación, abrieron la posibilidad de ampliar la memoria colectiva, permitiendo una construcción de sentido y de historicidad desde los sujetos en lucha implicados en la vida social y política. Las tecnologías visuales, pueden convertirse en un dispositivo político interviniendo, espontánea o premeditadamente, en la construcción de nuestra historia y memoria.

La difusión de la imagen viral realizada por un fotógrafo *amateur* a través de diversos medios digitales, confirma una democratización de la fotografía que de lograr una función política, en clave benjaminiana, podría ser un contrapeso de los excesos y dispendios implicados en la reproductibilidad de imágenes del entretenimiento y la masificación. Todo ello nos permite comprender con mayor certeza que la participación ciudadana, fotoperiodística y artística es decisiva para generar una memoria colectiva visual de profundas magnitudes. No solo se comparte un acontecimiento histórico en un momento dado, sino que se gestan diversas narrativas que enriquecen nuestras perspectivas y amplían los encuadres políticos, cuando los ciudadanos pasan de espectadores a creadores de su propia historia y memoria (visual). Con ello, se construye una noción de historicidad o de memoria visual que puede implicar también una pedagogía política, al mostrarnos esas encrucijadas de la historia donde es posible construir imágenes disonantes con el

relato dominante e intervenir en ella, al generar otras posibilidades de lectura desde un presente que se vitaliza con la constante resignificación de sus heterogéneas imágenes.

La inclusión de actores y de una imaginación política distinta en la construcción, edición o montaje de las imágenes, implica también la hechura de una memoria social y visual en continua disputa (contra la visión dominante). Es relevante reflexionar sobre la posibilidad de intervención en el presente y en el pasado, activando nuevas miradas, matices y posicionamientos:

Al comienzo de su libro *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin establece como una de sus premisas la de “reconocer a las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas, enmarcadas en relaciones de poder” (Jelin, 2002: 2). Así, toda sociedad que haya atravesado un hecho social traumático, asiste en su seno a las permanentes ‘batallas de la memoria’: luchas por imponer sentidos sobre el pasado. (Fortuny, 2014: 12)

La imagen es, como un campo de fuerzas antagónicas, que requiere dotarse de una visión polifónica de la historia, confrontando la visión unívoca del poder. La mirada dialéctica nos permite darle un giro al pasado, derrocando su pretensión lineal y dominante. Imágenes y memorias reinventándose por sujetos que dejan de ser eternos consumidores y espectadores para convertirse en creadores de múltiples narrativas, haciendo refulgir un presente pleno de significaciones y de resonancias sociales. Imágenes y producciones visuales que remontan la historia a contrapelo, al punzar sensibilidades y experiencias, ampliando horizontes culturales, estéticos y de resistencia.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2008). *Obras, Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.
- Bourdieu, P. et al. (1985). *Un arte medio. Ensayo sobre usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- CVO (Comisión de la Verdad de Oaxaca). (23 de abril de 2016). “Ya sabemos! No más impunidad en Oaxaca”. (Resumen Ejecutivo). Recuperado de <https://comisiondelaverdadoaxaca.org.mx/informe-de-la-comision-de-la-verdad-version-ejecutiva/>
- Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca. Boletín del informe. Recuperado de <https://www.derechoshumanosoaxaca.org/>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve-Fundación Televisa.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía*

- argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Freund, G. (2008). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gil Antón, M. (6 de junio de 2016), Sobre el fracaso de la reforma educativa: entrevista a Manuel Gil Antón. *Horizontal*. Recuperado de <https://horizontal.mx/sobre-el-fracaso-de-la-reforma-educativa-entrevista-a-manuel-gil-anton/>
- Gil Antón, M. (6 de mayo de 2017). “Reforma educativa: los costos de una ilusión”. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/manuel-gil-anton/nacion/2017/05/6/reforma-educativa-los-costos-de-una>
- Leyva, R. (ed.) (2008). *Memorial de Agravios, Oaxaca, México, 2006*. Oaxaca: Marabú Ediciones.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. México: CONACULTA-Artes de México.
- Nahón, A. (2017a). Fotografía intervenida por la gráfica: entrelazamientos de la técnica, el arte y la cultura. En *Pensamiento, arte y naturaleza. Tres ensayos sobre la técnica*. Oaxaca: Colección Edén Subvertido-Instituto de Humanidades de la UABJO.
- Nahón, A. (2017b). *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. México: Universidad de Guadalajara-CIESAS-Cátedra Jorge Alonso.
- Romero Frizzi, M. Á. y Dalton, M. (2012). *Para que no se olviden. Mujeres en el movimiento popular, Oaxaca, 2006*. Oaxaca: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.

Fuentes primarias

- Archivo de Luis Alberto Cruz.
Archivo de José Carlos Dávila.

Imágenes presentes: intervención del espacio público en conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar de 1976

GABRIEL ESTEBAN MARGIOTTA*
WANDA BALBÉ**

Resumen

Este trabajo puntualiza en la importancia de las imágenes en los procesos de construcción de memoria. La imagen, en tanto medio para representar y convocar el pasado, se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas con relación a violencias y demandas de verdad y justicia. Específicamente, nos centramos en ejemplos de la producción fotográfica vinculados a la construcción de memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. Nos interesa abordar cómo la producción fotográfica de una época adquiere nuevas significaciones y usos a partir de otras apropiaciones en otros contextos históricos. Particularmente, el objetivo es desarrollar cómo la producción de un archivo fotográfico personal hace su aparición en el espacio público en otro contexto político, y adquiere distintos matices de acción política colectiva.

Para este análisis tomaremos como punto de partida la propuesta de intervención del espacio público de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) para la conmemoración de los 40 años del golpe militar de 1976.

Palabras clave: fotografía; memoria; espacio público; acción colectiva.

Fecha de recepción: 14-12-2017

Fecha de aceptación: 21-09-2018

Present images: public space intervention in commemoration of the 40 years of the civil-military coup of 1976

Abstract

In this paper we want to point out the importance of images in memory building processes. The image as a way to represent and invoke the past, constitutes a key starting point to address its uses and political potentialities in relation to violence and demands for truth and justice. We focus on examples of photographic production linked to the construction of memory on State Terrorism in Argentina. We address how the photographic production of a particular period acquires new meanings and uses from new appropriations in different historical contexts. In particular, we develop how the production of a personal photographic archive emerges in the public space in another political context, acquiring different nuances of collective political action.

In this analysis, we discuss the intervention in public space proposed by Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) for the 40th anniversary's commemoration of the 1976 military coup.

Keywords: Photography; Memory, Public Space; Collective Action.

* Docente en Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del proyecto UBACyT "Políticas, territorios y escrituras de la memoria. Saberes expertos, prácticas militantes y dispositivos testimoniales en las configuraciones epistemológicas del pasado reciente (1955-2017)" del Instituto de Geografía "Romualdo Ardissonne", Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: gemargiotta@gmail.com

** Doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Integrante del proyecto UBACyT "Aportes metodológicos de la performance-investigación a los estudios socio-antropológicos sobre los cuerpos", Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: wanda.balbe@gmail.com

“Fotografía es memoria”: la propuesta

En este trabajo nos proponemos analizar el carácter mutable, performático y creativo del uso de fotografías en relación con los procesos de construcción de memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. La imagen en tanto medio para representar y convocar el pasado se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas en relación con violencias y demandas de verdad y justicia. Analizamos la propuesta de la Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos (A.R.G.R.A.), “Fotografía es memoria. 76.16. Nunca más” para la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar.

El 24 de marzo de 1976 una junta militar liderada por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti realizó un golpe militar apoyado por un sector de la población civil, destituyendo de la presidencia a María Estela Martínez de Perón e iniciando el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Esta dictadura cívico-militar que se mantuvo hasta el 10 de diciembre de 1983 y se caracterizó por la censura, la vigilancia, la represión, el terror sistemático, el uso de la violencia, la detención clandestina, la tortura y exterminio de personas y el robo de bebés.¹

Con el retorno de la democracia, el 24 de marzo se ha convertido en una fecha para recordar y denunciar lo ocurrido. Las marchas y manifestaciones del 24 de marzo se han constituido en una práctica conmemorativa y un espacio político de acción colectiva que renuevan las demandas de “Memoria, Verdad y Justicia”, el repudio al terrorismo de Estado y el recuerdo por los 30.000 detenidos-desaparecidos. Organismos de derechos humanos, partidos y agrupaciones políticas e independientes marchan desde Congreso hacia Plaza de Mayo en Buenos Aires y en otras ciudades del país conmemorando la fecha y desplegando una performance política que incluye, banderas, cantos y propuestas artístico-políticas.

En un contexto particular, el 24 de marzo del 2016, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) propuso:



Foto 1. “Fotografía es memoria. 76.16” consigna de la intervención difundida en medios virtuales

.....
 1 Para un análisis sobre esta caracterización ver Pilar Calveiro (2005).

En distintos medios de comunicación (medios gráficos, digitales y redes sociales), con la consigna “Fotografía es Memoria. 76.16. Nunca Más”, la asociación propuso hacer memoria con tres fotografías que consideraban “testimonios contundentes” del terrorismo de Estado en nuestro país.



Fuente: ARGRA

Foto 2. Las tres fotografías propuestas para la intervención. De izquierda a derecha, sus autores son: Eduardo Longoni, Pablo Lasansky y Daniel García

La primera, “Militares argentinos durante la dictadura, el 29 de mayo de 1981” con autoría de Eduardo Longoni. La segunda, “Represión a la marcha obrera a la CGT, el 30 de marzo de 1982” por Pablo Lasansky y la última, “Familiares de desaparecidos frente a la Casa Rosada, el 28 de abril de 1983”, tomada por Daniel García. Según la asociación, cada una de las fotografías referían a diferentes aspectos representativos de ese período: la Dictadura, la represión y la resistencia.²

La propuesta consistía en descargar vía internet los archivos digitales de las imágenes (en formato PDF) para imprimirlas y pegarlas en alguna pared de la ciudad armando un afiche. Luego invitaba a realizar una fotografía propia para subirla a las redes sociales con el hashtag “#ARGRA40añosdelgolpe” y mandarla también por mensaje privado a la página de Facebook de A.R.G.R.A. para que ellos la difundieran.

En el contexto de los 40 años del golpe cívico-militar, nos interesa destacar las intenciones de *colectivización* y de *intervención* del espacio público a partir de esta propuesta artístico-política. A partir de la reproducción de esas fotografías y la repetición de esa acción –imprimirlas, pegarlas y subirlas a la red– se multiplican los lugares de conmemoración y las voces de “Memoria, Verdad y Justicia”.

#40añosdelgolpe

El 24 de marzo de 2016 no solo se cumplieron cuatro décadas del golpe cívico-militar de 1976, sino también fue la primera conmemoración durante la presidencia de Mauricio Macri. Los sentidos políticos y símbolos construidos a partir de la lucha política de los organismos de derechos humanos durante las décadas anteriores, devenida política de Estado durante los gobiernos de Néstor Kirchner

.....
² Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

y Cristina Fernández, se sentían inestables.³ Uno de los gestos oficiales fue la invitación del presidente estadounidense, Barack Obama, a participar de los actos conmemorativos, lo que fue interpretado por el movimiento de derechos humanos como una “provocación”.⁴ Las banderas de Estados Unidos flameando junto a las argentinas en la Plaza de Mayo y el Parque de la Memoria jugaban con el poder simbólico y político de las imágenes, de los objetos y de los espacios, y amenazaban los consensos construidos con relación a la política de derechos humanos y a la impugnación de la última dictadura cívico-militar argentina.

Desde principios de la década pasada y de la mano de políticas sobre derechos humanos encabezadas por el gobierno de Néstor Kirchner, se intensificó en Argentina un proceso histórico abierto previamente en la construcción de la memoria oficial sobre la violencia política de los años setenta. Los Derechos Humanos y “hacer memoria” pasaron a formar parte de la agenda oficial, se declararon nulas e inconstitucionales las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final reabriéndose así las causas judiciales a los represores, al tiempo que se pusieron en marcha una serie de políticas públicas destinadas a promover la memoria sobre el terrorismo de Estado. Parte de las políticas propuestas en esta dirección se materializaron en el establecimiento del 24 de marzo como feriado nacional⁵ y la oficialización de diferentes Espacios para la Memoria en sitios en los que durante la dictadura cívico-militar se cometieron delitos de lesa humanidad por parte del Estado argentino. De esta manera, el predio conocido como la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (E.S.M.A.), que funcionó como Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) utilizado por el ejército nacional, fue transformado en el “Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex-E.S.M.A.)”. Entre otras acciones, también se construyó el Parque de la Memoria, un espacio público dedicado a la memoria de los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado, donde se sitúa el Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado. Ubicado

.....
 3 Durante su campaña presidencial Macri afirmó en una entrevista: “Mi gobierno ha sido defensor de los derechos humanos, de la libertad de prensa, acceso a la salud y la educación. Ahora los derechos humanos no son Sueños Compartidos y esos ‘curros’ que han inventado. Con nosotros esos ‘curros’ se acabaron”. (*La Nación*. (8 de diciembre de 2014). Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1750419-mauricio-macri-conmigo-se-acaban-los-curros-en-derechos-humanos>) De esta manera, el entonces candidato se refería a las políticas públicas en derechos humanos del período kirchnerista como fraudulentas y corruptas. En los días previos a las elecciones presidenciales del 2015, el Espacio Mansión Seré, un ex Centro Clandestino de DyT “recuperado” y refuncionalizado como espacio para la memoria amaneció con un grafiti con la inscripción “el 22 se termina el curro” en alusión a los dichos de Mauricio Macri (*Télam*. (20 de noviembre de 2015). Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201511/127772-pintadas-mansion-sere.html>

4 Nora Cortiñas, de Madres de Plaza de Mayo, línea fundadora, refirió que “no le agrada para nada” la visita de Obama ya que los Estados Unidos “fueron los gestores de las dictaduras en el Cono Sur, en América latina. Además, es un país que vive entrometiéndose en otros países, provocando el horror”. Por otro lado, Carlos Pisoni, de H.I.J.O.S., manifestó: “No se trata de Obama, sino que representa a los Estados Unidos, un país que participó del golpe de Estado, del Plan Cóndor. Veremos qué dice, si pide perdón, pero sentimos que su presencia el 24 de marzo es una provocación”. Polémica por la fecha. (20 de febrero de 2016). *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-292897-2016-02-20.html>

5 La ley 26.085, sancionada el 15 de marzo de 2006, establece el “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” (24 de marzo) como feriado nacional.

frente al río en la Costanera Norte de la Ciudad de Buenos Aires, dicho monumento fue inaugurado en 2007 y cuenta con treinta mil placas que representan a las víctimas del terrorismo de Estado.⁶

Gugliemucci (2013) describe este período como un proceso social de consagración de la memoria sobre el terrorismo de Estado donde se destaca la capacidad estatal de imponer representaciones sociales sobre esa época y la importancia que adquieren los rituales y ritos en la producción, reproducción e imposición de las mismas. El acto oficial para la conmemoración de los veintiocho años del golpe cívico-militar encabezado por Néstor Kirchner en el Colegio Militar resulta ejemplar en esa dirección⁷.

Esta agenda oficial propició fuertes diferencias hacia adentro del movimiento de derechos humanos y en las organizaciones de izquierda frente al gobierno nacional, cuyas consecuencias pudieron verse ejemplificadas en que la marcha principal del 24 de marzo se divida en dos, así como en sus consignas y en los discursos alusivos a la fecha. Vecchioli (2005) afirma que si bien la actividad de organismos de derechos humanos integradas por familiares de víctimas es política, sus demandas se presentan como trascendiendo las disputas político-partidarias, ya que se legitiman a través de la naturalización del vínculo de sangre con las víctimas, por lo que presentan su reclamo como un imperativo moral.

Para las conmemoraciones del 24 de marzo del 2016, esas discusiones se renovaron en el nuevo contexto con la visita de Barack Obama y la primera marcha bajo el gobierno de Mauricio Macri. Desde algunos sectores opositores al gobierno hubo un llamado a unificar las dos marchas apelando a una causa común no solo en la conmemoración de la fecha y en la necesidad de continuar los juicios a los represores, sino también en el repudio a las políticas represivas y de ajuste encabezadas por el nuevo gobierno⁸.

Es en este contexto político que tiene lugar la propuesta “Fotografía es Memoria” de A.R.G.R.A.

.....
6 Para un análisis de los debates en el proceso de construcción del Parque de la Memoria y el Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado véase Ana Gugliemucci (2013).

7 El 24 de marzo de 2004 en un acto en el Colegio Militar, institución encargada de seleccionar, educar y formar a los futuros conductores del Ejército Argentino, Néstor Kirchner ordenó al jefe del Ejército de entonces, Roberto Bendini, a descolgar los cuadros de Videla y de Bignone de la galería de retratos de directores de la institución. En su discurso anunció: “El retiro de los cuadros marca una clara decisión del país todo, las Fuerzas Armadas, el Ejército, de terminar con esa etapa lamentable de nuestro país, (...) estoy convencido de que nuestro Ejército va a colaborar con este proceso para salir del infierno y reencontrarse con su historia sanmartiniana. El 24 de marzo se debe convertir en la conciencia viva de lo que nunca más debe suceder”. Quedaron los clavos para la historia. (25/03/2004). *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33242-2004-03-25.html>

8 En este sentido, en una nota publicada en la página oficial de la agencia de noticias Télam, Itai Hagman, referente político de la organización Patria Grande, sostenía: “no hace falta dejar de lado ninguna posición propia”, “cada quién puede expresarse con sus consignas, banderas, expresiones”, “¿Acaso no estamos todos de acuerdo en rechazar la subordinación a los intereses de los Estados Unidos? ¿O no repudiamos todos los programas de ajuste y las políticas represivas? ¿O no estamos de acuerdo en la necesidad de que sigan los juicios a los genocidas, de que se avance con la complicidad civil y empresarial?”. Proponen que el 24 de marzo haya una sola marcha a Plaza de Mayo. (05 de marzo de 2016). *Télam*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201603/138511-proponen-que-el-24-de-marzo-haya-una-sola-marcha-a-plaza-de-mayo.html>

Las fotografías 40 años después: del archivo al espacio público

Nos interesa abordar cómo la producción fotográfica de una época adquiere nuevas significaciones y usos a partir de otras apropiaciones en otros contextos históricos. En este sentido, analizaremos los modos en que la producción de un archivo fotográfico personal hace su aparición en el espacio público en otro contexto político, adquiriendo nuevos usos y distintos matices de acción política colectiva. Las tres fotografías elegidas por A.R.G.R.A. para la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar, comparten la cualidad de no haber sido publicadas en los medios de comunicación en el momento de su producción.

La Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos (A.R.G.R.A.) se fundó en 1942 con el objetivo de regular los derechos de los fotoperiodistas y de promoción de la profesión fotográfica.⁹ Los fotoperiodistas en tanto ojos-testigo se han encontrado con la censura y la limitación del ejercicio de su profesión, tanto por las editoriales para las que han trabajado como por los distintos contextos históricos-políticos. Eduardo Longoni,¹⁰ Pablo Lasansky¹¹ y Daniel García¹² produjeron sus fotografías en el contexto represivo y de silenciamiento impuesto por la dictadura. En relación a este momento Eduardo Longoni recuerda: “Teníamos un montón de cosas que fotografiábamos y que en los medios no salían porque tenían su nivel de auto-censura, más la censura del gobierno militar. Año a año teníamos en nuestros archivos mucho material que no salía”¹³

A partir de esa censura se empieza a conformar un archivo personal de imágenes que si bien no ven la luz y no pueden ser mostradas o difundidas, van adquiriendo un valor testimonial sobre lo no dicho y sobre lo que la dictadura pretende ocultar. Esos archivos no necesariamente estaban constituidos de imágenes de la represión, de la desaparición o de la tortura. Como dice Longoni:

A mediados de la Dictadura, la represión era intramuros. Las fotos que nosotros podíamos hacer eran simbólicas: nadie tenía imágenes de una patota reventando una casa, un centro clandestino de detención. La gran maquinaria de muerte fue justamente ocultar lo que hicieron. No había 30 mil muertos sino 30 mil desaparecidos.¹⁴

.....
9 Recuperado de <http://www.argra.org.ar/web/>

10 Eduardo Longoni trabajaba como fotógrafo en la agencia Noticias Argentinas desde 1979. “Militares argentinos” fue tomada en 1981 en un acto oficial del Día del Ejército que tenía que cubrir como parte del trabajo cotidiano.

11 La fotografía “Represión a la marcha obrera a la CGT” fue tomada por Pablo Lasansky en la marcha de marzo de 1982 convocada por la CGT con la consigna “Pan, paz y trabajo”. Esa marcha fue una de las primeras manifestaciones en el espacio público en el contexto represivo.

12 Daniel García trabajaba como reportero gráfico desde 1977 y en la agencia Diarios y Noticias desde 1982. A partir de los contactos realizados por las agencias de noticias, empezó realizando un trabajo sobre Madres de Plaza de Mayo y sobre Lilia Orfanó de Familiares de Desaparecidos. La fotografía “Familiares de desaparecidos frente a Casa Rosada” fue tomada en el 1983, en una de las marchas cubiertas por él.

13 Entrevista a Eduardo Longoni. Fotografía y derechos humanos: Eduardo Longoni. (17 de marzo de 2015). *La Izquierda Diario*. Recuperado de: <http://www.laizquierdadiario.com/Fotografia-y-derechos-humanos-Eduardo-Longoni>

14 Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

Gamarnik (2010) señala dos tipos estrategias de los fotógrafos de la época para realizar fotografías políticamente opositoras. Por un lado, una estrategia llevada adelante fue la de realizar fotografías de todos modos, aquellas que estaban prohibidas o que serían directamente censuradas, que fueron las que posibilitaron un registro de los inicios de la búsqueda de los desaparecidos y de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Por otro lado, la estrategia de realizar fotografías de carácter *irónico*:

A la política de imagen que la dictadura había construido de sí misma, los fotógrafos le respondieron con lo que sabían hacer, buscar el momento gracioso, el paso en falso, el error, la pose ridícula, el ángulo que permitía una lectura en clave cómica, metafórica. En otras imágenes y apelando a la lectura cómplice del observador, remarcaban el sentido hipócrita de las jerarquías militares, tratando de dejar al desnudo su verdadero rostro. Es una *fotografía irónica* de gran valor simbólico. (Gamarnik, 2010: 14)

En ese sentido, las fotografías que podían realizar y archivar se van constituyendo en una práctica contra el silencio, instituyéndose en una práctica “subversiva” frente al ocultamiento.¹⁵ Esos archivos personales pueden entenderse como un corpus de *memorias subterráneas* que en términos de Pollak (1989) “(...) prosiguen su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis”. Algunas de esas fotografías comenzaron a circular primero en espacios alternativos y clandestinos como las muestras que empezaron a realizarse desde 1981 en adelante, denominadas “El periodismo gráfico argentino” donde los fotógrafos se daban la libertad de mostrar el trabajo personal que no era publicado. En esas muestras, las fotografías que compartían no necesariamente estaban vinculadas a la dictadura, sino que presentaban diversos temas. Este espacio de libertad en la presentación de fotografías propias constituía una práctica política de encuentro para poder decir y mostrar contra la censura generalizada.

Al mismo tiempo, estos espacios iban en contra de esa auto-censura practicada por los medios y por los mismos fotógrafos que pretendía una separación entre la práctica periodística y su dimensión política. Las fotografías publicables aparecen en el relato de Longoni como pretendidamente neutras, despojadas de connotaciones frente a la situación política y a la noticia que cubrían, intentando pasar por un “mero registro”.

Sobre estos espacios alternativos y la primera exposición de la fotografía “Militares argentinos”, Longoni dice:

En 1981 hicimos una muestra de periodismo del “Grupo de reporteros gráficos”: queríamos mostrar lo que los medios no publicaban. Armamos la exposición en el único lugar que conseguimos que nos prestaran: una salita en San Telmo, la sede de

.....

15 Daniel García afirma en una entrevista que valoraban las fotografías más allá de que se publicaran o no y que sin pensarlo fueron constituyendo un corpus documental importante. Asimismo para la época, algunas fotografías servían para denunciar en el exterior lo ocurrido. Entrevista a Daniel García. Fotografía y Derechos Humanos: represión y persecución por registrar en imágenes. (23 de marzo de 2015). *La izquierda Diario*. Disponible en <https://laizquierdadiario.com/Fotografia-y-Derechos-Humanos-represion-y-persecucion-por-registrar-en-imagenes>

los residentes de Azul en Buenos Aires. Sin embargo esta foto quedó olvidada en aquel cajón. Recién se exhibió en 1983.¹⁶

Es interesante aquí señalar que el carácter colectivo y político de las primeras muestras de “El periodismo gráfico”. Según Gamarnik (2011) no surgieron desde una voluntad individual, sino de una necesidad colectiva y gracias a un impulso social compartido. Ellas mantienen una continuidad con la actividad de A.R.G.R.A. en los años que siguieron a la dictadura. La necesidad de comunicar más allá de las limitaciones de los medios y de recordar a través de imágenes, se vieron expresadas, entre otras actividades, en las Muestras Anuales de Fotoperiodismo Argentino,¹⁷ en la intervención “19 y 20. Diez Años. Fotoperiodismo en la calle”,¹⁸ y en la propuesta de conmemoración para los 40 años del golpe cívico-militar.

Luego de esas primeras muestras, las fotografías que constituían archivos personales adquieren visibilidad. Con los años crece su circulación y sus usos exceden la decisión y el control de los fotógrafos. En ese proceso, al valor testimonial que tenían las fotografías se le van adhiriendo capas de sentidos que las van constituyendo como íconos de una época.

Al respecto, Feld (2014) analiza el caso de Víctor Bastera, quien durante su detención y desaparición en la E.S.M.A.¹⁹ realizó, ocultó y guardó fotografías de detenidos-desaparecidos y represores. La autora remarca que esas imágenes, al salir a luz y al circular en nuevos marcos interpretativos, se desplazan de ser testigos a íconos del pasado.

En ese sentido, las fotografías elegidas para la conmemoración de los 40 años empiezan en sí mismas a evocar en el espacio público el drama de lo ocurrido. Si bien con el tiempo existen distintos contextos de circulación y usos de esas fotografías como así también una serie de desplazamientos que operan sobre ellas (de práctica periodística y ojo-testigo a documento histórico y práctica memorial y conmemorativa) existe una continuidad en la dimensión política de esas fotografías que tiene que ver por un lado, con la acción de los fotógrafos en aquellas primeras muestras clandestinas y, por otro, con la propuesta de intervenir el espa-

.....
16 Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

17 Las muestras ya llevan veintinueve ediciones para este año 2018 nuclean a distintos fotógrafos y distintas temáticas involucrando hechos de relevancia social, política, cultural y deportiva ocurrida en el año anterior. Estas muestras se constituyen en la exposición más importante de fotoperiodismo del país realizándose de manera gratuita en museos y galerías de distintas ciudades del país (Buenos Aires, La Plata, Rosario, Mendoza).

18 Cumpliéndose una década del estallido social frente a la crisis social y económica del 2001, A.R.G.R.A. organizó una intervención recordando los eventos del 19 y 20 de diciembre instalando alrededor de setenta fotografías en los espacios de la ciudad donde las mismas habían sido tomadas.

19 Víctor Bastera fue un obrero gráfico que permaneció detenido-desaparecido desde agosto de 1979 hasta diciembre del 1983. A pesar de haber sido liberado en el inicio de la presidencia de Raúl Alfonsín, continuó siendo vigilado y controlado. Durante su secuestro en la E.S.M.A., fue obligado a falsificar documentos para los funcionarios de la Armada. Con el tiempo fue guardando una copia de las fotografías que le solicitaban y a medida que fue teniendo permisos de salida las fue sacando escondidas. En el Juicio a las Juntas Militares realizado en 1985, Bastera acompaña su testimonio con las fotografías guardadas.

cio público con esas mismas imágenes en el 40° aniversario. Esta continuidad es posible gracias al lenguaje particular de la fotografía, gracias a la *huella* que porta y a su *poder de condensación*.

Como dice Diana Taylor:

(...) las fotografías son muchas cosas -son evidencia, testimonio, historia, conmemoración y archivo. (...) Pero sea lo que fuera su contexto, las fotografías actúan; además la performance fotográfica cambia con el paso del tiempo. Es justamente eso lo que otorga semejante fuerza. Una fotografía sigue evolucionándose un largo tiempo después de que el o la autor(a) la firma y la data. Continúan provocando eventos del aquí y ahora, siguen evocando diferentes pasados, y siguen constituyéndose posibles futuros. (Taylor, 2009:26)

Imágenes presentes: fotografías en el espacio público

Nos interesa destacar las intenciones de *colectivización* y de *intervención* del espacio público de la propuesta “Fotografía es memoria. 76.16. Nunca Más”. Consideramos que la propuesta de A.R.G.R.A. trasciende los debates por la unificación de la marcha del 24 y por la presencia de banderas políticas en la misma y se constituye en una forma artístico-política particular para conmemorar la fecha que se difunde y se hace propia. Esta propuesta no requiere de acuerdos entre partidos, agrupaciones políticas y movimientos sociales con diferencias políticas –a veces históricas–, sino que interpela decisiones personales y puede ser activada de manera individual o en grupos de afinidad política no necesariamente nucleados bajo un formato institucionalizado.

La propuesta de conmemorar con fotos interviniendo el espacio público apuesta a un “ser parte” más amplio. La acción política y estética de imprimir las fotografías propone conmemorar desde la dimensión testimonial del registro fotográfico. Las imágenes visibilizan en el espacio público el “esto ocurrió”, “esto ha sido”. Esa *huella* del pasado se hace presente en nuestro espacio cotidiano señalando “esto nunca más”, y desde ahí nos interpela, evocando nuestro propio pasado y comprometiéndonos a *hacer memoria*.

Ese “hacer memoria” y conmemorar, tiene recorridos múltiples: sale como propuesta de A.R.G.R.A.; hay quienes imprimen las fotografías y las pegan en las calles; hay quienes las llevan en la marcha; hay quienes habiendo –o no– impreso las fotografías las comparten por las redes sociales; y hay quienes solamente se las encuentran en sus trayectorias cotidianas. De ahí, no solo el carácter declarativo sobre la conmemoración, sino todo un entramado potencial en el *hacer memoria* y *conmemorar*.²⁰ A partir de las fotografías se activa un ejercicio del recuerdo y de conmemoración. Los marcos de lo decible/indecible habilitan la posibilidad de

.....
20 En este sentido, esta acción artístico-política tiene su antecedente en “19 y 20. Diez Años. Fotoperiodismo en la calle”. La instalación de las fotografías en el mismo lugar donde habían sido tomadas permitía señalar el lugar y decir con la fotografía: “Esto ocurrió aquí hace diez años” como modo de recordar el estallido social del 2001 frente a la crisis económica y social del momento, pero también como una forma de interpelar a las personas que transitan esos espacios en lo cotidiano, invitándolos a hacer memoria.

marcar el espacio público y conmemorar a partir de él. Esta posibilidad de manifestar, de decir y mostrar lo que antes se pretendía ocultar es posible por dos particularidades que hacen a la propuesta de A.R.G.R.A.: las fotografías como íconos de ese pasado y la intervención del espacio público.

En primer lugar, la propuesta de A.R.G.R.A. aparece mediada por la *iconicidad* de las fotografías. Esta iconicidad media entre la propuesta y su convocatoria. Las personas que adhieren a la propuesta no necesariamente conocen a los fotógrafos, ni la historia de A.R.G.R.A., ni la historia de las fotografías, sin embargo, aquella se hace propia. La dimensión testimonial e icónica de las fotografías constituye un lenguaje común, un código compartido, que las separan de sus autores habilitando un espacio de libertad en la práctica memorial y política. El mismo lenguaje de la fotografía es el que permite esta apropiación. Diana Taylor reflexiona: “La fotografía, el arte de de- y re-contextualizar, es capaz de aislar y congelar el momento...” (Taylor, 2009:22). En ese sentido, las imágenes elegidas nos traen fragmentos de ese pasado, no se puede negar que *eso ha ocurrido*. Las fotografías están ligadas a su referente, están ligadas a esa época. Barthes (1994) sostiene que lo terrible que hay en cada fotografía es “el retorno de lo muerto”, de ahí su carácter fantasmagórico.

La posibilidad de presentar las imágenes en el espacio público rompe con el silencio impuesto por el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar. Aquello que no se podía mostrar, aquello que se pretendía ocultar, re-aparece como huella del pasado en espacios transitados cotidianamente. Aquello negado vuelve como fantasma e impone la necesidad de recordar, de hacer memoria, de conmemorar. Las fotografías portan esos fantasmas, los re-sitúan en el presente y *vehiculizan* ese pasado dando la posibilidad de mirarlo, leerlo y pensarlo desde el presente.

A su vez, las fotografías tienen el *poder de condensar* lo ocurrido. Ellas cuentan con detalles que nos cautivan y nos permiten “volver a mirar” eso del pasado, situándonos y re-situándonos en ese tiempo y en ese espacio, obligándonos, como dice Taylor “a repensar lo que vemos a la luz de lo que sabemos, y lo que sabemos en relación a lo que vemos” (2009: 23). Cada vez que nos enfrentamos a una fotografía, se produce un encuentro entre nuestro propio cuerpo y los cuerpos de la imagen, entre el pasado de esa imagen y el presente de esa mirada. Los detalles que parecían secundarios reclaman nuestra atención, nos conmueven y abren una dimensión del recuerdo particular ligada a la experiencia personal y social de quien mira. Como dice Reguillo:

Memoria y emoción han constituido un binomio inseparable en la historia de la humanidad, y esta relación es mediada siempre por la imagen, es decir, por la capacidad de producir o retener figuraciones, representaciones, imágenes de lo real. La potencia de la imagen estriba en polisémica y siempre abierta posibilidad de producir sentido, de operar como una especie de conector metafórico entre la memoria, ya sea social o individual, y la emoción movilizada por la cadena interminable de tpos que detona. (Reguillo, 2009:33)

Esa dimensión del recuerdo que abren las fotografías se potencia al hacerse presentes en el espacio público. Las fotografías “pegatinadas” en nuestros espacios

cotidianos nos encuentran, nos interpelan y reclaman nuestra mirada. Desde las paredes, las fotografías, en sí mismas, empiezan a evocar el drama y nos ubican a quienes nos encontramos con ellas, en ese drama.

En este sentido, la propuesta se hace eco del “Siluetazo”, una experiencia de intervención del espacio público organizada por artistas y organismos de derechos humanos para la “III Marcha de la Resistencia”, el 21 de Septiembre de 1983, que consistió en un taller abierto donde los participantes ponían su cuerpo para que fuera contorneado. Las siluetas resultantes, como representaciones de los desaparecidos y de su ausencia, fueron pegadas de pie en distintos lugares de la ciudad. Como dicen Longoni y Bruzzone (2008) las siluetas provocaban un “sentirse mirado”, ellas reclamaban la atención de los transeúntes, reclamaban su mirada y un reconocimiento de la ausencia que en ese contexto represivo era negada o justificada.

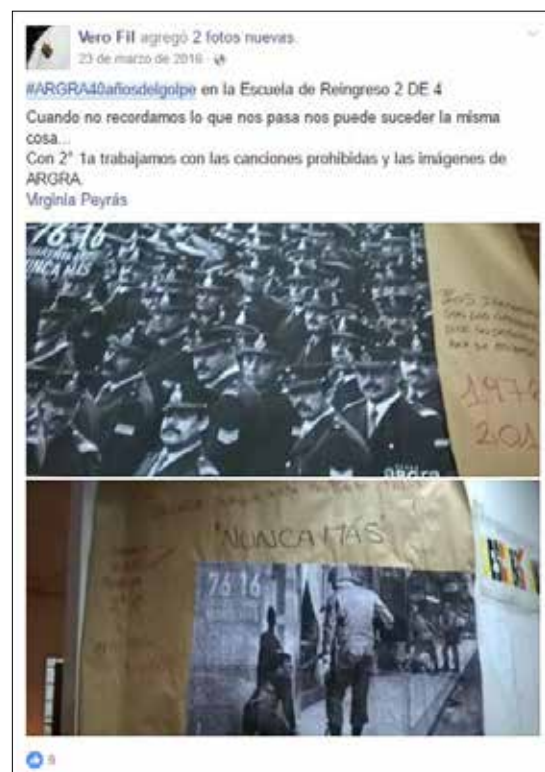
En este caso, las fotografías que en el momento en que fueron realizadas se guardaron, a causa del silencio y la censura impuesta por el terrorismo de Estado, van al encuentro de un público más amplio. Permiten que nos encontremos con ese pasado. En una época que Huyssen (2002) describe como de *boom memorial*, donde todo pasado es pasible de ser archivado para su preservación y transmisión de manera compulsiva, lo que implica al mismo tiempo el riesgo y la necesidad del olvido de eso que se quiere recordar, la conmemoración de A.R.G.R.A. permite una ruptura con la musealización de la memoria y va en el sentido de una memoria puesta en práctica, performática, que haga otro uso del archivo. La dimensión testimonial y archivística de las fotografías, esta vez, *puestas en escena*, permiten que ese archivo no se cristalice. La imagen como documento, permite recuperar el acontecimiento histórico y actualizarlo a partir de la conmemoración. El uso del archivo deviene en *acto performático*. Aparecen múltiples sujetos imprimiendo, pegando y usando esas fotografías. Aparecen nuevos espacios para intervenir y conmemorar, nuevas temporalidades, múltiples asociaciones, nuevas lecturas. El espacio de libertad abierto con esta práctica implica una dimensión lúdico-política para conmemorar e intervenir el espacio público. La posibilidad de que la propuesta sea apropiada por personas y grupos diversos radica en que hay una socialización de los medios de producción y de difusión. Al igual que en el “Siluetazo”, la autoría de la propuesta artística no era importante, sino el hecho de “poner el cuerpo” (Longoni, Bruzzone, 2008). El poner el cuerpo de manera anónima para marcar su silueta en un papel y luego pegarlo en las paredes y en las calles para denunciar la ausencia de los cuerpos de desaparecidos, hoy se traduce en el imprimir, “pegatinar”, fotografiar y un conjunto de prácticas que se desprenden a partir de la propuesta inicial. En este caso, con la iniciativa de A.R.G.R.A., no solo se desintegra la autoría de la propuesta artístico-política, sino que también la autoría de las fotografías se desvanece y se funde en la acción colectiva, de manera que las imágenes comienzan a circular como las “coplas de un autor anónimo”²¹

.....
21 Si bien las fotografías propuestas para “Fotografía es memoria” están firmadas y llevan el nombre de su autor, nos referimos a la pérdida de control que los autores tienen sobre sus imágenes. A.R.G.R.A. tiene como consigna “Toda fotografía tiene autor” frente a la apropiación del trabajo de

La propuesta invita a “ser parte” de esa conmemoración y uno se siente parte usando las fotografías de acuerdo con la propia subjetividad y práctica política. Se despliegan una diversidad de situaciones conmemorativas que de alguna manera se hallan contenidas por la propuesta y por el lenguaje propio de la fotografía. Las fotos aparecen en la marcha del 24 de marzo, en las calles, en barrios de la Ciudad de Buenos Aires, del Gran Buenos Aires, en escuelas, en la cárcel, en partidos de fútbol, en otras ciudades de Argentina y en otros países.



Foto 3 y 4. Publicaciones de Facebook con el hashtag #ARGRA40añosdelgolpe



Fuente: Facebook

Sin embargo, a pesar de esa contención, lo interesante de la propuesta es esa multiplicación de voces, ese *desborde*, esas nuevas miradas y lecturas. A partir del uso de fotografías, se activan las propias subjetividades y se construyen discursos memoriales propios. Pantoja escribe sobre los aportes de la fotografía a la performance política:

.....

los fotógrafos por parte de los multimedios y como demanda en la aplicación de la Ley de Derecho de Autor (Propiedad intelectual) 11.723 para el uso de la fotografía. En el caso de esta iniciativa, la asociación y los fotógrafos liberaron el uso de esas imágenes porque el interés no está puesto en la difusión de su obra, sino de la práctica conmemorativa. Longoni recuerda una anécdota en este sentido: “Hace unos años, en la Quebrada de Humahuaca, escuché a un coplero que cantaba unas coplas muy populares. Después de sacarle algunas fotos, le pregunté quién las había escrito. —Son mías —dijo.—Las he escuchado mucho por esta zona.—Es lo bueno de mis coplas —dijo con humildad—. Mi gran orgullo es que ya sean de la gente.” Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*.

Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

Sencillamente, la actitud de “usar el cuerpo” como hecho político; hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio (...) Esta intersección de lo corporal y lo político es lo que permite mirar la realidad desde otro ángulo para admitir nuevas posibilidades de lectura, incluso más allá de los intereses y propósitos que originaron estos actos y obras (Pantoja, 2009:17)

En este sentido, entre las publicaciones de Facebook de quienes compartieron sus fotografías con el hashtag “#ARGRA40añosdelgolpe” encontramos que el uso de esas imágenes habilitó nuevos puentes con otros acontecimientos históricos violentos del pasado y del presente y que aparecieron ligadas a otras demandas de verdad y justicia.



Fuente: Emiliana Miguelez / Fototeca ARGRA

Foto 5. Emiliana Miguelez – Ayotzinapa, Acampe de familiares y organizaciones de derechos humanos por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, frente a la Procuraduría General de la República Ciudad de México



Fuente: Facebook

Foto 6 y 7. Publicaciones de Facebook con el hashtag #ARGRA40añosdelgolpe

Así, por ejemplo, las fotografías de A.R.G.R.A. fueron “pegatinadas” en la ciudad de Rosario junto a las reproducciones de dos obras de León Ferrari de la serie “Nunca más”²² que vincula los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura con el exterminio judío perpetrado en la Alemania nazi entre 1933 y 1945 y visibiliza la participación y complicidad de la iglesia católica con ambos períodos. También se hicieron presentes junto a las fotografías de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa en septiembre del 2014 en el acampe realizado en Ciudad de México en marzo de 2016.

Esas nuevas temporalidades, espacialidades, identificaciones y cadenas significantes, no se dan únicamente por la posibilidad de *des-contextualizar* y *re-contextualizar* las fotografías y jugar con su huella, sino también por las particularidades del espacio público en tanto espacio de disputa entre lo instituido y lo instituyente, donde tiene lugar lo cotidiano, lo múltiple, lo visible y el accidente. El espacio público aparece como escena para habitar, tomar, ocupar y hacer propia, constituyéndose en un *espacio de provocación y emergencia*. Las fotografías ubicadas en lugares no esperados *se hacen presentes*, aparecen en esos espacios transitados cotidianamente, encuentran a los transeúntes y las transeúntes en sus trayectorias cotidianas, invitan a mirar a través de ellas, re-sitúan en un espacio que se supone conocido. A partir de ese re-situarnos, nuestros cuerpos se re-ubican en relación a los cuerpos de esas imágenes, se establece una relación de miradas entre nosotrxs, esas imágenes y esos espacios: el pasado viene hacia el presente, del presente vamos hacia el pasado. Las fotografías nos *encuentran* y nos *provocan* vehiculizando y comunicando esas espacialidades, temporalidades y personas, reclaman nuestra atención, nos comprometen y así nos invitan a conmemorar. En este sentido, es interesante, la reflexión de Diana Taylor sobre las fotografías, sus usos y la violencia:

La fotografía tan despojada de su cuerpo, tan vulnerable, nos recontextualiza una vez más ubicándonos nuevamente en un continuo que tal vez preferiríamos no reconocer. A la violencia no se la puede contener ni acordonar. (...) Puede que las dictaduras hayan pasado de moda, pero la política criminal vive y prospera. (Taylor, 2009: 24)

Frente a eso, la potencialidad de la fotografía, su capacidad de re-situarnos, de construir puentes, de visibilizar y denunciar esa violencia, más aún si es en el espacio público, más aún si se presenta como propuesta colectiva.

A modo de cierre

La imagen, en tanto medio para representar y convocar el pasado, se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas con relación a violencias y demandas de verdad y justicia. En su poder de condensación, las imágenes presentan de una sola vez algo que *ha ocurrido*, nos traen la experiencia de ese pasado y nos sitúan a nosotrxs como espectadores *de* y *en* esa experiencia, nos ponen en un sistema de relaciones con otros cuerpos, otros espa-

.....
22 Produjo dos series referidas a la dictadura de Argentina: “Nosotros no sabíamos” y “Nunca más”. La primera consiste en recortes de periódicos de 1976 que informaban sobre los cadáveres encontrados. La segunda es una serie de collages realizados para ilustrar una edición del libro “Nunca más”- informe realizado por la CONADEP.

cios y otros tiempos. En ese *situarnos*, nos interpelan, nos afectan y emocionan, se establecen lazos de comunicación, los sentimientos personales se comparten, se encuentran y dialogan con otros. En estos nuevos contextos, encuentros, lecturas y usos, las imágenes no paran de resignificarse, de explotar su propia paradoja de lo congelado inacabado, siempre hay algo de esa huella que convoca nuevas miradas.

Esta característica sumada a la propuesta de socialización de los medios de producción y difusión en la intervención del espacio público, hace que esta propuesta se presente con un efecto multiplicador y polinizador estableciendo –o proponiendo reconstruir– lazos sociales empáticos y solidarios. De alguna manera, este tipo de propuestas se sustentan en las ideas de *comunidad imaginada* desarrolladas por Benedict Anderson (1993), se establecen acciones y lazos sociales con personas que desconocemos pero imaginamos que están allí mediante un tipo de vínculo particular. Ese tipo de vínculo apuesta a una unión utópica, cuerpos involucrados en un accionar político que proyecta una comunidad ideal. A la manera de Victor Turner (1974), las imágenes puestas en escena en el espacio público realizan una suerte de ritual, un estado temporario de *communitas* que a partir de la conmemoración persigue la actualización de ese drama social. Los lazos sociales que se pretendían romper en la dictadura, se ven transgredidos por otro tipo de lazos que pretenden la unión, una suerte de anti-estructura frente al terrorismo y al pacto de silencio impuesto en el pasado –que continúa en el presente por esa idea de complicidad–. Las fotografías que intervienen en el espacio público disputan sentidos, abren un campo de visibilidad, ponen capas de sentidos nuevos sobre los espacios cotidianos, conocidos. A la manera de *marcas territoriales* (Jelin y Langland, 2003), las fotografías se hacen presentes, se interponen en nuestras trayectorias cotidianas, nos invitan a la conmemoración y construyen una “territorialidad de la memoria dinámica y movable”. A partir de un lenguaje común, construyen lazos imaginarios, y sostienen una bandera común para unificar eso des-unido. Los espacios tradicionales de conmemoración, también simbólicos, como las marchas, la Plaza de Mayo, Congreso, Buenos Aires –como centro donde se “suceden las cosas”– aparecen descentralizados y el espacio conmemorativo se hace múltiple. Si las dictaduras del pasado y las violencias actuales pretendían –y pretenden–, con sus performances del horror, romper los lazos de solidaridad e instalarse como maquinarias de vigilancia totalitarias, la intervención y la ocupación del espacio público a partir de las fotografías permiten, justamente, visibilizar y contrarrestar esa violencia proponiendo otro tipo de relaciones sociales, invitando a una acción colectiva para construir e imaginar otras comunidades posibles.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Brodsky, M. y Pantoja J. (comps.) (2009). *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Calveiro, P. (2005). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

- Feld, C. (2014). ¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos desaparecidos en el testimonio de Víctor Bastera. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1 (1), 28-51.
- Gamarnik, C. (2010). *La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave*. Ponencia presentada en VI Jornadas de Sociología de la UNLP: “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”, La Plata, Argentina.
- Gamarnik, C. (2011). El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo. *Revista Bocado*, XII (11), 20-29.
- Guglielmucci, A. (2013). *El proceso social de consagración de la memoria sobre el terrorismo de Estado como política pública estatal de derechos humanos en Argentina* (Tesis doctoral). Recuperada de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1705>.
- Huysen, A. (2002). Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente. En: Autoras, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 1-33). Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Pantoja J. (2009). Fotografía y performance política. En: Brodsky, M. y Pantoja J. (comps.), *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 16-19). Buenos Aires: La Marca editora.
- Pollak, M. (1989). Memoria, olvido, silencio. *Revista Estudios Históricos*, 2(3), 3-15. Recuperado de http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/memorias/Pollak.pdf
- Reguillo, R. (2009). Sin cédula de identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea. En: Brodsky, M. y Pantoja J. (comps) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 33-53). Buenos Aires: La Marca editora.
- Taylor, D. (2009). Cuerpos políticos. En: Brodsky, M. y Pantoja J. (comps.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 21-32). Buenos Aires: La Marca editora.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vecchioli, V. (2005). La nación como familia. Metáforas políticas en el movimiento argentino por los derechos humanos. En: Frederic, S. y Germán, S. (comps.), *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*. Buenos Aires: Ed. UNQ/Prometeo. Recuperado de https://www.academia.edu/1638889/La_Naci%C3%B3n_como_familia._Met%C3%A1foras_pol%C3%ADticas_en_el_movimiento_argentino_por_los_derechos_humanos

Fuentes primarias

- Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). <http://www.argra.org.ar/web/>
- Página de Facebook de Emiliana Miguelez. <https://www.facebook.com/emilianamiguelez>
- Página de Facebook de Ezequiel Torres. <https://www.facebook.com/ezequiel.torres>
- Página de Facebook de Trabajadores del arte Rosario. <https://www.facebook.com/tdarosario>
- Página de Facebook de Verónica Filippo. <https://www.facebook.com/veronica.filippo>

Huellas para evocar las ausencias en el Salón del Nunca Más

MARTA LUCÍA GIRALDO*

Resumen

En Colombia, los sobrevivientes del conflicto armado han creado un amplio repertorio de acciones para interpelar al Estado y a la sociedad en su conjunto, demandando verdad y justicia. Entre las acciones surge el *Salón del Nunca Más*. Este artículo focaliza en las funciones que cumplen en este espacio las fotografías y las bitácoras de acuerdo con los usos: hacer memoria del conflicto armado, reparar simbólicamente el daño, evidenciar la agencia de los dolientes, hacer pedagogía de la memoria. Finalmente, el trabajo hace referencia a los retos que implica la existencia de esta iniciativa de memoria en un país que aún no cuenta con los instrumentos institucionales adecuados para la gestión política y administrativa de tal iniciativa.

Palabras clave: iniciativa de memoria; conflicto armado; Colombia; fotografía.

Fecha de recepción: 15-3-2018

Fecha de aceptación: 15-9-2018

Imprints that evoke absences at the 'Salón del Nunca Más'

Abstract

In Colombia, survivors of the armed conflict have created a wide repertoire of actions that challenge the State and society as a whole, demanding truth and justice. One of them is the *Salón del Nunca Más*. This article focusses the functions fulfilled by photographs and personal logs in this space according to their uses: create a memory of the armed conflict, symbolically repair the damage, show the agency of the mourners, facilitate the pedagogy of memory. Finally, it refers to the challenges involved in the existence of this memory initiative in a country that does not yet have adequate institutional instruments for its political and administrative management.

Keywords: Memory Initiative; Armed Conflict; Colombia; Photography.

* Estudiante del Doctorado en Historia Comparada, Política y Social (Universidad Autónoma de Barcelona), Profesora Asociada de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Historiadora con intereses en el estudio de los archivos en relación con los derechos humanos y la memoria colectiva. Correo electrónico marta.giraldo@udea.edu.co (El presente artículo surge de la investigación doctoral "Archivos, derechos humanos y memoria colectiva. Una aproximación al caso colombiano", programa en Historia Comparada, Política y Social de la Universidad Autónoma de Barcelona. Agradezco a Jerónimo Tobón y a los dos revisores anónimos de la revista su atenta lectura, como sus atinadas sugerencias y observaciones.)

Introducción

Aunque el conflicto armado colombiano ha afectado de una u otra manera a la mayoría del país, en algunas regiones la violencia se ha sentido con mayor intensidad. Tal es el caso del oriente antioqueño, donde diversos grupos armados desarrollaron una ofensiva sin tregua por el control del territorio y sus recursos. Este asedio estuvo protagonizado, en un principio, por las guerrillas del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Revolucionarias de Colombia (Farc), que se instalaron en la región desde la década de los años ochenta. Varios factores favorecieron la presencia de las guerrillas en esta zona, entre ellos: su ubicación estratégica como lugar de paso entre el área metropolitana del Valle de Aburrá y la región del Magdalena Medio, la construcción de centrales hidroeléctricas sin consulta popular previa con impacto negativo en los territorios, la creación del Movimiento Cívico del Oriente. En respuesta al dominio territorial de las guerrillas se produjo, a finales de la década de los noventa, la violenta llegada de grupos paramilitares y la militarización de la zona que derivó de la política nacional de seguridad democrática, implementada durante los gobiernos de Álvaro Uribe (2002-2010) (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016). La convergencia de grupos armados tan diversos en la región desencadenó una terrible crisis humanitaria. En medio de la guerra, la población civil fue afectada por el fuego cruzado.

En el oriente antioqueño se encuentra el municipio de Granada, un caso emblemático de la brutalidad de la guerra. En el 2008, la personería municipal había registrado 400 víctimas de muertes selectivas, 128 personas desaparecidas, 9.800 habitantes desplazados (60% de la población del municipio), 83 víctimas de minas antipersona y casas bomba (Inforiente Antioquia, 2010). A estas escalofriantes cifras se sumaron victimizaciones no contadas como el despojo de tierras, las violaciones sexuales, los reclutamientos forzados “y otros tipos de violencias más sutiles, pero igualmente devastadoras, como la violencia simbólica y la psicológica, que se evidencia en las amenazas constantes, las intimidaciones y la profanación de símbolos religiosos”¹ (Uribe, 2008: 66).

Granada también ha sido un ejemplo de organización social y resiliencia. Allí, en 2007, se creó la Asociación de Víctimas Unidas por la Vida (Asovida) como movimiento de resistencia de la sociedad civil frente a la deshumanización y la degradación del conflicto. En respuesta a los eventos traumáticos, los sobrevivientes² articularon diferentes iniciativas, entre ellas: hacer memoria de lo sucedido; tra-

.....
 1 A pesar de las contundentes evidencias, el gobierno del entonces presidente Álvaro Uribe se negó a reconocer la existencia de un conflicto armado interno.

2 Uso el término “sobrevivientes” para hacer referencia a los familiares de las víctimas que conforman Asovida, entre otras razones, porque en el trabajo con la comunidad me he encontrado con esa demanda, especialmente por parte de las mujeres a quienes se les escucha decir: “yo soy sobreviviente”, manifiestan con ello la capacidad de agencia, de resistir el dolor, de ayudar a otros, la lucha por restablecer su dignidad. Un análisis de este tema puede leerse en (Comins-Mingol, 2015). En cuanto a la categoría de víctima, hago uso de ella para aludir a quienes sufrieron daños directos en el marco del conflicto armado interno, por parte de actores armados legales e ilegales. No obstante, reconozco que es una categoría muy compleja, que su aplicación en el contexto colombiano reviste una enorme complejidad, a propósito, véase (Guglielmucci, 2017).

bajar en el ámbito de lo psicosocial para sanar las heridas a nivel individual y colectivo; recomponer el tejido social fracturado por la guerra; restaurar cierta normalidad, es decir, volver a sus prácticas cotidianas como cultivar la tierra, transitar juntos por los caminos vedados durante el recrudescimiento del conflicto, entre otros. Implícitamente, la comunidad a través de la creación de Asovida se convirtió en sujeto de diálogo frente a otros actores y frente al Estado con una cierta incidencia. Por sus características, esta organización comunitaria encarna lo que Elizabeth Jelin denomina *emprendedores de memoria*, actores u organizaciones “que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (2002, p. 49).

En el presente artículo abordo la iniciativa denominada el *Salón del Nunca Más*, un espacio de memoria de la violencia que azotó el municipio de Granada, autogestionado por los familiares de las víctimas para honrar su recuerdo, un escenario donde se simboliza la resistencia y la tenacidad de una comunidad, con el objetivo de crear conciencia social acerca de lo sucedido a través de una estrategia de lucha contra el olvido y la impunidad. Especialmente me interesa estudiar las funciones que cumplen las fotografías y las bitácoras en las distintas narrativas del Salón.

El Salón del Nunca Más³

Desde sus inicios como organización, los integrantes de Asovida, emprendieron la tarea de documentar quiénes eran las víctimas, cuáles secuelas dejó el conflicto en la cotidianidad de la comunidad y qué estrategias de resiliencia desarrollaron los sobrevivientes para seguir adelante. En relación con estos propósitos, una colección creciente de fotografías sirvió de germen a la idea de reunir las historias de vida en un sitio en donde se les pudiera recordar y dignificar como seres humanos. Las primeras fotos que conformaron el acervo se derivaron de la “Marcha por la Vida” realizada a finales de 2005. En esa ocasión, las organizaciones que hicieron la convocatoria habían solicitado a los participantes llevar fotos de las víctimas. La aparición de más y más fotografías se convirtió en indicio de la magnitud de las victimizaciones. A estas primeras imágenes se le fueron sumando otras que los familiares portaban sobre sus cuerpos o en pancartas y carteles durante los pltones, las conmemoraciones y las marchas.⁴ Así, poco a poco, se fue concretando

.....

3 La utilización de la consigna “nunca más” ha sido muy frecuente en las transiciones políticas latinoamericanas, ejemplo de ello son el *informe Nunca Más* elaborado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (Conadep) en Argentina; el *Proyecto Brasil: Nunca Más*, publicado en 1985; el texto *Uruguay nunca más: informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)*; el proyecto *Colombia Nunca Más. Memoria de Crímenes de Lesa Humanidad*, creado en 1995, es un ejemplo *sui generis* porque no surge en un contexto de transición como los mencionados anteriormente. En el caso de Granada, la elección de este nombre es en sí misma un gesto performativo: implica decir que el municipio se encontraba un proceso de transición, que va del dominio de los grupos armados a una recuperación de lo público por parte de la sociedad civil e instaura simbólicamente ese contexto de transición al nombrarlo como si ya fuera una realidad.

4 El uso de la imagen fotográfica como forma de evocar a las víctimas, especialmente a los desaparecidos, como estrategia para reclamar justicia, ha sido una práctica común en muchos lugares del mundo, en el Cono Sur tenemos los ejemplos de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Perú, Ecuador,

la idea de crear un sitio de memoria para “conjurar los miedos, para exorcizar el olvido, ahogar el silencio y darle salidas diferentes a la indignación, al dolor y al sufrimiento” (Uribe, 2003: 21).



Fuente: Jesús Abad Colorado ©

Foto 1. Marcha por la Vida – Granada – 2005

En la materialización de esta iniciativa que se denominó el *Salón del Nunca Más* (en adelante el Salón), inaugurado y abierto al público el 3 de julio de 2009, parecen confluír varios hechos: la solidez del trabajo que la sociedad civil venía desarrollando en Granada, y en el oriente antioqueño en general, con el acompañamiento de organizaciones no gubernamentales como el Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep) y Conciudadanía; la vinculación de la personería municipal como un actor institucional fundamental en la defensa y promoción de los derechos humanos;⁵ el apoyo de una organización internacional con amplio conocimiento en la resolución de conflictos como el Centro Internacional para la Justicia Transicional⁶ y la cooperación del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).⁷ Los antecedentes más visibles de esta iniciativa fueron la consolidación de una amplia base de organizaciones de participación comunitaria en la región y la creación del Comité Interinstitucional de Granada, en 1984, integrado por diversas entidades con asiento en el municipio y por organismos de cooperación nacionales

.....
al respecto véase (Da Silva Catela, 2012; Fortuny, 2010; Saona, 2008).

5 En Colombia el personero municipal es el equivalente a lo que se conoce en otros países como *Ombudsman*.

6 El ICTJ (por sus siglas en inglés) llegó a Colombia después de expedida la Ley de Justicia y Paz (975 de 2005) para contribuir a su implementación.

7 El PNUD hace presencia en Colombia desde 1974. El país, a causa del conflicto armado, históricamente posee uno de los más altos índices de recepción de ayuda externa a nivel mundial.

e internacionales (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016). Al ser Granada uno de los municipios colombianos más afectados por el conflicto llegó a formar parte de los territorios priorizados por programas de cooperación internacional. En este sentido, la concreción de esta iniciativa se logró gracias a la existencia de una demanda clara por parte de Asovida de hacer memoria del conflicto y, en torno a ella, la creación de una alianza entre el sector público, el privado y la sociedad civil para apoyar la creación del Salón.



Fuente: Jesús Abad Colorado

Foto 2. Salón del Nunca Más – Granada – julio de 2009

Durante el desarrollo del proyecto se tuvieron en cuenta algunas experiencias internacionales activadas en países que habían sufrido conflictos similares al colombiano, como explica Lorena Luengas, museógrafa y artista plástica que acompañó la construcción de esta iniciativa (Luengas, 2010). En el caso concreto de los testimonios se tomó como ejemplo la metodología desarrollada por el proyecto de Recuperación de Memoria Histórica (Rehmi) que dio lugar al informe *Guatemala Nunca Más*. Al igual que en Colombia, se debía realizar el trabajo de recolección de testimonios en un ambiente en el que las amenazas y la tensión política asociadas al conflicto armado representaban todavía un riesgo para los testimoniantes. Siguiendo el modelo guatemalteco, pero atendiendo a la vez las particularidades del contexto colombiano, se preparó una metodología para el registro de los testimonios enfocada “en los procesos de duelo, métodos de entrevistas, tabulación y sistematización, técnicas de primeros auxilios emocionales, comprensión teórica del valor de la memoria y manejo de equipo técnico” (Luengas, 2010: 30). Finalmente, fueron voluntarios pertenecientes a la misma comunidad quienes, tras el proceso de formación, se encargaron de recolectar los testimonios. En cuanto al tratamiento de las fotografías se tomó como referencia la exposición *Yuyanapaq*.

“*Para recordar*”⁸ que se derivó del trabajo realizado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) del Perú (2001-2003).

Desde la gestación de esta iniciativa el poder de las imágenes, como medio de transmisión de las memorias, fue reconocido, de allí su centralidad en las narrativas del Salón. A estas imágenes se le han ido sumando otros documentos que contribuyen a la configuración permanente de las historias de vida. Sobre el material que sirvió de base para el montaje del Salón dice Luengas:

Se constituye la colección (Material testimonial) del salón, inventariando la colección de 250 fotos de víctimas de desaparición, muerte selectiva, masacres y atentados terroristas, soportadas por testimonios en audio, videos recolectados en los talleres y testimonios individuales que se están recogiendo de manera colectiva en cuadernillos, puestos en el espacio de exposición. (2010: 40)

Según Luengas, esta iniciativa no se denominó explícitamente como museo debido a la percepción que la comunidad granadina tenía de la idea de museo: “argumentaban que ellos concebían el museo como un espacio quieto, en donde se guardaban antigüedades, animales muertos; un escenario que estaba separado de la vida y que el salón era para pensar la vida” (2010: 26). Sin embargo, Luengas plantea que la forma como fue concebido el Salón, la participación de los familiares en su materialización y gestión, lo asemejan a un museo comunitario (2010).

Desde su creación el Salón ha ocupado un espacio perteneciente a la Casa de la Cultura municipal, este fue otorgado en la modalidad de comodato, está ubicado en el parque principal de Granada al lado de la iglesia, tiene un letrero visible que lo identifica y es de fácil acceso. Sobre las visitas del público dice Luengas:

(...) la comunidad decidió que el espacio estaría abierto sábados, domingos y lunes, que es cuando los campesinos van al pueblo, y que siempre habrá alguien de Asovida que haga una visita guiada, reciba inquietudes y material donado para el espacio, y que lleve el registro en los libros de visitantes. (Luengas y Ramírez, 2009: 55)

El Salón forma parte de una constelación de iniciativas de memoria emprendidas por la sociedad civil en diferentes regiones del país (Grupo de Memoria Histórica, 2009b). Pertenece a la Red Colombiana de Lugares de Memoria (RCLM)⁹ que pretende, entre otros, tener incidencia para que el Estado garantice la autonomía y sostenibilidad en el tiempo de las distintas iniciativas y que les dé estabilidad frente a los cambios de gobierno. En Colombia los lugares de memoria¹⁰ han sido creados en una coyuntura caracterizada por el conflicto armado y la búsqueda de

.....

8 Análisis críticos cerca de esta exposición fotográfica pueden leerse en (Poole y Rojas, 2010; Saona, 2014).

9 Creada en 2015, a la fecha de escritura de este artículo aparece integrada por 28 iniciativas. Un estudio sobre esta red colaborativa puede leerse en Guglielmucci (2018).

10 En este artículo no abordo discusiones teóricas en torno a la forma como Pierre Nora (2008), tomando como referencia el caso francés, elaboró el concepto de “lugares de memoria”, su aplicación en el caso colombiano amerita un análisis exhaustivo que excede el alcance de este texto.

una salida negociada al mismo y, a diferencia de Chile o Argentina,¹¹ países que han tenido procesos de transición política, no cuenta con la “institucionalización de políticas públicas de memoria y la promulgación de leyes para conservar y gestionar los sitios de memoria a nivel nacional” (Guglielmucci, 2018: 3). La RCLM está trabajando en ello, pero todavía es una tarea pendiente.

Memorias del dolor y la resistencia

Hoy en día, en el espacio del Salón aparecen simbolizados dos ejes fundamentales de la memoria colectiva de esta comunidad: el conflicto armado y la resistencia. En un primer eje de la representación se dibuja una línea de tiempo que encarna la historia de la violencia reciente en el municipio. Los hitos más terribles y reconocibles de este proceso (asesinato de líderes, secuestros, atentados, tomas armadas) son puestos en relación con los rostros de las víctimas. De esta manera, las historias personales dotan a esa historia general de proximidad, se hace visible el peso que tiene sobre los individuos que la sufren. Al mismo tiempo, las vidas particulares reciben un cierto contexto, un marco de comprensión que permite entender sus muertes como parte de un proceso social más amplio y sistemático. A su vez, con imágenes y relatos se muestra la degradación del conflicto, el desprecio de los actores armados por la población civil convertida en objetivo militar en innumerables masacres. Igualmente, se simboliza el drama de la desaparición forzada. En él se abordan temas como la existencia de fosas comunes, la búsqueda incansable de los familiares, las deudas del Estado con esta población tan golpeada por el conflicto.

El segundo eje está constituido por los relatos de los dolientes, registrados por escrito, en audio y en video. Aquí las historias de vida constituyen el núcleo narrativo, con ello

(...) se reconoce a la persona: quién era, qué hacía o qué significaba para los demás. Estas víctimas, ya no son solo nombradas en el horror de lo vivido, ahora son personas con familia, que tenían vidas y que deben ser recordadas por eso, fuera del marco del horror y la barbarie. (Luengas, 2010: 45-46)

En este eje hay también imágenes, registros audiovisuales y textos que dan cuenta del amplio repertorio de acciones de resistencia colectiva de Asovida, de manera particular o asociadas con iniciativas regionales, entre ellas, las *Jornadas de la Luz*, que comenzaron en mayo de 2004 como un espacio de encuentro entre los dolientes y los comités de reconciliación, reunidos en los parques bajo el lema “apaga el miedo enciende una luz”. Esta actividad se ha mantenido en el tiempo, se realiza los primeros viernes de cada mes. La movilización *Abriendo Trochas por la Vida* comenzó también en el 2004, convocó a personas de toda la región, en un acto de reapropiación recorrieron los caminos tomados por los grupos armados, se manifestaron en contra de la vinculación de niños y jóvenes a la guerra y ex-

.....
11 Estudios sobre sitios de memoria en Argentina y Chile pueden leerse en López (2013), Messina (2011), Montenegro, Piper, Fernández y Sepúlveda (2015).

presaron la consigna “No más, Ni una (víctima) más, Nunca Más: otro Oriente es posible”(CINEP, 2009).

Además, forman parte de este eje dos imágenes captadas por el fotoperiodista Jesús Abad Colorado que no se limitan a documentar el terror perpetrado por los distintos grupos armados con presencia en el municipio, sino, sobre todo, la tenacidad de la comunidad que logró organizarse para reconstruirse física y moralmente. La primera representa una multitud, marchando entre escombros, portando una enorme pancarta que en la cual se lee “Territorio DE PAZ”, durante la movilización que tuvo lugar el 9 de diciembre de 2000, tres días después de un atentado con carrobomba perpetrado por las FARC en pleno casco urbano del municipio en el que murieron 18 civiles y 5 policías, y que destruyó varias cuadras del casco urbano del pueblo. La segunda corresponde también la llamada “marcha del ladrillo”, realizada en octubre de 2001 con el objetivo de impulsar la reconstrucción del municipio luego del atentado, y que presenta la multitud como un larguísimo río de personas que fluye entre las calles, desde el fondo hacia el frente, imparable. Sobre estas imágenes, dice Elkin Rubiano, “(...) la exposición del pueblo de Granada, en las dos fotografías aludidas, no acentúa el lugar de la víctima; por el contrario, coloca a sus habitantes en el lugar de la activación de la ciudadanía y la resistencia civil” (2017: 334). Las imágenes que hacen parte de este eje ya no se refieren a los individuos, sino a la comunidad en acción. Si la victimización se presenta a través de la figura de los individuos, la resistencia se presenta como una acción colectiva.



Foto 3. Después del ataque de las FARC – Granada – Diciembre 9 de 2000

Fuente: Jesús Abad Colorado ©



Foto 4. Marcha del Ladrillo – Granada – Octubre de 2001

En el año 2017 el proyecto Hacemos Memoria, en alianza con Asovida y varios medios de comunicación de Granada, desarrolló dos líneas de tiempo en una plataforma multimedia que integra infografías, textos, videos y fotografías, en ellas se da cuenta de los hechos de violencia, pero también de la capacidad de agencia de los granadinos. Estos nuevos contenidos han pasado a integrar las narrativas del Salón y también pueden ser consultados en línea,¹² esta acción supone la actualización de sus contenidos y su disponibilidad, a través de medios electrónicos, para que una mayor cantidad de personas pueda acceder a ellos.

Fotografías y bitácoras: funciones simbólicas y documentales

Hay impactos del Salón que se pueden cuantificar porque sus evidencias saltan a la vista, son públicas: número de visitas, índice de investigaciones, menciones en estudios sobre iniciativas de memoria, artículos de prensa; otros en cambio son más sutiles, más difíciles de medir y comprender, pero se dejan inferir a través de las huellas que dejan en las bitácoras, en los libros de visita, en los relatos de las mujeres que guían a los visitantes por la exposición.

La representación del flagelo de la guerra que sufrió el municipio y de las acciones de resistencia emprendidas por la sociedad civil, se complementan en el Salón con una galería fotográfica de las víctimas, esta ocupa un lugar central en el espacio y aparece dividida en dos grupos: a un costado los asesinados y al otro los desaparecidos. Esta división tiene que ver con la incertidumbre, con la naturaleza de la pérdida y con las diversas funciones que las fotografías y el espacio mismo

.....
¹² Recuperado de <http://hacemosmemoria.org/granada/intro/>

del Salón cumplen. En el caso de las víctimas de desaparición forzada, su presencia allí está determinada por la imposibilidad de tener el cuerpo pues “en escenarios donde los cuerpos son desaparecidos o intervenidos hasta borrarles toda identidad, los rituales fúnebres, los duelos, como la justicia, están detenidos, suspendidos” (Diéguez, 2013: 31). Aquí, la fotografía ayuda en el trabajo de evocación del ausente, propicia la elaboración del duelo. Estas imágenes y estos lugares públicos constituyen las condiciones materiales que hacen posible esta relación, muy personal, incluso privada, con ellos. En lo que respecta a las fotografías de víctimas de asesinato, corresponden a cuerpos que pudieron ser despedidos, sepultados, aquí la función principal tiene que ver con la dignificación de su memoria. A propósito, Ludmila da Silva Catela ha planteado que

La dimensión material del recuerdo, que asocia imágenes fotográficas a cuerpos de asesinados y desaparecidos, nos permite recorrer huellas y marcas, entender prácticas sociales, políticas y religiosas, asociadas a objetos concretos que pasan a ser definidos y significados como símbolos activos, posibles de ser leídos e interpretados en diversos contextos. En este sentido tanto la percepción como la representación, de la imagen fotográfica ligada a la violencia, constituyen actos sociales. (Da Silva Catela, 2012: 1-2)

En ese sentido, la galería fotográfica es descrita por la propia Asociación como “(...) una acción de memoria colectiva que reconoce que los rostros en este Salón, fueron historias cortadas por la violencia, y son seres humanos, con sueños inconclusos” (Asovida, 2012). Las fotos que integran la galería son, por lo menos, de dos tipos: las primeras fueron usadas originalmente para servir de evidencia en los documentos que acreditaban la identidad de las personas ante el Estado, documentos creados y usados para el control público y la identidad civil (cédula, carnet). Las segundas fueron extractadas del álbum familiar, son imágenes que corresponden a instantes cotidianos o a acontecimientos felices: una ceremonia, una fiesta, un paseo; los gestos, las posiciones frente a la cámara son igualmente variadas. En ambos grupos, la imagen cumple una función de certificación, de prueba, adquiere una significación política. A la vez, permiten la aparición simbólica de los ausentes. En su conjunto, son fotos a color, fueron intervenidas, ampliadas, antes de ser ubicadas en la galería. En el caso de las fotos que provienen del álbum familiar, y cuyo encuadre original correspondía a una escena más amplia, se ha dejado solo la imagen de la víctima quedando, después del recorte, algunos vestigios de la fotografía original, una mano en el hombro, un bebé en brazos. Las fotos fueron editadas para que todas tuvieran el mismo tamaño, esta estrategia les confiere el carácter de unidad. Aunque corresponden a presencias diversas, mujeres, hombres, niños, ancianos, tienen en común el hecho de estar ligadas por el trágico destino de los seres que representan. La estrategia de presentación conjunta de las fotografías logra transmitir un efecto acumulativo, proporciona una imagen sensible de las víctimas que expresa a la vez su cantidad y su individualidad. En un solo vistazo son captadas ambas cualidades, de manera indisoluble e instantánea.



Fuente: Giraldo, Marta Lucia

Foto 5. Salón del Nunca más – Galería de víctimas – 2017

Acompañan las fotografías una serie de bitácoras en las que familiares, amigos y visitantes escriben sus recuerdos y dejan mensajes: así, por ejemplo, se lee en una de ellas “Esta noticia es para desearte feliz cumpleaños y para contarte que estoy bien, pues no es que gane mucho pero al menos alcanzo a sobrevivir, para contarte también que tengo novio” (Bitácora de Diana Marcela Piedrahita, s.f.). En estos cuadernos, cuya carátula presenta la fotografía de la víctima, se invoca su presencia, se le hace partícipe del mundo de los vivos. En algunos casos, como el citado, el calendario de celebraciones intenta mantenerse: se escribe con motivo del cumpleaños, de la Navidad, del día del padre o de la madre, según sea el caso. En ellos también pueden leerse lamentos por la pérdida, noticias de la familia, oraciones religiosas, este último un rasgo característico en una comunidad profundamente católica. Existe también una colección de bitácoras de las veredas del municipio donde se vivió el conflicto, allí sus habitantes: agricultores, amas de casa, profesores, estudiantes, hacen memoria de la cotidianidad arrebatada, de las vidas apagadas. Los relatos de estas bitácoras proporcionan un marco más amplio para comprender quiénes eran las víctimas y cómo los recuerdan sus vecinos quienes también vivieron la experiencia de la guerra.

Las bitácoras ejercen un efecto sobre el significado de las fotografías en tanto que las dotan de una historia, de un contexto afectivo y de comprensión, de un aura de la que carecerían por sí solas. Las bitácoras, en este sentido, registran la forma en la cual estas imágenes se integran en la vida de las familias afectadas por el conflicto armado y sirven para recomponer (simbólicamente) los vínculos rotos por la guerra. La creación de las bitácoras es un acto llevado a cabo principalmente por las familias, pero a la vez implica una cierta relación hacia lo público, puesto que las familias saben que van a quedar abiertas al escrutinio de quienes visiten el Salón, y las bitácoras, también, cumplen una función pública de ilustración para la comunidad y la sociedad. Por lo cual, parecería que las bitácoras cumplen funciones en los dos niveles. En general, esto se suma a otros rasgos que apuntan al carácter liminar del Salón, que opera en un espacio intermedio entre lo público y lo privado, como una especie de vaso comunicante entre las dos esferas.

Uno de los impactos más relevantes de esta iniciativa ha sido el de la dignificación de la memoria de las víctimas, especialmente su desestigmatización, justamente, porque la estigmatización fue a la vez una causa y un efecto de muchas de estas muertes. En Granada, la convergencia de la estrategia paramilitar con la implementación de seguridad democrática, logró recuperar el territorio históricamente dominado por las guerrillas del ELN y las Farc, pero a un precio muy alto para la población civil: “ser oriundo de Granada fue sinónimo de ser guerrillero lo cual les mantenía en un estado de extrema vulnerabilidad” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016: 220). El señalamiento de la población civil como simpatizante, colaboradora o militante de la guerrilla trajo, como consecuencia, la destrucción de vidas, la ruptura de los lazos de solidaridad y de confianza entre vecinos. Esta característica ha sido identificada como elemento común en guerras irregulares:

El estigma ha sido uno de los rasgos más característicos y costosos para la población civil en las guerras contemporáneas. La eficacia perversa del estigma es doble: primero, el victimario atenúa su responsabilidad transfiriéndola a la víctima, y, segundo, estimula un clima social de sospecha que se materializa en esas expresiones populares de condena anticipada, tales como “por algo será”, “algo habrá hecho”. La eficacia del estigma puede llegar incluso a la autoincriminación de la propia población. En este escenario, luchar contra esta culpa es luchar contra el impacto buscado por el perpetrador, y, por consiguiente, remover el estigma es también remover la culpa de la víctima, después de que a esta se le atribuyera la responsabilidad de su propia tragedia. (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 11–12)

El despliegue de las imágenes en el Salón, el hecho de declarar a los asesinados y desaparecidos como “víctimas” o “población civil”, les devuelve su reputación moral y social, los pone del otro lado de los perpetradores. Los limpia de culpas al crear un espacio compartido del dolor que está más allá de las culpas individuales. Además, la escritura en las bitácoras y los testimonios, son estrategias para restablecer su dignidad. Las historias de vida convierten a los ausentes en seres humanos, portadores de una identidad, de gustos, de sentimientos. Esta construcción amorosa y delicada, que realiza la comunidad, ayuda a remover el estigma que durante mucho tiempo operó como justificación de la barbarie y el aniquilamiento. A la vez, contribuye a restablecer y a crear vínculos afectivos y de solidaridad con los dolientes.

Al mismo tiempo, el Salón cumple la función de santuario donde los sobrevivientes honran la memoria de los ausentes. Siguiendo a Belting (2007), se puede pensar que las imágenes y los ritos religiosos, en general, ofrecen marcos y lugares dentro los cuales se puede establecer una relación con los muertos. En el caso de los católicos esto pasa por las misas ofrecidas en su nombre, los rezos por su alma y su función intercesora en el cielo, las visitas a los cementerios. Despojar a la familia de un cuerpo es también cerrarles estos caminos para reconfigurar sus vidas después de esta muerte. Las imágenes y el espacio mismo del Salón permiten a los familiares justamente ensayar estos ritos y establecer formas de diálogo con ellos. Las fotografías y las bitácoras, materialidades del recuerdo (Da Silva Catela, 2012), ayudan a los dolientes a aceptar y procesar la muerte de sus seres queridos: “durante los días en que está abierto el Salón, los familiares, sobre todo las mujeres, entran

a visitar la foto de su hijo, a rezar como otras personas lo hacen en el cementerio, a escribir un mensaje en la bitácora; otras tímidamente paran en la entrada, le echan la bendición a la foto que se encuentra al fondo, le tiran un besito y siguen su rumbo” (Carrizosa, 2011: 48). Allí, imagen y ausencia configuran una estrecha relación que permite elaborar el duelo. El Salón se convierte en un espacio propicio para procesar las experiencias violentas y hablar de ellas, allí los sobrevivientes nombran lo sucedido.

Las visitas guiadas, casi siempre a cargo de mujeres que forman parte de Asovida, cumplen un papel determinante a la hora de hacer visible, de mantener la atención social y política sobre este “emprendimiento de memoria”, de acompañar el desarrollo de una estrategia de transmisión. A los visitantes,¹³ muchos ajenos al conflicto armado, se les propone un recorrido a través del cual se contextualiza el fenómeno de violencia que azotó el municipio, una visita a la galería de los rostros de las víctimas, un encuentro con las acciones de resistencia desarrolladas por la sociedad civil. Durante las visitas, el Salón se activa como un espacio propicio para que el visitante se apropie de las experiencias dolorosas que han sufrido los granadinos. En ese sentido, la ubicación de las historias de vida, que representan las tragedias individuales, en el ámbito más amplio del conflicto armado colombiano, tiene un potencial educativo en la medida en que posibilita interpretaciones contextuales e históricas. A propósito, alguien que recorrió el Salón dejó escrito en uno de los libros de visita: “Sus historias de vida visibilizan el conflicto que muchos no quieren ver y también sensibilizan al mundo” (Asovida, 2009).

El Salón representa la lucha de una comunidad contra el olvido, contra la injusticia. Ahora, esta memoria del pasado de los granadinos es dinámica, no es un producto acabado, surgió en medio del conflicto y se ha transformado con el paso del tiempo, es un proyecto en construcción encarnado por distintas voces. El solo hecho de su existencia, de su activación en el espacio público, es importante en tanto que ha hecho audibles las voces que el conflicto silenció. Tras el balance, las funciones sociales que pueden asociarse a este “emprendimiento de memoria” son múltiples. Sin embargo, nadie puede garantizar su permanencia en el tiempo, ni la apropiación de sus contenidos, ni siquiera la conservación del espacio físico, pues este ha sido entregado en calidad de comodato por la administración municipal y su destino en un futuro dependerá de las voluntades e intereses políticos de los gobiernos de turno, de las dinámicas propias de Asovida como organización, de las demandas ciudadanas para que el espacio permanezca abierto.

El archivo comunitario de Asovida¹⁴

La colección fotográfica, las bitácoras y los testimonios hacen parte del archivo comunitario (Flinn, Stevens y Shepherd, 2009) de Asovida, cuyos integrantes participaron activamente en su conformación con el aporte de las imágenes, creando

.....
13 Estos son diversos, entre ellos, los dolientes, miembros de la comunidad granadina, estudiantes de colegios y universidades, grupos de la tercera edad, turistas.

14 Sobre el archivo de Asovida véase (Giraldo, 2018).

los testimonios en audio y video y escribiendo en las bitácoras. En cuanto a la custodia de los documentos, especialmente en el caso de las fotografías, la mayoría de los registros originales son conservados por las familias y en el archivo de la Asociación reposa una copia. El archivo de Asovida cuenta con documentos generados desde el año 2004 (anteriores a su creación) donados por miembros de la comunidad. Del acervo hacen parte también registros que testimonian la agencia de los sobrevivientes reunidos en la Asociación: actas de reunión, informes, proyectos, bases de datos, audiovisuales, entre otros. Así mismo, la organización promueve la creación de nuevas fuentes documentales como el banco de testimonios y brinda acompañamiento a los sobrevivientes para que hagan uso de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación.

Asovida, entre sus acciones, ha creado una plataforma de denuncia de la violencia, su archivo da cuenta de ello. Una de las estrategias utilizadas para evidenciar lo sucedido es la documentación de casos de victimización, esto se hace a través de un formato que incluye: datos generales del denunciante, información sobre los afectados, tipo de victimización, información sobre la posible responsabilidad del Estado, entre otros. Los casos de victimización documentados por Asovida han sido tramitados ante las distintas instancias que conforman el Sistema Nacional de Atención y Reparación Integral a las Víctimas¹⁵ demandando con ello reparaciones económicas y simbólicas. Aquí cabe señalar que el Estado colombiano, a través de la implementación de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (1448 de 2011), ha privilegiado el asistencialismo a través de reparaciones administrativas, dejando a un lado los esfuerzos por garantizar la existencia, gestión y sostenibilidad de iniciativas de memoria como la que representa el Salón.

A través del tiempo, este archivo se ha convertido en una huella del empoderamiento de la comunidad, del amplio repertorio de acciones de resistencia que incluye las marchas, los plantones, las conmemoraciones, acciones que son también demandas de justicia, de paz, de reconciliación. En este acervo se ha registrado la lucha por la defensa de sus derechos. Pero su existencia no es suficiente, es fundamental que esté disponible para el uso, pues como lo ha planteado Gustavo Meoño, quien fuera director del Archivo Histórico de la Policía de Guatemala: “los documentos en el Archivo no son un fin en sí mismos, tienen que ponerse al servicio de las personas para que las personas puedan ejercer sus derechos” (citado en Weld, 2017: 73). En el caso del archivo de Asovida, dada la escasez de recursos con los que cuenta y al precario nivel de organización de los documentos, el acceso al archivo presenta obstáculos.¹⁶ El servicio de gestión del acervo documental se hace a través de un voluntariado que, a su vez, debe encargarse de otras tareas dentro

.....
 15 Cabe anotar que los fallos a favor de los denunciantes han sido pocos. Según un estudio realizado por investigadores de la Universidad de Harvard “el número de víctimas que el programa de reparación de Colombia pretende atender, es mucho más amplio y extenso que el de cualquier otro programa de reparación, tanto en términos absolutos como en términos relativos al tamaño de la población” (Sikkink, Marchesi, Dixon y D’Alessandra, 2014: 2).

16 En los últimos años estudiantes y profesores de archivística de la Universidad de Antioquia se han vinculado de manera solidaria al archivo con el fin de colaborar en su organización, descripción y proyección social a través del desarrollo de herramientas pedagógicas (Tangarife y Bernal, 2017; 2018).

de la asociación, como la apertura del Salón, las visitas guiadas, el desempeño de actividades administrativas. Esta situación precaria pone en riesgo la existencia del archivo de Asovida, soporte de las memorias que se activan en el Salón.

Reflexiones finales

Hoy, a casi 10 años de haberse inaugurado el Salón del Nunca Más, este espacio se ha convertido en un sitio de memoria del conflicto emblemático en Colombia.¹⁷ De su existencia se han beneficiado los sobrevivientes que dignifican la memoria de sus muertos, la comunidad que ha podido reunirse para tramitar el pasado doloroso, las instituciones educativas que han contado con un recurso fundamental para trabajar hacia una pedagogía de la memoria y la no repetición, hacia la creación de una conciencia histórica; los investigadores de las ciencias sociales y humanas que reconocen que “las memorias de los granadinos evocan claramente el sufrimiento por más de 30 años, al mismo tiempo que las acciones y el forcejeo por hacer de este un territorio de paz” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016: 330–331); igualmente, experimentan los impactos los visitantes que acuden al Salón y se encuentran con este valiente ejercicio de rememoración que da cuenta de las crueldades de la guerra y de la vulnerabilidad de una población que quedó en medio del fuego cruzado.

En ese sentido, se constituye en un patrimonio comunitario para el fortalecimiento de la democracia y en un imperativo ético para la acción estatal. Gracias a esta iniciativa se puede reconocer que, en medio de la tragedia que ha representado el conflicto para Granada, ha emergido una increíble mezcla de voluntad y energía de sus habitantes que les ha permitido, reconstruir las vidas, las relaciones entre vecinos, la cotidianidad.

No obstante, muchos de los hechos de violencia que afectaron a Granada permanecen todavía en la impunidad. Hoy en día la esperanza está puesta en la implementación del acuerdo de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC y en el funcionamiento de mecanismos como la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la no Repetición, la Jurisdicción Especial para la Paz y la Unidad de Búsqueda de Personas Desaparecidas. En este contexto acervos como el que ha conformado esta comunidad en torno a la memoria del conflicto pueden alcanzar una nueva importancia. Ellos constituyen un insumo necesario para el desarrollo efectivo de un programa de justicia restaurativa, tal vez entonces las condiciones para la construcción de un porvenir más justo, más humano sean propicias.

La existencia a largo plazo de esta iniciativa, sin embargo, se enfrenta a diversos retos. Es necesario que los jóvenes de Granada participen en la activación de

.....

17 En 2010, fue galardonado con el Premio Orlando López, “reconocido como una experiencia de comunicación que busca la re-significación de la vida a través de la memoria, en estecaso de las víctimas del conflicto; un lugar donde el reencuentro con la realidad vivida permite construir un nuevo presente, basado en el reconocimiento de esos momentos que por duros y aciagos no deben repetirse nunca más” (Asenred, 2010). La iniciativa del Salón hace parte de Oropéndola, un repositorio digital sobre arte y conflicto en Colombia.

las narrativas que hacen parte del Salón, que se involucren en sus dinámicas, que integren un equipo intergeneracional que lo haga sostenible a largo plazo. Como lo ha planteado Elizabeth Jelin (2017), la dinámica del trabajo entre generaciones, a través de intercambios y diálogos, brindará la oportunidad de hacer nuevos acercamientos al pasado, otras apropiaciones de las experiencias documentadas. Ahora, es necesario señalar que la eficacia en la transmisión y en el sentido que se otorgue a ese pasado es incierta, dependerá de las necesidades del presente, de las preguntas con que se le interroge.

En el proyecto inicial hubo una clara conciencia de la importancia de la documentación como vehículo de la memoria, es fundamental que la colección fotográfica y el archivo en general se conserve en el tiempo. Solo así, los sobrevivientes podrán seguir exigiendo al Estado, en sus distintas instancias, que cumpla con el deber de reparar el daño. A la vez, la conservación y puesta en uso del archivo es necesaria, no para la petrificación de la memoria sino, por el contrario, para garantizar nuevas lecturas, otros acercamientos que intenten captar otros sentidos que ayuden a explicar ese pasado y que estén alerta frente a la permanencia o a la aparición de los factores que han dado lugar a la violencia.

El Salón hace parte de la dinamización de las luchas por la memoria en Colombia y del liderazgo que han asumido diferentes organizaciones de la sociedad civil. Aunque iniciativas como esta han sido reconocidas institucionalmente, todavía es una tarea pendiente su promoción y protección como actividades necesarias para la democratización de la sociedad y como base para la reconstrucción del tejido social. Como integrante de la Red Colombiana de Lugares de Memoria, Asovida ha demandado “al Estado un marco normativo, una ‘ley de memoria’ que garantice la autonomía y la sostenibilidad en el tiempo (...) y que los ampare de los vaivenes de la voluntad política del gobierno de turno” (Guglielmucci, 2018: 8). El apoyo estatal es una condición indispensable para la existencia del Salón del Nunca Más, para que pueda seguir dinamizando el trabajo de la memoria.

Bibliografía

- Asenred (8 de noviembre de 2010). Entregados los premios Orlando López a la Comunicación. *Asociación de Emisoras en Red de Antioquia*. Disponible en: <https://www.asenred.com/entregados-los-premios-orlando-lopez-a-la-comunicacion/>
- Asovida (2012). *Historia de Asovida, Jornada de la Luz y Salón del Nunca Más*. Documento inédito.
- Asovida (2009). *Libro de visitas*. Granada: Salón del Nunca Mas.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires / Madrid: Katz Editores.
- Carrizosa Isaza, C. (2011). El trabajo de la memoria como vehículo de empoderamiento político: La experiencia del Salón del Nunca Más. *Boletín de Antropología*, 25(42), 37–56.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2016). *Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción*. Bogotá: CNMH - Colciencias – Corporación Región.
- CINEP (2009). *Informe especial. El reto de las víctimas: el reconocimiento de sus derechos*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular.

- Comins-Mingol, I. (2015). De víctimas a sobrevivientes: la fuerza poética y resiliente del cuidar. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 22 (67), 35–54.
- Da Silva Catela, L. (2012). Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. En Piper, I. y Rojas, B. (eds.), *Memorias, Historia y Derechos Humanos* (pp. 157–175). Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: Ediciones DocumentA / Escénicas.
- Flinn, A., Stevens, M. y Sheperd, E. (2009). Whose memories, whose archives? Independent community archives, autonomy and the mainstream. *Archival Science*, 9 (1-2), 71-86.
- Fortuny, N. (2010). Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía Argentina posdictatorial. *Revista Amerika, Laboratorio Interdisciplinario de Investigación sobre las Américas (LIRA)*, 2, 1–11.
- Giraldo, M. (2018). Archivos comunitarios de sobrevivientes del conflicto armado en Colombia: remedios contra el olvido. En: Sandra Arenas (ed.), *Memoria política en perspectiva latinoamericana* (pp. 61-76). Berlin: Peter Lang Publishing.
- Grupo de Memoria Histórica (2009a). *La masacre de El Salado: esaguerra no era nuestra*. Bogotá: Grupo Santillana - Taurus S.A. - EdicionesSemana.
- Grupo de Memoria Histórica (2009b). *Memorias en tiempo de guerra*. Bogotá: Puntoaparteeditores.
- Guglielmucci, A. (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 59, 83–97.
- Guglielmucci, A. (2018). Pensar y actuar en red: los lugares de memoria en Colombia. *Aletheia*, 8, 1–31.
- Inforiente Antioquia (5 de agosto 2010). Salón del Nunca Más, dolorosamente hermoso para recordar la guerra. *Verdad Abierta*. Recuperado de <http://www.verdadabierta.com/reconstruyendo/2624-salon-del-nunca-mas-dolorosamente-hermoso-para-recordar-la-guerra>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- López, L. (2013). *Lugares de memoria de la represión. Contra punto entre dos ex centros de detención recuperados en Chile y Argentina: Villa Grimaldi y el Olimpo*. (Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Chile.
- Luengas, L. (2010). *Museo, memoria y reparación simbólica*. (Tesis de maestría en Museología y Gestión del Patrimonio). Universidad Nacional de Colombia.
- Luengas, L. y Ramírez, G. (2009). Salón del Nunca Más, Granada, Oriente antioqueño. Un proceso comunitario. En: *Museos, Comunidades y Reconciliación* (pp. 24–59). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Messina, L. (2011). “El ex centro clandestino de detención ‘Olimpo’ como dispositivo de memoria: reflexiones sobre las marcas territoriales y sus usos”. *Aletheia*, 2 (3), 1–25.
- Montenegro, M.; Piper, I.; Fernández, R. y Sepúlveda, M. (2015). Experiencia y materialidad en lugares de memoria colectiva en Chile. *Universitas Psychologica*,

14, 1723–1734.

Nora, P. (2008). *Les Lieux de Mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Rubiano Pinilla, E. (2017). Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada (Antioquia, Colombia). *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 9(18), 313–343.

Poole, D. y Rojas, I. (2010). Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. *e-misférica - Revista del Instituto Hemisférico*, 7.2, 1-23.

Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>

Saona, M. (2008). *Yuyanapaq (Para recordar): El escenario de la memoria*. Trabajo presentado en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Universidad de los Andes - Pontificia Universidad Javeriana - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Sikkink, K.; Marchesi, B.; Dixon, P. y D'Alessandra, F. (2014). *Reparaciones integrales en Colombia: logros y desafíos. Evaluación comparativa y global*.

Recuperado de <http://static.iris.net.co/semana/upload/documents/>

[Documento_409315_20141116.pdf](#)

Tangarife, A. y Bernal, I. (2018). *La maleta de la memoria: una propuesta de pedagogía de la memoria para niños y jóvenes del municipio de Granada, Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia - Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión.

Tangarife, A. y Bernal, I. (2017). *Diagnóstico y caracterización de las fotografías de la Asociación de Víctimas Unidas del Municipio de Granada*. Medellín: Universidad de Antioquia - Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión.

Uribe, M. T. (2003). Estado y sociedad frente a las víctimas de la violencia. En: *Estudios Políticos*, 23, 9-25.

Uribe, M. V. (octubre 2008). Memoria en tiempos de guerra. El signo de una ausencia. *Estudios de Filosofía (Medellín)*, III Congreso Iberoamericano de Filosofía. *Memorias*, 273–279.

Verdad Abierta (de abril de 2016). “Nosotros ya tenemos la memoria histórica”. Recuperado de <https://verdadabierta.com/nosotros-ya-tenemos-la-memoria-historica/>

Weld, K. (2017). *Cadáveres de papel. Los archivos de la dictadura en Guatemala*. Guatemala: Avancso.

Cuerpos exhumados y políticas de memoria: interrogantes, debates y perspectivas actuales

La búsqueda e identificación de restos humanos en escenarios de posdictadura, violencia de masas y genocidios se ha constituido en un fenómeno globalizado que inscribe las prácticas exhumatorias en el marco de políticas de gestión del pasado traumático. Este nuevo contexto, iniciado en la última década del siglo XX y consolidado en el nuevo milenio ha sido caracterizado por la emergencia de un “giro forense” –tal como lo ha denominado Robert Jan van Pelt– que para algunos trajo consigo el pasaje del paradigma testimonial al de la evidencia material. Según los diagnósticos recientes de Sévanne Garibian, Élizabéth Anstett y Jean Marc Dreyfus, en su libro *Restos humanos e identificación. Violencia de masa, genocidio y ‘giro forense’* (Miño y Dávila, Buenos Aires, 2017), este pasaje desplaza del foco el relato de los sobrevivientes para explicar y comprender la violencia extrema vivida para situar en el centro de la atención las “pruebas materiales” de las violaciones a los derechos humanos. A su vez, la restitución, el reentierro de los restos humanos exhumados emerge como una herramienta de reparación para las víctimas y de conmemoración para las sociedades postraumáticas. En esta coyuntura, desde *Clepsidra* invitamos a leer una serie de entrevistas sobre esta temática que interrogan magistralmente estos fenómenos contemporáneos a partir de dos casos concretos: las exhumaciones de las fosas comunes de la Guerra Civil española y los cuerpos exhumados del posconflicto armado en Perú. La primera de estas entrevistas corresponde al caso español, trabajado por más de una década por Francisco Ferrándiz, antropólogo social e investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, y publicada en el número 11 de la revista. Siguiendo el hilo de esta conversación, *Clepsidra* publicará en el número 12, de octubre de 2019, una segunda entrevista, realizada a Valérie Robin Azevedo, antropóloga social y directora adjunta del *Centre d’ Anthropologie Culturelle*, de la Universidad de París V “René Descartes”, ubicada en Francia, quien lleva veinte años abocada al análisis del caso peruano. Curiosamente, tanto Ferrándiz como Robin Azevedo comparten una temprana preocupación inicial en torno al estudio de fenómenos propios del campo de la sociología de la religión y un interés por América Latina.

Mientras que el primero hizo sus primeras investigaciones sobre la relación entre cuerpo, violencia y memoria en el culto espiritista de María Lionza en Venezuela; Robin Azevedo trabajó inicialmente en torno a los procesos rituales vinculados a la muerte en los Andes. Esta marca de origen se trasluce a lo largo de sus trayectorias en una sensibilidad atenta al repertorio simbólico y ritual que rodea a los cuerpos exhumados, más allá de la pertenencia religiosa de familiares y víctimas. Abocados a comprender el significado que adquieren las exhumaciones en el marco de “memorias polémicas”, “no apaciguadas”, ambos refieren al rol modélico del caso argentino para las experiencias posteriores, como las de España y Perú. Mientras que Ferrándiz tematiza la importancia del concepto de “desaparecido” en la transformación de las figuras memoriales de las víctimas y de distintas fases necropolíticas, Robin Azevedo hace un paralelo entre Madres de Plaza de Mayo y la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), liderado por “Mamá Angélica” e integrado por madres, esposas y hermanas, y su centralidad en el proceso de búsqueda e identificación de los desaparecidos. Sin embargo, a diferencia del caso argentino, en ambos países las exhumaciones corren por carriles distintos a los procesos de judicialización del pasado, lo cual es también objeto de reflexión. Siguiendo la inspiración al compromiso académico que propone la antropóloga Nancy Scheper-Hughes, tanto Ferrándiz como Robin Azevedo guardan estrechos vínculos con el movimiento asociativo y memorial e, incluso, son convocados desde el Estado a integrar organismos ligados a la gestión pública del pasado como la Comisión de Expertos del Valle de los Caídos o la Comisión de Verdad y Reconciliación del Perú. Desde estos recorridos, agudizan la mirada antropológica y construyen nuevas categorías que nos ayudan a desestabilizar los sentidos comunes establecidos y reflexionar críticamente acerca de los pasados traumáticos de nuestras sociedades contemporáneas. Comparten también sus dudas, los obstáculos irresueltos y los desafíos pendientes. Desde la revista, agradecemos especialmente a los entrevistadores, Laura Martín Chiappe y Marcos Carbonelli e invitamos a nuestros lectores y lectoras a participar de estas conversaciones, formar parte de los debates propuestos y apropiarse de los retos del presente.

María Soledad Catoggio (Secretaría de Redacción y coordinadora de la sección Entrevistas/Conferencias – Centro de Estudios e Investigaciones Laborales – CONICET)

ENTREVISTA A FRANCISCO FERRÁNDIZ*

Descifrando el “subtiero”: las exhumaciones de fosas comunes como herramienta de reparación

POR LAURA MARTÍN CHIAPPE**

En esta entrevista Francisco Ferrándiz cuenta sus experiencias del trabajo de campo en torno a una preocupación que ha sido constante en su trayectoria: la de las relaciones entre la memoria, la violencia y el cuerpo. Con más de quince años de trabajo en las exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil española, Ferrándiz despliega su profundo conocimiento de las distintas etapas del proceso social, memorial, jurídico y político; reflexiona en torno a los distintos dilemas ético-políticos del compromiso académico y propone su concepto de “subtiero” como terreno común para pensar las distintas figuras de las víctimas y las distintas fases de la experiencia histórica, tanto en el caso de España como en términos globales.

* Esta entrevista fue realizada el día 14 de febrero de 2018 en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid y fue concedida en el marco del proyecto I+D+i CSO2015-66104-R (MINECO/FEDER). El trabajo de edición de esta entrevista, incluida la añadidura de las notas al pie, ha sido responsabilidad de M. Soledad Catoggio, coordinadora de esta sección de *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*].

** Es graduada en Antropología Social y Cultural por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Antropología de Orientación Pública por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, es becaria doctoral FPU (Formación Profesorado Universitario) en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ILLA-CCHS-CSIC). Desde 2014, ha integrado diversos proyectos de investigación sobre exhumaciones de fosas comunes y derechos humanos en perspectiva comparada.



Fotografía: Asunción Gaudens.

Getaria, Guipuzkoa, 2012

Laura Martín Chiappe: ¿Podrías contarnos cómo se inició tu trayectoria como investigador y cómo fue surgiendo el interés por la antropología del cuerpo?

Francisco Ferrándiz: Originalmente, soy arqueólogo. Hice una licenciatura en Geografía e Historia en la Universidad Autónoma de Madrid. Mi carrera dio un vuelco en el año 1990, cuando conseguí una beca Fulbright para hacer mi tesis doctoral en el departamento de antropología de la Universidad de Berkeley. Allí, hice una investigación sobre un culto espiritista, de posesión, que se llama *María Lionza* y se practica fundamentalmente en Venezuela. Berkeley me marcó profundamente. Cuando llegué con mi formación básica en antropología, me encontré con perspectivas que desconocía, que iban desde la antropología médi-

ca hasta la de la resistencia, pasando por la antropología del cuerpo y de la violencia. En California descubrí un fermento intelectual muy exigente, potente e innovador que me influyó profundamente y persiste en los temas que investigo desde entonces.

L. M. C.: ¿Cómo fue tu experiencia de trabajo de campo desde esas nuevas miradas antropológicas?

F. F.: Me acuerdo que cuando estaba por salir para hacer mi campo en Caracas una de mis directoras de tesis, Scheper-Hughes, me recomendó que prestara especial atención a los cuerpos “heridos, mutilados o empobrecidos”. El culto de *María Lionza*, basado en la posesión, era perfecto para eso. Así que empecé a tratar de descifrar procesos sociales a través del análisis

Empecé a tratar de descifrar procesos sociales a través del análisis de determinadas formas de corporalidad. Me interesaba estudiar cómo la memoria popular se plasmaba en los estereotipos corpóreos de las diferentes categorías de espíritus en espacios rituales. Así que empecé a hacer etnografía sobre temas de cuerpo, memoria popular, pasado traumático, buscando sus inscripciones recíprocas.

de determinadas formas de corporalidad. Inicialmente, me interesaba estudiar cómo la memoria popular se plasmaba en los estereotipos corpóreos de las diferentes categorías de espíritus en espacios rituales. Así que empecé a hacer etnografía sobre temas de cuerpo, memoria popular, pasado traumático, buscando sus inscripciones recíprocas. Pero, durante el trabajo de campo sucedió algo imprevisto. Cuando comencé a meterme en el mundo del espiritismo me encontré con nuevas categorías de posesión, de espíritus, vinculadas con la violencia callejera, que estaban casi inexploradas por la bibliografía: los espíritus malandros, los africanos y los vikingos. Estos espíritus, emergentes en aquella época, protagonizaban un tipo de rituales en los que la violencia de la vida cotidiana se inscribía y reciclaba de un modo muy evidente en los cuerpos de los médiums.¹ Me refiero a la violencia estructural, tanto simbólica como física, cuyo impacto es masivo en la cotidianidad de los barrios. Ahí fue donde hice el *clíc* entre los tres temas que son centrales en mi trabajo hasta el día de hoy: la memoria, el cuerpo y la violencia. Pero, el tema de la violencia surgió

como algo inesperado, porque en principio no tenía pensado trabajarla, sino concentrarme en el entrelazamiento entre memoria popular y formas de corporalidad. Como resultado de esa investigación, escribí un libro que se llama *Escenarios del cuerpo*.²

Del cuerpo poseído al ejecutado

L. M. C.: ¿Y qué te llevó del espiritismo a las exhumaciones?

F. F.: La vida académica que inicié en Berkeley fue una experiencia bastante nómada: en quince años viví en los Estados Unidos, Venezuela, Holanda, México, el País Vasco y, finalmente, en España, en Madrid. A pesar del nomadismo, de las idas y venidas, ese fermento originario que fue Berkeley constituyó el entorno en el que he trabajado desde entonces. Por supuesto, que lo fui modulando, es decir, fui evolucionando, incorporando nuevas reflexiones y lecturas que me condujeron a otros repertorios bibliográficos. A fines de los años noventa, cuando llegué al País Vasco, llevaba ya algunos años sin poder regresar a Venezuela y mi etnografía había envejecido, consideraba que había escrito suficiente sobre ese tema y necesitaba cambiar de proyecto. En ese momento, entre los años 2001 y 2002, comencé a seguir con interés en los periódicos la apertura de las fosas comunes de civiles republicanos ejecutados en la Guerra Civil, un fenómeno que no solo me llamaba la atención, sino que también resultaba inesperado para la sociedad española en general. Entonces, decidí meterme de lleno en el tema, básicamente porque estaba atravesado por los mismos tres ejes que venía investigando: el cuerpo, la memoria y la violencia. Por supuesto, que había variantes: primero, ya no era el cuerpo poseído, sino el fusilado. Segundo, no se trataba de una memoria popular, como la del esclavismo o la resistencia indígena colonial constituida en el proceso de independencia venezolana, sino de una memoria con un gran potencial polémico referida al contexto de una guerra civil, como

1. Véase Ferrándiz, F. “Memorias afligidas: Historias orales y corpóreas de la violencia a Venezuela” en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 31, pp. 5-27; Ferrándiz, F. “Venas abiertas: Africanos y vikingos entre los jóvenes espiritistas venezolanos” en F. Ferrandiz and C. Feixa (editores), *Jóvenes sin tregua: Una antología sobre la violencia juvenil*, Anthropos, Barcelona, 2005, pp. 171-184 y Ferrándiz, F. “The Body as Wound: Possession and Everyday Violence in Venezuela” in *Critique of Anthropology*, 24 (2), pp. 107-133.

2. Véase Ferrandiz, F. *Escenarios del cuerpo. Espiritismo y sociedad en Venezuela*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004.

FRANCISCO FERRÁNDIZ, la antropología como activismo

Nació el 7 de junio de 1963, en Oviedo, España. Se doctoró en Antropología, en la Universidad de California en Berkeley en 1996. Actualmente es Investigador Científico del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). En los años noventa, llevó adelante su primer gran proyecto etnográfico que tuvo como objeto el culto espiritista de María Lionza en Venezuela. Desde 2003 se ha dedicado a otra etnografía de envergadura, las políticas de la memoria en la España contemporánea, a través del análisis de las exhumaciones de fosas comunes de la guerra civil (1936-1939). Ha sido Profesor e investigador de las Universidades de Berkeley, Virginia, Central de Venezuela, Utrecht, Autónoma del Estado de Morelos, Deusto y Extremadura. Desde hace casi dos décadas participa en diversos proyectos de la Unión Europea: entre 2001 y 2005 dirigió el proyecto Marie Curie “Identity, Territory and Conflict”; entre 2010 y 2013 fue director en el CSIC del proyecto Marie Curie “Sustainable Peace Building” (SPBUILD); entre 2012 y 2016 participó en el Management Committee del proyecto COST “In Search of Transcultural Memory in Europe” (ISTME); entre 2016 y 2019 coordina la participación del CSIC en el proyecto H2020 “Unsettling Remembering and Social Cohesion in Transnational Europe” (UNREST) sobre la memoria cultural de las guerras en Europa.

Entre sus principales publicaciones, hay que destacar *Escenarios del cuerpo: Espiritismo y sociedad en Venezuela* (Bilbao, Universidad de Deusto, 2004); *Etnografías contemporáneas: Anclajes, métodos y claves para el futuro* (Barcelona, Anthropos, 2011); y *El pasado bajo tierra: Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil* (Barcelona, Grupo Editorial Siglo XXI/Anthropos, 2014). A su vez, ha editado los siguientes libros, entre otros: *Jóvenes sin tregua: Culturas y políticas de Violencia* (coed. con C. Feixa, Barcelona, Anthropos, 2005), *Multidisciplinary Perspectives on Peace and Conflict Research: A View from Europe* (coed. con A. Robben, Bilbao, HumanitarianNet/ Universidad de Deusto, 2007); *Memorias de carne y hueso: Fontanosas 1941-2006* (coed. con J. López, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 2010) y *Necropolitics: Mass Graves and Exhumations in the Age of Human Rights* (coed. con A. Robben, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015). Ha publicado en revistas como *Current Anthropology*, *American Ethnologist*, *Ethnography*, *Alteridades*, *Critique of Anthropology*, *Anthropology Today*, *AIBR*, *Revista de Antropología Social*, *Visual Anthropology Review*, *Forum: Qualitative Social Research*, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, *Isegoría*, *Culture and History*, *Témoigner*, *Conflitti Globali* o *Journal of Spanish Cultural Studies*.

fue la que vivió España a comienzos del siglo XX. Por último, la violencia también era de naturaleza distinta. No imperaba una violencia cotidiana-estructural, sino una fundamentalmente bélica y represiva. Entonces, aunque el contexto era radicalmente distinto, el proyecto seguía siendo el mismo.

L. M. C.: Más allá de esa continuidad que mencionas, ¿hubo algún elemento de tu historia personal, relacionado con la Guerra Civil, que influyera en esa decisión de cambiar de tema?

F. F.: Creo que es evidente que la Guerra Civil ha dejado una huella profundísima en España. Los debates que emergen aún hoy son buena prueba de ello. En mi familia no hay ninguna persona fusilada, aunque sí tengo parientes que han sufrido encarcelamiento y exilio. Pero la historia de mi familia es distinta a la de muchos de los militantes o activistas de la memoria que se han involucrado en este tema en España en los últimos años. Esa gente ya sabía o tenía idea de que había muerto algún familiar suyo en la Guerra Civil, pero desconocía el contexto en que se habían produ-



Fotografía: Helena Ferrándiz.

Exhumación de La Pedraja (Burgos), agosto de 2010

cido los hechos. En otros casos, conocían el contexto, pero no habían activado la búsqueda de esos cuerpos. Entonces, mi afinidad con el tema es, por un lado, generacional y, por otro, ideológica. Lo primero, porque pertenezco a la generación de nietos de la guerra y, lo segundo, porque me considero “nieto de la derrota”. Es decir, de lo que fue derrotado en esa Guerra Civil. Entonces, lo que estaba sucediendo me generó un enorme interés porque no había trabajado nunca en exhumaciones y el fenómeno permitía generar nuevos debates. Había muy pocos precedentes en la antropología de aquel momento. Yo no conocía más que un texto de Bruce Lincoln sobre la exhumación y profanación de restos cadavéricos de personal religioso en distintos puntos de España, realizada por milicianos en los primeros momentos de la Guerra Civil.³ A mí siempre me había interesado el tema del cuerpo, así que me enganché inmediatamente con este tema.

L. M. C.: ¿Qué desafíos éticos y metodológicos te generó el cambio de población de estudio, de Venezuela a España?

3. Véase Lincoln, Bruce “Exhumaciones revolucionarias en España, Julio 1936”, *Historia Social*, N° 35, 1999, pp. 101-118.

F. F.: ¡Es que son investigaciones radicalmente distintas! Hay varios elementos. En Venezuela estuve un año trabajando con espiritistas en los barrios marginales, entonces la violencia que allí trabajaba estaba más vinculada con la marginalidad urbana. Yo estaba tratando de analizar cómo se expresaba esto en un lenguaje ritual, en un culto espiritista muy popular en Venezuela, en el que creen tanto los chicos jóvenes de los barrios como la policía. Básicamente, yo vivía con ellos, participaba en los rituales. Siempre he utilizado medios audiovisuales, he grabado muchísimas ceremonias, llevaba la cámara de vídeo cada vez que podía. Allí las entrevistas tenían que ver con la carrera del espiritista, con los sentires, con sus relatos del cuerpo. Preguntaba por cómo sentían un cierto tipo de espíritus y luego otros, y eso me daba datos sobre cómo se inscribía la memoria en el cuerpo. Fue un trabajo fascinante enfocado en un solo año. En cambio, llevo ya 15 años trabajando sobre fosas comunes en el caso español. Los dos trabajos de campo han tenido su dureza. En España, la exhumación es un escenario

de una enorme dureza y cuesta acostumbrarse. Yo no me consigo acostumbrar. A los forenses los veo mucho más integrados, porque es su profesión, pero nosotros no tenemos ese entrenamiento. Aunque ahora no es lo mismo que cuando comenzamos las exhumaciones, sigues encontrando a muchas personas, sobre todo mayores, que no han tenido posibilidad de hablar y que han sufrido represalias, expropiaciones, han tenido familiares asesinados a los que no han podido recuperar ni homenajear. Hay duelos interrumpidos. Son silencios de décadas. Es sorprendente encontrar que, en España, un país con una calidad democrática supuestamente importante y que incluso había exportado su modelo de transición internacionalmente, existía un trasfondo tan duro e injusto con los derrotados en la Guerra Civil, de los cuales nadie se había ocupado de una manera sistemática. Entrar en ese mundo es muy complejo. En el caso de las exhumaciones, como antropólogos sociales, nosotros lo que hemos hecho ha sido integrarnos dentro de los equipos técnicos, sin ingresar a la fosa. Aunque también nos interesa analizar, por supuesto, lo que llamamos el “giro forense” en todo este proceso memorial, fundamentalmente hemos estado en la periferia de la fosa común hablando con los distintos colectivos de gente que se presentaban allí, en especial, con los familiares. Hicimos entrevistas, fuimos a sus casas a recibir documentación y fotografías que podían ayudar tanto con las identificaciones como en la reconstrucción de esas historias. Entonces, ahí se dio un fenómeno muy importante, que nunca me ocurrió en Venezuela, que es el hecho de que tu trabajo, de repente, se empieza a desenvolver en un contexto político del cual es imposible escapar. Me refiero a que entrevistas a una persona de 80 años junto a una fosa común, que habla por primera vez y la escuchan, a lo mejor, 50 ó 60 personas: algunos del pueblo, otros de otros sitios, curiosos, periodistas e, incluso, su propia familia que nunca había escuchado esa historia. Entonces, esa entrevista que haces con una cámara de video en el entorno de una exhumación se convierte en un acto político y quedas completamente insertado en ese proceso. Luego, hemos tenido muchísima demanda –que eso no me pasó en Venezuela– por parte de los movimientos sociales para colaborar con ellos en todo tipo de cosas. Des-

Nos dimos cuenta de que las exhumaciones se estaban convirtiendo en un proceso global. Entonces la pregunta que nos hacíamos era por qué las exhumaciones de fosas comunes, que ponían al descubierto una violencia en crudo, se habían convertido en una herramienta de reparación. Se trataba de una herramienta de derechos humanos, pero a la vez de incriminación a los perpetradores que estaba utilizándose en todo el mundo.

de organizar equipos para hacer exhumaciones, hasta participar en conferencias, debates.

L. M. C.: ¿Cómo fue el inicio de ese nuevo campo?

Aunque ya había participado antes en algunos procesos de búsqueda infructuosos, la primera exhumación real a la que asistí fue en 2003 en Valdedios, en Asturias. Para entonces, ya había entrado en contacto con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y tenía mucha información recopilada. Pero, ni yo, ni ninguna de las personas con las que empecé a trabajar -Paco Etxeberria, Emilio Silva-, teníamos la más remota idea de la escala que iba a tomar esto, ni del impacto que llegaría a tener en la sociedad española. Pensábamos que iba a ser un fenómeno local. Al poco tiempo de empezar, se produjo la “revolución digital”, llegaron los *smartphones* entre 2005 y 2006, y entonces se convirtió en un fenómeno de una dimensión extraordinaria. Comenzaron a circular imágenes y esto generó un efecto dominó. Empezó a haber una exhumación, otra, otra, otra. De repente descubrimos que prácticamente en cada pueblo había un activista o dos que estaban tratando de revisar qué es lo que había pasado en el municipio. Eran fundamentalmente de la generación de los nietos. Los “derrotados” durante la dictadura, habían permanecido en “modo supervivencia”, la generación de la transición había



Fotografía: Lourdes Herrasti.

Exhumación de La Pedraja (Burgos), agosto de 2010

Lo interesante del proceso español es que ha sido de la sociedad civil hacia arriba. Fueron los propios familiares, a través del movimiento asociativo, con la ayuda de grupos de técnicos, los que lo han ido haciendo hasta que las instituciones tuvieron que responder. La Ley de Memoria Histórica surge de la necesidad de regular ese impulso.

atravesado el “modo consenso” o “reconciliación”. En cambio, la generación de nietos activó el “modo recuperar y dignificar los cuerpos”. O sea, que hay un tema generacional muy claro. Fue entonces que empecé a encontrar gente de mi generación cada vez más interesada en este tema. Y ahí fue cuando empezamos a pedir financiación para poder construir equipos y sistematizar todo esto. La cosa cambió, al principio era yo solo el que iba a las exhumaciones como antropólogo social, y no tenía foros donde compartir lo que estábamos haciendo. Luego empezó a cobrar una dimensión tan enorme que era imposible que una sola persona pudiera seguir la complejidad del proceso. Entonces fue necesario construir equipos.

La exhumación como reparación

L. M. C.: Y ahora trabajas coordinando equipos que son multidisciplinares y transnacionales, ¿cómo fue ese proceso de crecimiento e institucionalización?

F. F.: Fue un crecimiento en etapas. La primera fue en el año 2006, cuando saqué la plaza en el Consejo

Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España.⁴ Esto me permitió conseguir un primer financiamiento específicamente para este tema, pero seguía trabajando solo. A partir de ese primer año, pedí un subsidio al Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica y pude empezar a participar en proyectos europeos vinculados al tema de las exhumaciones.⁵ Esto supuso poder construir equipos multidisciplinares que era algo que siempre había querido porque me parece fascinante y crucial ese tipo de intercambio. Había un montón de cruces posibles sobre los cuales, nosotros como antropólogos, con nuestra metodología de observación-participante en el terreno, teníamos y tenemos bastante que aportar. Esa fue una primera etapa. En ese primer proyecto, que duró tres años, casi todo el mundo trabajaba sobre España, aunque ya teníamos alguna gente, como Luis Fondebrider, del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y que nos trajo toda su experiencia o como Antonius “Tony” Robben, de la Universidad de Utrecht (Holanda), que también participaba y había trabajado en Argentina. Pero, fundamentalmente, el primer proyecto era sobre el caso español, porque no dábamos abasto, no sabíamos cómo manejarlo. Luego, nos dimos cuenta de que las exhumaciones se estaban convirtiendo en un proceso global, precisamente por la actividad de grupos como el EAAF, que desde los años ochenta estaban haciendo esto y ahora trabajaban capacitando equipos en diversos lugares del mundo. Ante este proceso la pregunta que nos hacíamos era por qué las exhumaciones de fosas comunes, que ponían al descubierto una violencia en crudo, se habían convertido en una herramienta de reparación. Se trataba de una herramienta de derechos humanos, pero a la vez de incriminación a los perpetradores que estaba utilizándose en todo el mundo. Entonces, para nosotros era muy importante poder traer un marco comparativo a España. Así fue que pasamos de una primera fase, donde teníamos un equipo interdisciplinar para

4. Se trata del organismo equivalente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en nuestro país.

5. El llamado Plan Nacional es el instrumento de programación con el que cuenta el sistema español de Ciencia, Tecnología y Empresa para la consecución de los objetivos y prioridades de la política de investigación, desarrollo e innovación tecnológica a mediano plazo, creado conforme a la Ley de la Ciencia y en la Estrategia Nacional de Ciencia y Tecnología (ENCYT).

entender mejor el proceso español, a la segunda, que se orientaba a poner el proceso español dentro de un marco mucho más amplio de comparación con múltiples procesos de exhumaciones que estaban teniendo lugar bajo circunstancias muy diferentes en muchos lugares del mundo. A partir de ese momento internacionalizamos el equipo. Ahora contamos con un equipo que se maneja en inglés, en francés y en castellano. Esto es muy enriquecedor porque cada uno trae sus bibliografías, sus reflexiones. Estamos organizando permanentemente conferencias para intercambiar y alimentar unos casos con otros. En paralelo, tenemos un seminario permanente que se llama “Rastros y Rostros de la Violencia” en el cual fomentamos este debate interdisciplinar.⁶ Todo esto nos permite, por un lado, desde un punto de vista académico, hacer un análisis comparativo que es muy enriquecedor. Pero, por otro lado, políticamente ha sido muy importante tener casos externos al español, porque en los debates internos en España se calificaba todo esto como un “capricho de necrófilos” que provenía de gente que quería “tirar cadáveres a la cara de otros”, después de que ya se había conseguido la “reconciliación” en España. Bueno, en ese punto las exhumaciones fueron decisivas para generar un cuestionamiento a este modelo de reconciliación falsa o ficticia, porque realmente lo que había supuesto esa “reconciliación” era la impunidad para los perpetradores y el olvido para las más de 100.000 personas que fueron ejecutadas por paramilitares franquistas y que, se cree, acabaron en fosas comunes. Entonces, en España el debate es muy álgido y el modelo de la reconciliación de la transición está en crisis, está haciendo agua. Poder tener una perspectiva global, trayendo casos de los *gulag* soviéticos, de Argentina, de México, de distinta naturaleza, en distintos contextos, nos ha permitido de alguna manera enriquecer el debate español.

L. M. C.: Teniendo en cuenta esa perspectiva comparada ¿por qué crees que cuesta tanto en España el reconocimiento de los represaliados por el franquismo

y la legitimidad del movimiento de la memoria histórica cuando, visto desde afuera, es claramente un caso de impunidad?

F. F.: Bueno, pues aquí hay una derecha política, heredera del franquismo, que tiene otra perspectiva, ya que durante la transición intentó mantener el máximo de privilegios posibles. Ahora son los principales defensores de aquella transición, pues les benefició, de modo que deslegitiman el proceso de exhumaciones contemporáneo. No ha habido en los últimos veinte años una “zona de confort” para las víctimas republicanas de la Guerra Civil. Han sido insultadas, vilipendiadas, humilladas, incomprendidas por la derecha política. Habría sido distinto si la desde esta posición política se hubiera asumido que esto era algo que había que hacer y hubiera desencadenado algún tipo de condena simbólica de los crímenes del franquismo. En España, dado el tiempo transcurrido, la mayor parte de los perpetradores están muertos. Es muy distinto al caso de Argentina o de Chile. Aquí, quizás al principio de las exhumaciones se podría haber encontrado alguna persona o algún perpetrador vivo, pero no a estas alturas. Algunas asociaciones de víctimas siguen intentando judicializar las exhumaciones, pero realmente ¿a quién se podría encausar? Si están todos muertos. Otra cosa es que desde las instituciones haya actos de reconocimiento y eso está ocurriendo. Pero siempre, excepto en algunos casos concretos, con la oposición de la derecha política que se ha negado por completo a colaborar. Por otro lado, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), que tiene un montón de gente en fosas comunes, tampoco ha sido lo suficientemente contundente. De hecho, llama la atención que una persona del carisma de Felipe González no fuera capaz de plantear este tema cuando tenía mayorías parlamentarias absolutas. Hay gente que argumenta que estábamos demasiado cerca de la transición, que hubo un golpe de Estado justo antes de que ganara, etcétera, pero él tuvo un grandísimo poder y no prestó atención a esto. Esta reparación, que yo creo que es fundamental para el fortalecimiento y

6. Véase <http://www.politicadela memoria.org/actividades/seminario-rostros-y-rastros-de-la-violencia/> El seminario cuenta con más de ochenta sesiones realizadas, muchas de ellas disponibles online.



Exhumación de Milagros (Burgos), julio de 2009

Cuando hablo de subterro me estoy refiriendo a una forma concreta de exilio, estamos hablando de uno subterráneo: son decenas de miles de personas, civiles, ejecutados, que han sido abandonados en fosas comunes por todo el país durante décadas.

el incremento de la calidad de la democracia, quedó en el tintero. En el segundo gran momento socialista, durante los dos gobiernos de Zapatero (de 2004 a 2011) se hizo una “Ley de Memoria Histórica”, pero no fue todo lo potente que podría haber sido.⁷ Igualmente llama la atención que, desde el socialismo, ni el propio Zapatero haya sido capaz de ir a una exhumación nunca. Enton-

ces, lo interesante del proceso español es que ha sido de la sociedad civil hacia arriba. No fue una negociación política, sino que fueron los propios familiares, a través del movimiento asociativo, con la ayuda de grupos de técnicos, los que lo han ido haciendo poco a poco hasta que las instituciones tuvieron que responder. La Ley de Memoria Histórica surge de la necesidad de regular ese

7. Se trata de la ley 52/2007, aprobada el 31 de octubre de 2007, que reconoce, amplía derechos y establece medidas por en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Este reconocimiento incluye a las víctimas de la guerra civil (1936-1939) y de dictadura franquista (1939-1975), pero no regula suficientemente la apertura de fosas comunes en las que aún yacen los restos de represaliados por los sublevados o paramilitares franquistas durante la contienda, realizadas por organismos como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), el Foro por la Memoria, y más tarde por algunas comunidades autónomas. Entre 2005 y 2012 el Estado asignó en torno a 20 M de euros para tareas de memoria histórica, un tercio de ese monto fue destinado a procesos de exhumación. El modelo fue de “subcontrata” de las asociaciones memoriales para llevar a cabo estas tareas, sin gestión directa o coordinación por parte del Estado.

impulso que había multiplicado las exhumaciones en muchos lugares del país. El Partido Socialista entendió que tenía la responsabilidad de hacerlo. Para mí ha sido un test de “calidad democrática” y creo que lo hemos suspendido.

L. M. C.: ¿Cuál ha sido el papel de la sociedad civil?

F. F.: La sociedad civil ha demostrado tener un impulso muy importante. Cuando se trata de gestionar una situación tan compleja como es una exhumación, de abordar un pasado de asesinatos, ejecuciones, muchas de ellas extrajudiciales, es muy duro. La gente lo ha llevado bastante bien, ha continuado y ha habido un “efecto dominó” que conectó unos lugares con otros. Estamos hablando de varios cientos de exhumaciones y de alrededor de 10.000 cuerpos exhumados. Es un 10% o un 8% del total ¡pero es muchísimo lo que se ha hecho! Es el logro de gente que, con mucho coraje, se ha enfrentado a un montón de problemas, con distintos tipos de instituciones e, incluso, familiares y personales, en sus propios municipios. Han luchado, han buscado dinero para sacar a sus familiares de fosas comunes, y eso ha sido, a pesar de todos los problemas, admirable.

Del fusilado al desaparecido

L. M. C.: En el contexto de las exhumaciones, hay diferentes posturas frente a exhumar o no hacerlo ¿cómo se explica que existan esas diferencias dentro del propio campo social?

F. F.: Dentro de los colectivos y asociaciones que están especializados en el rescate de la memoria de los derrotados en la Guerra Civil hay muchas sensibilidades. Una de las posiciones que había inicialmente se oponía a la apertura de fosas, argumentando que causaría un “borrado” de la violencia e, incluso, muy tempranamente, ellos llegaron a hablar de “borrado del genocidio”, refiriéndose a la destrucción de las pruebas que traería como consecuencia la apertura sin cobertura judicial. Ellos proponían localizar, dignificar las fosas, nombrar a las personas, hacer listas, hacer monumentos, es decir, “monumentalizar la fosa” en vez de exhu-

marla. Argumentaban, y con bastante razón, que en el marco de la sociedad del espectáculo en la cual vivimos la aparición de estos cuerpos podía dar lugar a excesos, tanto desde el punto de vista de las imágenes que podían salir al espacio público como de los reportajes que podían hacerse o del tipo de testimonios que se podían llegar a poner en circulación. En este marco de discusiones, uno de los temas que estamos tratando de investigar es por qué se impone el modelo “corpocéntrico” de la exhumación frente a los otros modelos. Es evidente que el cuerpo ejecutado tiene mucho poder: visual, político, simbólico e, incluso, diría que religioso. Tenemos que preguntarnos por qué sucede esto y analizar sus efectos. Es decir, cómo la irrupción de estos cuerpos fusilados en el espacio público ha tenido un efecto infinitamente más poderoso que el que podía haber tenido el dignificar las fosas en el terreno sin abrir.

L. M. C.: ¿Durante las exhumaciones se corroboraron algunos de aquellos temores de “espectacularización”, esbozados por esos grupos de familiares?

F. F.: Bueno, en el caso español, la apertura de las fosas no se judicializó. Es decir, son exhumaciones públicas, abiertas a la comunidad que se producen en el espacio público. La gente puede ir allí y sacar fotografías, llevárselas a casa y subirlas por Twitter o por Facebook. El hecho de que no haya control sobre las imágenes, o sobre determinados aspectos de las exhumaciones, sé que puede resultar insólito en otros países. Pero, en España, al no haber un proceso judicial detrás, no hay una autoridad que tenga unos criterios claros sobre qué es lo que se debe hacer en las exhumaciones. Esto tiene sus aspectos favorables, pero también otros más problemáticos. En España, el hecho de que no haya habido paraguas judicial para estas exhumaciones las ha condicionado muy profundamente. Hay diversas circunstancias, incluyendo el tiempo transcurrido desde los asesinatos, que han impedido la inserción de las exhumaciones en procesos judiciales. Como consecuencia, a pesar del intento de algunas asociaciones por denunciar los crímenes que eran excavados, los jueces se han inhibido por falta de competencia en la gran mayoría de los casos. Es decir, a diferencia de lo

que ha ocurrido en algunos lugares de América Latina, han sido las propias asociaciones, y nos los jueces, las que han llevado la iniciativa del proceso de desterramiento de las fosas en un marco extrajudicial.

L. M. C.: En algún momento has hablado del camino del *fusilado* o *represaliado* al del *desaparecido* por el franquismo ¿cuál es ese recorrido?

F. F.: Al principio en España se hablaba de *fusilados*. Esta categoría admite, básicamente, dos modalidades: los *paseados* y las personas que habían sido víctimas de una *saca*. Los paseados eran las personas que estaban en listas de muerte y eran recogidas por los pueblos. Llegaban los paramilitares —muchas veces falangistas—, los recogían en camiones y los llevaban a sitios del entorno o medio apartados del pueblo y los fusilaban allí. Las *sacas* hacían referencia a los grupos de detenidos supuestamente liberados, que en realidad también fueron ejecutados. Esas son las dos

principales modalidades. Había una nomenclatura específicamente española para hablar de todo esto. Sin embargo, cuando las asociaciones vieron defraudadas sus expectativas por la Ley de Memoria Histórica, comenzaron a acudir al juez Baltasar Garzón en la Audiencia Nacional, denunciando desapariciones. Lo que ocurrió fue que, a partir de la consolidación de la desaparición forzada como crimen contra la humanidad, Garzón tradujo el derecho penal internacional al caso español. Es decir, convirtió a estos *fusilados* en *desaparecidos* desde un lenguaje legal, intentando armar una causa legal contra el franquismo. Garzón fracasó, fue desautorizado por la propia Audiencia Nacional y, luego, él mismo tuvo que ir a juicio por prevaricación. Aunque se declaró inocente a Garzón en este caso concreto de la Guerra Civil, el Tribunal Supremo desestimó la posibilidad de que la justicia española accediese a estos cuerpos, tanto porque estaban sujetos a la Ley de Amnistía de 1977 como porque se trataba de delitos que habían prescrito pasados los 20



María Martín, 10 de noviembre de 2007

La noción del desaparecido ha cuajado en el imaginario social de una manera muy potente porque cambia radicalmente el concepto de víctima. Una persona que es desaparecida debe ser buscada cada día, se trata de un crimen contra la humanidad que no prescribe. Ese argumento es clave porque coloca a los desaparecidos españoles dentro del panorama global.

años de haber sido cometidos, conforme el derecho penal español. Entonces se da un fenómeno, que es muy interesante para los antropólogos: es lo que llamamos “la vida social de los derechos”. En el caso español, la vida judicial del derecho, es decir, el recorrido judicial está hasta el día de hoy cauterizado, a pesar de los intentos de las asociaciones, las recomendaciones de la Organización de Naciones Unidas (ONU), los recursos al Tribunal de Estrasburgo y demás. En España hay un naufragio absoluto de la implicación judicial. Pero, sin embargo, la noción del desaparecido sí que ha cuajado en el imaginario social de una manera muy potente. ¿Por qué? Pues porque es un concepto que cambia radicalmente el concepto de víctima y la dota de unas nuevas características. Una persona que es desaparecida, dentro del derecho internacional, es una persona que debe ser buscada cada día, se trata de un crimen contra la humanidad que no prescribe. Y ese argumento es muy potente para el movimiento asociativo porque coloca a los desaparecidos españoles dentro del panorama global de los desaparecidos en otros lugares del mundo, independientemente de cuál sea el origen del concepto de la desaparición. Una vez que se establece como un crimen contra la huma-

nidad, pertenece a la humanidad, aún con las distintas características que asume la desaparición en cada uno de los contextos. Entonces, lo que ha sido llamativo es cómo el concepto de la desaparición forzada ha cuajado en el imaginario memorialista español de una manera muy rápida. Existía desde el principio, pero de manera embrionaria y, a partir del año 2008, la gente ya habla de desaparecidos a todos los niveles, homologando a las víctimas españolas con las de otros lugares del mundo. Es curioso el proceso de transformación: en la apertura de las primeras fosas veíamos a esos cuerpos como fusilados y ahora los pensamos como desaparecidos. Entonces yo creo que eso es muy interesante de analizar: cómo estos conceptos fluyen, cómo son reapropiados en distintos contextos, más allá de lo judicial.

M. L. C.: Has definido parte del proceso como “subterro”, ¿a qué refiere esa definición?

F. F.: Cuando formulé el concepto de subterro fue por dos motivos. En primer lugar, porque pensaba que necesitábamos un concepto nuevo, que nos permitiera ir más allá de las figuras de desaparecido, fusilado y del lugar de la fosa común. Entonces, pensé en el concepto de subterro en relación con la experiencia del destierro, del transtierro, que son otras experiencias de la derrota relacionadas con el exilio. Es un concepto más territorial, que tiene que ver con ser un expatriado, o que refiere a una topografía del terror, por ejemplo. A su vez, este concepto permite historizar las fosas comunes. Es decir, cuando hablo de subterro me estoy refiriendo a una forma concreta de exilio, estamos hablando de uno subterráneo: son decenas de miles de personas, civiles, ejecutados, que han sido abandonados en fosas comunes por todo el país durante décadas. No es simplemente que se ejecuta a civiles y se les tira en una fosa común y, luego, ochenta años después se los recupera. Estas fosas son un proceso y tienen una historia. Es la historia de la construcción de un “apartheid funerario” en España. En ese proceso, los cuerpos de las personas que eran interpretadas como vencedores fueron exhumados, reclamados, dignificados, homenajeados e integrados dentro de la ideología de la Nación desde el propio final de la guerra e, in-

cluso, durante la guerra. Mientras que los derrotados permanecían en silencio. Hubo muchísima legislación para hacer exhumaciones en la posguerra de los vencedores, que excluía las fosas de los vencidos. Entonces el concepto de subterráneo me permite analizar toda la historia necropolítica de los muertos en la guerra. La secuencia de abandonos, de olvidos, de desprecios, de ausencias, de elipsis que ha habido sobre estas fosas comunes desde que se constituyeron, en la Guerra Civil o en la posguerra, hasta el momento en que se abren. Creo que tiene la virtud de permitir conceptualizar a las fosas de una manera más compleja y más histórica.

Visibilidad y exilio subterráneo

L. M. C.: En ese sentido ¿podríamos pensar que las fosas o las exhumaciones han pasado por distintas fases de visibilidad?

F. F.: No sé si te referes a todas o a las republicanas, pero una de las cosas que nosotros hemos tratado de que esté presente en el debate público en España -que ha sido tan visceral- es que no son las primeras exhumaciones que hace un supuesto grupo de “necrófilos” que quiere desestabilizar el sistema, sino que ¿son las últimas dentro de una secuencia de exhumaciones! Eso creo que es muy importante, de hecho, ahora en nuestro equipo tenemos gente trabajando en lo que podemos llamar distintas fases “necropolíticas” de la gestión de los muertos de la guerra. La idea es distinguir cada ciclo de exhumaciones de la Guerra Civil señalando las distintas características de cada uno: tipos de víctimas, agentes memoriales, modos de conmemoración, ideologías subyacentes a cada proceso, etcétera. Hemos definido globalmente cuatro conjuntos de exhumaciones: las primeras son las de posguerra. Allí todavía no sabemos cuántos se exhumaron, porque es un tema que está poco trabajado, pero fueron muchos miles de personas. Fundamentalmente civiles, ejecutados por los republicanos, exhumados en muchos lugares del país con ayuda del Estado, de médicos forenses, del Ejército, entre otros. Estos muertos fueron fundamentales para anclar el sistema político franquista. Son los lla-

mados “Caídos por Dios y por España”. Todo el concepto de martirio, vinculado a la cruzada, se ancla en estos cuerpos que estaban siendo exhumados por toda España. Uno no tiene más que ir a un cementerio municipal, prácticamente en cualquier lugar de España, y encontrarse una tumba “de prestigio”, de los que fueron ejecutados por los republicanos. Aparte, las placas que había en las iglesias con los nombres de los “Caídos por Dios y por España” se refieren a ellos y a los que murieron en el frente de batalla. Fue muy importante este proceso de exhumación de posguerra porque todavía podemos ver sus efectos en las iglesias, donde quedan placas, y en los cementerios de todo el país.

Luego, hay otro momento necropolítico importantísimo, que empieza en 1959 y se refuerza durante los años sesenta, que fue cuando se inauguró el Valle de los Caídos, a 40 km de Madrid. Este es un monumento que conmemora “La Victoria”. Es un panteón extraordinario, muy complejo, ideado por Franco durante la propia guerra y muy polémico en la España contemporánea. Hay menciones de Franco comentando que se construiría un monumento para todos “los caídos que estaban sacrificando su vida y regando con su sangre la Nueva España”. Tardaron casi 20 años en construir el Valle de los Caídos y, cuando lo terminaron, en el año 1958, dieron una instrucción para que se llevaran el mayor número de cuerpos posibles allí. No sabemos exactamente el número de cuerpos que se movieron. Los monjes benedictinos que custodian el monumento tienen una lista de entrada de cuerpos que registra la cifra de 33.847, pero es muy posible que sean muchos más. Esto significa que, a 20 años de la guerra, el propio régimen franquista movilizó más de 30.000 cuerpos hacia un monumento concreto que es el Valle de los Caídos. En ese momento, bajo la idea de la “reconciliación”, se llevaron al Valle cementerios militares, fosas comunes, republicanos. Eso se ha descubierto ahora. Todo este proceso comenzó en el año 1959 y ha durado hasta el año 1983, que es cuando ha parado.

L. M. C.: ¿Y qué pasó con las fosas de los republicanos? ¿En qué fase necropolítica puede ubicarse este proceso?

F. F.: Entonces hay otro momento necropolítico muy importante que, en general, lo ubicamos en la transición a la democracia, desde mediados de los años setenta. Cuando muere Franco en 1975, al mismo tiempo que se fomenta una “cultura del consenso y la reconciliación” muy propia de la transición, muchos familiares de republicanos llevan adelante exhumaciones. Toman picos y palas en sus pueblos, sin ningún tipo de apoyo técnico, sin financiación, en la mayoría de los casos, y con un apoyo institucional bastante limitado sacan restos humanos que ellos consideran sus familiares y los reenterran dentro de los cementerios. Sabemos que este tipo de exhumaciones, que llamamos “de la transición”, se habían producido antes en condiciones más precarias. Incluso, tenemos datos dispersos de que durante la propia guerra o justo después de las propias ejecuciones algunas personas se echaron al hombro a su familiar y lo llevaron al cementerio. Es decir, ha habido un movimiento clandestino en torno a las fosas comunes republicanas durante el franquismo. Este subterráneo en algunos casos ha estado marcado con flores o se marcaba en los rituales clandestinos de conmemoración el 1º de noviembre, es decir, el Día de Todos los Santos. Se ponían flores en mitad del campo en un sitio que nadie sabía por qué y, entonces, allí se podía suponer que había una fosa. Tenemos datos de algunas de estas exhumaciones realizadas en los años cincuenta y sesenta, pero el movimiento importante se da tras la muerte de Franco, a partir de los años setenta y ochenta. En ese momento necropolítico había otros discursos políticos en circulación y eran otros los mecanismos de exhumación, de reenterramiento y de dignificación que formaban parte de una cultura memorial muy distinta a la actual. Por último, a partir

del año 2000 consideramos que hay otro ciclo de exhumaciones. El cambio de milenio y la exhumación del abuelo de Emilio Silva⁸ y doce personas más, que consigue una publicidad enorme, funcionan como parteaguas entre un ciclo y otro. En este último ya participan equipos técnicos, que no siempre han tenido la misma categoría, pero entre los cuales había algunos equipos muy buenos, influenciados por los protocolos internacionales que se generaron en relación con las exhumaciones en el Cono Sur de América Latina, como el protocolo de Minnesota de la ONU.⁹ Estas son exhumaciones del siglo XXI, vinculadas a la sociedad de la información y del conocimiento, a la llegada de conceptos del derecho internacional –como el de desaparecido al que me he referido anteriormente–, que las diferencia profundamente de las anteriores.

El activismo académico

L. M. C.: En todo el proceso que relataste, se va articulando una relación entre la academia, las instituciones políticas y las asociaciones, ¿cómo te gustaría o cómo crees que debería ser esa relación?

F. F.: Yo creo que de respeto mutuo. Nosotros siempre hemos tratado de mantener un perfil académico, de análisis crítico, que nos parece que es fundamental. Nosotros no representamos a ninguna asociación. Yo no estoy en ninguna porque quiero mantener esa independencia. Es muy importante que haya un análisis crítico sobre el proceso, y cuando te conviertes en portavoz de un movimiento asociativo, de un movimiento social, tienes que representarlo. Nosotros siempre hemos tratado de colaborar con ellos, de

8. Se refiere al sociólogo y miembro fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica que en el año 2000 impulsó la exhumación de la fosa de de Priaranza del Bierzo, León, donde halló a su abuelo junto a otros doce hombres, todos ellos militantes de partidos de izquierda y republicanos asesinados durante la Guerra Civil. Véase <http://memoriahistorica.org.es/los-trece-de-priaranza/>

9. Se trata de un protocolo aprobado por la ONU en 1991 que sirve de modelo para la investigación legal de ejecuciones extralegales, arbitrarias y sumarias. Este procedimiento está orientado a casos en los que se investigan crímenes de lesa humanidad o en los que existe una presunción de ejecución por parte de uno o varios agentes del estado y, entre otras cosas, busca evitar que los funcionarios sospechados puedan actuar o influir en la investigación. Recomienda que se constituya una comisión investigadora independiente, con recursos y facultades suficientes, así como la posibilidad de recurrir a la ayuda de expertos internacionales en ciencias jurídicas, médicas y forenses. A su vez, incluye también un modelo de autopsia y otro de exhumación y análisis de restos óseos, que apuntan a participar a todas partes involucradas, los periodistas, la ciudadanía, con el fin de aumentar la transparencia del proceso.

En España se ha generado históricamente un relato memorial respecto a la Guerra Civil, que se hereda de la transición: son ideas de consenso y reconciliación. Las exhumaciones lo ponen en cuestión, pero con ellas se pone en marcha un nuevo sentido común. Lo que nosotros tratamos de plantear es que se trata en todos los casos de conceptos históricos, políticamente contruidos, que precisan de reflexión y análisis.

dialogar, en muchos niveles, desde la amistad personal hasta la participación conjunta en todo tipo de actos. Para mí lo importante es generar un pensamiento crítico y de alguna forma desestabilizar el sentido común, introduciendo análisis y matices. En el caso español se ha generado históricamente relato memorial bastante homogéneo respecto a la Guerra Civil, que se hereda de la transición, que son ideas de consenso y reconciliación, etcétera. Las exhumaciones lo ponen en cuestión, pero con ellas se pone en marcha un nuevo sentido común. Entonces, lo que nosotros tratamos de plantear es que se trata en todos los casos de conceptos históricos, políticamente contruidos, que precisan de reflexión y análisis. Eso nos ha ayudado a participar en el debate, desde otro rol. Es verdad que hay algunos investigadores

que han decidido formar parte del movimiento asociativo, me parece perfectamente respetable, pero yo pienso que tiene que haber una autonomía de cada uno de los actores sociales.

L. M. C.: ¿Y cómo han manejado en la práctica esa tensión entre la política y la academia?

F. F.: Cuando se nos ha requerido desde las instituciones, por ejemplo, en el 2011 me convocaron para la Comisión de Expertos del Valle de los Caídos que recomendó la exhumación del dictador, tratamos de aportar nuestra mirada de análisis académico, distinta a la de otras personas de perfil más político. Lo mismo pasa con el movimiento asociativo. Hemos generado relaciones de empatía porque hemos trabajado junto con ellos, pero también hay lógicas fricciones. Alguna asociación, por ejemplo, me ha dicho que muchos de sus miembros discrepan con el análisis de mi libro *El pasado bajo tierra*¹⁰ y mi respuesta inmediata ha sido: “[p]ues nos reunimos y discutimos, porque a mí me interesa saber en qué discrepáis y cuál es vuestro punto de vista. Qué es lo que yo no he entendido, según vosotros, del proceso”. Entonces yo creo que la forma es esa, a través de la crítica, del debate, de traer nuevas ideas, nuevos conceptos, y cuestionar estereotipos y lugares comunes. En eso creo que, por ejemplo, ha ayudado el concepto de subterráneo, porque cuando hablo con alguien de las asociaciones y me refiero a los fusilados, inmediatamente ellos despliegan unas claves interpretativas consolidadas, mientras que si hablo de subterráneo tenemos un espacio fresco para discutir cosas nuevas que a lo mejor no se podían discutir con el concepto más enraizado y politizado de fusilados. Del mismo modo, hemos aprendido a manejar los requerimientos de la prensa. Hubo un momento, especialmente entre el año 2006 y el 2011 cuando estaba más caliente el debate en el espacio público por la Ley de Memoria Histórica y por el auto de Garzón, que éramos requeridos por los medios de comunicación prácticamente de manera diaria. Nos está ocurriendo

10 *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Anthropos, Barcelona, 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=KMeCs5XbqAA>).

lo mismo ahora, en 2018, con la exhumación de Franco del Valle de los Caídos. Tuvimos que aprender a hablar de una manera sintética para construir titulares u ofrecer potenciales titulares para los medios de comunicación. Hablar en la radio y la televisión en formatos a los cuales no estamos acostumbrados, que no son académicos. Entonces eso ha sido realmente importante, porque yo pienso que nuestro equipo de investigación ha conseguido un nivel de divulgación muy importante, aparte de nuestra página web y de todas las actividades que hacemos continuamente de acceso abierto.¹¹ De esa manera, creo que hemos contribuido a enriquecer el debate que era nuestro principal objetivo.

L. M. C.: ¿Cómo termina un antropólogo social que está trabajando en exhumaciones de fosas clandestinas en la comisión sobre qué hacer con el Valle de los Caídos?

F. F.: El Valle de los Caídos es un sitio escandaloso, es tremendo, es un monumento realmente atípico, inexplicable e inexplicado, que llama mucho la atención fuera de España. En la Ley de Memoria Histórica hay un artículo que se refiere específicamente al Valle y tiene básicamente dos provisiones. Una, muy conservadora, que indica que se mantenga como lugar de culto. Es decir, ahí el PSOE no tocó la competencia de la Iglesia sobre la basílica y sobre la gestión del monumento. Lo segundo es que se prohibían actos políticos dentro del Valle de los Caídos. Pero, luego había una provisión adicional que también decía que se iba a intentar ver de qué manera se podría abrir ese espacio con el propósito de democratizarlo y resignificarlo. Entonces fuimos nombrados en 2011 por el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero, por un periodo de seis meses. Estaba también Ricard Vinyes que conocía algunas asociaciones catalanas, pero más desde el punto de vista de la historiografía. En ese marco, yo era el que tenía más experiencia por haber hecho etnografía por las distintas fosas, trabajando en conjunto con las asociaciones. Entonces, práctica-

mente después de cada reunión, me encontraba con la Asociación Pro Exhumación de Republicanos del Valle de los Caídos y les transmitía qué tipo de cosas se discutían en los debates. Luego, llevaba a las plenarios los requerimientos de estas asociaciones. Entonces cumplía un papel bisagra entre la comisión y el movimiento asociativo que tenía su importancia. En esa experiencia, pudimos ver cómo la antropología, con el tipo de metodología que sigue y las reflexiones que genera, desde un enfoque más culturalista e interesada en comprender lo que piensan los colectivos que estamos investigando, ayudó a aportar una nueva perspectiva en los debates.

L. M. C.: Dado ese compromiso que relatas ¿no consideras que haces algún tipo de activismo militante en torno a la memoria?

F. F.: Nosotros lo que analizamos es qué es lo que ha pasado históricamente con el cuerpo de los fusilados o de los ejecutados en España, de ambos bandos, aunque como antropólogos sociales nuestro énfasis está en las contemporáneas. Es decir, para la persona que está trabajando con una perspectiva historiográfica y forense sobre las exhumaciones de posguerra, el foco son los cuerpos de personas ejecutadas por los republicanos. También hemos problematizado las exhumaciones –históricas y contemporáneas— de la iglesia católica, de hecho, hay una persona del equipo dedicada a estudiar las exhumaciones de “los mártires” y la producción masiva de reliquias de la Guerra Civil en España. O sea, podríamos decir que, aunque nos interesa todo lo que se relaciona con el desenterramiento de la guerra, hay una militancia clara en el hecho de que colaboramos con las asociaciones memoriales en muchos ámbitos y de que estamos disponibles para los medios de comunicación. Tener el privilegio de poder transmitir historias que nos ha contado gente que no tiene acceso a la radio o que ya ha muerto es también una responsabilidad social. Esto es algo que traigo de Berkeley, que heredé de una de mis directoras

¹¹ Véase www.politicasdela memoria.org



Fotografía: Judith Farré

En el campo San Francisco de Oviedo (Asturias), 2017

de tesis –Nancy Scheper-Hughes– que siempre ha pensado que la antropología tiene que ser militante, tiene que denunciar el poder, ser contrahegemónica, generar un contradiscurso y dar voz a las personas que no tienen acceso a los medios de comunicación cuando tenemos esa oportunidad. Eso es algo que está muy engranado con cierto tipo de antropología, que es una antropología más comprometida con la transformación social. Evidentemente, sí, en este caso, queremos transformar la sociedad. Apoyamos el proceso de exhumaciones. Queremos transformarla pero críticamente, y en ese sentido tenemos un papel: no somos un partido político ni un grupo memorialista, sino un equipo científico.

Límites, logros y desafíos

L. M. C.: ¿Qué dificultades y desafíos crees que tiene el movimiento memorialista en la actualidad?

F. F.: Tiene varios desafíos y problemas. Por un lado, no estoy viendo muy claro el recambio generacional. En un sentido genérico, la gente que veo que perdura al frente del movimiento memorialista sigue siendo mayoritariamente los nietos de la derrota, que hoy tienen entre cuarenta y sesenta años. Pero los bisnietos, digamos que son la generación que está entre los veinte y los treinta años, están más desconectados. La tasa de recambio no sé hasta qué punto está funcionando. A lo mejor hay un umbral de saturación en España respecto al tiempo o al esfuerzo que hay que dedicarle a este tema. También es cierto que, con la sociedad de la información y del conocimiento, el nivel de atención a los temas es muy corto y, excepto el fútbol, en la España contemporánea ha habido pocos temas que hayan durado tanto tiempo como las fosas comunes, que estuvieron durante casi una década en los medios de comunicación y en el debate. Entonces, por un lado no tengo muy claro el recambio generacional; por otro lado veo un agotamiento muy lógico de las personas que han impulsado este movimiento. Además, ha cambiado mucho el campo de juego, porque desde el principio el movimiento asociativo ha reclamado el apoyo de las institucio-

nes, pero cuando ese apoyo ha llegado, ha venido acompañado de condiciones: protocolos, desplazamientos en la toma de decisiones, equipos técnicos coordinados desde la institución, etcétera. Esto ha estrechado muchísimo el margen de actuación del propio movimiento memorialista. Entonces, se ha dado una paradoja y es que en los lugares donde ha habido políticas institucionales de la memoria y hay protocolos de actuación es más difícil exhumar. A veces, de hecho, impiden la exhumación porque son complejos los requisitos o exigen que haya un restaurador. Hay una serie de especificaciones técnicas que encarecen la exhumación y, por lo tanto, cuando no hay financiación resulta que es más difícil exhumar ahora que antes de que hubiera intervención pública. En cuanto a los desafíos, uno de los principales es saber reciclarse. Se ha creado un sentido común respecto a la memoria histórica en España, al que nosotros hemos contribuido sin duda, que de la mano de un cierto tipo de corrección política, impuso cómo hablar de este tipo de temas. A mí me gustaría que hubiera más dinamismo, más transformación, es decir, más capacidad de replantear los problemas. En los primeros años del movimiento memorialista hubo que inventar este discurso reciclando luchas previas, antifranquismo, el exilio externo e interno, hubo que aunar tradiciones, pero una vez que se constituyó ese sentido común de cómo hablar de las fosas, ese lenguaje impide avanzar en el análisis y creo que es muy importante repensarlo.

L. M. C.: ¿Qué huellas deja trabajar 15 años con fosas de la Guerra Civil?

F. F.: Creo que, básicamente, la experiencia es enriquecedora. Ahora, trabajar cotidianamente con violencia (tiros, asesinatos, violaciones, masacres, genocidios, etcétera) y que toda la bibliografía que estás leyendo tenga que ver con estos temas, evidentemente te condiciona y te transforma como persona. Pero, al mismo tiempo, creo que es un trabajo muy satisfactorio porque tiene que ver con los derechos humanos –aunque podamos cuestionar los paradigmas de derechos humanos hegemónicos

Cuando se devuelven los restos exhumados al municipio, se intenta hacer un acto de homenaje que legitime el regreso de esos cuerpos que fueron expulsados de la vida – asesinados– y también privados de la comunidad legítima de muertos, que es el cementerio. Esto es lo más revolucionario y es el momento más potente de todo el proceso de recuperación de la memoria.

y todo esto–, es decir, es un espacio desde el cual podemos contribuir a profundizar la calidad de la democracia y también a ayudar a dar satisfacción a colectivos de víctimas que no han tenido hasta ahora una presencia o un reconocimiento.

L. M. C.: ¿Qué sucede después de las exhumaciones? ¿Cómo se procesa socialmente la recuperación de los cuerpos desaparecidos?

Se habla mucho de la exhumación, pero el momento clave es la devolución de restos en el municipio tras su paso por los laboratorios forenses, que es cuando los cuerpos se muestran en ceremonias públicas a veces muy concurridas, que recorren las calles de los pueblos. Se intenta siempre hacer un acto de homenaje en un espacio municipal que legitime el regreso de esos cuerpos que, no solamente fueron expulsados de la vida –asesinados–, sino también expulsados de la comunidad legítima de muertos, que es el cementerio en cada municipio. Se hace un acto allí y lo que intenta el movimiento asociativo y los colectivos de víctimas es que haya la mayor representación política posible. Y eso en cada caso es una negociación para que los familiares de esas víctimas que, durante sesenta, setenta u ochenta años han sido absolutamente ignorados y silenciados, de repente, tengan frente a ellos un

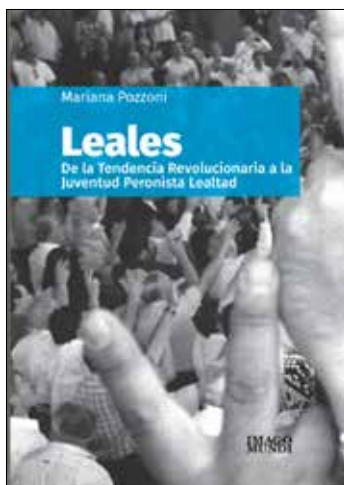
alcalde o un senador diciendo “Estamos aquí por vosotros”. Eso creo que es lo más revolucionario de todo. El regreso a los municipios es el acto más emotivo y más potente de todo el proceso de recuperación de la memoria. Son procesiones de veinte, treinta, quince cuerpos, por las calles centrales del pueblo, que van al cementerio donde se hace una ceremonia negociada entre los familiares, laica o con algún componente religioso, más política o menos política... y está todo el mundo. Es uno de los momentos más importantes en la historia de un pueblo. Cuando por algún motivo esto no sucede, emergen íconos como el de María Martín. Su historia me movió tanto que usé una foto que le hice como portada de mi libro. Se trata de una mujer de un pueblo de Ávila que se llama Pedro Bernardo. Le mataron a su madre y su padre estuvo arrestado, luego fue liberado. Cuando era niña sufrió todo tipo de humillaciones y tuvo que dejar la escuela y ponerse a trabajar muy rápidamente para poder sacar a su familia adelante. Ella con su escasa formación escribió cartas al Rey, a Adolfo Suárez, a Felipe González y a José Bono pidiendo que la ayudaran a abrir la fosa donde estaba su madre, al lado de su pueblo. Es una mujer anciana que desde un pequeño pueblito de Ávila reclama a las instituciones del Estado que le respondan por la localización del cuerpo de su madre que fue ejecutada. María se ha convertido en un ícono del movimiento memorialista porque representa muchísimas otras historias. Ha dejado quizá la escena más impactante de todas que es su declaración ante el Tribunal Supremo cuando se juzgaba por prevaricación a Baltasar Garzón. María con sus 81 años entró: vestida de luto, con un andador y con una afonía tremenda y declaró ante el Supremo.¹² En un lenguaje local, con una voz absolutamente quebrada, en un lenguaje que se refería a su contexto significativo de vida y que estaba a una distancia absolutamente sideral del proceso judicial que estaba teniendo lugar en torno a su testimonio. De alguna manera, lo que hacía era visualizar la distancia radical entre el sistema judicial y las víctimas. Yo creo que ese momento es de los más potentes que ha dado el movimiento memorialista. X

12 Véase https://www.youtube.com/watch?v=K_z1GGfc-5E

Lealtad, movimientismo y críticas a la lucha armada. Una experiencia de disidencia en Montoneros

FERNANDA TOCHO*

Acerca de *Leales. De la Tendencia Revolucionaria a la Juventud Peronista Lealtad* de Mariana Pozzoni, Buenos Aires, Imago Mundi, 2017, 248 páginas.



En los últimos años el campo de estudios de la historia reciente argentina se ha visto renovado gracias a la aparición de investigaciones novedosas encaradas por jóvenes cientistas sociales, cuyos temas y preocupaciones han logrado complementar y enriquecer los estudios focalizados en las organizaciones armadas hegemónicas de los años setenta, con-

cretamente Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), superando, asimismo, una mirada monolítica de las mismas. Este es el caso de Mariana Pozzoni, quien en su libro *Leales. De la Tendencia Revolucionaria a la Juventud Peronista Lealtad* reconstruye la historia poco explorada de esta agrupación política que constituyó la mayor disidencia –en número de militantes y cambios en la estructura interna– de Montoneros a principios de 1974.¹ La autora inscribe el surgimiento de la Juventud Peronista (JP) Lealtad en el marco de una investigación –y una trama de experiencias de radicalización– más amplia, cuyo objetivo principal apunta a comprender el conjunto de prácticas, acciones e ideas que nutrieron la cultura política de “las juventudes” –vocablo plural que utiliza la autora para marcar la heterogeneidad característica de los sectores juveniles que confluyeron en la Tendencia Revolucionaria (TR)– de la izquierda peronista a principios de los setenta. A su vez, el libro recorre otros aspectos de su accionar político, en particular, el lugar que los jóvenes revolucionarios le otorgaron a la gestión institucional, analizando modalidades disímiles de militancia revolucionaria, más allá de la lucha armada. El ámbito elegido para observar este proceso es la provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Oscar Bidegain, espacio privilegiado para llevar a cabo el famoso “trasvasamiento generacional” alentado por Juan Domingo Perón desde el exilio. El libro se divide en dos partes: una primera que apunta a comprender cómo los jóvenes que convergieron en la TR defendieron un proyecto revolucionario que incluía tanto la opción armada como la salida electoral y el desarrollo de estrategias para ocupar espacios institucionales de poder; la segunda parte está dirigida a rastrear la disidencia “movimientista” que tuvo lugar en Montoneros –organización que hegemonizó la TR en esos años– y que desembocó en la conformación de la JP Lealtad entre fines de 1973 y mediados de 1974, analizando el lugar que ocuparon en dicha fractura las divergencias respecto del rol asignado a

* Profesora y doctoranda en historia. Integrante de la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata.

¹ Otro excelente trabajo de las disidencias tempranas en Montoneros es el de Seminara, Luciana (2015). *Bajo la sombra del ombú. Montoneros Sabino Navarro, historia de una disidencia*. Bs As: Imago Mundi; sobre la organización Sabino Navarro entre 1972 y 1975.


Perón en el proceso revolucionario y la continuidad de la lucha armada en el gobierno democrático.

El capítulo 1 presenta el clima de época y los acontecimientos de carácter mundial y regional que propiciaron la emergencia de una *generación contestataria* en la Argentina, influyendo directamente en el proceso de radicalización hacia la izquierda que iniciaron miles de jóvenes. Se analiza el recorrido de las principales agrupaciones juveniles peronistas, en particular aquellas que luego integraron la TR, cuyas posiciones estuvieron caracterizadas por una profunda heterogeneidad. En efecto, más allá del propósito colectivo del “socialismo nacional” y el retorno de Perón al país, la autora logra reflejar –a partir de los testimonios de militantes de distintas localidades de la provincia de Buenos Aires– un mosaico de vivencias, motivaciones personales, trayectorias y expectativas que estuvieron lejos de constituir un escenario de uniformidad. Por el contrario, se observa la complejidad del nucleamiento político en función de los diferentes niveles de conocimiento y de compromiso con la militancia y las distintas concepciones acerca del líder del movimiento, tensiones que se manifestaron con mayor crudeza una vez que el peronismo volvió al poder.

Las discusiones que despertó el horizonte electoral –expresadas en las posiciones alternativistas y movimientistas– son analizadas en el capítulo 2, junto con la experiencia de participación institucional que desempeñaron los jóvenes de la TR en el gobierno de Bidegain. Este es el eje que guía el capítulo, que da cuenta de manera exhaustiva cómo –aun cuando la violencia constituyó un elemento significativo en las formas de concebir la política por parte de las juventudes– existieron otras prácticas desplegadas por los jóvenes en vinculación directa con la estrategia revolucionaria. Esto se analiza a partir de la reconstrucción de una multiplicidad de iniciativas políticas entre las que se destacan la conformación de los equipos político-técnicos y la movilización por la campaña electoral, la intervención directa en los equipos ministeriales, y la militancia barrial, sindical y universitaria no armada. En el capítulo 3 se abordan los momentos que marcaron el camino para la ruptura. Si bien la autora sitúa los orígenes de la disidencia movimientista en las tempranas discusiones que el grupo de los “oscuros” de las

Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) mantuvo con su conducción en 1971 a raíz de sus posiciones alternativas, el conjunto de acontecimientos que marcaron aquel desenlace serán los hechos de Ezeiza; las críticas de la conducción de Montoneros a los militantes que se oponían a la continuidad de la lucha armada; las expresiones contrarias a Perón presentadas en el documento interno “mamotreto”; el asesinato de José Ignacio Rucci y las tensiones producidas por la renuncia forzada de Bidegain. Finalmente, el cuestionamiento a Perón fue, según la autora, el hecho político que más pesó en el conjunto de la militancia que nutrió la nueva agrupación.

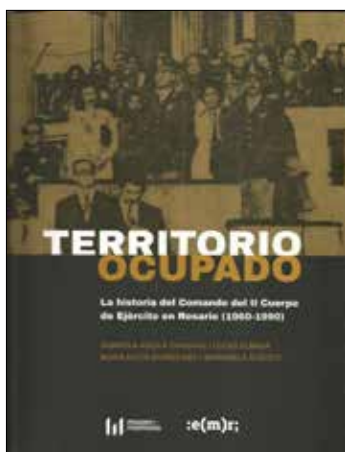
En el capítulo 4 se analizan las características de la JP Lealtad, la trayectoria de sus dirigentes más importantes y las publicaciones que estuvieron vinculadas al sector. Se hace hincapié en las tensiones y límites que recorrieron al grupo desde sus inicios, en particular el desafío de lograr una definición propia y un programa político propositivo y superador del mero rechazo de las posiciones de la TR.

Para concluir, este trabajo representa un gran aporte que enriquece el conocimiento sobre las formas de la militancia revolucionaria de los jóvenes peronistas, experiencia que excedió con creces las acciones armadas. Uno de sus mayores méritos es que logra dimensionar la envergadura de los proyectos políticos de gestión que intentaron llevarse a cabo por vías legales, lo cual ayuda a comprender también los alcances de la creciente represión que se cernió sobre el campo revolucionario mucho antes del golpe militar de 1976. 

Sobre el Ejército y las tramas de la represión en Rosario

SANTIAGO GARAÑO*

Acerca de *Territorio ocupado. La historia del Comando del II Cuerpo de Ejército en Rosario (1960-1990)*, dirigido por Gabriela Águila, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2018, 356 páginas.



Sin dudas, *Territorio ocupado. La historia del Comando del II Cuerpo de Ejército en Rosario (1960-1990)* representa un hito en lo que refiere a la reconstrucción de la historia del Ejército en Argentina y, en particular, de sus formas de represión estatal y de las tramas sociales en que se sustentó durante el pasado reciente argentino. No solo porque es el primer trabajo que aborda un área de vacancia para

la historia reciente (la historia de los distintos Cuerpos de Ejército a escala local y regional), sino también porque, para comprenderla, la articula con la historia social y política de la ciudad.

En principio, su valor historiográfico radica en que ilumina el proceso de transformación doctrinaria e institucional de las FFAA, orientada a la represión del conflicto interno, que se dio centralmente entre los años sesenta y setenta. A su vez, como dicha hipótesis de guerra suponía que los escenarios de esta lucha eran las grandes urbes –tales como Rosario–, es sumamente pertinente el enfoque elegido por los autores, que ponen el foco en las relaciones entre el Ejército y la sociedad rosarina.

El libro desarrolla una reconstrucción sumamente documentada y amena de un largo período histórico (1960-1990), sin perder el foco en lo local, pero siempre en el contexto de procesos regionales y nacionales más amplios en los que se inscribió la ciudad de Rosario. Al mismo tiempo que suma una gran dificultad a la tarea de investigación, la periodización elegida ilumina la necesidad de pensar a este tipo de burocracias en la larga duración, que a veces –de modo erróneo– solo son analizadas durante su actuación durante la última dictadura, restringiéndose al período 1976-1983. La puesta en un contexto más amplio, en un marco de 30 años de actuación, permite pensar similitudes y diferencias en su accionar: cómo en esos años se consolidó la centralidad del Ejército en la vida social y política de la ciudad, la conformación de una amplia trama social de apoyos para el actor militar y la vasta acumulación de experiencia represiva entre la dictadura iniciada en 1966 y la última dictadura, entre muchos otros temas.

Quiero destacar la reconstrucción de la historia de los usos de la casa que hoy ocupa el Museo de la Memoria y las propiedades contiguas, donde también funcionaban oficinas del II Cuerpo de Ejército. En particular, Marianela Scocco muestra esa compleja relación entre

* Licenciado en Ciencias Antropológicas y doctor área Antropología, Universidad de Buenos Aires. Investigador Adjunto del CONICET y Profesor de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

¹ En estos juicios militares solía “blanquearse” a detenidos-aparecidos provenientes de los centros clandestinos de detención, de los dos principales circuitos represivos de la zona.

lo legal, visible y público, y lo clandestino: por ejemplo, cómo, si bien la casa era de uso protocolar, en “la casa de al lado” funcionaba el Área 211 de Inteligencia y el Dpto. III de Operaciones, donde también, en la Sala de Operaciones, se realizaron consejos de guerra a civiles, una de las modalidades represivas que caracterizó el accionar del II Cuerpo de Ejército.¹


El capítulo 3, a cargo de Gabriela Águila, da cuenta del rol directriz que tuvo el Ejército en la comandancia, coordinación y ejecución de la represión y terrorismo de Estado, demostrando también cómo la represión “normativizada”, visible y pública, se articuló con mecanismos paraestatales y clandestinos. Sobre todo, a partir de noviembre de 1975, cuando el Ejército asume la comandancia de la llamada “lucha contra la subversión”. La historiadora sostiene que durante la fase más intensa del terrorismo de Estado (entre 1976 y 1978), coexistieron dos circuitos, aunque con diferencias importantes: el primero, organizado por la Policía Provincial, a cargo de Agustín Feced; y el más importante, cuya actividad se incrementó para la segunda mitad de 1976, en el Destacamento de Inteligencia Militar 121, cuando aumentó la participación militar en la actividad clandestina, restándole autonomía a la policía provincial.

Un punto aparte merece el capítulo 4 a cargo de Alicia Divinzenso, donde se demuestra que, a mediados de los años sesenta, las tareas de “acción cívica” del Ejército empezaron a ser presentadas como parte constitutiva de su misión social. Este proceso se vinculó con los cambios doctrinarios de las FFAA, pero también con la pretensión de mejorar la imagen del Ejército, disciplinar y difundir en la sociedad los valores castrenses, y prevenir el avance de la “subversión”.

Por último, Lucas Almada reconstruye el rol del Comando del II Cuerpo desde la derrota en la guerra de Malvinas, que selló el ocaso del régimen militar, hasta 1990. En particular, revisa la progresiva pérdida de legitimidad social y centralidad del Ejército en la vida social y política de Rosario, debido al desprestigio de dicha fuerza luego de las denuncias por violaciones a los derechos humanos y a los levantamientos carapintadas. Por último, quiero señalar que, lejos de ciertos resquemores que suele haber entre la investigación y la gestión, *Territorio ocupado...* muestra la potencia que

tiene realizar un proyecto de investigación en el marco de una institución pública o espacio de memoria. En este caso, ha sido dirigido por una prestigiosa historiadora, profesora universitaria e investigadora del CONICET, Gabriela Águila, e integrado por jóvenes colegas de historia y antropología de la Universidad Nacional de Rosario. Claramente, demuestra el valor de las ciencias sociales, tan estigmatizadas por estos tiempos en que se cuestiona su utilidad.

De esta manera, el volumen colectivo recupera una de las improntas de este Museo de la Memoria: propiciar un espacio de reflexión y articulación entre academia-investigación-gestión y activismo de los derechos humanos. Como se observa, los resultados de esa articulación son dobles: por un lado, consolidan los contenidos del Museo y, al mismo tiempo, permiten a un conjunto de investigadores avanzar en la reconstrucción del pasado reciente. Esto vuelve al Museo de la Memoria en el primer espacio de memoria que cuenta con un volumen de estas características, en el cual sistematiza todo el saber que se ha producido en estos 15 años de vida, respecto del lugar donde funcionaba la sede del Comando del II Cuerpo de Ejército. El libro, sin dudas, será de gran utilidad para los miles de visitantes del museo, pero también se convierte en un “modelo” para otros museos o sitios de memoria.

Por último, este libro indica la creciente consolidación del campo de estudios sobre la represión, en el marco de la historia reciente. Además, que la reconstrucción del pasado reciente es un trabajo muy arduo, en el cual se van sumando piezas a un gran rompecabezas que permiten rearmar el entramado represivo y que solo se puede realizar gracias a un sostenido trabajo colectivo. También, *Territorio ocupado...* demuestra que el terrorismo de Estado requiere ser estudiado a escala local-regional, reconstruyendo la dinámica, los actores, las instituciones y dispositivos, los circuitos y modalidades, así como la trama de apoyos sociales, y esto debe ser pensado a largo plazo, señalando similitudes y diferencias entre regímenes democráticos y de facto, cuestionando periodizaciones cristalizadas y las miradas “porteño-céntricas”. 

Biografía de nuestras memorias traumáticas

MARIANA WIKINSKI*

Acerca de *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* de Leonor Arfuch, Eduvim, Córdoba, 2018, 195 páginas.



Dar cuenta del presente supone el desafío de encontrar la modulación exacta entre una emocionalidad desbordada y declamatoria y una distancia desafectada. En ese esfuerzo de modulación se juega una ética de la mirada y de la palabra, que si logra ser sensible y lúcida a la vez, captura en la textualidad del presente las huellas de la historia, de los traumas vividos, de lo elaborado y lo inelaborable. Este es precisamente el lugar desde el cual escribe Leonor Arfuch esta “biografía” de nuestro tiempo.

Los textos que componen este libro se escribieron en diferentes momentos, desde el año 2015 hasta hoy,

pero contienen una unidad de sentido, se iluminan mutuamente y ofrecen en su conjunto, quizás, una lectura posible acerca de un presente doloroso que sacude los cimientos sobre los que creíamos ya definitivamente fundada la perdurabilidad de la memoria. Se trata de una escritura poética, abierta, fluida, que no contiene afirmaciones definitivas, que no juzga, que formula preguntas (sin que sea indispensable la tipografía de un signo de interrogación), construye imágenes, dialoga con el lector. Seguramente, allí radica el núcleo de la coherencia de este texto: nos ofrece herramientas para comprender su estructura. Analiza las narrativas de la memoria y es en sí mismo una narrativa de la memoria; examina la biografía como género y es en sí mismo, y de algún modo, una biografía; destaca el valor de la multiplicidad de voces en la búsqueda de sentidos y las convoca constantemente; se inspira de un modo explícito en la obra de Bajtin y desde los inicios contiene una estructura dialógica, intersubjetiva, invita al lector a *crear* aquello que lee, a suscribir ese “contrato de lectura” del que nos habla la autora, y que pareciera insinuarse como el único modo posible para abordar sus textos.

El concepto de “espacio biográfico”, definido por Arfuch en los años noventa, atraviesa estas páginas, pero no se trata estrictamente del uso de un “concepto”: esta idea promueve en la autora una escritura en primera persona, afectada por el presente, fundamentalmente ética y política. Y si –como ella misma expone citando a Paul De Man– toda escritura es autobiográfica, su propia obra es sin duda, a esta altura, una autobiografía.

En este libro, la autora nos invita a mirar con ella, desde la afectividad –que no reduce en absoluto el valor académico del libro–, aquello de lo que fue testigo. Abre de este modo su propia mirada sobre la obra *Sueño Velado* de la artista Nury González, que la dejó “literalmente absorta en el umbral mismo de la sala”, nos habla de su “mirada fascinada” frente a la muestra *Alzheimer* de la misma artista, del sentimiento de comunidad entre mujeres ante el “destello inclemente de

* Psicoanalista. Miembro del Área de Salud Mental del Centro de Estudios Legales y Sociales y del Colegio de Psicoanalistas. Autora del libro *Testimonio y experiencia traumática* (2016).

la pantalla” en el caso de los videos de Tracey Emin. Es, precisamente, la marca de su subjetividad afectada lo que constituye el valor político de esa mirada, una mirada que interpela siempre en la expresión “individual” del artista aquello que lo trasciende y hace trascendente su obra, aquello que la obra devela sobre el dolor colectivo.


La primera parte del libro, “Inflexiones de la crítica”, ofrece, de alguna manera, un marco a lo que vendrá después. La autora vuelve sobre sus reflexiones en torno del espacio biográfico, las identidades y aquello que ya en los noventa su obra anticipaba como “giro afectivo”, y sitúa el lugar que desde su perspectiva ocupa “lo emocional” en tanto resulta inseparable de lo cognitivo. Es precisamente desde ese enlace indisoluble entre discurso y afecto desde donde surge la escritura de Arfuch. Muchos autores se dan cita en el prelude de este libro (Riley, Benveniste, Dosse, Leys, Berlant, Rousseau, Aubrey, Schwob, Strachey, Barthes, Lejeune, de Man, de Certeau, Perec, Ricoeur, Austin, entre otros) y se configura de este modo lo que la autora denomina –parafraseando a Holroyd– una “conversación grupal”, la “cartografía personal de afinidades y cercanías” que elige la autora para iluminar su recorrido.

Pero es centralmente una narrativa sobre la memoria la que atraviesa la totalidad de este libro, cuya urdimbre evoca continuamente a Benjamin y a Proust. No solo porque en algunos momentos son mencionados (resulta entrañable la evocación que *Albertina* [Carri] despierta en la autora, con su *tiempo recobrado*), sino también, básicamente, porque la memoria jamás es concebida por Arfuch como una “función”, sino como el devenir inesperado del recuerdo y del olvido, como un tejido que captura destellos aleatorios, un proceso en constante transformación, un trabajo que no se realiza en soledad, sino que resulta inscripto en la trama de lo colectivo, una construcción de materialidad heterogénea, problematizada en su enlace con el lenguaje y la narración, marcada por la impronta del trauma, dilemática en su estructura, siempre en oposición a la invisibilización de los sufrimientos.

Desde estas premisas se aborda la segunda parte del libro, “El país de la infancia”, que da cuenta de la necesidad y el esfuerzo de la autora en dar la palabra a

quienes eran niños durante las dictaduras en América Latina. Voces de niños, ahora ya adultos, que eligen el arte para ofrecerse a sí mismos un camino elaborativo, para “revertir el signo de la marca”, como lo escribe Mariana Eva Pérez (citada por Arfuch), y para entregarnos una mirada política sobre las vivencias traumáticas que quedaron grabadas por el miedo, el exilio, el silencio, la militancia, la desaparición, la muerte de los padres. Lo autobiográfico en la heterogeneidad de estas infancias en dictadura aparece en el corpus de la autora a través de expresiones literarias (Alcoba, Pérez, Robles, Urondo Raboy, Gerber-Bicceci) y a través de imágenes en sus múltiples formatos (Roqué, Ávila, Markovitch, Carri, Prividera, Quieto, Germano, Aguiló, Croatto). Experiencias que se ponen en diálogo entre sí y configuran una escritura coral que revela, quizás, el surgir de una emoción nueva, este nuevo “tiempo de los hijos”, escribe Arfuch, que muestra que “nunca habrá un fin de los relatos”.

En la tercera parte, “De la vida en el arte”, Arfuch analiza la relación entre memoria, trauma, arte y subjetividad, tal como aparece plasmada en las obras de las artistas y los artistas: Carri, Salcedo, Gallardo, González, Boltanski, Steinwasser, entre otros; obras reunidas por su poder de interpelación y por atisbar –algunas de ellas– la memoria inscripta en nuestros objetos cotidianos para reconocerlos como soporte de una narración.

Son estas las perspectivas comprometidas que habilitan a la autora a interrogarse acerca de los futuros de la memoria en el Epílogo de este libro. “Futuros”, en plural, porque será en un tiempo continuo, en un fluir de múltiples voces que enuncian y denuncian, y en esa hospitalidad de la escucha que Derrida y Lévinas nos enseñaron a comprender, donde habitará probablemente la perseverancia de la memoria. 

La fotografía entre el arte, la memoria y la institución

FLORENCIA BASSO*

Acerca de *Relatar con luz. Usos de la fotografía del desaparecido*,¹ de Florencia Larralde Armas, La Plata, EDULP, 2016, 253 páginas.



Uno de los temas más cautivantes dentro de los estudios de memoria e historia reciente es el uso de la fotografía para la representación de los seres queridos desaparecidos por procesos dictatoriales. En *Relatar con luz, Usos de la fotografía del desaparecido*, Florencia Larralde Armas profundiza e indaga en las particularidades de la imagen fotográfica al ser emplazada en un museo de arte y memoria: ¿qué

implica que las fotografías pertenecientes a un archivo de la represión sean convertidas en objetos estéticos en el marco de un museo?, ¿cómo se trabaja artísticamente sobre las fotografías de los desaparecidos?, ¿qué sentidos se abren y cuáles se clausuran?, ¿arte o memoria? o ¿arte y memoria? Continuamente, solemos pensar en pares dicotómicos, excluyentes, opuestos. Sin embargo, la autora de *Relatar con luz...* nos invita a sumergirnos, a partir de diferentes exposiciones, en las múltiples posibilidades semánticas que abren los cruces entre lo museístico, la memoria, los archivos y el arte. Nos referimos al Museo de Arte y Memoria (MAM) que pertenece a un organismo público con políticas de memoria y derechos humanos como es la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). Si suspendemos por un momento esta pulsión por oponer categorías, se abre, entonces, una compleja y profusa trama de significados que va más allá de las fotografías en sí, y que es puesta en relieve al analizar el tejido social que hay detrás de estas imágenes. En este libro, entonces, se reflexiona sobre la forma en que se han exhibido las fotografías de los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina en el marco de seis exposiciones realizadas en el período 2002-2012 dentro del MAM, abordando la compleja relación entre el campo de la memoria y el campo artístico -especialmente el fotográfico- en la ciudad de La Plata. A lo largo de su lectura advertimos la enorme investigación de campo realizada sobre los diferentes espacios, instituciones y políticas de memoria que se han consolidado en la ciudad de La Plata desde mediados de la década del noventa. En este sentido, este libro conforma un aporte muy valioso y amplía el mundo de las genealogías sobre la ciudad: La Plata como ciudad “perfecta”, ciudad portuaria, ciudad universitaria, ahora se revela como ciudad de la memoria. Enfocando en el MAM y su gestación en el año 2002 desde la CPM, la autora indaga en la red de personas que fueron parte del equipo institucional y que, a su vez, fueron los curadores o expositores de algunas de las

*Profesora de Historia de las Artes Visuales y Magíster en Historia y Memoria (Universidad Nacional de La Plata). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en Artes Audiovisuales (Universidad Nacional de las Artes).

¹ Libro disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/.../Documento_completo.pdf-PDFA.pdf...

muestras que analiza. Destaca, especialmente, aquellas personas claves, o *emprendedores de la memoria*, que participaron activamente en el equipo del MAM. A esta contextualización, Florencia Larralde Armas le suma la red de relaciones que constituyen el campo fotográfico platense. Entonces, toda esta reconstrucción minuciosa de la trama de personas, con trayectorias artísticas o militantes que han atravesado tanto uno como otro campo en la ciudad de La Plata, se pone en juego a la hora de analizar las fotografías en el marco de una selección de exposiciones en dicho museo.


Me interesa destacar, además, el aporte que este libro representa para el núcleo de estudios sobre archivo y arte, ya que aborda seis muestras en las cuales el soporte fotográfico está anclado dentro de un archivo familiar o de las fuerzas represivas: *Buena memoria* (2003) de Marcelo Brodsky; *Arqueología de la ausencia* (2004), de Lucila Quieto; *Imágenes de la memoria* (2008) de Gerardo Dell'Oro; *Imágenes robadas, Imágenes recuperadas* (2004-2005), una selección de fotografías del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA); *Huellas* (2005) de Helen Zout; y *Rostros, fotos sacadas de la ESMA* (2007) de Víctor Basterra. En este sentido, se interroga el trabajo artístico y estético sobre archivos opuestos –de familiares y de las fuerzas represivas– y se reflexiona sobre el lugar otorgado a la fotografía en tanto testimonio, recordatorio, epitafio y homenaje del ser querido.

El libro está estructurado en cuatro capítulos a través de los cuales nos vamos sumergiendo poco a poco, desde una mirada más contextual y general, hacia un análisis puntual de las fotografías de las muestras. En el primer capítulo la autora reconstruye el contexto en el cual se crea la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires (1999) y el Museo de Arte y Memoria (2002) en la ciudad de la Plata. Con el llamado *boom* de la memoria a mediados de la década del noventa, la ciudad se destaca por su relación con importantes referentes de los movimientos de derechos humanos y su contacto con instituciones de alcance nacional. Se analizan tanto los actores sociales, las luchas por los derechos humanos y las políticas de la memoria, como los principales lugares de memoria que se fueron creando o señalizando en la ciudad.

En el segundo capítulo, nos adentramos directamente en

lo que fue el surgimiento y desarrollo del MAM desde la mirada interna del equipo de trabajadores de la CPM. Se pone de relieve todo el debate que se generó a la hora de pensar un museo –el primero de esa índole en Argentina– que abordara los problemas de la memoria con relación a procesos dictatoriales y tuviera una inscripción artística. Por último, la autora nos introduce en la imagen fotográfica, destacando el lugar privilegiado que ha tenido este dispositivo en las exposiciones del MAM. En el tercer capítulo, el foco se pone en la construcción del campo fotográfico tanto en la ciudad de La Plata como en la Ciudad de Buenos Aires, analizando las trayectorias de los fotógrafos abordados posteriormente en las exhibiciones del MAM: Marcelo Brodsky, Helen Zout, Gerardo Dell'Oro y Lucila Quieto. Resulta muy interesante, por un lado, la trama que se teje entre las biografías familiares, las carreras profesionales y las diferentes militancias, y por otro, cómo estas experiencias de vida están presentes en las exposiciones del museo.

Finalmente, en el último capítulo se aborda el corpus de seis exhibiciones del MAM. Además, está atravesado por la problemática en torno a la imagen fotográfica y la representación de los desaparecidos. Se divide en dos ejes de análisis: uno llamado “memorias sobrevivientes”, en el que se indaga sobre el uso de los archivos familiares –como los álbumes de fotos– en las muestras de Brodsky, Quieto y Dell'Oro; y otro, “memorias recuperadas”, en el que se reflexiona sobre la forma de exhibición de archivos de las fuerzas represivas –provenientes del Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) y del Grupo de tareas 3.3 de la ESMA– en la exhibición de Zout, Basterra y en una curaduría del equipo del MAM.

Desde una mirada interdisciplinaria y con un riguroso estudio de campo, *Relatar con luz. Usos de la fotografía del desaparecido* es una excelente contribución a los estudios sobre fotografía y memoria porque profundiza, justamente, en aquello que suele quedar solapado en la mirada de la fotografía de archivo: el emplazamiento en una institución, el montaje de una muestra, el encuadre, el color de la copia, entre muchos otros, son factores que conforman la lectura de la fotografía de un desaparecido y anclan sentidos –al mismo nivel que su carácter indicial-. 



Clepsidra.
Revista Interdisciplinaria de
Estudios sobre Memoria.
ISSN 2362-2075
Volumen 6, Número 11
marzo 2019