



Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Tesis de Graduación - Maestría en Gestión de la Cultura

Derroteros transfronterizos: el patrimonio como imagen

La nominación a patrimonio mundial del *Museo Sitio de Memoria ESMA*

Alumna: Carla Gebetsberger

DNI: 38.614.527

Tutor de tesis: Pedro Delheye

29 de septiembre de 2022

Resumen

La ESMA ocupó un lugar protagónico en el conjunto de representaciones sobre la desaparición durante y después de la última dictadura argentina. La nominación a patrimonio mundial del Museo Sitio de Memoria ESMA se inscribe, de esta manera, en una constelación de imágenes que testimonian la experiencia de las víctimas secuestradas. Entre artificio y registro documental; entre presente y pasado, osar una arqueología de las imágenes permite reconstituir aquí las coordenadas estético-políticas implicadas en la nominación para abordar críticamente los imaginarios patrimoniales y la figura de la desaparición. La restitución de un imaginario historizado, transversal, atravesado por la discontinuidad y la diferencia confirman aquí una actualización transfronteriza del régimen memorial que se afirma y renueva a través de una cierta inestabilidad conmemorativa.

Palabras clave: patrimonio mundial - imagen - diplomacia- desaparición.

ÍNDICE

Introducción	4
CAPÍTULO I. Como ojos de la historia: el patrimonio a partir de la imagen	11
CAPÍTULO II. Imagen y tiempo: hacia una (anti) cronología	22
CAPÍTULO III. Memoria, imágenes y desaparición forzada en Argentina	30
CAPÍTULO IV. Imágenes invisibles y prácticas (para) diplomáticas	41
CAPÍTULO V. El Museo Sitio ESMA: imágenes que arden	54
Reflexiones finales: pasados que arden	63
Referencias bibliográficas	66



Universidad de
San Andrés

Introducción

Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plícito!
Hay Cadáveres
Cadáveres - Néstor Perlongher

Las preguntas en torno a la representación de los pasados en conflicto habitan con marcada actualidad las tensiones delimitadas por las experiencias traumáticas del siglo XX. En este sentido, dentro de “la agenda de las políticas públicas de los Estados (...) resulta imperativo observar cómo los asuntos relativos a las conmemoraciones marcan el ritmo y programa de las instituciones nacionales” (Svampa, 2020, pág. 118). En otras palabras, atender a aquello que Michel Johann (2010) denomina como “régime mémoriel” o régimen memorial. Es decir, aquellas “disposiciones, que apuntan a la gestión pública del pasado”. Se trata de intervenciones

en algunos casos ostensivas –como referéndums, enjuiciamientos a perpetradores, concesión de indultos, establecimientos de feriados nacionales y la construcción de imponentes monumentos y museos– o más sigilosas –como la creación de archivos, el registro de fuentes orales y el otorgamiento de compensaciones económicas a víctimas o familiares de víctimas (Svampa, 2020, pág. 118).

La atención es aquí vertida sobre una reciente disposición (ciertamente ostensible): la nominación del Museo Sitio de Memoria ESMA a la Lista de Patrimonio Mundial. Oficializada el 27 de diciembre de 2021, la tramitación de la nominación acarrea un proceso iniciado con la recuperación del Ex Casino de Oficiales, hace casi 7 años atrás. Las páginas siguientes se inscriben en la antesala de la deliberación final que se llevará a cabo en la reunión del Comité del Patrimonio Mundial en junio de 2023.

El presente trabajo intenta movilizar un ejercicio de reflexión en torno a las coordenadas estético-políticas implicadas en la iniciativa de nominación a patrimonio mundial del Museo Sitio de Memoria ESMA. Esto se enmarca dentro del objetivo general del trabajo que se propone pensar las actualizaciones del régimen memorial, en definitiva, considerar las reformulaciones en la gestión pública del pasado dentro de la argentina contemporánea a partir de un estudio de caso. Tal objetivo puede ser rápidamente reformulado en una pregunta que atraviesa transversalmente a la agenda contemporánea de estudios patrimoniales: ¿qué está en juego en el juego de la patrimonialización?

Las páginas que siguen buscan contestar esta pregunta a partir de la imagen. Se sostiene aquí como hipótesis de trabajo que a través de la nominación a patrimonio mundial del Museo Sitio de Memoria ESMA se despliega una inestabilidad conmemorativa que resignifica doblemente a la gramática patrimonial tradicional y a la narrativa de la desaparición. El proyecto de nominación habilita, de esta manera,

un imaginario abierto e inacabado que resignifica y otorga nuevas densidades al dispositivo patrimonial y a la figura del detenido-desaparecido.

Es a través de la imagen como paradigma de interrogación temporal y como unidad mínima de estudio que se busca avanzar sobre la relación entre patrimonio y memoria. Por ello, el capítulo I impulsa una serie de reposiciones teórico-metodológicas en torno a la relación entre patrimonio, imagen y tiempo que busca ser elaborada con el fin de revisar la relación entre el artefacto patrimonial, los regímenes memoriales y las temporalidades específicas que esos imaginarios inauguran.

Se busca avanzar, de esta manera, sobre la forma interpretativa del artefacto patrimonial a través de las imágenes. Esto se afirma por medio del presupuesto de que “trabajar en los despliegues singulares de las imágenes, en los detalles en las estrategias visuales puede acercarnos a las relaciones de las imágenes con su historia política” (Fortuny, 2021, pág. 21). Un abordaje que coloca como vía de acceso para la reflexión a la imagen permite atender las inquietudes programáticas de los enfoques patrimoniales críticos, de seguir lo indicado por Llorenç Prats (2005, pág. 22) sobre

la apremiante necesidad de desarrollar, y dotar de presencia pública, una crítica patrimonial que no se detenga, o no esté especialmente centrada, en los aspectos formales de las activaciones, como sucede habitualmente, sino que otorgue primacía a los contenidos, a los discursos, incluso a los propios proyectos, intervenciones y políticas patrimoniales. Una crítica de fondo, organizada y sistemática, que suponga

en la práctica poner en evidencia y hacer llegar al público, a la sociedad, para bien y para mal, las claves ocultas de cualquier actuación en el campo del patrimonio.

De esta manera, son repuestos los desarrollos teóricos de Georges Didi-Huberman, en diálogo con algunos precedentes benjaminianos y warburgianos, a partir de los cuales la imagen se afirma como una plataforma para indagar sobre sus alcances político-estéticos, enmarcada en una dialéctica inquieta, infinita inacabada, irreconciliada. Se propone aquí, además, una problematización del cambio de paradigma patrimonial en clave de “anacronismo” como eminentemente productivo. Un elemento clave para asir la crisis del paradigma tradicional patrimonial se encuentra, precisamente, en su temporalidad.

A lo largo del capítulo II se reconstruye fugazmente una cronología del Museo Sitio de Memoria ESMA que es prontamente hecha “jirones”. Este gesto, repetido a lo largo del trabajo, busca responder a una inquietud metodológica reflejada en las principales disputas en torno a la representación de los pasados en conflicto: reconocer la imposibilidad de síntesis. Reconocer que los desaparecidos no son cicatrices, sino que permanecen como heridas abiertas de la historia argentina. Se pone en evidencia la necesidad de consolidar una perspectiva fragmentaria; una dialéctica inacabada que parta de las imágenes, antes que en imaginarios; en constelaciones, antes que en sistemas. Al trabajar la desaparición desde las imágenes, se buscará “rodear[las] (...) con palabras no para explicarlas: para sumarnos con ellas a la precisa indagación de la época que proponen” (Fortuny, 2021, pág 21).

Optar por este tipo de enfoque no es una decisión anodina. El guión del Museo Sitio de Memoria ESMA despliega una serie de estrategias memoriales que se valen de las imágenes como soporte principal. La historización de este gesto galvaniza su rol testimonial, al mismo tiempo que lo inscribe en una forma concreta de construir memoria. En Argentina el régimen memorial luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) otorgó decisiva centralidad a las imágenes, fundamentalmente alrededor de la figura del detenido-desaparecido. Así, en una aparente paradoja, “[l]a desaparición, acto por definición de sustracción de la imagen, se ha dado a conocer, en la Argentina y en el mundo, mediante imágenes” (Feld, 2010, pág. 2).

El capítulo III avanza sobre el corpus bibliográfico dirigido al estudio de la relación entre imagen, memoria y desaparición en Argentina. Allí se identifica como principal eje transversal a estos estudios una pregunta en torno a las implicancias (éticas, estéticas) de las imágenes para representar la desaparición. Las fotos que Víctor Bastera logró extraer de la ESMA ocupan aquí un rol clave para sentar las bases de imagen dialéctica (no total), en los términos planteados por Didi-Huberman (García y Longoni, 2013).

Esto posibilitará aceptar que “no hay representación plena, sino siempre fragmentos, representación desgarrada” (García y Longoni, 2013, pág. 35). Operación que dará a

las investigaciones herramientas para identificar, fundamentalmente a través de la fotografía, una cierta radicalidad performativa, e incorporar nuevas densidades a la figura del detenido-desaparecido (García y Longoni, 2013).

A través del capítulo IV ingresa, por otro lado, la pregunta en torno a la nominación a patrimonio mundial como práctica diplomática (dirigida por el Estado) o incluso para diplomática (co-dirigida por distintos actores no estatales) (Montoya Ruiz, Sandra, 2012). Estudiar la nominación a partir de las imágenes remueve una historia de prácticas diplomáticas y para diplomáticas que entre 1976 y 1983 impulsaron una serie de estrategias transfronterizas en torno a la circulación de imágenes. La ESMA cobró durante este periodo un rol protagónico: por cobrar destacada visibilidad a nivel internacional como referencia de la desaparición, por un lado; y por haber sido centro de operaciones para el control de la imagen argentina en el exterior del gobierno de facto. Las fotos de las monjas francesas tomadas en la ESMA serán aquí revisadas para ilustrar dichos mecanismos.

El capítulo V se detiene en un último conjunto de fotos. Aquí, se pone en juego la idea de imágenes archivo “sin adjetivos”, es decir, fuera de “la separación académica entre las artes del tiempo y las artes del espacio, de las que procederían las imágenes pictóricas, escultóricas o fotográficas” (Didi-Huberman, 2017). Se trata de un conjunto de imágenes provenientes de grafías al interior de las salas de reclusión; inscripciones de tinta o grafito; dibujos. Algunas, realizadas en papel, fueron extraídas por los sobrevivientes y devueltas al espacio en el que fueron creadas una

vez que éste fue convertido en Museo. Poseedoras de valor histórico, patrimonial y probatorio en los juicios de lesa humanidad, aún hoy se encuentran bajo una rigurosa investigación arqueológica. Se trata de imágenes que contienen a la vez que superan la distinción entre registros estéticos y documentales (Didi-Huberman, 2017). Imágenes que testimonian una radicalidad performativa alternativa.



CAPÍTULO I. Como ojos de la historia: el patrimonio a partir de la imagen

Los ojos solos son aún capaces de pegar un grito

Hojas de Hipnos - René Char

Entre memoria, patrimonio e imágenes hay un lazo estrecho. El presupuesto que toma al patrimonio como producto de la modernidad (Hobsbawm, 1990; Prats, 2004, Hobsbawm, 1990), lo instituye como artefacto indispensable para la condición de posibilidad de emergencia de un Estado-nación que necesita ser imaginado (Anderson, 1993). Las coordenadas de origen moderno del patrimonio dieron lugar a la creación de imaginarios a través de la monumentalización del pasado (Anderson, 1993), a la vez que proyectaron futuros monumentales (Horne, 2022). En este sentido, la memoria fue y es instrumentalizada en función a un determinado “pasado que merece ser conmemorado y monumentalizado que resulta de las contingencias prácticas del presente y de las metas a alcanzar en el futuro, siempre según la versión de quienes controlen en cada momento los medios de producción de significados (Delgado, 2010, p. 123)” (Vera, 2013, pág. 54).

Lejos de permanecer estáticos, sin embargo, estos imaginarios se encuentran en permanente redefinición. Al revisar la historia de los patrimonios, deviene evidente cómo “[l]os múltiples sentidos asignados a los lugares no se hallan determinados de una vez y para siempre: por el contrario, son precarios, inestables, porosos, abiertos

constantemente a nuevas apropiaciones y resignificaciones” (Palacios, 2010). El patrimonio cristaliza, en última instancia, valores contingentes conferidos socialmente en contextos o coyunturas históricas específicas (Mason, 2002).

Ejemplos de ello quedan representados en recientes manifestaciones, y reacciones que “buscan desmonumentalizar representaciones del pasado que irrumpen en nuestra vida cotidiana” (Svampa, 2021, pág. 68):

las estatuas de la reina Victoria y de la reina Isabel II derribadas en Canadá tras el hallazgo de restos de niños indígenas en julio de 2021, esculturas de esclavistas del siglo XVII mutiladas en Estados Unidos luego del asesinato de George Floyd en mayo de 2020 y monumentos a conquistadores en Colombia tumbados en junio de 2021 en rechazo a la conmemoración de la llegada de los europeos a América son imágenes candentes que circulan actual y mundialmente en los periódicos. (Svampa, 2021, pág. 68-69)

Se trata de monumentos que portan “vestigios de una voluntad de perpetuar una memoria, que hoy carece de respaldo social. Esa falta la convierte, pues, en una imposición de sentido” (Svampa, 2016, pág. 72) que es contestada. “Cuando estos altos pedestales y mausoleos monumentales comienzan a ser desacreditados, su presencia en la vía pública cobra nuevos sentidos” (Svampa, 2016, pág. 69). Así, la temporalidad patrimonial sufre un anacronismo, en la forma en que lo señala Lucila Svampa para estudiar los monumentos como dislocación, “(...) al expandir un giro con las gramáticas históricas e inaugurar así nuevas destemporalidades” (2016, pág. 69).

Si a un imaginario específico le corresponde una temporalidad específica, las manifestaciones descritas tensan los imaginarios monumentales modernos a los que se encuentran originalmente asociados los patrimonios¹, retemporalizándolos. Estas son sintomáticas de cierto agotamiento y crisis del paradigma patrimonial moderno asistido a finales del siglo XX.

Los enfoques patrimoniales críticos que emergen hacia fines del siglo XX encontrarán en esta dislocación una dimensión eminentemente productiva (Mason, 2002; Florescano, 1987; García Canclini, 1993; Rotman, 2014; Martín, 2001, 2006; Crespo, Losada y Martín 2007, 2015 en García, 2015). Al considerar iniciativas gubernamentales contemporáneas receptoras al agotamiento del paradigma patrimonial es posible encontrar una serie de gestos de expansión de los dispositivos y gramáticas patrimoniales, inaugurando nuevas significaciones.

Tal es el caso de la patrimonialización de un grupo de sitios o espacios donde se cometieron violaciones de derechos humanos o conflictos de diversa índole en los que el pasado conflictivo parece agotar la encapsulación de un sentido único y permanente, o monumental, señalado en algunos procesos de activación patrimonial (Palacios, 2010). Se trata de una forma conmemorativa que “no busca redimir a los muertos a través de un relato que explique el desarrollo ex post favorable de los

¹ Esta forma de abordar la relación entre imagen y memoria en la gestión patrimonial se refleja, reactualiza y legitima a través de un corpus teórico reciente, aunque a la vez robusto, que consolidó las bases del “nuevo paradigma de la cuestión patrimonial” (García, 2015, pág 149).

acontecimientos que interprete, por ejemplo, el sacrificio de ciertas vidas por la nación” (Svampa, 2016, pág 73).

La Lista de Patrimonio Mundial aglutina un total de seis ejemplos: el Campo de Concentración y Exterminio Nazi Auschwitz-Birkenau en Polonia (1979); el Memorial de la Paz en Hiroshima, en Japón (1996); la prisión de Robben Island en Sudáfrica (1999); la Isla de Gorée en Senegal (1978); el Puente Viejo en Bosnia y Herzegovina (2005); y el Muelle de Valongo en Brasil (2017). Conocidos por varios nombres (patrimonio oscuro, lugares de memoria, espacios para la paz, etc.) abrieron nuevos debates en torno a los límites de las designaciones (Maraña, 2015).

Distintos estudios han señalado, sin embargo, que las limitaciones de las designaciones se alejan de los criterios jurídicos, es decir, a los alcances formales de la Convención del Patrimonio Mundial: en todo caso, “las dudas y discrepancias surgen en torno a la consideración e interpretación de estos espacios como dignos de ser ‘patrimonializados’, por la utilización política e ideológica que puede subyacer en este ejercicio” (Maraña, 2015, pág. 52). En otras palabras, “en la visión convencional de la historia, que consiste en dulcificar hasta el infinito el pasado y presentarlo como la tersa y suave evolución hacia un estado de cosas ejemplar (...) el terrorismo de estado no tiene lugar” (Burucúa y Kwiatkowski, 2012, pág. 4). La temporalidad del terror presenta un desfase, en su representación, respecto de las temporalidades patrimoniales tradicionales.

En “Usos del patrimonio” (Smith, 2006), una de las obras más influyentes entre los estudios críticos sobre patrimonio (Sánchez Carretero, 2012, pág. 196), Laurajene Smith sostiene la idea de que el patrimonio puede entenderse como una negociación política subjetiva de identidad, lugar y memoria; que es un “momento” o un proceso de reconstrucción y negociación de valores y significados culturales y sociales. Se trata de un proceso, de acuerdo a la autora (2006) que actúa sobre la construcción de sentido del presente.

“[D]efinido como la intrusión de una época en otra, como aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada” (Dahbar, 2018), el anacronismo desestabiliza “la linealidad del relato histórico” (Didi-Huberman, 2015, pág. 13 en Dahbar, 2018). Se sugiere aquí que el anacronismo, entendido en estos términos, es sintomático de una tensión que atraviesa a la gestión patrimonial contemporánea, solidaria a lo expresado por Kekená Corvalán en “Los patrimonios son políticos” (2021): interrogar y pensar los patrimonios trae aparejado un sentir molesto. “Molestia, que etimológicamente se vincula a su origen latino ‘moles’, implica algo que cargamos, pesado, dificultoso, inoportuno, que fastidia también” (Corvalán, 2021, pág. 110).

Se trata, en muchos casos, de una oscilación entre la “pertenencia y el desapego” (Nora, 1984 en Svampa, 2016, pág. 72), “que nos devuelve constantemente imágenes que no conservan la misma fuerza para interpelarnos: memorias petrificadas de viejos jalones, cuya glorificación se desvanece con el paso del tiempo” (Svampa, pág.

72), o que nos devuelve los fragmentos de “tiempos de la oscuridad”, en referencia a las épocas de opresión política que utiliza Hannah Arendt referenciando a Bertold Brecht (Didi-Huberman, 2014).

Es, en este sentido, una carga ejercida por los patrimonios pero también por las instituciones museísticas. Por ello, esta observación atraviesa doblemente a este estudio que pone su atención en la patrimonialización mundial del Museo Sitio Esma. Como lo explica Luis Ignacio García en “Imágenes de ningún lugar” (2009), “(...) al museo consumado y aparentemente victorioso se le exige dar cuenta de los límites extremos, de la realización misma de aquel vacío o desgarró del lenguaje y de la visión al que el modernismo apuntaba con utopismo vanguardista” (pág. 126).

Ante la crisis del imaginario patrimonial moderno, la contemporaneidad se ve signada entonces por una nueva forma memorial, inestable, que habilita “(...) cuestionar desde lo más profundo los presupuestos sobre los que se asientan los parámetros que justifican la colección, guarda, exposición y difusión de los acervos históricos y culturales, e incluso la valoración de los patrimonios no materiales” (Baldasarre y Usubiaga, 2021, pág. 14). Se trata de aceptar que la activación patrimonial se desarrolla a partir de procesos de visibilización y distribución de ciertos bienes, saberes y actores, en simultáneo a la invisibilización de otros (Muñoz y Elbirt, 2021). Implica reconocer que la historia de los patrimonios esconde una historia de exclusiones. Ante las nuevas ampliaciones y resignificaciones, entonces, se atestigua la “conversión del cruel trofeo de caza compuesto por las fuerzas del orden

como soporte sensible de nuestra reflexión y nuestra memoria” (Didi-Huberman, 2014: 101-102).

Este nuevo paradigma provee herramientas para aprehender los procesos de dislocación temporal respecto del imaginario moderno. Incorporar la potencia crítica de los anacronismos a este paradigma posibilita actualizar modelos de temporalidad menos idealistas (Didi-Huberman, 2015, pág. 138). Posibilita identificar algunas claves de las contribuciones patrimoniales institucionales contemporáneas. Ahora bien, la figura del anacronismo “es pasible de ser pensada como una noción operatoria, según indica Didi-Huberman (2015, pág. 15), en tanto vincula imagen e historia” (Dahbar, 2018). Es de esta manera que

la imagen dialéctica revela una forma otra de la historia, una historia donde nada de lo pasado le pertenece al pasado –en tanto, el pasado continúa siempre existiendo, aunque sea de manera precaria, en el hoy–, una historia que asume que el presente es siempre más que sí mismo y que por ende, no coincide con su propia actualidad. Con lo cual, todo nuestro vínculo con el pasado (así como con el presente mismo y también, desde ya, con el futuro) se ve trastocado y puesto en juego: ya no hay lugar para un acercamiento exterior y premeditado a lo sido (que deja, por ende, también de ser algo ‘sido’ ya que siempre está siendo) y, cada instante, se vuelve la oportunidad para un tiempo otro que lo arranque de su latencia y haga de él un instante actualizado (Espinosa, 2015, pág. 81)

Pensar el patrimonio a partir de las imágenes habilita una plataforma para su entendimiento como testimonio de una determinada temporalidad, de seguir lo

señalado por Georges Didi-Huberman: como “ojos de la historia”. Abordar el pasado a través de las imágenes deviene revelador de un cierto estado del tiempo, al mismo tiempo que retemporalizan nuestra forma de mirar (Didi-Huberman, 2017). Recuperando una cita de René Char que versa “los ojos solos son aún capaces de pegar un grito” escrito en medio de la resistencia francesa durante la ocupación nazi, Didi-Huberman (2017) destaca la posibilidad de

derivar o abrir esta frase hacia la idea de que los ojos serían también capaces de resistir, de sublevarse, de hacer que se bifurque la intolerable injusticia del mundo, aunque sólo fuera a través de la imaginación.

Para matizar estas líneas, la reflexión se amplía retrospectivamente hacia estudios previos:

Ciertamente, la imagen fotografiada en el infierno por el miembro del Sonderkommando no lo ayudó de ningún modo en el plano de una resistencia armada frente al poder aplastante de los SS, no lo preservó de la muerte. Él lo sabía desde el principio. Sin embargo, corrió el riesgo de hacerla. Así pues, resulta imposible afirmar que fue inútil, o que terminó siendo simplemente un documento visual. Es mucho más. Esta imagen —o más bien esta serie de cuatro imágenes a partir de entonces inseparables— lleva consigo las condiciones mismas de su propio gesto. Una imagen es un gesto. Para ver esto sólo basta con mirarla más allá de su contenido representativo. El encuadre, lo borroso, el contraste, la secuencia, la orientación y en general todas las características intrínsecas de una imagen, nos enseñan de esta forma que hacer una imagen es fundamentalmente hacer un gesto que transforma el tiempo. Quizá no sea “actuar” directamente en el sentido de la

acción o del activismo político, pero es, sin embargo, actuar en la historia y sobre la historia de la manera más modesta o más explosiva.



Foto N° 1: Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz). Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz.

Fuente: Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau).

En este sentido, Carlos Fisgativa señala que

Tanto la memoria como la imaginación están imbricadas de manera que producen conocimiento, pero el conocimiento que aportan las imágenes no es el conocimiento unívoco y coherente consigo mismo, el conocimiento de la identidad y de la no contradicción; a pesar de no tener el estatuto positivo de la historia, la memoria, con

la economía del inconsciente que le es propia, produce síntomas-imágenes que aportan conocimiento a jirones, en fulguraciones (2013, 168 en Rodríguez, 2017).

Es importante remarcar aquí, como lo advierte Didi-Huberman, que no hay imagen total. Esto quiere decir que “no hay representación plena, sino siempre fragmentos, representación desgarrada” (García y Longoni, 2013, pág. 35). En este sentido,

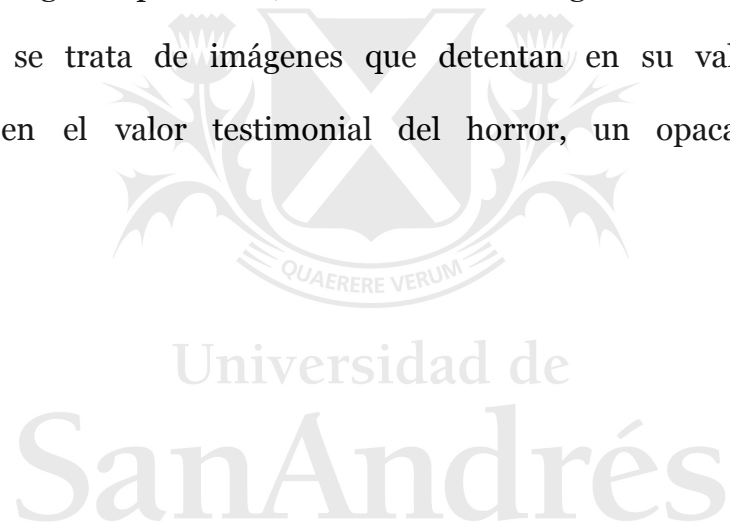
el objetivo de Didi-Huberman es señalar la capacidad de las imágenes para descubrir lo real, sustrayéndose a los peligros del fetichismo, planteando una distinción decisiva: la aproximación figurativa no implica necesariamente apropiación. Afronta la difícil tarea de una defensa de la imagen en la era de su absoluta mercantilización. Para ello se vale, principalmente, de una tematización de la imagen en tanto que montaje. En cuanto montaje, la imagen nunca es transparente, ni única, ni estática, ni continua.” (García, 2012, pág.125)

Estas reflexiones fueron formuladas en el marco de los debates en torno a la representación de la Shoah y al carácter irrepresentable del horror concentracionario, como testimonio imposible (García y Longoni, 2013, pág. 35).

Longoni y García (2013) afirman en este sentido la necesidad de delimitar “una adecuada teoría de la imagen, que permita ver en las fotos su carácter fragmentario (no pleno), múltiple (no único), quebradizo (no definitivo ni último) y performativo (no meramente representativo-indicial)” (pág. 35). Contrario a buscar llenar ese vacío, bajo peligro de caer en un fetichismo de la imagen y en la consiguiente estetización del horror, la operación hubermaniana afirma imágenes fragmentarias, desgarradas “dignas de ser miradas e interrogadas como hechos característicos y

como testimonios de pleno derecho de esta trágica historia (Didi-Huberman, 2004, pág. 102).

Siguiendo los desarrollos de Didi-Huberman, se busca promover este objetivo a través de una lectura de la memoria visual de la ESMA entendiendo la prevalencia que tiene en ésta la imagen archivo. Se trata de imágenes que hacen estallar “la separación académica entre las artes del tiempo y las artes del espacio, de las que procederían las imágenes pictóricas, escultóricas o fotográficas” (Didi-Huberman, 2017). Es decir, se trata de imágenes que detentan en su valor testimonial, específicamente en el valor testimonial del horror, un opacamiento de su categorización.



CAPÍTULO II. Imagen y tiempo: hacia una (anti) cronología

*Quiero tiempo pero tiempo no apurado
Tiempo de jugar que es el mejor
Por favor, me lo da suelto y no enjaulado
Adentro de un despertador
Marcha de Osías - María Elena Walsh*

*Éste fue lugar de tortura, sin tiempo
lugar de humillación, sin tiempo
de humillación más extrema, sin tiempo*
Documental “Esma, la voz de los sobrevivientes” - Víctor Bastera

En “Las imágenes y las firmas de lo político” (2017) Georges Didi-Huberman señala: “[s]eparar lo visible del tiempo equivaldría quizá a hacer más claras y unívocas algunas palabras, pero en realidad equivaldría a hacer las cosas —y, sobre todo, las relaciones— incomprensibles y desencarnadas”. Las imágenes, ensaya Didi-Huberman, constituyen formas de hacer visible el tiempo. En “El archivo Arden” (Didi-Huberman, 2007, pág. 12) se destaca, en este sentido que

La imagen nunca es sólo una incisión en el mundo de la visibilidad. Es, aún más, una huella, una estela visual del tiempo, que intentó tocar la imagen, pero también de los tiempos complementarios —forzosamente anacrónicos, heterogéneos entre sí— que la imagen, como arte de la memoria, necesariamente agrega. Es ceniza mezclada, más o menos caliente, de distintos hornos. Por eso arde la imagen. Arde de realidad, pues

se acercó a ella por un momento (arde, quema, como en las adivinanzas se dice “¡caliente, caliente!”).

Las imágenes acarrear entonces preguntas en torno a los modos en que se vinculan con las distintas temporalidades y las condiciones de visibilidad de experiencias distintas. Esto último cobra un matiz especial cuando esas imágenes testimonian las experiencia del poder desaparecedor; cuando son fragmentos de “los tiempos de la oscuridad” (Didi-Huberman, 2014).

Una (sucinta) restitución de la historia de la ESMA es un gesto que, con mayor o menor exhaustividad, construye una trama llena de vacíos “pero que, a pesar de todo, sobrevive al olvido” (Mutchinick, 2016, pág. 47). Recuperar su historia, aún sin hacerlo de manera exhaustiva, pone de manifiesto la fragilidad con la que los fragmentos que la componen sobreviven al olvido (incluso aquellos que son muestras ostensibles del régimen memorial).

Entre 1976 y 1983 la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) funcionó como centro clandestino de detención, tortura y exterminio, por donde pasaron unas cinco mil personas detenidas-desaparecidas. Se implementó un plan de robo de bebés nacidos en cautiverio; se ejerció la violencia sexual y de género; se los sometió a trabajos forzados; y se organizó la apropiación de bienes muebles e inmuebles de los detenidos-desaparecidos.

El edificio en el que se encuentra emplazado actualmente el Museo, el entonces Casino de Oficiales, fue el núcleo de la actividad represiva. Allí, confluyeron complejas modalidades de cautiverio represivo con “un proyecto de nuevo cuño, cuyo objetivo era la acumulación de poder y su continuidad en el tiempo” (Franco y Feld, 2022, pág. 171).

Desde los tiempos de la dictadura, el Casino de Oficiales sufrió numerosas acciones y amenazas destinadas a borrar las huellas de su funcionamiento como centro clandestino. Entre el 6 y el 20 de septiembre de 1979, una delegación de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA) viajó a la Argentina. Se trató de una visita movilizada por las denuncias de familiares de detenidos-desaparecidos, organizaciones de derechos humanos y sobrevivientes que habían denunciado la existencia de campos de concentración y violaciones a los derechos humanos.

En el marco de esta visita de la Comisión, el Casino de Oficiales de la ESMA fue sometido a sucesivos cambios estructurales: los marinos buscaban que sus espacios no coincidieran con las descripciones realizadas por los ex detenidos sobrevivientes en el exterior. Durante el tiempo que duró la visita, los detenidos-desaparecidos de la ESMA fueron trasladados a una isla en el Delta del Paraná llamada El Silencio, propiedad de la Iglesia católica y vendida a la Armada.

Desde el fin de la dictadura cívico militar en 1983, el predio siguió funcionando como escuela de suboficiales. Frente a la falta de juicio a los responsables, los proyectos de demolición y alternativos proyectos inmobiliarios, los organismos de derechos humanos intentaron preservarlo. En 1998, familiares de los desaparecidos presentaron ante la Justicia un recurso de amparo para impedir su destrucción. La supervivencia del edificio es resultado de la lucha activa de los organismos de derechos humanos. Gracias a ello el edificio aún se conserva las pruebas que confirman la existencia del Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio.

El 24 de marzo de 2004 el Estado Nacional firmó un acuerdo con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ordenando el desalojo de la Armada del predio de la ESMA, dando lugar a la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. Ese año fue declarado Monumento Histórico Nacional.

En la actualidad, el predio es dirigido por un organismo público integrado por representantes del Estado Nacional, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y organismos de derechos humanos. En el año 2013 empezaron las obras de preservación y puesta museográfica para su posterior inauguración en 2015 del Museo Sitio de Memoria ESMA, ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE). El 27 de diciembre de 2021 el Museo Sitio de Memoria ESMA oficializó su nominación a la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

El recorrido actual consta de 17 salas que contienen dispositivos museográficos tradicionales y contemporáneos basados en testimonios de sobrevivientes, documentos históricos de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP), el juicio a las Juntas Militares y documentación desclasificada por las agencias del Estado, entre otros archivos. Las salas son: “Hall de Entrada”, “Contexto Histórico”, “Historia de la ESMA: de escuela a centro clandestino”, “Sótano”, “Traslados”, “Capucha”, “Capuchita”, “Embarazadas”, “Pañol”, “Pecera”, “La Casa del Almirante”, “Los Jorges”, “Salón Dorado”.

En el guión del Museo Sitio de Memoria ESMA la imagen encuentra un rol clave. Basado en los testimonios de los sobrevivientes, las palabras rodean a las imágenes “no para explicarlas: para sumar[se] con ellas a la precisa indagación de la época que proponen” (Fortuny, 2021, pág 21). La decisión de apelar a los testimonios de los juicios fue una de las principales elecciones curatoriales de la muestra, por su inapelabilidad social, para la construcción de los consensos sobre el “Nunca Más” (Museo Sitio de Memoria ESMA).

En “Resignificación del espacio”, texto de la muestra permanente del Instituto Espacio para la Memoria, Atilio Borón sostiene que “en la “visión convencional de la historia, que consiste en dulcificar hasta el infinito el pasado y presentarlo como la tersa y suave evolución hacia un estado de cosas ejemplar (...) el terrorismo de estado no tiene lugar” (Burucúa y Kwiatkowski, 2012, pág. 4). El Museo construye una

narrativa a través de “la experiencia de la prueba”, en los términos en que Carlo Ginzburg (2000, pág. 11) es recuperado por Didi-Huberman (2007, pág. 8):

El lenguaje de la prueba es aquel del que somete los materiales de la investigación a una verificación incesante: “probando e riprovando”, como decía el famoso lema de la Accademia del Cimento. [...] Se anda a tientas, como el constructor de violines que procede golpeando delicadamente los nudillos sobre la madera del instrumento: una imagen que Marc Bloch contraponen a la perfección mecánica del torno para subrayar el componente artesanal imposible de eliminar del trabajo del historiador.

El recorte cronológico esbozado hasta aquí descubre, como se anticipó al inicio del capítulo, una historia de supervivencia que dialoga con la premisa de “Pueblos expuestos, pueblos figurantes” (2014) de Didi-Huberman : los pueblos están siempre expuestos a desaparecer. Pueblos, porque “[l]a conservación o destrucción del patrimonio no beneficia ni perjudica al mismo patrimonio, sino que quienes sufren los efectos de esa conservación o esa destrucción son los propios agentes sociales que ‘viven’ el patrimonio” (Capano, 2016 en García, 2015, pág 149). Aquellos mismos agentes son los que definen el valor patrimonial, lo significan y resignifican.

Un alejamiento de la cronología para reponer esta historia de supervivencias a la luz de sus imágenes, como se buscará llevar adelante en los capítulos que siguen, se enmarca en “una búsqueda de nuevos modelos temporales destinados a extinguir el relato causal y también la teleología y ‘teoría del progreso’” (Didi-Huberman, 2015:141). Esto es entendido de esta manera, a partir de que la radicalidad del terror

puede ser definida por la interrupción de las cadenas de causas y efectos (Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, 2014) pero, además, por actúa “como modelo de interrogación temporal (...) en relación con el pasado” (Dahbar, 2018, pág. 136) para pensar el rol de la memoria. La memoria está, como lo señala María Victoria Dahbar (2018),

en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica: pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está, en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual. (Didi-Huberman, 2015:163)

De esta manera, la memoria funciona como “un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías” (Didi-Huberman, 2015, pág. 13).

Se reelabora de esta manera la idea warburgiana de “Nachleben”, que expresa el modo “que tienen las [imágenes] de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera” (Didi-Huberman, 2000:17). Es entonces que el acercamiento a la historia y sus imágenes por medio de las supervivencias, como lo señala Espinosa (2020, pág. 84)

comporta una dimensión fantasmática, en la que nada de lo pasado ha sido ya para siempre y que, por ende, como remanentes, vuelven siempre en otro tiempo a producir el desfase que llamamos ‘actualidad’. En otros términos, las supervivencias, tal como las concibe Didi-Huberman, no son más que “síntomas, instancias portadoras de índices de desorientación temporal” (Didi-Huberman, 2000:185)

Tiempo e imagen conforman, de esta manera, dimensiones analíticas que posibilitan decodificar una dialéctica inacabada que habilita una correspondencia entre experiencias concentracionarias radicales y experiencias estéticas memoriales. A lo largo del capítulo siguiente se desplegarán una serie de discusiones teóricas que revisarán las potencias y límites de la representación del terror a través de las imágenes.



Universidad de
San Andrés

CAPÍTULO III. Memoria, imágenes y desaparición forzada en Argentina

En un libro sobre el método de la tabla habíamos leído que ayudaba concentrarse en un muerto conocido, recordar su olor, su ropa, sus gestos, el color de su pelo, hacer una imagen mental, entonces era más fácil que el muerto de verdad viniera.

Quando hablábamos con los muertos - Mariana Enríquez

Al imaginario memorial del universo concentracionario le corresponde un cuerpo bibliográfico en permanente actualización que otorgó decisiva importancia al rol de las imágenes. La sistematización de este área de estudios ha dado lugar a una multiplicidad heterogénea de imágenes mediáticas, fotográficas, fílmicas, artísticas, documentales, ficcionales, etc. que componen la memoria visual de la experiencia concentracionaria (Didi-Huberman, 2017). Estas imágenes construyen “con fragmentos, con jirones, la trama de la historia –una historia llena de huecos, de vacíos, de agujeros negros, pero que, a pesar de todo, sobrevive al olvido” (Mutchinick, 2016, pág. 47).

En su conjunto, la memoria visual del periodo dictatorial dinamita la separación académica entre las artes del tiempo y las artes del espacio, de las que procederían las imágenes pictóricas, escultóricas o fotográficas” (Didi-Huberman, 2017). En su carácter heterogéneo y fragmentario se afirma, en todo caso, una dialéctica

inacabada, sin síntesis (Svampa, 2016, pág. 77) que se aleja de la edificación de un sentido unívoco del pasado.

Distintos estudios han revisado con cierto detenimiento las implicación de los distintos soportes para la construcción de memoria a través de la imagen (e incluso soportes materiales que exceden a las imágenes mismas). Han indagado, en este sentido, sobre los distintos mecanismos de memoria que se desatan a través de los distintos tipos de imagen. Así, por ejemplo, en “Imagen, memoria y desaparición”, en el que Claudia Feld (2010), avanza sobre un relevamiento y posterior análisis de los múltiples soportes audiovisuales, entre los que son tomados en cuenta la foto, la ficción, el programa informativo o periodístico y documental.

Feld (2010) señala cómo los mecanismos memoriales se encuentran en permanente dinamización². Lejos de asumir la neutralidad de los soportes, afirma cómo los mecanismos de construcción de memoria, con implicancias concretas, no corresponden unívocamente a determinado tipo de imagen. Así, por ejemplo, las imágenes o las monumentalizaciones pueden compartir mecanismos memoriales análogos. Una foto y un monumento, de esta manera, pueden inscribirse en el mecanismo de “materialización (que puede llegar a la monumentalización) de la

² El mecanismo de condensación, por ejemplo, supone “un relato más fijo y menos permeable a los interrogantes y los puntos ciegos” (pág. 11), deviene “necesario para que un determinado sentido sobre el pasado pueda instalarse exitosamente en el espacio público, ha primado, en este caso, sobre los otros mecanismos memoriales” (pág. 11). La elaboración, por otro lado, se encuentra “estrechamente ligada a experiencias de pérdida y sufrimiento y, por otro lado, favorece un trabajo de superación del trauma, a través de una acción compleja de producción de imágenes que son concebidas para ser mostradas en el espacio público” (pág. 6). Finalmente, la materialización (que puede llegar a la monumentalización) de la memoria supone que “el pasado se sitúa en objetos palpables y visibles, fácilmente transportables o que pueden instalarse en lugares fijos de la ciudad” (pág. 11).

memoria” que supone que “el pasado se sitúa en objetos palpables y visibles, fácilmente transportables o que pueden instalarse en lugares fijos de la ciudad” (pág. 11).

De esta manera, los distintos soportes memoriales pueden movilizar la articulación de distintos mecanismos a través de los cuales “(...) se combina de diversas maneras con un trabajo de la memoria que se transforma permanentemente, en función de individuos, grupos y temporalidades en que se producen, reeditan y se hacen circular estas imágenes” (Feld, 2010, pág. 10). El carácter fragmentario y heterogéneo de los mecanismos memoriales no quedó despojado de su dimensión conflictiva. La construcción de memoria a través de las imágenes en la Argentina estuvo atravesada por distintos cuestionamientos en torno a los límites éticos de la representación. Tal y como destacan Luis Ignacio García y Ana Longoni en “Imágenes invisibles” (2013), la experiencia límite del campo, como “(...) método de radical deshumanización plantea nuevos desafíos a quienes se propongan construir una memoria visual de lo sucedido” (pág.33).

Durante las primeras décadas del regreso de la democracia los estudios sobre memoria e imagen identificaron como desafío la carencia de imágenes del horror (García y Longoni 2013, pág.25), es decir aquellas distintas

de los retratos de los desaparecidos tomados antes de su secuestro, las fotos que Madres, Abuelas y familiares extrajeron de álbumes o de documentos de identidad y portaron desde 1977 sobre sus cuerpos o en pancartas y banderas para reclamar por

sus seres queridos violentamente ausentados. Ni a las fotos que desde el informe “Nunca más” documentan a posteriori la existencia de los centros clandestinos de detención y confrontan judicialmente lo negado por las Fuerzas Armadas. Tampoco a las fotos que plagaron en 1984 la prensa sensacionalista, en las que se exhibían las exhumaciones de tumbas masivas de NN. Ni a aquellos ensayos fotográficos o filmicos producidos en la posdictadura que elaboran íconos reconstitutivos de identidades arrebatadas y evidencian la irreparable presencia de la ausencia. (García y Longoni, 2013, pág.33)

En este mismo sentido, en “Entre el documento y la intervención”, Julio Menajovsky (2006 en García y Longoni 2013, pág.41) apunta:

Nos preguntamos qué imágenes dieron cuenta del horror a partir de entonces. Qué imagen nos habló de la existencia de centros clandestinos de detención, del día a día allí adentro, de sus 'traslados'. Nos preguntamos dónde está esa foto que pueda compartir la galería del horror junto a las de Margaret Bourke White, George Rodger o Evgeny Khaldei que pudieron ser tomadas con la entrada de las tropas aliadas en los campos de Dachau, Buchenwald y Auschwitz al finalizar la Segunda Guerra Mundial. [...] Pues esas fotos no están. Algunas, muchas por cierto, nos remiten de algún modo a los hechos, nos acercan a la terrible escena, pero esas otras fotos, la de la escena misma, no están. Quizás por la naturaleza de los hechos es poco imaginable que hubieran podido ser realizadas. Aunque las seguimos buscando y quizás aparezcan también. Pero hoy no están y no lo estuvieron tampoco en su momento, por eso no habitan nuestra memoria.[...] Subrayamos que su ausencia es significativa porque la consideración pública del horror no es la misma cuando se

cuenta con representaciones que lo evocan, que cuando no. (Menajovsky, 2006 en García y Longoni, 2013).

Esto ha sido enfatizado por distintos autores que han marcado esta característica en las memorias de las dictaduras latinoamericanas, distinguiéndose como una carencia que las diferencia de otras memorias del horror como las de la Shoah o de la Segunda Guerra Mundial (Feld, 2010; Menajovsky, 2006). Se trata de una tensión que atravesó distintos campos y encontró dentro del campo artístico una plataforma particularmente rica³. La constelación de imágenes archivo encontró otras respuestas.

Luis Ignacio García y Ana Longoni (2013) han sugerido que, en todo caso, lo que se ha producido es una invisibilización de las imágenes del horror que configuran formas de testimoniar alternativas. Se sugiere aquí que el desafío de construir una memoria visual de la experiencia límite del campo se impuso como desafío la búsqueda de imágenes testimoniales de ese límite, es decir, portadoras de una radicalidad semejante. En Argentina, las imágenes del horror, sin embargo, no se encuentran en la representación mimética de la radicalidad concentracionaria, sino a través de la representación fragmentaria de una radicalidad alternativa.

En “Imágenes Invisibles” (García y Longoni, 2013) la identificación de una “radicalidad performativa” semejante aparece como resultante de la revisión de

³ Al respecto, ver “El arte ante las paradojas de la representación”, de Florencia Battiti (2012).

imágenes que tuvieron una amplia circulación pública por formar parte de distintas denuncias ante organismos de derechos humanos y de causas judiciales, y tuvieron, entre las que destacan:

a) las fotos de la prensa, producidas por fotoperiodistas, inéditas o publicadas como parte de las noticias acerca de operativos represivos, hallazgos de cadáveres, etcétera (muchas de las fotos publicadas entre marzo y noviembre de 1976 están reunidas en el libro collage *Nosotros no sabíamos de León Ferrari*); las fotografías que las propias fuerzas represivas entregaban a los medios luego de un operativo o una detención, como parte de la información oficial del hecho; c) un conjunto de unas diez mil fotografías conservadas de la Policía de Córdoba de la época, que incluyen fotografías de los presos políticos; d) las fotos sacadas por miembros de la DIPPBA (dirección de inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) y después exhibidas en la muestra “Imágenes Robadas-Imágenes Recuperadas”; e) las fotos de ciudadanos argentinos detenidos en Paraguay o paraguayos detenidos en Argentina incluidos en el Archivo del Terror de Paraguay; f) la famosa foto de las monjas francesas, tomadas en la propia ESMA; g) el conjunto de las fotos extraídas de la ESMA por Víctor Melchor Basterra (...). (García y Longoni, 2013, pág. 27)

Se trata de “fotos del durante, obtenidas dentro del campo cuando este aún funcionaba como tal” (García y Longoni, 2013, pág. 34). La foto de las monjas francesas y el conjunto de fotos extraídas por Basterra interesan especialmente a este trabajo por haber sido tomadas en la ESMA. Conforman, ambas, parte de la representación del imaginario de la desaparición. Esconden, ambas, estrategias diferenciadas en torno a la visibilización e invisibilización de la desaparición. La

fotografía de las monjas francesas fue tomada por los propios secuestradores para ser difundida en los medios de comunicación locales e internacionales. Su análisis es desarrollado en el capítulo IV de este trabajo con el objetivo de analizar las estrategias transfronterizas de control de la imagen ejercidas por la dictadura argentina. Las fotos extraídas de la ESMA por Basterra, por otro lado, eran registros clandestinos que fueron tomadas para permanecer ocultas.

Víctor Melchor Basterra era obrero gráfico sindicalista y militante de las Fuerzas Armadas Peronistas. Fue secuestrado junto a su esposa y su hija de dos meses, el 10 de agosto de 1979 en la provincia de Buenos Aires. Su esposa e hija fueron liberadas a los cinco días pero él fue mantenido secuestrado durante cuatro años. Tal y como es explicado por Claudia Feld (2014, pág. 31)

En enero de 1980, Basterra pasó a formar parte del llamado “proceso de recuperación” de la ESMA y, por su experiencia en el rubro gráfico, le asignaron tareas en el Sector Documentación, donde debía sacar fotos y confeccionar documentos falsos para los miembros del Grupo de Tareas (GT) 3.3.2.6 . Desde esa situación, (...) pudo guardar muchas de estas fotografías, acceder a documentación “clasificada” con listados de desaparecidos, fichas de personas secuestradas y también a fotos que los represores habían tomado de los detenidos, muchos de ellos ya asesinados

A partir de 1980 comenzó a guardar y esconder imágenes que fotografiaba cuando la vigilancia sobre él disminuía. Basterra comenzó a sacar cinco fotos en vez de cuatro y las imágenes sobrantes eran escondidas del sobre que contenía el papel

fotosensible, algo que permitió mantenerlas a salvo de las requisas que realizaban a su laboratorio. Durante el último tiempo de su cautiverio, Basterra pudo sacarlas a escondidas durante algunas de las salidas en las que le permitían visitar a su familia. De esta manera, logró sacar de la ESMA las fotos que había tomado de los represores y a sus compañeros desaparecidos. Como él mismo lo explica:

un día, trabajando en el laboratorio, ví que tenían una pila de fotos para quemar, era ya el 83', viste, ya se venían los cambios. Y entre ellas vi mi retrato, mi propia foto cuando me acababan de chupar, la que sacaron el mismo día en que nos fotografiaron a todos contra la misma pared. Entonces metí la mano en la pila, y me guardé los negativos que pude agarrar, los escondí entre la panza y el pantalón, ahí los puse, cerca de los huevos (Brodsky, 2005, p. 31).

En mayo de 1984 Basterra las llevó a la CONADEP y luego al CELS el 17 de octubre del mismo año.



Foto N° 2: fotos extraídas por Víctor Melchor Basterra

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

Siguiendo el análisis de los autores (García y Longoni, 2013) es posible emparentarlas con el estudio de Georges Didi-Huberman (2004) sobre las cuatro fotografías que en agosto de 1944 alcanzaron a tomar los miembros del Sonderkommando de Auschwitz a partir de dos marcadas características. Por ser fotos “del durante” tanto las “de Bastera”, como las que fueron tomadas por los miembros del Sonderkommando ellas fueron tomadas bajo riesgo de muerte por detenidos que eran, justamente, miembros de un “comando especial, es sometidos de igual modo al trabajo esclavo y en condiciones que hablan de una misma voluntad de testimoniar como última forma de resistencia en condiciones extremadamente desfavorables.



Foto N° 3: Retrato de Sosa. Fotos extraídas por Víctor Melchor Bastera

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

Por otro lado, se trata de fotos que no son “truculentas”. Es decir, las emparenta cierta similitud estética. Estas fotos “distan mucho en su capacidad informativa de las

que luego nos ofrecerían las famosas imágenes de la liberación de los campos” (García y Longoni, 2013, pág. 34). García y Longoni (2013) señalan, en este sentido:

Como las imágenes analizadas y reivindicadas por Didi-Huberman, también las “fotos de Basterra” deben ser consideradas, con total propiedad, imágenes del horror, vale decir imágenes que, pese a todo, restan del proyecto de aniquilación total. Testimoniando los mecanismos del terrorismo de Estado a la vez que la insistencia de la vida en los campos como actos de resistencia en condiciones atroces, estas imágenes deben ocupar un lugar central en la construcción de una memoria visual del siglo del horror. (pág. 35)

Muestran, como señala Nelly Richard, “a quienes fueron arrancados de sus transcurso de vida por la brusquedad de una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianeidad biográfica y descompagaron la secuencia temporal de su vida vivida” (Richard, 2000: 167 en Feld, 2010). En este sentido, son a su vez un registro (más o menos deficiente), y “fundamentalmente el testimonio de un resto de resistencia contra la deshumanización total; son testimonio de la voluntad humanizadora de testimoniar” (García y Longoni 2013, pág.34).

En este sentido, se trata de imágenes que otorgan nuevas luces al imaginario de la desaparición. Se trata de una distinción analizada por Luciana Messina (2013) para diferenciar entre “condición de víctima” y “posición de victimización”. Mientras que la “condición de víctima” supone el hecho irreductible en el cual una persona es objeto de un crimen, agravio, abuso, la “posición de victimización” permite dar cuenta de la vinculación de la víctima con el hecho. Sin ocultar ni relativizar los

crímenes perpetrados durante la dictadura, y en los centros clandestinos de detención en particular; sin dejar de reconocer la vigencia de esos crímenes en la actualidad, esa distinción emerge de testimonios que habilitan nuevos matices sobre el imaginario de la desaparición. En una entrevista que Messina realiza a un sobreviviente recoge la siguiente reflexión compartida por el entrevistado;

Y pareciera que ahora nos olvidamos de eso, que de repente somos víctimas humanas, y no actores sociales y políticos que durante noventa días, cien días o un año o dos, pasamos un período de nuestras vidas como un preso político o como un exiliado. Todo se lo ve en plano de sufrimiento, en plano de horror, en plano de tragedia y cuando se lo mira así, no te permite ver los conflictos reales que llevaron a que las cosas sucedieran como sucedieron y que se resolvieran como se resolvieron. (Messina, 2013, pág. 43)

La recuperación de las imágenes que componen la memoria visual de la ESMA, se sugiere aquí, recuperan nuevas densidades testimoniales en torno a la desaparición. Una forma de memoria, como apunta Nora Rabotnikof (2003), que no se reduce al terror. Pero además, condensan una estética inacabada, signada por lo múltiple y lo heterogéneo, espejada a una “experiencia de la prueba”, en los términos en que Carlo Ginzburg (2000, pág. 11), tal y como fue destacado en el capítulo II.

CAPÍTULO IV. Imágenes invisibles y prácticas (para) diplomáticas

Mamá me contó que los otros días lloraste mucho porque algunos amiguitos te dijeron cosas muy feas que pasaban en Argentina. Pero no es así. Es una mentirita infantil de ellos. Papá está muy bien. Aquí todo es tranquilidad y belleza. Esta no es la Copa del Mundo, sino la Copa de la Paz.

PD: Yo ya elegí el nombre para tu muñeca. Sería “Argentina”.

El Gráfico⁴

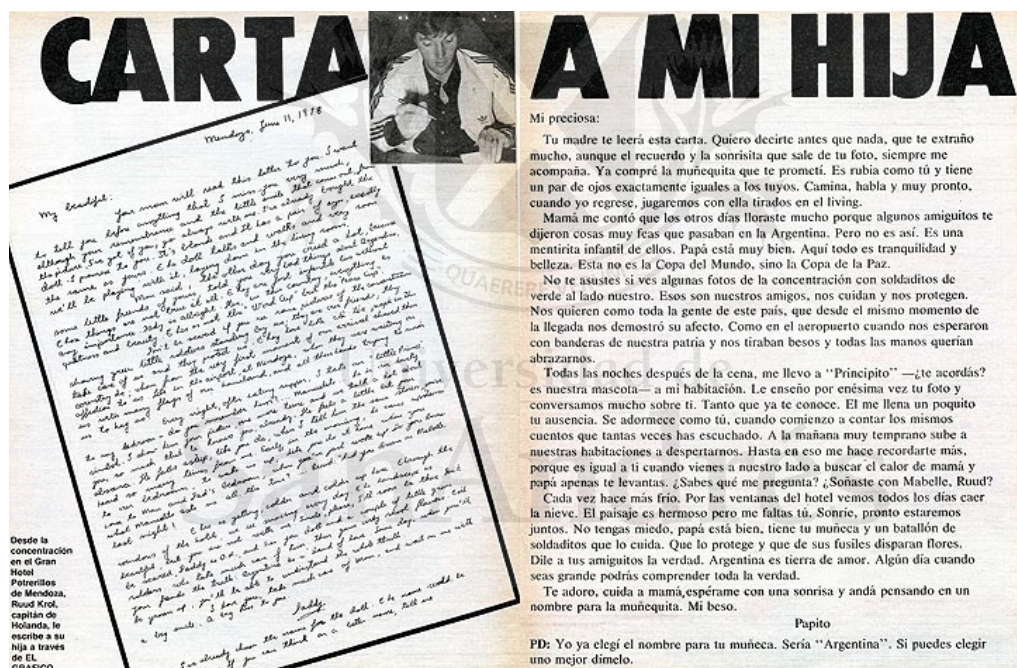


Foto N°4: “Carta a mi hija”

(Fuente: El Gráfico)

⁴ Durante el Mundial de Fútbol 1978, la revista El Gráfico publicó una carta manuscrita apócrifa de un padre a su hija. La publicación atribuyó la carta a Rudolf Krol, capitán de fútbol de la selección holandesa. Krol afirmó que la carta no fue escrita por él. La misiva, señaló Krol, estaba en inglés y su hija pequeña hablaba holandés.

En el gesto de nominación, como iniciativa para diplomática, aparece resignificado un conjunto de prácticas diplomáticas y para diplomáticas en torno a las imágenes, haciendo de él un instante actualizado. Entre 1976 y 1983 el proyecto de poder concentracionario ejerció un activo disciplinamiento sobre el flujo de imágenes en torno a la figura de los desaparecidos. Distintos dispositivos de control sobre la imagen posibilitaron la existencia y multiplicación de la política desaparecedora. Ciertamente, las imágenes en sí mismas no suponen su articulación con un proyecto político unívoco (Didi-Huberman, 2017).

Campos de concentración, “(...) no puede haber en cualquier sociedad o en cualquier momento de una sociedad”, señala Pilar Calveiro en “Poder y Desaparición” (2004, pág. 91). Los centros clandestinos de detención se consolidaron como la expresión radicalizada y a la vez central del laboratorio para la construcción de “(...) un sistema represivo, planificado, centralizado y ejecutado por las Fuerzas Armadas, que se inició poco antes del golpe de Estado y se extendió hasta 1983” (Franco y Feld, 2022, pág. 17). La condición de posibilidad y, a su vez, fundamento de existencia de los campos se presentó a través de la formación de un “universo concentracionario” (Calveiro, 2004, pág. 91).

Le corresponde a este universo concentracionario la construcción activa de “un imaginario social que le sirviera de base sobre la cual asentar no sólo su legitimidad, sino también un futuro proyecto político institucional” (Berlochi, 2021, pág. 271). La construcción de un imaginario legitimador de la dictadura cívico-militar se consolidó

a través de la construcción de un criterio de alteridad para determinar e identificar “enemigos públicos” de la sociedad en simultáneo y en contraposición a

la elaboración de un relato (re)fundacional del país por parte de las Fuerzas Armadas y la difusión de una serie de valores asociados con el “espíritu de Occidente” tendientes a promover las ideas del orden, el respeto a la jerarquía y a formar una sociedad obediente. (Berlochi, 2021)

Para ello, la circulación de imágenes adoptó algunas características particulares. Entre las reflexiones desplegadas a lo largo de su libro, Calveiro (2004) explica que el ejercicio del poder concentracionario no depende exactamente de su invisibilidad (2004). En todo caso, la lógica combina al mismo tiempo ocultación y visibilidad. Junto a la censura, la generación activa de imágenes reflejan esto mismo.

Así, mientras que los secuestros eran “visibles” y frecuentemente se realizaban en espacios públicos y en presencia de testigos, el destino de las víctimas era “ocultado”. La aparición de cadáveres sin identificación y con signos de tortura “permitía suponer que los secuestrados eran sometidos al horror. El poder militar buscaba que la sociedad viera esa invisibilización” (Feld, 2008, pág. 85).

En los medios de comunicación del país durante la dictadura se mezclaron, por ello, distintos niveles de información que pueden ordenarse (Feld, 2015, pág. 688): en aquello que el régimen visibiliza (el “orden recuperado”); lo que deja visibilizar (los

cadáveres de “extremistas”); lo que es visibilizado a pesar de la censura⁵ (las solicitadas con listas de desaparecidos publicadas por los familiares); y lo que la dictadura niega (los centros clandestinos de detención).

Mientras que una serie de regulaciones para la censura y el control de las imágenes fueron desplegadas a nivel interno, el gobierno de facto promovió una serie de estrategias transfronterizas para ejercer su control sobre la circulación de imágenes y testimonios en el exterior, a medida que un número muy significativo de sobrevivientes comenzaron a hablar desde el exilio y a denunciar lo que habían padecido en ese lugar (Franco, 2002; Lloret, 2019; Calveiro, 2004). En distintos países de Europa, y más especialmente en Francia y España, las organizaciones de exiliados lograron “hacer audibles sus reclamos por los desaparecidos en Argentina” (Feld, 2022, pág. 156).

A nivel internacional, se ejerció un disciplinamiento de las imágenes, análogo a lo destacado por Feld (2015, pág. 688):

- lo que la dictadura niega: los centros clandestinos de detención);

⁵ El 24 de marzo de 1976 el General Videla anunció Comunicado N° 19, a través del cual:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o **imágenes** provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o a personas o a grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o **imágenes** con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o policiales.

- lo que es visibilizado a pesar de la censura: las denuncias publicadas por los exiliados, sobrevivientes y familiares de desaparecidos;
- lo que deja visibilizar: el accionar de los “extremistas”; aquí ingresan como ejemplo las imágenes de las monjas francesas, al cual se le prestará especial atención al final de este capítulo.
- aquello que el régimen visibiliza: el “orden recuperado”.

El gobierno de facto buscó promover activamente estrategias que activen un imaginario glorificado, monumentalista que aplaque, que enceguezca como “reflectores” (Didi-Huberman, 2012), aquello que era visibilizado fuera de sus fronteras, a costas de sus esfuerzos.

Tal y como es explicado por Marina Franco (2007)

formaban parte de un mismo intento de destrucción de la Argentina al que debía combatirse mostrando la “verdadera imagen del país”, “la verdadera Argentina”. La intención de desprestigio era adjudicada tan pronto a la “desbandada” de los “terroristas argentinos refugiados en el exterior” como a los medios y gobiernos europeos. En ese esquema, los exiliados –primeros promotores de la denuncia internacional desde antes del golpe de Estado– sólo eran mencionados cuando se los designaba como el “enemigo subversivo” o como aquellos que, ante todo, no podían ostentar su condición de argentinos. (Franco, 2007, pág. 30)

La política exterior del gobierno militar estuvo fuertemente condicionada por ese problema y dirigió por ello sus esfuerzos diplomáticos a mejorar la “imagen” del país

en el exterior (Lloret, 2019; Franco y Feld, 2022). La Junta Militar “convirtió al Ministerio de Relaciones Exteriores en una pieza central del engranaje oficial para contrarrestar en los principales foros diplomáticos los cuestionamientos recibidos en materia de violaciones a los derechos humanos” (Lloret, 2019, pág. 17). El Ministerio sufrió entonces un proceso de reestructuración con el objetivo de “generar una activa política de difusión a fin de contrarrestar las denuncias de los exiliados, las organizaciones internacionales de derechos humanos, la prensa extranjera y los organismos internacionales” (Piñeiro, 2017, pág. 3).

La ESMA, al mismo tiempo que referencia clave de las denuncias, se constituyó en piedra angular para este objetivo. En este marco el régimen creó la Dirección General de Prensa y Difusión de la que dependían el Departamento de Prensa, el Centro de Difusión Argentino en París y el Departamento de Difusión en el Exterior, donde desempeñó funciones personal naval con asiento en el casino de oficiales de la ESMA (Decreto 1871 del 30 de junio de 1977). Así,

En “la pecera”, oficinas instaladas en la ESMA creadas por el Almirante Masera, eran los mismos detenidos los que estaban obligados a analizar toda la prensa internacional y lo que ésta publicaba. Análisis de imágenes, difusión de noticias favorables al régimen, creación de archivos... eran algunas de las funciones que los secuestrados debían realizar a cambio de seguir con vida.

Desde finales de 1977 y por casi un año el Centro Piloto llegó a funcionar “como un verdadero servicio secreto de inteligencia ligado a la ESMA, lo que permitió que el

centro clandestino extendiera sus tentáculos hasta París, incluyendo toda su estructura, sus tareas, su personal, sus métodos de apremio y sus estrategias políticas y económicas” (Feld, 2022). En París se desarrollaba un movimiento fuerte de denuncia de la dictadura y se había organizado el Comité de Boicot a la Organización del Mundial de Fútbol en la Argentina (COBA). Por el tiempo en que estuvo en vigencia, el Centro Piloto estuvo inevitablemente ligado al Mundial y a la proyección internacional de Massera.

En este sentido, distintas actividades diplomáticas buscaron promover activamente un imaginario monumentalista. El ministro de Economía del régimen, José Martínez de Hoz, “asesorado por empresarios norteamericanos amigos resolvió contratar a una empresa internacional de imagen y relaciones públicas, la empresa Burson Marsteller. Burson debía ofrecer al mundo una imagen argentina diferente” (Piñeiro, 2017, pág. 3).



Foto N° 5: “Los argentinos somos derechos y humanos”, calcomanía de la agencia Burson Marsteller & Asociados, 1979.

(Fuente: Archivo Nacional de la Memoria)

Pocos meses después de producido el golpe de Estado, se consolidó “la que sería la principal estrategia para combatir el frente externo en los ámbitos internacionales: la diplomacia del régimen denuncia una ‘campana antiargentina’ orquestada ‘desde afuera’” (Lloret, 2019, pág. 140). “Los argentinos somos derechos y humanos” fue la consigna lanzada por la Junta Militar, la cual alcanzó cierta resonancia en la sociedad civil argentina; “aparecía en publicaciones y en letreros adheridos a coches y casas de la clase media” (Calveiro, 2004, pág. 93).

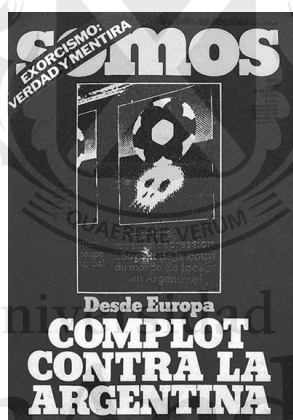


Foto N 6º: Tapa revista “Somos” N° 82, 14 de abril de 1978

“Desde Europa. Complot contra la Argentina”.

(Fuente: Archivo Nacional de la Memoria)

La misma consultora diseñó la imagen de la Argentina en el Mundial de Fútbol de 1978 que se articuló como central dentro de la estrategia diplomática del régimen para legitimar al gobierno militar y proyectar una imagen de un país unido (Vigna, 2014, pág. 14; Novaro y Palermo, 2003, pág. 159). Como señala Alabarces (2002),

este discurso es el discurso oficial, y el discurso oficial parece serlo todo: en el '78, el Mundial “domina todas las textualidades”, y es simbolizado como “júbilo, festejo y unitarismo: toda otra palabra queda silenciada”.



Foto N° 7: Propaganda oficial

(Fuente: Canal América)

A nivel internacional la ESMA se convirtió en una referencia asiduamente apuntada en las denuncias realizadas en el exterior, otorgándole especial visibilidad a nivel internacional (Franco y Feld, 2022, pág. 169-171). Sucesivos casos de gran repercusión internacional colocaron a la ESMA en el centro de las representaciones de los crímenes de la última dictadura argentina en la escena internacional: las monjas francesas, en 1977; la adolescente sueca Dagmar Hagelin y la desaparición de conocidas víctimas como Rodolfo Walsh generaron denuncias en varios países. Ello dio al centro clandestino una temprana visibilidad fuera de Argentina.

El caso de la foto de las monjas francesas merece aquí algo de atención. Ante la protesta diplomática francesa movilizada por el secuestro de las dos religiosas francesas de la Congregación de las Misiones Extranjeras de París en Argentina, Alice Domon y Léonie Duquet,

los represores de la ESMA hicieron circular una información falsa para culpar a la organización guerrillera Montoneros de ese hecho. Esa información fue acompañada por una foto en la que se veía a Domon y Duquet con un diario La Nación en primer plano y detrás una bandera con el escudo de Montoneros. A lo largo de treinta años, esa fotografía tomada en el sótano de la ESMA circuló en el espacio público, asociada al caso de las monjas desaparecidas (Feld, 2014)



Foto N° 8: Diario France Soir, 20 de diciembre de 1977

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

La mentira organizada por el grupo de tareas de la ESMA no funcionó. Dos diarios franceses las publicaron, anunciando al mismo tiempo la desmentida de Montoneros. Como lo señala Claudia Feld (2014):

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. Hay una tensión evidente entre los distintos elementos que se yuxtaponen en la foto, entre la información que se quiere mostrar (la palabra “Montoneros”, la fecha del diario La Nación) y la información que se quiere mantener oculta (¿dónde fue sacada la foto?, ¿quiénes la sacaron?).

La foto condensa “un complejo sistema de señales por el cual el CCD diseminaba el terror, combinando ocultación y visibilidad sobre la violencia ejercida” (Feld, 2014). En este sentido, en el marco de la foto, la frontera de aquello que puede “verse a una cantidad de preguntas abiertas sobre el lugar y las condiciones en que esa foto fue tomada a dos personas ya desaparecidas” (Feld, 2014). Como es señalado por Larralde Armas al recuperar a François Soulanges, la fotografía nunca deja de ser una relación de a dos, es decir, de un sujeto que fotografía y de un sujeto que es fotografiado (Larralde, 2015). Por esta razón, en la imagen se tensa el rol del sujeto que fotografía; las condiciones de producción de la foto.

De acuerdo a Claudia Feld (2014),

es el marco de la foto, la frontera entre lo que puede verse y lo que ha quedado fuera del encuadre, lo que instaura una cantidad de preguntas abiertas sobre el lugar y las

condiciones en que esa foto fue tomada a dos personas ya desaparecidas. En ese sentido, el espacio invisible que rodea a las religiosas retratadas –esto es, el fuera-de-campo constituido por el CCD– indica aquello que quiere mantenerse oculto a la mirada y al conocimiento de cualquiera que vea la foto.

De esta manera, la noción de “fuera-de-campo”

no sólo introduce la pregunta sobre dónde fue tomada la foto sino también acerca de quién la tomó: ¿un miembro del grupo de tareas?, ¿otro prisionero que realizaba “trabajo esclavo”?, ¿el propio torturador? Por algunos testimonios de sobrevivientes que se conocieron después, pudo saberse que el fotógrafo fue un detenido-desaparecido, Marcelo Camilo Hernández, secuestrado en la ESMA desde el 10 de enero de 1977.⁴⁰ Este dato nos permite pensar que esta foto no encarna –a diferencia de las fotografías ya analizadas de fichaje de secuestrados– la mirada directa de los represores sobre sus víctimas, sino que presenta, justamente, el cruce de estos dos tipos de miradas: la del prisionero-fotógrafo que ve a las monjas a través de la lente de la cámara –según las instrucciones del Grupo de Tareas y bajo su amenaza–, y la mirada de las mujeres retratadas, “oscurecida” en esa situación límite, pero que pareciera albergar el único punto de “rabia” y resistencia, el último enclave de subjetividad entre el momento de la tortura y el del asesinato. (Feld, 2014)

En la puesta en circulación de las fotos de las religiosas francesas la tensión irreductible de la fotografía en torno al binomio “sujeto que fotografía” y “sujeto que es fotografiado” alcanzan una radicalidad performativa, se propone aquí, que hace estallar al dispositivo de invisibilización concentracionario. Es, paradójicamente, en la radicalidad performativa presente en los gestos de las desaparecidas y en el fuera

de campo que en una operación transfronteriza, e inintencionada, la imagen volvió ostensible aquello que estaba oculto; desmontó (aunque fuese solo frugalmente) la monumentalidad de las imágenes de propaganda diplomática.



CAPÍTULO V. El Museo Sitio ESMA: imágenes que arden

*Entonces vuelvo a mirarme,
los pies, y están atados;
las manos,
y están atadas;
el cuerpo,
y está preso;
pero el alma,
ay, el alma,
no puede quedarse así,
la dejo ir, correr*
Ana María Ponce⁶



Las constelación de imágenes vinculadas a los crímenes ocurridos en el predio de la Ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada entre 1976 y 1983 constituyen en la actualidad “un lugar central en las representaciones y los relatos sobre la desaparición de personas” (Feld, 2008, pág. 83). En los centros de detención, expresión del poder desaparecedor, existieron “líneas de fuga” que densifican el imaginario de la desaparición. Tal y como es destacado por Pilar Calveiro (2004, pág.70):

⁶ Ana María Ponce fue secuestrada en julio de 1977 por el Grupo de Tareas 3.3.2, detenida en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y vista por última vez en febrero de 1978. Durante su cautiverio, escribió poemas.

[s]i, como propone Deleuze: “Los centros de poder se definen por lo que se les escapa y por su impotencia más que por su zona de poder”, es importante detenernos en las formas de resistencia y de impotencia del poder.

Se revisan a lo largo de este apartado distintas estrategias en que la desaparición es materializada en el Museo Sitio de Memoria ESMA. En ellas, se destaca cómo la memoria visual de la ESMA es testimonio de distintas formas de resistencia.

En los centros clandestinos de detención, lo que resiste es aquello mismo que es puesto en jaque: gestos de humanidad. Las fotos “de Bastera”, en efecto, como “testimonio de la voluntad humanizadora de testimoniar” (García y Longoni 2013, pág.34) son muestras de ello. De manera complementaria a los estudios de la imagen que identificaron, fundamentalmente a través de la fotografía, el testimonio del horror, algunas imágenes que provienen de otros soportes aportan luces otras a la experiencia límite del campo y otorgan nuevas densidades a la figura del detenido-desaparecido. Testimonian un gesto diferente. Recuperando la cita de René Char, “los ojos solos son aún capaces de pegar un grito”, recobra su vigor la reflexión de Didi-Huberman (2017)

derivar o abrir esta frase hacia la idea de que los ojos serían también capaces de resistir, de sublevarse, de hacer que se bifurque la intolerable injusticia del mundo, aunque sólo fuera a través de la imaginación.

Son graffias en muros y estructuras de hierro o de madera. Incisiones realizadas con algún tipo de elemento punzante. Inscripciones de tinta o grafito. Nombres, números de teléfonos, iniciales, inscripciones de partidos políticos, fechas, dibujos. Algunos de

ellos, extraídos por sobrevivientes, al igual que las fotos de Basterra. Sobrevivieron al vaciamiento del edificio cuando la Armada Argentina entregó el edificio en el año 2004. Se trata de imágenes producidas por los detenidos mientras permanecieron secuestrados. Imágenes testimoniales que hacen estallar “la separación académica entre las artes del tiempo y las artes del espacio, de las que procederían las imágenes pictóricas, escultóricas o fotográficas” (Didi-Huberman, 2017).



Foto N° 9: Marca al interior del Museo

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

Muchas de ellas, aún hoy, se encuentran bajo una rigurosa investigación arqueológica⁷ (Foto N° 9 y Foto N° 10). Testimonian el componente fragmentario e

⁷ El trabajo es realizado por el Equipo de Arqueología y Conservación de la Dirección Nacional de Sitios de Memoria de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Actualmente la investigación confronta diversas fuentes de información como planos, fotografías, croquis y documentación desclasificada con testimonios de las y los sobrevivientes que permanecieron secuestrados en este lugar.

inacabado de la memoria visual de la desaparición y, al mismo tiempo, revelan otras resistencias. Son imágenes que arden, en palabras de Didi-Huberman:

(...) estas imágenes, que en su mayoría se perdieron en la ceniza, o que emergen de la ceniza, surgieron en un momento, porque se acercaron al fuego de la historia y de la destrucción del mismo modo que las mariposas se aproximan peligrosamente a la llama de una vela. Casi todas perecen en ese afán. Quien escapa a eso, carga consigo un valioso saber. Por eso arde la imagen (Didi-Huberman, 2007: 12). Arde de realidad, arde de deseo, arde de memoria, pero para que arda, dice Didi-Huberman, es preciso exponerse y acercarse a su superficie, soplar en la ceniza para que la brasa vuelva a irradiar su calor, su fulgor, su peligro (Didi-Huberman, 2007). Cabe en nosotros, entonces, la responsabilidad de evitar que caigan en el olvido, por no haber sabido apoderarnos de ellas tal como surgen en el instante del peligro y producir así esa «chispa de esperanza» que arroje luz sobre –y contra– los tiempos de oscuridad. (Didi-Huberman, 2014: 129)

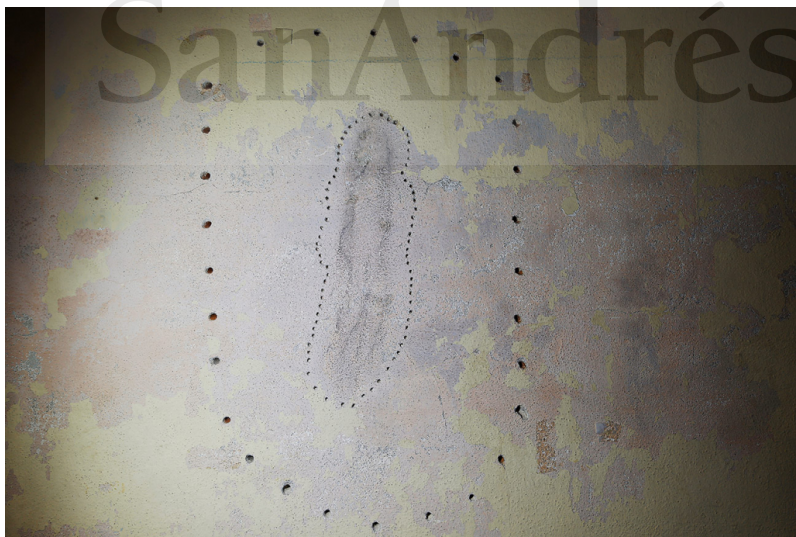


Foto N° 10: Marca al interior del Museo

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

Allí, donde la radicalidad concentracionaria busca totalizar también los imaginarios, la resistencia bien puede ser encontrada en la imaginación. “Cuando existía la posibilidad, los secuestrados inventaban actividades que les permitieran usar sus manos, su cabeza, su imaginación” (Calveiro, 2004, pág. 68). Ejemplo de ello es la historieta de humor negro “El Capuchino”, de Lelia Bicocca⁸. Durante su cautiverio en la ESMA, en la sala “Capucha” Lelia dibujó una historieta de humor negro. Le obsequió la historieta a Beatriz Luna, secuestrada en el centro clandestino, quien luego salió en libertad, llevándola consigo. Conservó los dibujos su compañero, Ricardo Camuñas, también detenido y liberado por el Grupo de Tareas de la ESMA. Las imágenes permanecieron guardadas durante casi cuarenta años. En 2014, Camuñas las presentó en el Juicio Oral de la ESMA. Y en 2017, las donó al Museo para integrar el acervo patrimonial.

Universidad de
San Andrés

⁸ Lelia Bicocca fue secuestrada el 31 de mayo de 1977 y trasladada a Campo de Mayo. Tenía 44 años. Era catequista, dueña de una pequeña pero moderna librería en un barrio obrero de la localidad bonaerense de San Martín y militaba en el PRT-ERP. En octubre de 1977, fue vista en la ESMA.

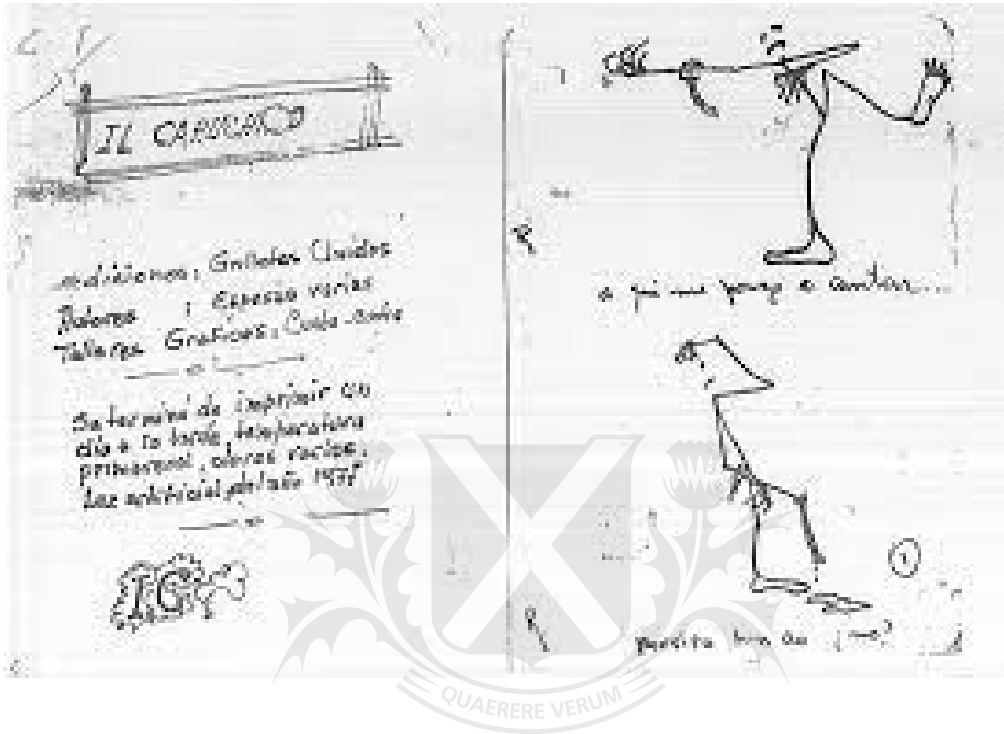


Foto N° 11: Historieta de Lelia Bicocca

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

En la presentación, Roberto Camuñas señaló:

Son dibujos sobre servilletas de papel de bar, la servilleta que es como la seda. Con frases de El Principito, de El Martín Fierro. Lo más fuerte es el encabezado, donde Lelia lo plantea como si fuese un periódico”: Ediciones: Grilletes Unidos; Autores: Esposas varias; Talleres Gráficos: Cucha Cucha; Se terminó de imprimir un día a la tarde, temperatura primaveral, olores varios; Luz artificial del año 1977. Son todas figuras humanas dibujadas con palotes y en los brazos hay restos de esposas cortadas, los brazos se despliegan pero de cada una de sus muñecas sale un pedazo de cadena. Y lo

mismo también el pie con los grilletes...para llevar el mensaje de que estamos vivos.
Recibir esos dibujos fue como un regalo.

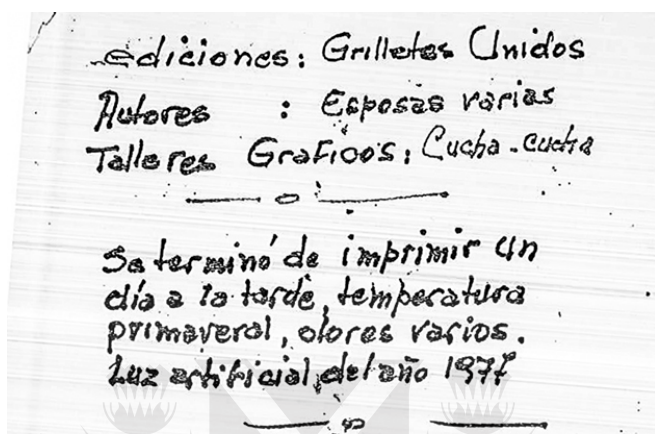


Foto N° 12: Historieta de Lelia Bicocca - ampliación.

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

El acto creativo de crear; la carga humorística; el obsequio; el cuidado de la historieta obsequiada. Actos que configuran una gestualidad particular. Quizás “resistencias no alcanzan para describir el conjunto de sentimientos y actitudes que se desarrollaron en ese contexto” (González Tizón y Messina, 2022, pág. 101), pero puede que sea posible agruparlas bajo el nombre de resistencias afectivas, entendiendo los afectos como “devenires -relaciones de un cuerpo con otra cosa- que desbordan a aquellos que los experimentan y devienen otros” (Wenger, 2012).

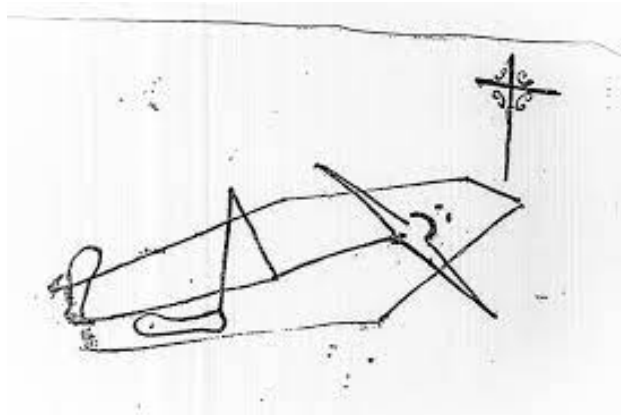


Foto N° 12: Dibujo de Lelia Bicocca

(Fuente: Museo Sitio de Memoria ESMA)

“Esos vínculos, complejos y contradictorios, tenían como marco un dispositivo que apuntaba a la destrucción física, emocional y psicológica de las y los cautivos” (González Tizón y Messina, 2022, pág. 101). Se trata de marcas que develan

pequeños gestos, palabras de aliento, juegos improvisados, instantes en los que se sustrajeron a las imposiciones y la vigilancia de los marinos. Vínculos que, en definitiva, les dieron ánimo para no dejarse avasallar por la maquinaria deshumanizadora y sostener la esperanza de salir con vida (González Tizón y Messina, 2022, pág. 101-102)

La consideración por estas imágenes hace estallar la separación académica entre las artes del tiempo y las artes del espacio, de las que procederían las imágenes pictóricas, escultóricas o fotográficas” (Didi-Huberman, 16 de junio de 2017). Esta selección posibilita superar la distinción entre soportes para reflexionar en torno a la forma en la memoria visual se articula fragmentaria. Aportan nuevos matices a la

figura del desaparecido. Así, se recoge lo señalado por Luciana Messina (2014) con referencia

a la diferenciación entre condición de víctima y posición de victimización. Mientras que la primera refiere al hecho de que una persona haya sido objeto de un crimen, agravio, abuso, la segunda da cuenta de la posición subjetiva desde la cual esa persona se relaciona o hace lazo con ese hecho pasado. En este sentido, el haber sido víctima de un crimen no es equivalente ni reductible a una posición subjetiva victimizante, donde el acontecimiento no encuentra reparación, se perpetúa y rige el presente. Considero conveniente establecer esta diferencia porque creo que permite analizar las distintas maneras en las los sujetos ponen en relación pasado, presente y futuro sin borrar ni ocultar la positividad (en el sentido de ocurrencia) de ciertos crímenes.

Contrariamente a las “imágenes poderosas”, lo aquí observado son “imágenes potentes”, en los términos designados por Georges Didi-Huberman. Potencia, no poder, como señalará en la fundamentación curatorial de la exhibición “Sublevaciones” realizada en Buenos Aires realizada en el 2016 en el Museo de la Universidad Tres de Febrero. Se trata de imágenes potentes. Estas imágenes se convierten en una plataforma que densifica y resignifica el imaginario de la desaparición. Que, en simultáneo, disloca toda temporalidad patrimonial vertiéndole una cierta inestabilidad conmemorativa que es actualizada y repuesta en sincronía con la “experiencia de la prueba” de una historicidad abierta.

Reflexiones finales: pasados que arden

Las iniciativas y disposiciones que forman parte de la gestión pública del pasado actualizan de manera permanente la configuración de regímenes memoriales. Cómo se actualiza o pone en juego la figura de la desaparición a partir de la nominación a patrimonio mundial del Museo Sitio de Memoria ESMA encuentra un enfoque privilegiado a partir del estudio de la memoria visual que se propone historizada, transversal, atravesada por la discontinuidad y la diferencia.

Se sugiere aquí que dentro del proyecto de nominación se despliega un gesto que, por empezar, contiene la crisis del paradigma patrimonial tradicional y abre una dislocación temporal: tensa la gramática monumental de artefacto patrimonial moderno para retemporizarlo. Esto habilita la interpretación de un pasado fragmentado, inacabado, en los términos delimitados por Didi-Huberman. Tal dislocación se corresponde con la irrupción propia del terror, o de los “tiempos de oscuridad”, como es referenciado por las teorías que abordan los totalitarismos del siglo XX.

La construcción del pasado a través de imágenes en el Museo muestra una cierta forma en que la categoría de víctima es tensionada y, en este sentido, un modo de densificar la figura del desaparecido. Osar una arqueología de la imagen para pensar la nominación supone, como en cualquier otra arqueología de la cultura, una experiencia que oscila entre el exceso y la falta (Didi-Huberman, 2007).

Así, nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje.

(Didi-Huberman, 2007, pág 2)

Es por ello que sus condiciones de posibilidad se sostienen a partir de una comprensión políticamente productiva de la propia inestabilidad conmemorativa. Las fotos de Basterra (capítulo III), la foto de las monjas francesas (capítulo IV), y las imágenes creadas por los detenidos-desaparecidos mientras estaban secuestrados (capítulo V) son una fragmentos de la memoria visual de la ESMA; de la memoria visual y paradójica de la desaparición.

Si las fotos de Basterra son testimonio de la voluntad humanizadora de testimoniar” (García y Longoni 2013, pág.34), las imágenes creadas por los detenidos-desaparecidos como los dibujos de Lelia Bicocca, se advierte aquí, despliegan además una cierta resistencia afectiva. Estas son dimensiones distintas de la resistencia que matizan, tensan y colaboran a la construcción de la figura de la desaparición. Antes que representación mimética del pasado, se identifica aquí un gesto anacrónico a partir de la composición de una performatividad radical.

Las fotos de las religiosas francesas, testimonio de la desaparición desde el mismo vacío, recuperan la memoria transfronteriza de la desaparición y entran en diálogo con una constelación fragmentaria de imágenes visibilizadas con el fin de la dictadura. En el gesto de nominación estas resistencias aparecen recuperando y resignificando un imaginario transfronterizo, haciendo de él un instante actualizado. Inscribir la nominación en este imaginario recupera la construcción activa de una nueva significación “en el cruce imprevisible de todos los hechos y todos los tiempos” (Espinosa, 2015, pág. 80).

Estas operaciones estéticas permiten responder desde una inestabilidad conmemorativa a los desafíos impuestos por la interpretación de un pasado en conflicto. Dentro de esta memoria visual, habilitan la posibilidad de reconocer la imposibilidad de síntesis, sin desconocer ni renunciar a su historia; como también de complejizar la figura de la desaparición, sin dejar de reconocer los crímenes perpetrados.

Referencias bibliográficas

Alcoba, Laura (2010). La casa de los conejos. Buenos Aires: Edhasa.

Alabarces, Pablo (2002). "Fútbol y Patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina." Buenos Aires, Ed. Prometeo Libros.

Anderson, Benedict. 1993. Comunidades imaginadas, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

Battiti, Florencia. (2012). El arte ante las paradojas de la representación. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (41), 29-40. Recuperado en 28 de septiembre de 2022,

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300002&lng=es&tlng=es

Berlochi, Ezequiel (2014) El imaginario social del Proceso de Reorganización Nacional: : La formación del "otro" en el discurso mediático. Una introducción. [Actas], Jornadas de Sociología de la UNLP (8 : 2014 : Ensenada).

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2012). Un terror, dos lugares, ¿qué memoria? Reflexiones acerca de dos espacios para la memoria en el Cono Sur". En

Brodsky. M. (2005). Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA. Buenos Aires: Editorial La Marca.

Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Calveiro, Pilar (2008). Poder y Desaparición: los campos de concentración en la Argentina (Buenos Aires: Colihue).

Capano, Mónica (2016). “Los nuevos abordajes de la cuestión patrimonial y su incidencia en la Ciudad de Buenos Aires”. En: Revista Institucional de la Defensa Pública de la CABA. N°9, julio de 2016. Buenos Aires: Ministerio Público de la Defensa. <https://www.mpdefensa.gob.ar/biblioteca/pdf/Revista-Institucional-del-MPD-Nro.9-Patrimonio-Cultural-en-CABA.pdf>.

Crespo, Carolina; Losada, Flora y Martín, Alicia (ed.) (2007). Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana. Buenos Aires: Antropofagia.

Crespo, Carolina; Morel, Hernán y Ondejl, Margarita (comp.) (2015). La política cultural en debate. Buenos Aires: Ciccus

Dahbar, María Victoria (2018) “Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano inhumano”. Tesis no publicada, Doctorado en Cs. Sociales, Fac. de Cs. Sociales, UBA.

Delgado, Manuel (2010). La ciudad mentirosa: fraude y miseria del Modelo Barcelona. Madrid: Catarata.

Didi-Huberman, Georges (2004) Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2006). Ante el tiempo, Oscar Antonio Oviedo Funes, trad.(Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 37

Didi-Huberman, Georges (2008). Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1. Madrid: Machado.

Didi-Huberman, Georges (2012). Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada, 2012. Impreso.

Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Impreso.

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

Espinosa, Luciana (2015) en *Entre la historia y la memoria: debates actuales en torno a la (re) actualización del pasado*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Feld, Claudia (2010) *Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria*. *Aletheia*, 1 (1). Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf

Feld, Claudia (2014). *¿Hacer visible la desaparición? Las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera*. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 1(1), 28–51.

Florescano, Enrique (1987). “Reflexiones acerca de la conservación del Patrimonio Cultural Mundial”. *Antropología, Boletín Oficial del INAH*: 15-16.

Fortuny, N. (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. (Natalia Fortuny, Ediciones ArtexArte, 2021). Ediciones ArtexArte.

Florescano (comp.) *El patrimonio cultural de México*. México: FCE.

Franco, Marina (2002) “Testimoniar e informar: exiliados argentinos en París (1976-1983)”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 8 | 2004, Publicado el 18 abril 2005, consultado el 23 septiembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/414>; DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.414>

Franco, Marina y Feld, Claudia (2022). ESMA : represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina / Marina Franco ... [et al.] ; dirigido por Marina Franco ; Claudia Feld. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica.

García, Luis Ignacio. (2009). Imágenes de ningún lugar: Sobre la representación del horror en la Argentina. Nombres, (23). Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2491>

García, L. I. (2012). *Imágenes de ningún lugar Sobre la representación del horror en la Argentina*. 109–128.

García Canclini, Néstor (1993). “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En: E. Ginzburg, Carlo. “Nota all’edizione italiana”. *Rapporte di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000; p. 11.

Hobsbawm, Eric. 1990. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona.

Horne, Luz (2021). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 298 págs.

Johann, Michel (2010). *Gouverner les mémoires*. París: Presses Universitaires de France.

Johann, Michel (2010). *Gouverner les mémoires*. París: Presses Universitaires de France

Larralde Armas, Florencia; *Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina. Un estudio de caso*; Universidad de

Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación; Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación; 54; 9-2015; 79-102

Lloret, Rodrigo. (2019). Política internacional y derechos humanos : el frente externo de la última dictadura y el rol de la diplomacia argentina ante las denuncias que se realizaban en el exterior contra la Junta Militar (1976-1983).

Longoni, Ana y García, Luis Ignacio (2010). “Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos”. En CRENZEL, Emilio (ed.). Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008). Buenos Aires: Biblos. 43-64.

García, L. I. (2016). Imágenes de ningún lugar sobre la representación del horror en la Argentina. Revista De Teoría Del Arte, (16), p. 125 - 142. Recuperado a partir de <https://enfoceseducacionales.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39305>

Maraña, Mainer (2021). Sitios vinculados a conflictos como categoría patrimonial. Análisis desde el debate actual en UNESCO. Erph_ Revista electrónica De Patrimonio Histórico, (28), 39-65. <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21410>

Martín, Alicia (2001). “El carnaval de Buenos Aires como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del folklore urbano”. En: Memorias, identidades e imaginarios sociales. Buenos Aires: CPPHC.

Martín, Alicia (2006). “El patrimonio inmaterial, intangible, simbólico o vivo”. En: Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. Revista de antropología ILHA. pp. 297-313.

Mason, R. (2002). Assessing values in conservation planning: Methodological issues and choices. En Getty Conservation Institute, Research Report. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.

Messina, Luciana (2013). Políticas y lugares de la memoria: actores, debates y controversias en el programa de memoria del ex Olimpo. VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Messina, Luciana Silvia (2014). Lugares y políticas de la memoria: A propósito de las tensiones en la calificación de las víctimas; Instituto de Desarrollo Económico y Social; Clepsidra; 1; 2; 66-79

Montoya Ruiz, Sandra (2012). La redefinición de la diplomacia cultural en el mundo contemporáneo. OASIS, (17),165-202.[fecha de Consulta 16 de Febrero de 2022]. ISSN: 1657-7558. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53130269009>

Mutchinick, Melissa (2016). Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad (N.º 5), pp. 44-55, agosto 2016 Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Novaro, Marcos, y Vicente Palermo (2003). La dictadura militar (1976–1983): Del golpe de Estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós.

Piñero, María Teresa (2017). Exiliados, denuncias y organismos internacionales. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Palacios, Cecilia. (2010). Turismo y memoria: Reflexiones teórico metodológicas sobre el Espacio para la Memoria -- Buenos Aires, Argentina. Estudios y perspectivas en

turismo, 19(2), 268-278. Recuperado en 22 de septiembre de 2022, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17322010000200006&lng=es&tlng=pt.

Prats, Llorenç (2004) [1997]. *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.

Prats, Llorenç (2005). *Concepto y gestión del patrimonio local*. Cuadernos de Antropología, 21. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Barcelona.

Rodríguez, M. (2018). La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes. *Estudios de Filosofía*, 16, 52-71. <https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.201801.003>

Rotman, Mónica (2014). "Observaciones sobre condiciones actuales del patrimonio: orientaciones e intervenciones complejas". En: *Cuadernos NAUI*, vol. 3, N° 5, jul -dez 2014. [www http://nauifsc.br/files/2015/06/](http://nauifsc.br/files/2015/06/)

Piñeiro, M. T. (2016). La respuesta de la dictadura argentina a las denuncias en el ámbito internacional. Una mirada desde los archivos desclasificados de la Cancillería. X Seminario Internacional de Políticas de la Memoria. Haraldo Conti. Buenos Aires.

Rabotnikof, Nora (2003). "Política, memoria y melancolía", en *Revista Fractal*, Año VII, Volumen VII, N° 29, abril-junio.

Sánchez-Carretero, Cristina (2012). *Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio*. Santamarina, Beatriz (Ed.). 2012. *Geopolíticas Patrimoniales*. De Culturas, Naturalezas e Inmaterialidades:.. Germania, Pp. 195-210.

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*, London: Routledge.

Svampa, María Lucila (2021). De íconos en decadencia y estatuas derribadas: Sobre los restos de un pasado incómodo; Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História ; ArtCultura; 23; 43; 67-81.

Vera, Paula (2018). Imaginarios del patrimonio en los procesos de reconversión urbana. Puerto Norte, Rosario, Argentina. *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 10(suppl 1), 49–67. <https://doi.org/10.1590/2175-3369.010.supl1.a004>

Vigna, Anne (2014). “El fútbol en los tiempos del Cóndor”.

