Fotografía, desaparición forzada y memorias. Sobre un montaje que hace arder el tiempo[1][2].

Natalia Magrin
UNVM

...la imagen arde. (…) Arde por su audacia, cuando hace que todo retroceso, que toda retirada sean imposibles (…). Arde por el dolor del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo.
(Georges Didi-Huberman, 2013)

Durante el invierno de 2005, el Juzgado Federal N.° 3, en el marco de una causa por delitos de lesa humanidad, ordenó el allanamiento de la Dirección General de Investigaciones Criminales de la Policía de la Provincia, encontrando 82 cajas de cartón con 136242 negativos fotográficos de hombres, mujeres y niños fotografiados, entre 1964 y 1986, de frente y de perfil durante su detención en dependencias policiales. Cinco años después, en agosto de 2010, la Justicia ordena la transferencia de dicho acervo, conservando su agrupamiento y nomenclatura original, al Archivo Provincial de la Memoria (en adelante APM)[3] para su desclasificación y correcta conservación (Carro, 2016). Allí, las fotografías encuentran una nueva arena de inscripción, de archivo policial a archivo de la memoria. En el positivado de los negativos, los trabajadores de Archivo y Conservación pudieron reconocer la existencia de aproximadamente sesenta mil personas fotografiadas. Entre esas imágenes, hasta el momento, se ha reconocido que seis mil son de detenidos desaparecidos por razones políticas durante el terrorismo de Estado. La mayoría de estas imágenes fueron tomadas en la Central de Policía que funcionaba en el Cabildo y en tres casonas colindantes del Departamento de Informaciones de la Policía provincial –conocido con la sigla D2[4]–, en la ciudad de Córdoba, que fue un centro clandestino de detención. Entre las singularidades de este acervo fotográfico, podemos reconocer el haber sido producidas en el centro clandestino por los propios operadores del campo, integradas en un archivo siguiendo determinadas lógicas de clasificación y conservación.

Diversas son las preguntas que surgen ante la mirada de las fotografías del horror del terror de Estado que, tal como lo proponen Luis García y Ana Longoni (2013), llamaremos fotografías del durante la desaparición forzada. Reconocer que hay imágenes del horror en Ar-

[1] Parte de este texto ha sido publicado en: Magrin, N. (2015). Fotografías tomadas en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio en Argentina. Acerca del encuentro con imágenes de detenidos, secuestrados, desaparecidos en el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. DOI: 10.4000/nuevomundo.68018

[2] Con la finalidad de seguir las indicaciones del manual de estilo institucional y de otorgar mayor claridad al escrito, se optó editorialmente por utilizar, en este texto, el masculino plural para referirse al conjunto de mujeres y hombres.

[3] El APM es un Archivo y Sitio de Memoria construido en las tres casonas de estilo colonial ubicadas sobre el pasaje Santa Catalina, entre el Cabildo y la Catedral –a metros de la plaza principal de la ciudad–, en lo que fuera la Central Policial y, desde 1974 a 1978, el centro clandestino de detención del D2. Puede consultarse la página de los Sitios y Espacios para la Memoria en **http://www.apm.gov.ar/.**

[4] El D2 fue sede de detenciones masivas y secuestros de militantes políticos, sociales, sindicales, estudiantiles durante la década del sesenta. Desde 1974, operó clandestinamente con el centro de detención y torturas los secuestros, asesinatos y desapariciones forzadas. Véase: Notarfrancesco, M. (coord.) (2009). Centros Clandestinos de Detención en Córdoba [Catálogo]. Córdoba: Comisión y Archivo Provincial de la Memoria. Disponible **aquí**

gentina ha implicado sortear ciertos dilemas en torno a la representación para dar paso a la pregunta por su tratamiento y por los marcos de visibilidad que hacen posible su abordaje. Un trabajo sobre las huellas del horror que, al mismo tiempo, interpela sobre los procedimientos que el poder represor a utilizado para borrarlas, "aniquilación de la aniquilación" dice García (2009) sobre la política de la dictadura que, sistemáticamente, fue eliminando sus archivos. Ante esa política de olvido del exterminio, la aparición del archivo fotográfico policial introduce también otras preguntas en orden a sus condiciones de producción: ¿por qué un poder que ha construido su práctica sistemática en la clandestinidad deja asentado, inscripto, vía la letra, vía la imagen, aquello que se ha esforzado por ocultar y negar? El registro propio del ritual burocrático del Estado hizo coexistir la lógica de la producción documental con aquella ligada a la invisibilización y ocultamiento, propia de la lógica represiva.

Como decíamos anteriormente, las imágenes se inscriben en dos archivos distintos, uno ligado a sus condiciones de producción –el archivo policial–, el otro a sus condiciones de circulación y de posibilidad –archivo de la memoria–. Eso nos lleva a preguntarnos por la temporalidad en el tratamiento de la fotografía como síntoma. Sobre esta última, podemos arriesgar: las fotografías del archivo de la memoria dan cuenta de una doble actualidad. La actualidad pasada, aquello que no solo ha sido, sino aquello que está siendo en la imagen del pasado –el durante la desaparición forzada–, y lo que acontece en el presente con la mirada de aquel instante. El pasaje de archivo policial a archivo de la memoria y su tratamiento en un Sitio de Memoria han generado los marcos desde donde mirar, pero también desde donde convocar la mirada, en orden a un acto de sanción subjetivo y social sobre la desaparición forzada y los desaparecidos por el terror de Estado.

Gran cantidad de fotografías, producidas por la policía, mantienen continuidad con el ritual de registro que, desde 1880, la institución produce sobre los sujetos detenidos para la construcción de prontuarios y perfiles delictivos. Siguiendo los elementos que componen dicho ritual, en su producción de sentidos y representaciones sobre el sujeto del delito, podemos dar cuenta de ciertas persistencias en el fondo analizado. Los detenidos fotografiados están sentados en una silla o parados, una de las tomas es de frente, la otra de perfil. Por encima de los detenidos, un soporte metálico que indica número y una fecha. Lo particular en estas imágenes, lo fuera de serie o sus "líneas de fuga", emerge de los cuerpos de algunos fotografiados que dan cuenta de las condiciones en las que se encontraban, pero, también, de sus márgenes y fondos, donde, en algunos casos, quedan fijados los represores sosteniendo con una mano los soportes metálicos con las fechas y, con la otra, las vendas que usaban sobre los ojos de los detenidos. Represores riendo, fumando, llevando tazas de café, con las manos en los bolsillos, uniformados o de civil, los desaparecedores y la cotidianeidad del campo en el durante la desaparición forzada. En este acervo de

fotografías se encuentran otras fotografías que rompen con la conformación y los elementos del ritual oficial de registro, aquellas que muestran cantidades de detenidos en los patios, a sujetos con los ojos vendados, agarrados del brazo por los represores, tomadas en distintas posiciones y lugares del centro clandestino, junto a dos o más personas detenidas, sin identificación y fecha, es decir, fuera del encuadre de registro policial. Y otras imágenes que parecen haberse tomado fuera del disparo intencional, registrando pisos, baldosas, el soporte metálico fuera de encuadre, ventanas, una caja con ropa. Imágenes que han ido permitiendo la localización y (re)conocimiento del espacio del centro clandestino.

Podemos reconocer que ha sido el pasaje de archivo policial a archivo de la memoria lo que permite el desplazamiento de sentidos sobre la imagen: de la fotografía como parte de la inteligencia/información policial a la fotografía del durante la desaparición forzada en un centro clandestino; la fotografía como huellas, fragmentos de memorias. También, nos permite pensar en esa condición de "pasado" que nunca es lineal, continuo, "de una vez y para siempre", sino un pasado que va siendo con lo que, desde el presente, podemos preguntarle, lo que nos interpela, lo que elegimos mirar, escuchar, hacer visible, hacer legible. La pregunta por cómo conocemos el pasado lleva en sí una pregunta por el presente.

El papá de Ernesto, el abuelo de Juan y Justino

En esta constelación de conceptos y preguntas abierta a partir de la relación entre pasado y presente, he elegido para compartir aquí la imagen de una imagen, un montaje que nos permite pensar no solo lo que en ella se vislumbra y muestra, como fragmentos y huellas del pasado, sino una operación subjetiva y política sobre la fotografía que la hace legible/visible inscribiéndola en determinadas coordenadas de sentido.

En una primera mirada, podemos decir que en esta fotografía está Ernesto con sus hijos Juan y Justino. Juan sostiene la fotografía de su abuelo, Justino César Argañaraz, "el Chechi", que la policía le tomó durante su detención, por razones políticas, en 1972. Chechi era cordobés, su compañera María Elena Gómez, "la Negrita", era oriunda de San Juan; ambos militaban en el PRT-ERP. El abuelo de Juan y Justino fue asesinado el 10 de agosto de 1974 y su cuerpo fue enterrado clandestinamente. Su abuela fue secuestrada el 1 de junio de 1976 durante la mudanza de una casa operativa del ERP en Alta Córdoba. En ese momento, Ernesto, el papá de Juan y Justino, siendo un niño, queda al cuidado de sus tíos y, luego, de su abuela paterna Otilia, fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo de Córdoba.

Durante la secundaria, Ernesto asiste a la Escuela Superior de Comercio "Manuel Belgrano", de la que recuerda su rigidez y las diferencias con sus compañeros. Reflexiona sobre aquella "sociedad tan cadavérica, tan callada" donde tuvo que mentir sobre el secuestro y asesinato de su padre y su madre, diciendo en la escuela, o a otros niños, que habían muerto en un accidente de tránsito.

Nos detendremos, primero, en la fotografía dentro de la

fotografía, la de la detención de Chechi Argañaraz. Ernesto se encuentra con esta imagen, a fines de 2011, cuando los trabajadores del área de investigación del APM le entregaron documentación sobre su padre y su madre. Apenas las recibe, decide subir las imágenes de su padre detenido, de frente y de perfil, a una red social. Acompaña las fotos con un texto: "(…) mi viejo, fichado en la D2 en el año 1972...un precursor de caer en cana el guacho!, un perseverante el tipo, fundador de la primera escuela de reiteraciones. Una maza mi viejo! (…)".
La referencia a ser un "precursor de caer en cana", "fundador de la primera escuela de reiteraciones", podemos pensarla en orden a una transición: del silencio y la mentira que, durante su infancia, atravesaron el relato sobre la muerte de su padre y las causas ligadas a su militancia política, a las condiciones que hacen posible tornarlas públicas. La detención asume otras significaciones, la imagen abre un intersticio desde donde tornar público a ese padre, inscribiéndolo en el campo del Otro. En la red social donde aparece la foto, diversos comentarios al costado de la imagen hacen hincapié en el parecido físico de Ernesto con su papá, expresan mensajes de cariño, recuerdan consignas construidas por los organismos de derechos humanos. Allí, la mirada asume protagonismo pulsional. Hay un Otro que mira la imagen del padre de Ernesto al tiempo que lo mira a Ernesto y dice. La mirada de un Otro que historiza. Luego de tantas discusiones alrededor de lo privado de la imagen, la letra jurídica en orden a los archivos, reglamentos de accesibilidad y demás sujeciones institucionales, Ernesto –en una decisión subjetiva– exhibe, muestra, visibiliza, publica e interpela.
Durante marzo de 2012, fuimos a su casa a entrevistarlo para el Archivo de Historia Oral del APM. Al preguntarle sobre ese primer encuentro con las fotografías, Ernesto relata que lo "impresionó gratamente" y cuenta:

> Acá tiene cara como de resignación (…) [hace referencia a la foto de perfil], y acá tiene cara de desafiante [foto de frente]; parece que está cansado. Pero ver la clásica fotito del delincuente, con el cosito colgando, el frente y perfil, me encantó. Yo tengo recuerdos de esto… cayó un montón de veces mi viejo en cana antes que lo maten. Esta foto, verlo tan humano y no posando para la foto. Como resignado que era así la cosa, hay tranquilidad en los ojos, no hay dramatismo, no hay nada en él de superhéroe, hay lo de un tipo que, bueno, lo metieron en cana otra vez. Casi como acostumbrado, te diría. (…) Ver esa imagen de mi viejo es verlo a mi viejo desde otro ángulo en que no lo había visto. (Mecca y Magrin, 2012)

Ernesto inscribe a su padre en la cotidianeidad del recuerdo familiar, siendo la fotografía la revelación de una situación transitada en varios momentos por su padre: la detención. Sin embargo, lo persistente en su discurso se liga a los motivos. Las palabras de Ernesto permiten pensar en esta construcción humanizante del otro, que lo sitúa en una posición particular, de elección, de sujeto deseante. Que pueda "resignarse", "desafiar", "cansarse", lo torna un hombre y certifica que "no hay nada en él de superhéroe". Es un hombre donde mirarse. Pero, también, podemos reconocer en este enunciado una operación de sentido que contrarresta incluso las no tan viejas intenciones de demonización[5] de los desaparecidos.

Como sostiene Fabiana Rousseaux (2001):

> "No hay sanciones que alcancen a dimensionar el valor traumático de estos hechos. Pero a veces algo se presenta como posible. La invención produce un significante nuevo en un sujeto que toma la palabra y a la vez que hace letra, soporta ser leído". (p. 33)

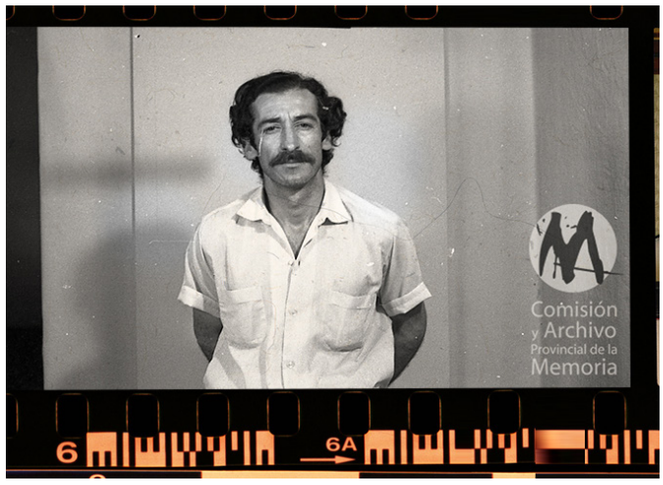
Durante septiembre de 2012, Ernesto escribe en el Diario de la Memoria, publicación semestral del APM, sobre el encuentro con la imagen de su padre:

> Mi viejo desanda cuarenta años. Y me mira en blanco y negro. Me mira desafiante. Me mira. Pienso que está mirando al hijo de puta que le está sacando la foto, a él lo mira con mirada desafiante. Mirada miradora y mirante. Yo miro la forma en que mira el lente de la cámara. Y pienso que, en verdad en ese momento, hace 40 años el tipo está pensando una ordinariez bien ordinaria. Pensando con la mirada. Diciéndole al tipo que le está sacando la foto, al tipo, al cana que le está sacando la foto "¿porque no te vas a la mierda, porque mierda no te vas a la mierda?". Eso debe estar pensando. Eso debe haber estado pensando en esa foto, que le sacó la cana, con un numerito bastante tentador, para ser jugado a la quiniela. El número de fichaje de las fotos de la cana. Mi viejo, mirando a la cana que le está sacando la foto, de repente me está mirando a mí. Y sí, su mirada es desafiante. En verdad me parece que me está enseñando a desafiar. Y me está diciendo, así se desafía, hijo mío. Así se desafía a la cana. Así se desafía la ráfaga en la panza, así se desafían las instituciones hijo mío. Así se desafía la nada. Así se desafía el individualismo, las bolas pesadas del tedio. Así se desafía la mugre del sistema. Sus indolencias, sus falsos calmantes, así se desafía el dolor de los huérfanos. Con una mirada. Con esta mirada hijo mío, que te envío para que cuarenta años más tarde, puedas desafiar, cualquier fantasma. Mi viejo, con el cartelito, que tiene un numerito, bastante tentador, para ser jugado a la quiniela, me enseñó a desafiar a cualquier gigante. (Argañaraz, 2012)

Resulta interesante pensar en la referencia de Ernesto a una fotografía donde su padre "no posa para la foto". Estas imágenes han sido arrebatadas a los sujetos fotografiados, fuera de los sentidos sociales del registro fotográfico. Es una foto por fuera de las construcciones familiares en torno a la imagen que permite "verlo a mi viejo desde otro ángulo en que no lo había visto". En esa construcción alrededor de la interpretación de la imagen, el Otro asume condición no solo de circulación, sino de soporte para inscribir algo de eso que irrumpe, retorna, en el encuentro con la imagen de los campos, algo de lo simbólico deviene posible con la escritura. En la interpretación de la imagen aparece la referencia al número, forma de clasificación e inicio de la deshumanización en el campo. Imágenes tomadas por la fuerza, donde la toma forzada de un cuerpo coincidía con otra

[5] La teoría de los "dos demonios" ha sido parte de la estrategia discursiva militar, producida hacia fines de la dictadura y sostenida por parte del cuerpo social durante largas décadas durante la democracia. Con esta "teoría" se intenta nombrar lo acontecido durante el terrorismo de Estado como parte de un "enfrentamiento" entre dos grupos o bandos, borrando, de este modo, la responsabilidad de las Fuerzas Armadas -en connivencia con otros sectores- que, desde el Estado usurpado y utilizando sus recursos, llevaron adelante un plan de exterminio de quienes consideraban un obstáculo para la implementación de su plan económico, político y cultural.

“toma”: la del nombre de cada sujeto –del nombre al número del campo, del número a las fosas comunes sin nombre–. Pero, también, ante lo siniestro de la operación clandestina, surgieron las memorias de aquello con lo que el poder represor no contaba: la incidencia e insistencia política de las mujeres Madres y Abuelas que, como acto de subversión, hicieron que en la Argentina 30000 ya no sea un número, sino un nombre, un nombre desde el cual hacer consistir un deseo de memoria.
Ernesto toma el número y, vía el humor, lo sustrae de esa posibilidad de haber sido nombre para el padre, quita esa intencionalidad cosificante pretendida por el poder represor. Ernesto ubica los números en un juego, lejos del padre y lo nombra, “me mira”, mientras anuda algo en orden a la herencia, al legado. Un padre que, a través de la mirada, lega un saber sobre la posición ante “la ráfaga en la panza, las instituciones, el tedio, la mugre del sistema, el individualismo”. Ernesto mira la imagen de un padre que mira y dice. En la mirada de Ernesto, el pasaje de la imagen por el Otro produce una marca en orden a la existencia, hace letra ante un número.
La fotografía de Ernesto, Justino y Juan con la de su abuelo nos permite significar algo acerca de la herencia y el legado histórico. Ernesto está sentado, sostiene en brazos a sus dos hijos, un bebé y un niño. Ernesto y su hijo mayor sostienen la fotografía que el Archivo de la Memoria le entregó. Ernesto y sus hijos miran a cámara. En esta nueva fotografía, la mirada de Chechi se anuda a las miradas del presente. Juan sonríe, sostiene la imagen y alza el puño izquierdo hacia arriba. Un lente que, en un nuevo encuadre, instala algo de lo genealógico, del lazo filial. Esta nueva imagen inscribe al abuelo y permite pensar en las resignificaciones que Ernesto ha producido domesticando la imagen de la barbarie, contrarrestando los efectos de lo siniestro, ubicando a su padre en una fotografía de cuatro hombres de una familia. Permite, además, pensar en lo que este tratamiento despliega e interpela sobre el cuerpo social, aquello que hace consistir lo que Ernesto enuncia al decir “yo, Ernesto Argañaraz, accidentalmente soy hijo de este tipo, la sociedad argentina es hija de este tipo, este tipo es familiar de todos nosotros, mi viejo, como todos los luchadores populares que hubo”.
Este montaje fotográfico, podemos decir, hace presente aquello que-ha-sido (Barthes, 2012) alojándolo en un nuevo encuadre, desafiando aquello que el poder represor arrebató como posibilidad. Montaje en el que pasado y presente son los hilos que hilvanan las memorias, en un tejido siempre abierto, en un tratamiento político, ético y estético que conmueve las relaciones de temporalidad, para nombrar aquello que insiste-incide: la presencia de los 30000 desaparecidos y un deseo de memoria que aloja la pregunta por los legados que porta. Si, como dice Didi-Huberman (2013), la imagen arde, es, quizás, en los legados donde se encuentran parte de los fuegos que alumbran el porvenir.



Referencias:

Argañaraz, E. (2012). En Diario de la Memoria (del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba), (6), 37.
Barthes, R. (2012). ***La cámara lúcida.*** Buenos Aires: Paidós.

Calveiro, P. (1996). ***Poder y desaparición***. Buenos Aires: Colihue.

Carro, D. (2016). ***Revelar lo oculto. Análisis de la serie de registros fotográficos de detenidos por razones políticas. Impacto de los procesos identitarios y de memoria a partir de la articulación de políticas públicas con la ciencia y la técnica de la archivología***. (Trabajo final de curso). Escola Superior d'Arxivística i Gestió de Documents, Universitat Autònoma de Barcelona.

Didi-Huberman, G. (2013). ***Cuando las imágenes tocan lo real***. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
García, L. I. (2009). Imágenes de ningún lugar. Sobre la representación del horror en Argentina. Nombres, Revista de Filosofía, (23), 109-128.

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

Magrin, N. (2019). Fotografía, desaparición forzada de personas y memorias. Hacia una política de los restos. ***Clepsidra***. ***Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria,*** 6(11), 12-35.

Mecca, D. y Magrin, N. (2012, 7 de marzo). Entrevista a Ernesto Argañaraz, Colección Hijos de desaparecidos, N° 99 [DVD]. Del Archivo de Historia Oral, Archivo Provincial de la Memoria, Córdoba.

Rousseaux, F. (2001). Sancionar el duelo. Desaparición, duelo e impunidad. ***Revista Psicoanálisis y el Hospital,*** (20), 32-38.

REVISTA SCHOLÉ
TIEMPO LIBRE. TIEMPO DE ESTUDIO

ISEP INSTITUTO SUPERIOR de Estudios Pedagógicos
Ministerio de EDUCACIÓN
GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA
ENTRE TODOS

Este material está bajo una licencia
Creative Commons (**CC BY-NC-SA 4.0.**)