

Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina

LUIS IGNACIO GARCÍA*

* Doctor en Filosofía, investigador del CONICET y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus publicaciones destacan los libros *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción* (2011) y *Políticas de la memoria y de la imagen* (2011).

I.

Las relaciones entre fotografía y derechos humanos en la Argentina de las últimas décadas abren un espectro muy amplio de problemas que aquí abordaremos a partir de un punto de condensación de especial intensidad. Un punto de condensación, no un “ejemplo” ni un “caso”, sino, creemos, el nudo problemático en el que confluyen las aporías y las tensiones más dramáticas a las que se ha enfrentado, en la posdictadura, la imagen en general y la fotografía en particular. Pues la discusión sobre las relaciones entre fotografía y derechos humanos en la Argentina ha estado siempre sobredeterminada, o mejor, *asediada*, por una pregunta inquietante: la pregunta por *las relaciones entre fotografía y desaparición*, por el abismo que las une y las mantiene a distancia, la pregunta por las posibilidades y dificultades de la “representación” del desaparecido a través de la fotografía. Fotografía/desaparición: intentaremos deslindar algunas de las aporías suscitadas por la aproximación de estos dos extraños (y, quizá, por la extrañeza misma que los une).

II.

Debemos partir de una constatación: la fotografía, sea como fuere que la pensemos, ha ocupado de hecho un lugar central en las luchas de los familiares y de los organismos de derechos humanos en la Argentina (y no sólo en la Argentina), como medio de visibilización de su demanda, como estrategia predilecta de “representación” de los desaparecidos. ¿Representación? Volveremos sobre ello. Por ahora, ha de decirse que la fotografía (junto a su reverso negativo, a su hermana vaciada, la *silueta*)¹, ha sido una herramienta fundamental en la lucha

¹ Sobre las siluetas, véase Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. Para un contrapunto entre las fotografías y las siluetas como

matrices paralelas y complementarias de representación de los desaparecidos, véase Ana Longoni, "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", en este mismo número de *Papel Máquina*. Emilio Crenzel (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos, 2010.

por afirmar lo que pretendía ser negado, en el combate por inscribir en el centro de la escena política y de la trama cultural, la figura inquietante de los "desaparecidos". Desde bastante antes del fin de la dictadura y hasta nuestros días.

En sus comienzos, se trató en general de la utilización de fotocarnet extraídas de los documentos de identidad de los desaparecidos. Fotos que eran utilizadas por los familiares, por las madres que buscaban a sus hijos, inicialmente con el objetivo bien concreto de individualizar a la persona que se buscaba en comisarías, hospitales, dependencias gubernamentales y eclesiásticas, entre militantes, con la esperanza de que ante su escamoteo de los registros burocráticos del Estado, alguien pudiera dar algún indicio de su paradero a partir de la ostensión de esa marca material de la identidad que es la fotografía del rostro. Una suerte de huella digital, pero decodificable por cualquiera. Huella digital hecha de gesto y de luz.



[Año 1983. Foto: Daniel García. Fuente: Cerolini, P. (comp.) *En negro y blanco. Fotografías del Cordobazo al juicio a las Juntas*, Buenos Aires, 2006].

Con todo, las fotos inician tempranamente un derrotero más simbólico que instrumental. A medida que la esperanza de "aparición con vida" se va diluyendo, la función de la foto como herramienta para el reconocimiento va cediendo su lugar a una función distinta, dejando de ser un *medio* de demanda para pasar a cumplir un rol, digamos, *expresivo*, en el que la materialidad de la foto cobra nueva consistencia y opacidad. Pero aquí vuelven a emerger tensiones, pues esta nueva foto "expresiva" se desdobra a su vez en reliquia para el luto y en ícono de una

lucha. Función paradójica que se tensa entre el rol de soporte material de un íntimo trabajo de duelo, que a la vez se proyecta como dispositivo de movilización colectiva por una denuncia pública.

Es pertinente recordar que la foto del ser querido por el que se luchaba, inicialmente se llevaba en el cuerpo del deudo, se llevaba colgada o prendida con un alfiler a la ropa de las madres, mientras que posteriormente fue ampliada y portada en pancartas para ser enarboladas en las manifestaciones. Este desplazamiento, temprano, en el uso de las fotos permite calibrar una serie de tensiones que acompañaron a gran parte de las posteriores prácticas fotográficas ligadas a la desaparición. Por un lado, se plantea el tránsito de lo privado a lo público, de la imagen que lleva el deudo apretada a su cuerpo como expresión de falta y de dolor, a la imagen que se porta en una marcha como expresión de una denuncia social. Pero a su vez, este tránsito de lo privado a lo público (que expande el duelo íntimo a la lucha social sin negar aquella intimidad) comporta también un deslizamiento de lo individual y singular de un rostro ligado a un nombre propio, a una madre y una familia que lo resguarda, etc., a una desindividualización que transfigura la imagen: ya no será tanto el *nombre propio* como la *metonimia*, será la parte por el todo o el todo en la parte: serán los 30.000 desaparecidos levantados en cada una de las múltiples pancartas con sus rostros distintos cada vez.

Así, *entre* la función instrumental y la función “expresiva”, *entre* su anclaje íntimo y su proyección pública, *entre* el duelo y la denuncia, *entre* la singularidad del nombre propio y el anonimato de la lucha colectiva², estos primeros usos de la fotografía en relación a la desaparición asumen tensiones que acompañarán como una sombra a la práctica fotográfica posterior que asuma estos problemas. Como una sombra. Como la sombra de un *entre* que aparece y *re*-aparece una y otra vez en estas tensiones. En la grieta de este *entre* se cuela una sombra que todavía habrá de inquietarnos.

III.

Porque consideramos que este conjunto de rasgos y bipolaridades dan paso a una tensión más elemental, que en algún sentido preside y excede a las anteriores, y que nos aproxima al esquivo centro de nuestro interés, a la sombra que asecha.

² Muchos de estos rasgos son analizados, entre otros, por Ludmila da Silva Catela, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina”, y Crenzel, Emilio, “Las fotografías del *Nunca Más*: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, ambos en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Cuando las fotos pasan del 4x4 de la foto-carnet, o de la pequeña imagen llevada en el cuerpo de las madres, a ser ampliadas y portadas en una pancarta, pasamos, también, de la foto que miramos a *la foto que nos mira*. Entre la reliquia del pasado que miramos y que no está más, y la mirada que se alza en un presente reclamando justicia se abre una brecha. Pensar esa brecha puede ayudarnos a aproximarnos al sentido y al estatuto de las fotografías de desaparecidos.

Ana Longoni señala: “Esas imágenes insistían en que los desaparecidos, cuya existencia era terminantemente negada por el régimen genocida, eran sujetos que tenían una biografía previa al secuestro, un nombre, un rostro, una identidad, además de una familia que los buscaba y reclamaba por ellos. Las fotos (por lo general retratos individuales) guardan un valor probatorio...”³. Esta observación marca un rasgo clave, al situar a la fotografía en la tensión entre la biografía previa del desaparecido, por un lado, y la violencia del terrorismo de estado, por otro. Es decir, la tensión entre el “esto ha sido” y el “esto ya nunca más será”. Tensión desgarradora que enfrenta la presencia patente a la ausencia fabricada y administrada por el terrorismo Estado. Las fotos como “certificado de presencia” ante el intento de decretar la ausencia.

Esto sin dudas fue así, sobre todo en los tiempos cuando todavía había esperanzas de encontrarlos con vida, y aún, cuando se inicia el proceso de los juicios. Sin embargo, consideramos que no es la única paradoja alojada en la temporalidad de esas fotos, sobre la que luego habremos de volver, ni tampoco su costado más inquietante. Pues estas fotos, que sin dudas testimonian que los “desaparecidos” habían tenido una *vida previa* a la desaparición, cumpliendo por tanto un cometido fundamental en la resistencia contra todo negacionismo, comienzan su ciclo de mayor potencia cuando muchos ya sabían o intuían que los desaparecidos no volverían vivos. No vuelven vivos, pero *vuelven como fotos*, es decir, estas fotos comienzan a hablar ya no tanto, o al menos, ya no sólo de la *vida previa* de los desaparecidos, cuanto de su *vida posterior*, de su *vida póstuma*, de su *sobre-vida*, de su *re-aparición*: testimonian ya no sólo algo que fue, sino algo que volverá y está siempre regresando. Estas fotos podrían ser pensadas no sólo como *índice* de lo que fue, ni como reliquia de lo que ya no va a ser más, sino también, y sobre todo, como *sopORTE material de lo que retorna*.

Vistas desde este ángulo, son en sí mismas un *acontecimiento* que no depende ya (sólo) del pasado del desaparecido: ellas están allí y

³A. Longoni, op. cit.

ellas “*son*” los desaparecidos que *re*-aparecen. Ciertamente, ese “son” alude a un desarreglo ontológico allende la distinción entre vida y muerte, entre ser y no ser: “son”, se dan, bajo la modalidad de la *aparición*. Si las fotos aluden a algo que está fuera de la foto y que es la vida anterior de los desaparecidos, ellas, a su vez, como acontecimientos visuales, *son*, como actualidad alegórica, la sobre-vida de los desaparecidos. No en el sentido de que sean *índice* de la existencia de los desaparecidos. Índice sólo pueden serlo de la existencia de personas vivas antes de la desaparición, no de los desaparecidos *en tanto* desaparecidos. Aquí aparece otra dimensión. Si en un nivel podemos decir que ellas son “la presencia de una ausencia”, en un registro más inquietante debemos reconocer que son sobre todo una (re-)aparición que diluye las fronteras entre presencia y ausencia. En ellas *encarna* no la existencia viva de militantes “chupados”, sino la paradójica existencia *actual* de un reclamo de justicia pendiente que, como tal, viene del *futuro*, esto es, de una apertura del tiempo a algo que adviene y que no está. Entre el *índice* de lo que fue y la *encarnación* de lo que aún no es, estas imágenes tienen una actualidad revulsiva difícil de aprehender.

Luego volveremos sobre este trastocamiento del tiempo y de la presencia. Ahora subrayemos para continuar: la paradoja más elemental que asedia a las demás tensiones de las fotos de desaparecidos podría ser expresada del siguiente modo: no solamente oponen la biografía previa del desaparecido a la violencia de la desaparición, negando todo negacionismo (y este sería su potencia, digamos, *militante*), sino que además abren un espacio de convivencia paradójal entre la biografía previa y lo que podríamos llamar la *biografía póstuma* del desaparecido, entre “el pasado que miramos” y el pasado que, *hoy*, nos mira desde un futuro demandado (y esta sería su potencia, permítasenos, *anamnética*). Futuro anterior. La suya no es la traza circular del *loop*, sino la estructura sintomática y siniestra del *retorno*. Pero *¿quién* —o *qué*— retorna?

IV.

Retrocedamos.

Dijimos que ya en los primeros usos de la fotografía en las luchas de los familiares y los organismos de derechos humanos se plantean un conjunto de tensiones que se van desplegando en la diversidad de sus usos, y que se ligan a la temporalidad dislocada de la imagen

fotográfica: entre el registro material de lo que fue y su resignificación en un presente, entre la reliquia íntima y el símbolo público de la lucha, entre la pérdida y el resto, ya en estas primeras fotos se van perfilando de manera condensada las dos grandes tareas de la fotografía sobre la desaparición en la posdictadura argentina: por un lado el *testimonio de la pérdida*, por el otro, el *trabajo con el resto*. (Ciertamente, luego habrá de *retornar* la pregunta: ¿quién o qué trabaja *entre* la pérdida y el resto?)

No sin simplificar, podríamos sugerir que estas dos grandes tareas nos permitirían ordenar y agrupar buena parte de la producción fotográfica en relación a la desaparición en la Argentina. Dos tareas históricas que se corresponden con la distinción, admitida de manera bastante generalizada, entre dos grandes fases de la memoria del pasado reciente en la Argentina. Por un lado, en la inmediata posdictadura y hasta mediados de los años 90, podríamos sugerir que prevalece un uso tendencialmente documental de la fotografía, predomina el testimonio de la pérdida y la utilización de la fotografía como *prueba* irrefutable de lo que fue. Por otro lado, a partir de mediados de los años 90, con una serie de acontecimientos como puntos de quiebre (entre los que destaca la fundación de la agrupación HIJOS en 1995, y las conmemoraciones de los 20 años del golpe militar en 1996), podríamos reconocer una proliferación del *trabajo con el resto*, en el cual la dimensión documental parece pasar a un segundo plano detrás de las construcciones o reconstrucciones, muchas veces ficcionales, de identidades o biografías familiares despedazadas por la desaparición.

Entre el primer grupo de fotografías, ancladas en una función entre documental y probatoria (a veces en sentido incluso judicial o policial) podríamos contar, centralmente, las fotos utilizadas por los organismos en las marchas desde antes del fin de la dictadura; las fotos de las primeras exhumaciones; las fotos contenidas en el informe *Nunca más*, de 1984, tomadas por Enrique Shore; las fotos recuperadas por Víctor Melchor Bastera, sobre las que luego volveremos; o las fotos incluidas en los recordatorios del diario *Página 12*, todo un género propio desarrollado a partir de 1988 y hasta la actualidad⁴. Del segundo grupo de fotografías, podríamos mencionar en primer lugar, y como excepción singular a nuestra periodización —pero que en su relativo aislamiento la confirma—, la fantasmal serie de Res (Raúl Stolkiner), *Dónde están*, de 1984-1989; *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky, de 1996; *Hijos, Tucumán, 20 años después*, de Julio Pantoja, de 1996-

⁴ Sobre los recordatorios de *Página 12* véase Celina Van Dembroucke, "Retratos: las fotografías *carnet* de los desaparecidos en los recordatorios de *Página 12*", en Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L., *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Librería, 2013.

2001; *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto, de 1999-2001; *Recuerdos inventados*, de Gabriela Bettini, de 2003; *Ausencias*, de Gustavo Germano, de 2007⁵. Y la lista podría ser mucho más larga.

Mientras que las fotos del primer grupo no forman parte de ensayos fotográficos, todas las del segundo grupo están incluidas en series pensadas en unidad formal. De hecho, llevan todas un título que les otorga unidad poética y sentido autoral, de lo que carecen las fotos del primer grupo, más próximas en todo caso a la labor del fotoperiodismo. Asimismo, mientras las fotos del primer grupo cumplieron muchas veces el rol de pruebas (jurídicas, policiales, científicas), las del segundo carecen de esta pretensión, y trabajan más bien con las posibilidades *metafóricas* de la imagen. Mientras las primeras tienden a poner en primer plano la función instrumental de vehiculizar una denuncia, las segundas parecen demorarse en el trabajo en las opacidades de la propia imagen y sus posibilidades expresivas. De modo que si estas últimas asumen los dilemas formales de un discurso estéticamente articulado, las primeras parecen más bien cifrar el cumplimiento de su reclamo en la elocuencia de un “efecto real” tanto más eficaz cuanto más se aleje de las mediaciones artísticas. Mientras las primeras parecen ligarse más a las luchas en relación a reclamos de justicia, las segundas parecen más bien comprometidas en los combates por la memoria y las construcciones de identidad.

⁵ Todos estos ensayos fotográficos pueden visualizarse en la web.

V.

Resulta, decimos, *sintomática* la centralidad que la fotografía adquirió para las políticas de “representación” de los desaparecidos. E intuimos que esta centralidad es sintomática no sólo respecto a la experiencia de la desaparición, sino también en relación al propio dispositivo fotográfico. Vale decir, no deberíamos pensar sólo los modos en que la fotografía podría “representar”, aproximarse, a la desaparición, sino también *las formas en que la desaparición afecta a la fotografía*, a qué pruebas y desafíos la somete. Así como Benjamin planteaba que no cabe la pregunta por el lugar de la fotografía en el arte sin antes preguntarse por el modo en que la fotografía ha trastocado decisivamente el concepto mismo del arte, quizá tampoco sea adecuado preguntar sin más por la relación entre fotografía y desaparición sin asumir las dislocaciones que la experiencia de la desaparición implicó para la fotografía y para toda forma de “representación” en general.

En las últimas tres décadas la fotografía no ha sido en la Argentina un medio neutro para poner en imágenes el horror, sino fundamentalmente un dispositivo puesto una y otra vez a prueba en sus límites. Para decirlo de una vez, lo que se pone en juego es *el estatuto documental de la fotografía*, negociando, desplazando o arruinando sus límites. La relación entre fotografía y desaparición se tensa en un arco que va de la fotografía reclamada, desde los primeros pasos de la resistencia antidictatorial, como documento o prueba en las luchas por la verdad y la justicia contra toda forma de negacionismo, hasta la fotografía utilizada como elemento clave en las ficciones de la memoria que las búsquedas de identidad en un tiempo de desgarramientos, y sobre todo en la generación de los hijos, han venido desplegando en los últimos años. Entre el sentido de prueba casi científica (colindando, de hecho, entre la prueba judicial y la labor de los antropólogos forenses) y su uso como un recurso estético entre otros, se despliega para la fotografía una serie de exigencias dispares y hasta contrapuestas que reponen el conjunto de debates que arrastra su ya larga historia, reactivando las tensiones entre fotografía, ciencia y arte.

Hemos hablado de los usos de la fotografía como dispositivo de “representación” de los desaparecidos. Es el momento de revisar ese modo de hablar, de problematizar el sentido de la “representación” y su estatuto en relación a experiencias límites. Evocamos así las discusiones sobre el problema de la “representación” del horror, sus dilemas tanto estéticos como éticos, y, finalmente, el delicado tópico de lo “irrepresentable”. Por nuestra parte, consideramos que debe ser cuestionado tanto el uso incauto del término “representación” cuanto las implicancias paralizantes del tópico de lo “irrepresentable”. Las imágenes de la desaparición, *re-apariciones* que asechan, no parecen ajustables ni a una idea convencional de “representación” ni al afán iconoclasta de lo “irrepresentable”. Parecen, sobre todo, ajenas a las valencias dicotómicas que estos términos activan. Parecen reclamar figuras conceptuales ajenas a las polaridades representación/irrepresentable, presente/ausente, presente/pasado, familiar/extraño, figuras conceptuales que inquieten las certezas garantizadas por esas demarcaciones duales de territorio.

No es necesario recaer en la manida discusión de lo “irrepresentable” y su *Bilderverbot*, su ascética prohibición de imágenes, para asumir que no hay “representación” aporética posible de los desaparecidos, por una razón muy evidente: la radical anomalía de la “presen-

cia” que *retorna* en estas imágenes, que nos plantea dilemas éticos y hasta ontológicos inéditos. ¿Qué “vuelve” a presentarse en la “re-presentación” del desaparecido? “Vuelve” algo que nunca había estado allí. Vuelve la figura inquietante de lo que faltó desde un comienzo. Vuelve la figura de lo que siempre está re-apareciendo. No vuelve una presencia, *retorna* un *espectro*.

Las imágenes de la desaparición no nos enfrentan ni con la *ascesis* irrepresentable de la visión, ni con la puesta en forma pedagogizante y tranquilizadora de la representación, sino con la *excesis* visual del espectro. Mensajeros de una justicia incumplida, retornan de una comunidad justa *por-venir*: Ni presencia ni ausencia, ni presente ni pasado ni futuro, son la justicia bajo la figura de un desarreglo generalizado de la imagen y del tiempo.

Se ha dicho que los desaparecidos “nos miran” desde estas fotografías. Pero por lo general se lo dice en términos figurados. Los desaparecidos *nos miran*: esto puede ser una metáfora si nos referimos a la *vida previa* a la desaparición (es decir, no a los desaparecidos, sino a las personas, a los militantes que luego fueron desaparecidos). Pero también puede ser literal si se refiere al desaparecido “en cuanto tal”, al desaparecido que retorna y que no podría retornar como el cuerpo vivo que fue, sino como la imagen de un re-aparecido, como “aparición” que no puede tener otra consistencia que la de una *imagen*, que no “representa” otra cosa, aunque tampoco niega la visualidad en el vacío de lo “irrepresentable”, sino que *se presenta a sí misma*, como *espectro*.

VI.

Freud creía que el *Hamlet* de Shakespeare, con su despliegue de fantasmas y conjuras, no era sin embargo una obra *sinistra*. Si algo hace el *Hamletmaschine* de Heiner Müller (que escribe, esto es importante, en el momento en que realizaba una *traducción* del *Hamlet* de Shakespeare) es impregnar de *ominosidad* a ese drama de lazos rotos, venganzas y voces de fantasmas. Lo siniestro como inquietante punto de pasaje entre lo familiar y extraño, como asedio de lo que amenaza en lo más íntimo. En *Máquina Hamlet* asistimos a la espectralización del propio Hamlet: “yo fui hamlet”. Fantasmas a la segunda potencia. Y si avanzáramos, veríamos allí el trabajo de una memoria que no es ya

sólo memoria de algo sino memoria de la memoria misma, gesto autoreflexivo de una memoria de segundo grado: “ya sabía que eras un actor. Yo también, yo hago de Hamlet”

En 1995, el mismo año en que se funda la organización HIJOS y la memoria en la Argentina comienza a dar un giro político que llega hasta nuestros días, el grupo teatral del *under* porteño *El periférico de objetos* pone en escena una versión del *Hamletmaschine*⁶. No *Hamlet*, sino *máquina* Hamlet, un Hamlet maquínico, autómeta, que remite a un estatuto intermedio (inquietante, contaminante) entre lo muerto y lo vivo, como cosa muerta (mecánica) que remeda al ser vivo (se mueve), como fantasma de lo que fue. Además, con los recursos del *Periférico*, es decir, muñecos y objetos, produciendo una contaminación revulsiva entre sujetos y cosas. Lo *Unheimlich* que, como en Freud, no sólo remite a lo fantasmal del doble, sino sobre todo a lo siniestro del autómeta y de las muñecas, que no están vivas, pero lo parecen. Lo familiar hecho extraño, y lo extraño llevado a lo más íntimo y familiar. El primer “acto” de la versión siniestra de Müller se titula, para volver a nuestro tema, “álbum de familia”.

Hipótesis indemostrable: la fotografía de desaparecidos es a la fotografía en general lo que el *Hamletmaschine* es al *Hamlet* de Shakespeare.

VII.

Retornemos entonces a las fotos.

Habíamos sugerido que se podrían plantear dos tendencias generales en las fotos de desaparecidos: por un lado, las *fotos-documento*, donde el valor estético es supeditado al valor de prueba, que vienen a afirmar que los desaparecidos tenían una biografía previa, y que se comprometen en los reclamos ante un Estado de derecho en recuperación; por otro lado, las *fotos-ficción*, donde el valor documental tiende a diluirse en la pregnancia de una valencia estética, incluso autoral, y en las que se viene a patentizar que los desaparecidos tienen una biografía posterior, comprometiéndose así con las luchas por la memoria y las (re-)construcciones de identidad.

Quisiéramos aludir brevemente a dos casos paradigmáticos de estas tendencias respectivas, dos corpus fotográficos que parecen portar de la manera más nítida y pura estas dos tendencias, aparentemente

⁶ Debo el iluminador descubrimiento y la puesta en valor de esta convergencia inesperada y sintomática a Marcelo Expósito. Véase su video *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)*, disponible en <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=802>

contrapuestas, de las fotos de desaparecidos. En ellas se pone a prueba, reclamándolo y excediéndolo a la vez, el estatuto documental de la fotografía.

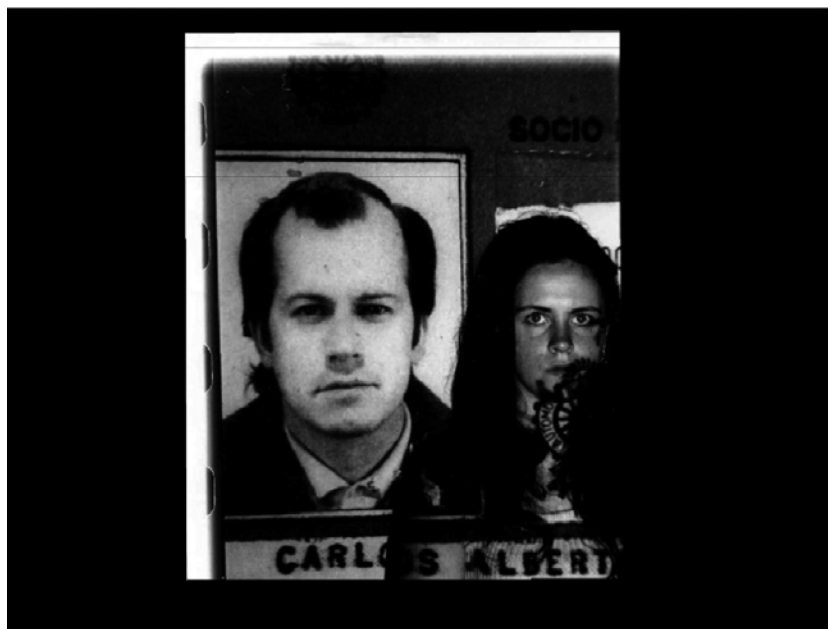


[Fernando Brodsky fotografiado en la ESMA. Continúa desaparecido. Foto recuperada por Víctor Bastera. Fuente: Brodsky, M., *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, la marca editora, 2005].

Por un lado, las fotos que Víctor Melchor Bastera, ex detenido en la ESMA, el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura, extrajera de los laboratorios del centro clandestino, poniendo en riesgo su vida para testimoniar, documentar, probar, lo que allí dentro sucedía. El corpus completo de estas fotos plantea una serie muy amplia de problemas, que no estamos en condiciones de reponer aquí. Sólo diremos, en relación al presente planteo, que las fotos de desaparecidos recuperadas por Bastera son las fotos que llevan hasta el máximo extremo las paradojas de lo que pudiera significar *documentar* el horror. Antes que nada, y esto es de suma importancia, son las únicas fotos hasta ahora conocidas del *durante*, es decir, tomadas a los desaparecidos estando en cautiverio en el centro clandestino de detención. Son jirones visuales extraídos del propio horror en el lugar y en el momento en que la máquina de desaparición estaba funcionando. Son un *documento* único de la desaparición. Pero además, son fotos inicialmente utilizadas como pruebas judiciales de los crímenes de la dictadura, presentadas como evidencias que acompañaban la declaración de Bastera en el año 1984. Estas fotos reponen la promesa de la fotografía como documento-prueba de lo real⁷.

⁷ Para un análisis más exhaustivo de estas fotos, remitimos a Luis Ignacio García, "Imágenes de ningún lugar. Para una ética visual del siglo del horror", en

Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2011; y Luis Ignacio García y Ana Longoni, "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos", en *Grupo Latinoamérica*, N° 9, Buenos Aires/Río de Janeiro, 2012.



[Arqueología de la ausencia, Lucila Quieto, 1999-2001. Fuente: <http://www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>].

Por otro lado, el ensayo fotográfico de Lucila Quieto "Arqueología de la ausencia". Hija de un importante líder montonero desaparecido antes de que ella naciera, Lucila fue uno de los hijos fundadores de la agrupación HIJOS en el año 95. Fue en ese marco que comenzó a realizar un conjunto de fotografías a partir de una falta primordial: no tenía ninguna foto con su papá, no podría haberla tenido. Convirtió una foto de su padre en diapositiva (seleccionando una foto-carné), la proyectó sobre una pared, se interpuso ella misma entre el proyector y la imagen de su padre, y la alquimia del montaje hizo lo demás. Realizó toda la serie tomando estas fotos imposibles de los hijos de desaparecidos con sus padres ausentes. Desarreglo total de la imagen y de la temporalidad, estas fotografías son "índice" de una realidad que nunca existió. Entre el tiempo de la vida de los padres y el tiempo de los hijos, inscriben un tercer tiempo hecho de luz y anacronismos, el tiempo de la memoria, en el que no valen las precauciones del antes ni del después: tiempo del síntoma que irrumpe siempre a destiempo, tiempo de una anámnesis íntima y colectiva, estas fotos son un *cenotafio de luz*⁸, y patentizan como pocas el poderoso *mana* de las fotos de la desaparición. En todo caso, fotos que abandonan toda pretensión documental y que se proponen como *ficciones de la memoria*, construcciones *artificiales* de una identidad desgarrada que, con los recursos metafóricos que

⁸ Véase, Willy Thayer, "La cripta y el cenotafio de luz", *El barniz del esqueleto*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011.

cuidada y deliberadamente se utilizan en un ensayo que no oculta su artísticidad, devuelve una vida póstuma al desaparecido⁹.

Foto-documento/foto-ficción. Registro y certificación de algo que estuvo allí, por un lado, fabricación artificial de algo que nunca tuvo lugar, por el otro. La fotografía en sus extremos, entre la ciencia y el arte, entre el archivo y la simulación. Pero ¿podemos estar tan seguros de estas distinciones? ¿Tan limpia es la demarcación, aún estando ante casos tan extremos? Pues, por un lado, ¿quién o qué “estaba allí” en las fotos de Basterra?, y por otro ¿en qué sentido *nunca tuvo lugar* el encuentro entre padres e hijos en las fotos de Quieto?

Las fotos de Basterra son fotos imposibles. Es el documento llevado al extremo de su desmoronamiento. Es el archivo obligado a hablar de lo que un archivo no puede pronunciar, ni catalogar, ni ordenar en sus anaqueles de clasificaciones nítidas: la imagen de un vivo-no vivo, de un hombre-no hombre, a medio camino entre la muerte moral y la muerte física, entre *bios* y *zoe*, entre forma-de-vida y nuda vida, entre la tortura y la definitiva desaparición, con los signos de la tortura y la inhumanización, estas imágenes se volatilizan en la inaprensibilidad de su “referente” imposible. Pero además de estas paradojas de la imagen misma, también las condiciones de recepción complican la atribución documental: estas fotos no “hablan por sí mismas”, sino que desde un primer momento fueron acompañadas por textos, denuncias, testimonios, que las inscribieron en un dispositivo documental con sus propias reglas, por medio de las cuales se les reclamaba un “efecto documental” que, sin embargo, no está dado de por sí en la imagen en bruto, y ni siquiera estuvo presente en todas las ocasiones en que estas fotos fueron hechas públicas.

Por otro lado, las fotos de Quieto (y muchos ensayos *sintomáticamente* similares como el de Bettini o el de Maggi, antes citados) tienen su fuerza mayor en la potencia ritual que liberan. Son, dijimos, *cenotafios de luz*, inscriben la tumba que no fue, restituyen simbólicamente los lazos que la realidad destrozó. Pero ¿cómo imaginar este poder cultural pres efecto de *presencia* de las fotos del desaparecido? ¿Cómo descartar simplemente el poderoso valor *indicial* en la recuperación de estas fotos de los padres? ¿Cuánto del carácter más estrictamente *documental* de las fotos del pasado (incluyendo el uso del blanco y negro, la ostensión de las marcas del montaje, la utilización de fotos-carné, etc.) y su fuerza referencial no es refuncionalizada en el discurso ficcional de estas fotos? La poderosa *verdad* de estas ficciones

⁹ Sobre este ensayo de Quieto, véase Jordana Blejmar, “Anacronismos”, *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, N° 2, Buenos Aires, 2009; Luis Ignacio García, “Memorias en montaje. Imagen, tiempo y política en la Argentina reciente”, *Políticas de la memoria y de la imagen*, op. cit.; Natalia Fortuny, *Memorias fotográficas. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía posdictatorial*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2011, sobre todo cap. 4: “Fotos de familia: del álbum incompleto a la foto reconstruida”.

de la memoria no prescinde de la fuerza documental de los elementos que moviliza, sino que los utiliza para sus propios fines.

Así, entre el *spectare* que *prueba* la existencia y el *spectare* que *simula* una realidad, la sombra del *spectrum* que ni prueba ni simula los confunde. Es lo siniestro que se adivina en ambas apuestas, interfaz *heimlich-unheimlich*, pasaje *espectral* que las contamina a ambas. Lo que ellas logran es insuflar en nuestro presente el poder de asedio de estos re-aparecidos. Pero ¿cuál es ese poder, el poder de los aplastados por el poder, el poder fantasmagórico de una aparición, el poder de lo sin-poder?

VIII.

Nuestro presente no es contemporáneo consigo mismo: esa es la verdad espectral que estas fotos de desaparecidos vienen a inscribir en nuestra semiosis social, esa es la grieta que abren sobre la evidencia de la presencia y del tiempo, ese es el llamado que resuena en ellas, esa es la “*débil* fuerza mesiánica” que les otorga su irreductible politicidad, una politicidad *en pianissimo*: el anuncio de que el *nunca más* sólo es pensable en un horizonte que se sepa definitivamente contaminado por la espectralidad de la desaparición. Más que poder, entonces, *potencia*, es decir, a la vez *fuerza* y *posibilidad*, *virtualidad* o *latencia*, un poder que se potencia en virtud de su virtualidad, su capacidad de sorpresa, su temporalidad no lineal, anacrónica y *kairológica*. Politicidad espectral de la *potencia*.

Es ese desarreglo el que estas fotos vienen a inscribir, es esa contaminación la que vienen a insuflar en nuestra “propia” actualidad. Desarreglo del espectro: la presencia no coincide consigo misma, el presente no es contemporáneo de sí mismo. Una comunidad que se funde sobre esas premisas se parecerá a la comunidad del “nunca más”: el mundo, el tiempo, que sepa acoger sus espectros y dejarse atravesar por su lógica imposible. Ese mundo-tiempo *out of joint*, fundado en la apertura radical a lo otro, en la grieta del afuera que abren los espectros, será el mundo-tiempo que torne imposible el terror totalitario, la negación radical del otro y de lo otro¹⁰.

En este sentido, la relación entre fotografía y derechos humanos nos lleva más allá, en la dirección de un pensamiento de *lo inhumano* sin el cual los derechos humanos pueden perder su sustancia ética y su

¹⁰ El uso de la noción de espectro para pensar en términos de una lógica dislocada debe mucho a Jacques Derrida, *Espec-tros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995; que además conecta el trabajo de duelo con la inquietud por la herencia militante de las

anclaje (anti)humanista en la barbarie que les otorga razón de ser. Las políticas de la espectralidad de la fotografía post-dictatorial nos invitan a pensar en los vínculos entre *fotografía y derechos inhumanos*. Reclamo de un más-allá-de-lo-humano que emerge, siniestro y acechante, de estas imágenes: los derechos del viviente han de pensarse en el horizonte de los derechos del *super-viviente*. Estas fotos dan voz no a sujetos de derecho ni a ciudadanos escamoteados, sino a la desfiguración de todo sujeto y al derrumbe de la ciudadanía operada desde el mismo centro dador de ciudadanía, el Estado. Y no hablamos sólo del desaparecido, sino de la subjetividad postdictatorial en cuanto tal, es decir, de “nosotros”: un sujeto que ya no responde, como en Althusser, a la interpelación indentificadora del policía que pronuncia su nombre, sino a la voz inesperada del espectro que reclama reparación.

De este modo se plantea una tarea singular: no sólo pensar los vínculos entre fotografía y derechos humanos, sino pensar los modos y las condiciones por las cuales la propia fotografía —en el espacio abierto por su tensión intrínseca entre el documento y la ficción, entre el resto y la pérdida, es decir, el espacio del espectro y de la estructura siniestra de su re-aparición— nos lleva a pensar los vínculos entre derechos humanos y *derechos de lo inhumano*, del “*musulmán*”¹¹, del “hundido”¹², del único e imposible testigo integral. Dicho de otro modo, habremos de ser capaces de conectar lo comunicable con el residuo de inconmensurabilidad, de vincular la promesa del archivo con la paradójica voz del testimonio, de asentar el reclamo de derecho, que viene de los crímenes del pasado, en la interpelación de una justicia que viene del *por-venir* como apertura radical, como exceso del derecho, como advenir de lo radicalmente otro que nos habita.

Estas imágenes abren ese espacio-tiempo que, como modelo del acudir, de la respuesta y de la posibilidad misma de responder a un llamado (o *responsabilidad*), nos propone una lógica espectral, de la anacronía y de la potencia, con la que nos vemos interpelados a afectar nuestras formas de ver y de evaluar: dar lugar a un lenguaje atravesado de asincronías y de latencias, y resistirse a la perpetua amenaza mediático-mercantil-totalitaria de un lenguaje plano, de un tiempo lineal, de una imagen presente y de un pasado cerrado.

El desaparecido no tuvo tumba. Por eso no es sólo desaparecido sino siempre un re-aparecido, un espectro que vaga clamando por justicia. Por eso el espectro habla desde el pasado, pero acerca del futuro, y por eso es tan inquietante su anómala irrupción en el presente: no

tradiciones emancipatorias. El mismo juego entre el luto y la reactivación de las tradiciones emancipatorias está implícito en nuestro ensayo.

¹¹ Para una tematización de esta figura inquietante, véase, Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pretextos, 2005.

¹² En las palabras de Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, incluido en *Trilogía de Auschwitz*, México, Océano, 2006.

pertenece a ningún tiempo, es más bien el ritmo sincopado de la temporalidad de todo tiempo, el *kairós* que todo *cronos* supone. Es latencia. Y la potencia virtual de toda latencia. Cobijar esta potencia es dejarse atravesar por los espectros, es inscribir la tumba que no fue.

Entre derecho y justicia, entre decible e indecible, entre documento y ficción, las fotografías de la postdictadura argentina son, también, *formas* que piensan la estructura de la subjetividad (militante) contemporánea, y la interpelan desde su potencia de acontecimiento.

IX.

Regresemos por última vez, otra vez.

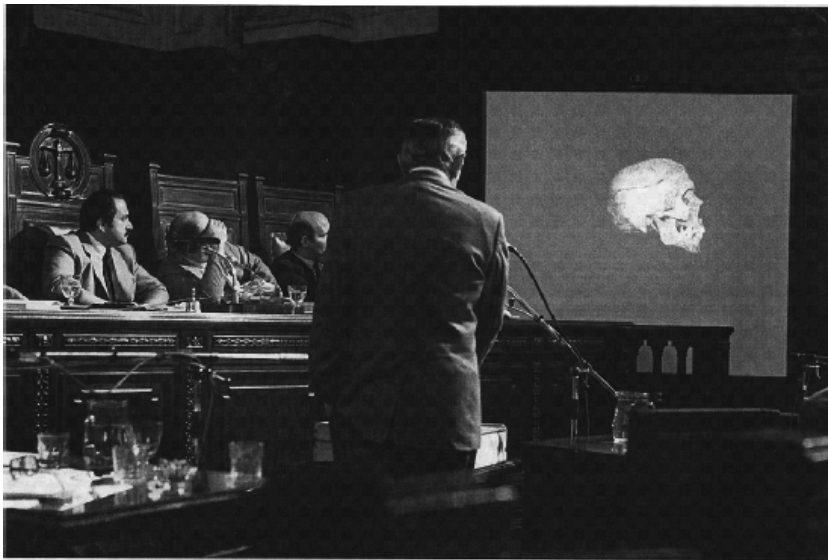
Ni el documento supuestamente “bruto” de las fotos de desaparecidos carece de contextos de sentido y dispositivos de enunciación sin los cuales dejarían de poseer el *efecto documental* que se pretende de ellas, ni las ficciones subjetivas de los hijos de desaparecidos carecen de un trasfondo documental que les da la eficacia política y la pregnancia ritual que las caracteriza. Es como si asistiéramos a un doble movimiento de direcciones contrarias que se encuentran súbitamente en la aparición del re-aparecido: un devenir espectro del documento (no otra cosa son las fotos de Bastera), un devenir documento del espectro (no otra cosa pretenden los hijos al trucar fotografías imposibles junto a sus padres), estrategias simétricas que procuran, por distintos medios, *documentar lo indocumentable*: si unos procuran documentar lo indocumentable *como documentable* (la promesa del archivo, que da voz a lo pasado), los otros intentan documentar lo indocumentable *como indocumentable* (el secreto del testigo, que da voz a lo intestimoniable, balbuceando siempre un *por-venir*).

De este modo, es el propio estatuto ambiguo de la fotografía lo que aproxima, en los debates sobre memoria en la Argentina, usos aparentemente contrapuestos de la imagen. Entre el documento y la ficción la fotografía guarda, en su tensión intrínseca entre aquello que *sin dudas fue* y aquello que *irremediablemente ya no es*, entre la pérdida y el resto, los destellos de una *política de la espectralidad* cuyas posibilidades aún están siendo exploradas en la Argentina postdictatorial.

Entre Bastera y Quieto, quisiéramos concluir con una foto en la que las promesas científicas y las posibilidades artísticas de la fotografía se vuelven a dar la mano. Una foto de Daniel Muzio del 30 de

marzo de 1985¹³. Esta foto documenta una audiencia del juicio a las juntas militares, muestra una imagen que quiere probar los crímenes de la dictadura, y en particular, registra la declaración de un científico estadounidense en el momento en que demuestra cómo una fotografía de antropología forense de un cráneo prueba, científicamente, los crímenes de la dictadura. Foto de una escena presidida por la ciencia. Foto que remite a los primeros usos de la fotografía, entre la etnografía y el control biopolítico. Pero también foto de una foto que abre el abismo barroco del teatro dentro del teatro. Así, inmediatamente la prueba científico-documental comienza su vuelo metafórico, el documento de *derecho* se abisma en el testimonio de una *justicia* futura, y en el más-allá-del-documento de este documento, ese cráneo es Yorik interrogado por Hamlet. Este nuevo Hamlet maquínico producto de la fotografía de desaparecidos: *yo fui Hamlet*, y estaré siempre de regreso de esa futura comunidad de los justos, de los espectros, en la que se abra paso la justicia que encarno en mi incorpóreo cuerpo de luz.

¹³ Para un análisis detallado de esta foto, véase Máximo Ezeverri, "Estética y política en dos imágenes de antropología forense", J. Blejmar, N. Fortuny y L. García, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Cerolini, P. (comp.), *En negro y blanco*, op. cit.



[30 de marzo de 1985, audiencia del Juicio a las Juntas. Foto: Daniel Muzio. Fuente: Cerolini, P. (comp.), *En negro y blanco*, op. cit.].