

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

CRUCES ENTRE FOTOGRAFÍA Y PERIODISMO EN LA ARGENTINA DE LA POSTDICTADURA: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE GIANCARLO CERAUDO Y MIRIAM LEWIN

Crossings Between Photography and Journalism in Post-Dictatorship Argentina: An Approach to the Work of Giancarlo Ceraudo and Miriam Lewin

EDOARDO BALLETTA

Universidad de Bologna (Italia)

edoardo.balletta@unibo.it

Recibido: 25 de febrero de 2024

Aceptado: 19 de junio de 2024

<https://orcid.org/0000-0003-3606-8659>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.28356>

N. 23 (2024): 551-566. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El artículo propone un cruce entre la investigación (foto)periodística realizada en la Argentina en relación a los aviones de la muerte por parte de la periodista ex-detenido desaparecida Miriam Lewin y el fotógrafo italiano Giancarlo Ceraudo. Se examina cómo estos medios expresan la misma historia desde diferentes perspectivas, a la vez que interroga los modos de representación, los problemas y las posibilidades que plantea la mirada exterior de Ceraudo. El texto destaca la importancia de los objetos en la memoria colectiva a partir de la reflexión del filósofo italiano Remo Bodei y cómo ambos artistas contribuyen a la memoria histórica y al proceso de justicia. El artículo repasa la relación entre imagen y palabra, y la necesidad de complementariedad entre ambos en el relato de eventos traumáticos. Finalmente, se propone la incorporación del trabajo de Ceraudo en relación a distintos ensayos fotográficos producidos en la Argentina a partir del año 2000 para mostrar cómo la mirada de Ceraudo, lejos de producir un enfoque superficial o exotizado, logra abrir vías inéditas de comprensión estética del fenómeno.

PALABRAS CLAVE: Argentina, memoria, fotografía, Miriam Lewin, Giancarlo Ceraudo.

ABSTRACT: The article proposes a crossover between (photo)journalistic research conducted in Argentina regarding the death flights by journalist and former disappeared detainee Miriam Lewin and Italian photographer Giancarlo Ceraudo. It examines how these media express the same story from different perspectives, while questioning the modes of representation, the problems, and the possibilities posed by Ceraudo's external view. The text highlights the importance of objects in collective memory through the reflections of Italian philosopher Remo Bodei and how both artists contribute to historical memory and the process of justice. The article reviews the relationship between image and word, and the need for complementarity between the two in the narration of traumatic events. Finally, it proposes the incorporation of Ceraudo's work in relation to various photographic essays produced in Argentina since the year 2000 to show how Ceraudo's perspective, far from producing a superficial or exoticized approach, manages to open up unprecedented avenues of aesthetic understanding of the phenomenon.

KEYWORDS: Argentina, memory, photography, Miriam Lewin, Giancarlo Ceraudo.

A Giancarlo, además, yo lo siento como si fuera mi familia. No es argentino y sin embargo lo que es memoria, verdad y justicia lo tiene incorporado.

Taty Almeida (Ceraudo, 2017: 231).

INTRODUCCIÓN

La fotografía es un medio expresivo que mantiene relaciones fundamentales con la lucha por los derechos humanos y la memoria, y esto es evidente en el caso argentino, donde esta importancia se manifiesta tanto en el espacio privado y familiar como en el público y político. Ludmila Da Silva Catela (2009) ha destacado que la relación fotografía-desaparición-memoria puede describirse a partir de tres dimensiones interconectadas entre sí. Pasando de lo privado a lo público, se puede entender la casa como el primer espacio donde la fotografía ocupa, espacial y simbólicamente, un lugar central que se constituye como “espacio ritual” (337); en segundo lugar, la plaza, donde las fotos (a menudo la foto-carnet) circulan en las protestas y denuncias; y, en tercer lugar, la forma en que estas imágenes interactúan en “el proceso de producción de otros soportes como libros, muestras, folletos” (338). La foto-carnet, también presente en uno de los trabajos sobre los que hablaremos en este ensayo, se convierte en un “referente icónico” (337) y en un “emblema político” (Richard, 2000: 31) de la desaparición. En esta tripartición propuesta por Da Silva Catela, el objeto fotográfico es algo preexistente a la desaparición y funciona precisamente como un índice en sentido semiótico. Sin embargo, lo que comienza a ocurrir en Argentina a partir de mediados de los años noventa y especialmente en el nuevo milenio, es que se está asistiendo a una modalidad nueva de imágenes que, aunque a menudo contienen o hacen referencia a un archivo, son producidas ex post. Natalia Fortuny define este nuevo espacio, que podríamos considerar una cuarta dimensión a agregar al modelo de Da Silva Catela, como “memorias fotográficas” (Fortuny, 2014: 14) que la investigadora argentina describe a través de tres elementos fundamentales: tener un formato fotográfico, ser memorias sociales y ser elaboradas artísticamente¹. Observando, incluso superficialmente estos proyectos artísticos, es relevante la importancia que adquiere la palabra en este *corpus* iconográfico en el que los dos códigos expresivos están frecuentemente y estrechamente conectados². Por otro lado, como afirma Huyssen (2009), palabra e imagen, lejos de lo que se afirma tradicio-

¹ Véase también al respecto Feld & Mor (2009), Larralde Armas (2010) y Balletta, Edoardo. “Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6 (2015): 741–64.

² Escribe Fortuny: “Al examinar con cuidado las obras fotográficas [...] sobresale una constante: en gran medida las fotografías que refieren el pasado traumático están íntimamente acompañadas por palabras” (2014: 116). Ver también Balletta (2018).

nalmente, sólo pueden mantener una relación de complementariedad que, por lo tanto, las constituye mutuamente (17).

La metodología que voy a usar considera, en primer lugar, la manera en que una misma historia (la de los aviones de los vuelos de la muerte en nuestro caso) es representada a partir de dos medios expresivos diferentes. En segundo lugar, intentaré poner en discusión los dos textos (la investigación periodística y la representación fotográfica), considerando también la diferencia del lugar de enunciación desde el cual parten estas dos producciones que, por un lado –en *Skyvan* (2017) de Miriam Lewin asume la voz de una periodista argentina personalmente conectada a los eventos como superviviente, y por otro, el punto de vista de un fotógrafo italiano aparentemente no implicado en los mismos³ y que, por lo tanto, puede considerarse una memoria transnacional (Assmann, 2014; Gatti, 2017). Y, en tercer lugar, poner en diálogo este trabajo específico de Ceraudo con las producciones argentinas contemporáneas.

SKYVAN DE MIRIAM LEWIN

Operación de puerta trasera. No debe ser abierta durante el vuelo excepto bajo órdenes del capitán (Lewin, 2017: sp).

Gracias a este epígrafe, el texto periodístico de Lewin señala al lector, desde el principio, un elemento que considero bastante común de la representación de la *desaparición*, la dimensión paradójica⁴. Al mismo tiempo, señala implícitamente el final de esta misma historia y las responsabilidades de los actores involucrados. La frase está tomada de un cartel presente dentro del *Skyvan* que debería funcionar como indicación de seguridad, pero que, recontextualizado bajo la luz trágica de los vuelos de la muerte, adquiere un significado contrario: la protección de la vida, paradójicamente, se sustituye por la producción de la muerte.

Ahora bien, Giancarlo Ceraudo conoce a Miriam Lewin por motivos de trabajo, pero ya desde este primer encuentro, el fotógrafo intenta convencer a la periodista de que

³ La bibliografía sobre estas dos obras es prácticamente inexistente; sobre *Skyvan* sólo existen algunas reseñas en periódicos y blogs; sobre *Destino Final*, ver Di Matteo (2022).

⁴ La paradoja es parte medular de los modos de representación de la desaparición de varias formas: en primer lugar, está inscrita en el mismo gesto del representar algo que no está, pero también en otras manifestaciones tales como ciertas oposiciones irresolubles que hacen que el fruidor perciba cierta incongruencia en la producción del discurso memorial que no viene de una falta de coherencia en la construcción de la representación sino en su esencia; en la obra *Ausencias* de G. Germano, por ejemplo, funciona así el eje juventud/vejez: el valor de la juventud, con su connotación positiva, está asociado al desaparecido que es presente en la foto ‘antigua’; este valor que se conecta a ‘belleza’, ‘esperanzas’, ‘vida’, crea una experiencia rara en el observador en el momento que conecta estas series de significados al hecho de la desaparición ya que ésta, en cambio, se conecta a valores negativos como la muerte.

aún hay mucho por descubrir sobre los crímenes de la dictadura argentina. Y lo hace de una manera que para Miriam (y quizás también para el lector) resulte, como veremos, bastante ingenua, inadecuada en los modos e insensible en la forma. Al analizar en paralelo los dos textos –el periodismo narrativo de Lewin y el proyecto fotográfico de Ceraudo– es evidente que son el resultado, la representación, de una misma historia contada por dos personas distintas. Dos sensibilidades, dos experiencias que –al menos superficialmente– parecen muy diferentes en varios aspectos: el origen de los autores, el medio expresivo y, por supuesto, el mayor o menor grado de implicación en la historia que intentan reconstruir. Digo *aparentemente* porque la realidad, como siempre, es más compleja, contradictoria y sorprendente y así podrá leerse a lo largo de este ensayo.

El relato de Miriam Lewin comienza *in medias res* hablando de uno de los momentos fundamentales de la historia: Bruno, un periodista argentino *freelance* residente en Miami, le comunica que en Fort Lauderdale ha logrado localizar y hablar con el propietario de uno de los aviones Skyvan y que en la aeronave ha encontrado los registros de vuelo del aparato desde 1976 hasta 1982. Inmediatamente después, Miriam escribe: “Corté y marqué el número de un celular de Roma” (Lewin, 2017: s.p.), es decir, su primera reacción fue ponerse en contacto con el fotógrafo italiano. Luego, en el primer capítulo, un *flashback* nos lleva al inicio de la historia: ya hemos conocido a la narradora-protagonista (una mujer que se autorrepresenta como una persona que sufre de estrés postraumático⁵) y ahora comenzamos a conocer a Giancarlo y, lo más importante, se nos presenta la relación que se construirá inicialmente entre los dos *personajes*: por un lado, la desconfianza de Miriam y, por otro, la curiosidad de Giancarlo quien, en uno de los primeros encuentros con la periodista le dice intempestivamente: “¿Cómo puede ser que ustedes los argentinos le presten tan poca atención a las cosas, a los objetos?” (Lewin, 2017: s.p.). La pregunta de Giancarlo desconcierta a la narradora, que al principio no comprende y luego no sabe cómo responder. Giancarlo, descubriremos, simplemente está pensando que cuando visitó el CCD del Olimpo, abrió un refrigerador y encontró dentro periódicos de 1976 que, al parecer, no habían sido tocados desde entonces: “Nadie nunca había abierto antes esa puerta. Nadie. Podría haber habido documentos importantes escondidos ahí. Las fichas de los desaparecidos. Todo el mundo había pasado al lado de esa heladera sin preguntarse lo que había adentro. Yo fui el primero en echarle una mirada en décadas” (Lewin, 2017: s.p.). De alguna manera, la narradora siente que debe responder a una pregunta evidentemente incómoda: “Creo que la pérdida de seres humanos

5 En una de las primeras páginas del libro, después de una escena descrita de forma bastante inquietante por la periodista, en la que un acontecimiento ruidoso, aunque sin embargo anodino, reactivó su miedo, se puede leer: “Se trataba simplemente de obreros de la construcción que habían aprovechado un viaje que los acercaba a la terminal de trenes cercana y no, como había pensado, de un grupo comando” (Lewin, 2017, s.p.).

fue una carga tan pesada para nosotros, un golpe tan tremendo, que por un tiempo muy largo no consideramos que las cosas materiales fueran importantes” (Lewin, 2017: s.p.). Y continúa:

Por eso los juicios contra los represores por el robo de bienes a prisioneros, las casas, las tierras, demoraron tanto en empezar en la Argentina. Es como pelar una cebolla. La conciencia tiene muchas capas. Tal vez haya llegado el momento de empezar a preocuparse por los objetos, después de hacer el duelo por las vidas que nos quitaron —pensé en voz alta (Lewin, 2017: s.p.).

Este diálogo es fundamental e indicativo de la relación inicial entre Miriam y Giancarlo en varios aspectos. En primer lugar, me gustaría destacar que el motor de esta toma de conciencia (la necesidad de “empezar a preocuparse por los objetos”) es un acto de palabra que podría sonar como falta de sensibilidad⁶, algo que incomoda, una falta de respeto hacia una víctima. Un italiano, recién llegado a Argentina, sin muchos rodeos, dice algo que parece un reproche. La respuesta de la periodista ex desaparecida podría haber sido de indignación, pero quizás no hubiera sido la reacción más inteligente y, de hecho, después de un primer momento de estupefacción, observamos un giro extremadamente productivo y no sólo considerándolo desde el punto de vista individual de Miriam o desde el mero campo especulativo. Se trata –aventuro a decir– de un cambio material que, al final, tendrá repercusiones reales y jurídicas: gracias a la investigación de Miriam y Giancarlo es posible hacer lo que jurídicamente no se pudo en 1985 con el Juicio a las Juntas que, como recuerda el juez Garzón, “si bien los denominados vuelos de la muerte se mencionaron como una de las metodologías, no se tipificó ni se hizo mención en la sentencia proferida” (Garzón en Ceraudo, 2017: 20⁷). Otro elemento interesante, y en parte relacionado con lo anterior, es la relación con lo inanimado, con lo que –sólo por ahora– podríamos llamar “objetos”. La mirada de Ceraudo parece ser, para decirlo de manera un poco aproximada, una mirada distante, lejana donde se intuye una preocupación mayor por los objetos que por las personas y su padecimiento. Una mirada que podría leerse como ingenua, de quien no ha vivido los eventos y de quien, quizás, sabe poco al respecto. Con estos antecedentes a la vista, se podría decir que es una mirada

6 A lo largo de toda la primera parte de la investigación, Lewin representa de esta forma el ‘personaje’ Ceraudo; por ej. en una escena Miriam se da cuenta de que el fotógrafo ha producido incomodidad en uno de sus compañeros de cautiverio y le dice a Ceraudo: “Tano, sos un hijo de puta...” (Lewin, 2017).

7 Hoy, gracias a la investigación iniciada por Lewin y Ceraudo, se ha abierto el proceso ESMA III y también se ha comenzado a instruir uno en la jurisdicción de San Martín sobre los vuelos de la muerte que partieron desde el Campo de Mayo; mientras estaba casi terminando este artículo, uno de los Skyvan protagonista de la historia fue repatriado para ser empleado como “lugar de memoria”; al respecto, ver la entrevista a Lewin y Ceraudo de la periodista Luciana Bertoia (2023).

sin compromiso emotivo. Antes de entender si eso es realmente así, me parece importante destacar que el texto de Lewin y la historia que se deriva de él, implícitamente, desmontan ciertos clichés que podríamos resumir en el del testigo (involucrado emocional y corporalmente) como el único actor e intérprete posible del evento traumático⁸. Balletta (2021), intentó leer la presencia de las cosas en la producción visual argentina de la post-dictadura a partir de la reflexión del filósofo italiano Remo Bodei (2011; traducción al español 2013) que se basa en la distinción entre objeto y cosa: “La cosa no es el objeto, el obstáculo indeterminado que tengo frente a mí y que debo abatir o eludir, sino un *nudo de relaciones* en que me siento y estoy implicado, y del que no quiero tener el control exclusivo” (Bodei, 2011: 33, el destacado es nuestro). A partir de esta reflexión, podríamos inferir que *estar involucrado* indica una relación de afectividad y que la mirada externa y la actitud insensible de Ceraudo no pueden producir esa *relacionalidad* que, según Bodei, reside en la base del discurso sobre la cosa. Sospecho, no obstante, que lo de Ceraudo sí es un discurso *involucrado*, aunque, naturalmente, éste no provenga de una experiencia directa. Es Ceraudo quien le cuenta la siguiente anécdota a Lewin, quien la consigna para nosotros en su relato:

Una noche, mientras estaba cenando, tocaron el timbre y fui a abrir. Ahí se me apareció un amigo de la familia, que era policía, con una camisa floreada y una campera de cuero negro, fumando. Trabajaba en el Olimpo, pero en democracia, y había pasado a buscar algo. Estaba oscuro, salvo los faros del auto, la calle con adoquines. Había un Falcon verde esperándolo, con tres tipos de civil. No lo podía creer. Una escena de los años setenta, del film que había visto, ahí, enfrente de mí. Y no le saqué una foto porque no tenía la cámara (Lewin, 2017: s.p.).

La escena, vivida en primera persona por el fotógrafo, desencadena un proceso empático que provoca en Ceraudo un *sentir como*⁹. Unas líneas más arriba, Lewin, al hablar de las fotos del italiano, escribe: “El Tano tenía habilidad para encontrar el alma de las cosas. Las primeras imágenes que me hizo ver fueron las del Olimpo, un centro clandestino dependiente del Ejército en Floresta” (Lewin, 2017: s.p.). En particular, la periodista hace referencia a una foto que Ceraudo ha tomado dentro del Olimpo, la foto del refrigerador que “le generó el ardor por saber más”.

8 Sobre este tema, véase el polémico ensayo de Beatriz Sarlo (2006) y, más recientemente, la reflexión de Gabriel Gatti (2017a).

9 En su clásico estudio sobre el trauma, Dominick LaCapra introduce el concepto de “empathetic unsettlement” que está muy cercano a la idea de trauma secundario (LaCapra, 2005).

Skyvan se centrará en la reconstrucción de cómo, a partir de esta primera pregunta incómoda de Ceraudo, se llegó a la investigación periodística y la manera en que esto condujo a los procesos que llevaron a la condena de varios responsables.

Ahora me interesa describir el proyecto del fotógrafo italiano y comenzar un análisis de *Destino Final*, para terminar poniéndolo en relación con el *corpus* fotográfico argentino contemporáneo.

DESTINO FINAL DE GIANCARLO GERAUDO

Destino final (Ceraudo, 2017) está compuesto por fotografías de los aviones de los vuelos de la muerte, pero también está lleno de material de archivo (imágenes de documentos) e información contextual. Se abre con la frase “Esta es una historia real” y en la página siguiente encontramos la tristemente famosa cita: “Estaban inconscientes: los desnudábamos y, cuando el comandante del vuelo nos daba la orden, abríamos la puerta y los arrojábamos, desnudos uno por uno” (10)¹⁰.

A diferencia de otras producciones fotográficas similares realizadas en Argentina especialmente desde finales de los años noventa, el libro de Ceraudo se caracteriza por la monumentalidad del conjunto, debido –al menos en parte– a su contexto de producción, ya que es probable que se haya hecho necesaria la adición de materiales útiles para un público extranjero, pero no así para un receptor argentino¹¹. Por lo tanto, podemos dividir el texto, sólo para fines analíticos y momentáneamente, en dos macro-categorías: los materiales paratextuales y los iconográficos. Entre los primeros destacan los testimonios de algunos de los actores involucrados (activistas de derechos humanos, ex detenidos, técnicos como el juez Garzón, el antropólogo forense Carlos Somigliana, el piloto-perito Piñeyro, la propia Lewin), pero también documentos de archivo, sentencias condenatorias, primeras páginas del diario *Página12* y también dos secciones (Glosario y Biografías) que parecen tener la función, nuevamente, de adaptación para un público extranjero. A pesar de que el libro no tiene divisiones internas explícitas, se percibe una evidente voluntad de construcción *narrativa* de los materiales que podrían dividirse de la siguiente manera: introducción (5-33), los centros clandestinos (34-103), los aviones (104-120), los familiares y los lugares del duelo (121-135), el papel del EAAF (136-167), los rituales de la memoria (168-192), el espacio público (193-213), los procesos (214-231), el homenaje a las víctimas (232-233). Por un lado, esta organización busca recrear una cronología hipotética de la historia, mientras que, por el otro, el libro se construye sobre una estructura circular: en las primeras páginas encontramos, de hecho, la foto de un

¹⁰ Extraída de una declaración de Adolfo Scilingo.

¹¹ El libro *Destino Final* fue publicado por la editorial holandesa Schilt en edición bilingüe castellano-inglés con un descomunal aparato de notas y referencias.

acto conmemorativo de las Madres de Plaza de Mayo (32-33) en el que se muestran flores lanzadas en las aguas del Río de la Plata y, de manera similar, al final del texto, una variación sobre el mismo tema: Vera Vigevani Jarach arrojando una flor al río (232-233). Como veremos, tanto el intento de construcción narrativa de los materiales como la circularidad del conjunto son rasgos característicos de las “memorias fotográficas” (Fortuny, 2014) de la post-dictadura argentina. Ahora, después de esta breve descripción, haré un repaso por cada una de las partes del libro.

La introducción: la primera parte del libro de Ceraudo puede considerarse una introducción porque esta sección sirve, tanto en sus aparatos textuales como en los iconográficos, para acercar al lector al tema y al contexto. Si, por un lado, como se ha visto, la estructura global del libro apunta a una construcción narrativa en la que se describen los momentos fundamentales de esta historia en sentido cronológico, por otro lado – probablemente para evitar un excesivo didactismo– los materiales en cada ‘sección’ se organizan de manera un tanto menos ordenados. Esto ya es evidente en esta primera parte desde un punto de vista paratextual, dado que el título del libro llega después del comienzo: la primera página está ocupada por un dibujo proyectual de un Lockheed I-188 Electra, las páginas 5-6-7 albergan la copia anastática de la primera denuncia presentada; posteriormente (9) encontramos la frase “This is a true story. Esta es una historia real” y justo después, el epígrafe: “Estaban inconscientes: los desnudábamos y, cuando el comandante del vuelo nos daba la orden, abríamos la puerta y los arrojábamos, desnudos uno por uno” (II); a esto le siguen, en doble página, dos fotos del Skyvan PA 51 y sólo después de estas, nuevamente en doble página, encontramos el título del libro: de esta manera, técnicamente, el libro comienza sólo en la página 18 con el testimonio del juez español Baltasar Garzón fechado el 9 de noviembre de 2015¹². Siguen otras cuatro fotos de dos aviones y finalmente la imagen de las flores en el Río de la Plata de la que se habló anteriormente.

Es interesante señalar dos elementos. En primer lugar, estructuralmente, la micro-narrativa que se construye aquí recapitula la que luego será la narración general del libro: se parte de los aviones y, pasando por la copia anastática de la denuncia, se reconstruye la historia hasta llegar a la foto con las flores arrojadas en el Río de la Plata que simbólicamente constituyen el momento del homenaje fúnebre en ausencia. En segundo lugar, es precisamente este elemento el que permite la circularidad de la narración: ya que, como hemos señalado, en las últimas páginas de *Destino Final* encontramos una imagen del mismo tipo, una variación sobre el tema. Otro elemento significativo es una foto en la que, exactamente como sucede con el texto de Lewin, se tiende a resaltar la dimen-

¹² Es en esta página, de hecho, que encontramos lo que normalmente se encuentra en el frontispicio: la dedicatoria y los créditos de las fotos y los textos.

sión paradójica del mensaje a través de la presentación de un letrero de seguridad que dice: “Rear door operation: not to be opened during flight except under orders from A/C captain” (28-29).

Los centros clandestinos: en coherencia con la lógica narrativa subyacente a todo el proyecto, la historia se abre con su inicio: los centros clandestinos. También en este caso es posible observar en la estructuración de esta parte una razón interna que marca la historia en tres momentos: una serie de fotos *mixtas* tomadas en tres centros clandestinos (ESMA, Pozo de Banfield, Virrey Cevallos), una segunda parte dedicada al CCD de Virrey Cevallos, una tercera dedicada a la ESMA y una foto final que sirve de puente: una sobreviviente de la ESMA (Munú Actis) retratada a la orilla del Río de la Plata. En general, las imágenes de esta sección se pueden dividir aún más en tres tipos: fotos de lugares (u objetos presentes en los lugares), fotos de sobrevivientes en esos lugares, fotos de fotos¹³. El extenso texto de Miriam Lewin, que aparece inmediatamente después del retrato de la propia periodista, reproduce en gran medida fragmentos tomados de su libro-investigación con algunas modificaciones debidas esencialmente al nuevo contexto de publicación.

Volviendo a las imágenes, la primera foto de esta sección, panorámica, espaciosa y luminosa, comunica, por un lado, la grandeza del contexto y, por otro, contrasta con la clausura, la oscuridad y el sentido de claustrofobia que se percibe en las imágenes siguientes donde se ven celdas, sótanos, rincones. Todos ellos elementos que comparten, precisamente, un sentido de angustia y descuido. El observador está sometido, entonces, a la simulación de la experiencia de aquellos que, en esos mismos lugares, estuvieron reclusos. La luz, en estas fotos ambientales, siempre parece muy clara y contribuye a agudizar una distancia entre la oscuridad (material y simbólica de los espacios de reclusión y tortura) y la luminosidad de un exterior que es, obviamente, sólo imaginado. La decadencia material de estos espacios, lejos de constituir un elemento tranquilizador, agudiza, en la insistencia material de superficies descascaradas, humedad, mugre, la residualidad espectral del propio espacio (algunas de estas fotos, por ejemplo la de p. 99, casi parecen pinturas abstractas).

En cuanto a los retratos, parecen tener como característica común el encuadre de perfil que tiende a resaltar, probablemente, la escisión de las personas retratadas; excepciones, por diferentes razones, son la foto de Lewin (64) y la de Munú Actis (102); en el primer caso, la imagen, tomada desde arriba hacia abajo, indica al mismo tiempo una situación –carcelaria– de sumisión que sin embargo es contrarrestada por la mirada

¹³ La foto de una foto es una modalidad característica del corpus fotográfico de la post-dictadura argentina: ver al respecto Fortuny (2011).

directa a la cámara que funciona como una interpelación¹⁴. En cuanto a la de Actis, la variación no depende de la pose (aquí también se trata de un perfil) sino de la iluminación. Si en las fotos de Lewin, descritas anteriormente, el juego del encuadre de perfil correspondía a una luz fuertemente contrastada y el dominio de tonos oscuros (en coherencia con el espacio cerrado en el que estaban retratados los protagonistas), en la de Actis, los tonos blancos dominan la escena en un primer plano muy definido que se desvanece en los grises del fondo y que, por contraste, subrayan el espacio abierto¹⁵.

Los aviones: después de la sección dedicada a los centros clandestinos y a los sobrevivientes, se presenta una sección muy breve (104-120), en la que los protagonistas son los aviones: las páginas dedicadas a este tema muestran, en su mayor parte, la reproducción de los documentos de denuncia presentados por Enrique Piñeyro (113-120), mientras que se pueden observar unas pocas imágenes de los aviones mismos. Sólo en una fotografía se ve un Skyvan (110), mientras que las otras son detalles (112 y 104) y las instrucciones de vuelo (106). La imagen que abre esta sección (104) es un primer plano de una ventana rota de un Lockheed L-188 que, en su abstracción, además de marcar un punto de transición desde las fotos de los centros clandestinos, sugiere la indefinición de estos objetos, que han permanecido durante mucho tiempo en el espacio de la invisibilidad y la inimaginabilidad, como acertadamente señala Di Matteo (2022).

Familiares y lugares de duelo: en esta breve sección, pasamos al recuerdo y la celebración de los desaparecidos a partir de la asociación con los lugares de descubrimiento o entierro (121, 123, 128, 134) y de los familiares de personas cuya desaparición está vinculada a esos lugares. Las dos primeras imágenes (121) muestran la fosa común en el cementerio de General Lavalle y una placa conmemorativa colocada en la entrada del mismo cementerio; esto es seguido por una foto del Memorial de los desaparecidos (2011): la imagen de la obra está en segundo plano, casi imperceptible, mientras que lo que domina la escena es la inmensa masa de agua del Río de la Plata que, de manera alegórica, en su tremenda belleza, funciona como una tumba: el último lugar de descanso de los cuerpos arrojados desde los aviones¹⁶. Las imágenes de los familiares siguen un modo de representación característico, en el que uno de ellos sostiene una foto de su ser querido

14 En este caso también tenemos una forma típica de (auto)representación de sobrevivientes o familiares: la encontramos, por ejemplo, en muchas fotos de la serie *Ausencia* de Gustavo Germano (2007); si bien en ese caso las fotos tenían también que imitar una foto antigua esto no parece haber sido una regla inquebrantable (ver foto de Clara Atelmane de Fink).

15 Las otras fotos de sujetos humanos la encontramos en la parte dedicada a la exESMA: se trata de una foto de Víctor Bastera (plano entero apaisado) y la de Ana María Cereaga (primer plano apaisado). En ambos casos acá también se subraya cierto sentido de “indefinición” aumentado en el primer caso gracias al contraluz que hace del sujeto casi una silueta y, en el segundo, por el desenfoque de la cara y la mano sobre fondo oscuro.

16 Esta representación del Río de la Plata está presente también en el trabajo de Marcelo Brodsky, quien describe el río como la “tumba inexistente” de su hermano (Brodsky, 2000: 85).

desaparecido; esto es seguido por una imagen de la playa de Santa Teresita, donde en diciembre de 1977 emergieron algunos cuerpos, y una vista desde el exterior del cementerio de General Lavalle.

El equipo argentino de antropología forense (EAAF): después de las imágenes que muestran los lugares de descubrimiento y duelo, encontramos una larga sección dedicada al trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) (136-167), que es introducida por un texto de Carlos 'Maco' Somigliana, uno de los miembros del grupo, que reconstruye en detalle la historia de los avances realizados por la antropología forense en Argentina. En este caso también, una parte de esta sección está constituida por fotos de documentos legales, pero en general lo que se representa aquí son los trabajos del EAAF (por ejemplo, 140, 142, 147), los restos humanos (por ejemplo, 148 y 149) y los objetos encontrados junto a estos (por ejemplo, 162). La sección concluye con dos fotos que testimonian el momento del rito funerario (164 y 166).

Rituales de la memoria: en la siguiente sección (168-192), el hilo conductor son las imágenes que capturan escenas de homenaje a los desaparecidos realizadas en el muro del Parque de la Memoria de Buenos Aires (168, 170, 181, 191, 192); a estas se intercalan fotos de otros lugares de memoria (por ejemplo, 172, el CCD de El Olimpo, o 176, el aeropuerto militar de Trelew) y otras imágenes de fotos de desaparecidos (174 y 182) o de sus pertenencias (por ejemplo, la credencial periodística de Alejandro Martín Almeyda, 182, o las páginas de su diario, 184 y siguientes).

El espacio público: posteriormente, encontramos materiales que escenifican la desaparición en el espacio público: las primeras imágenes reproducen páginas de periódicos y documentos, mientras que a partir de la página 203 se encuentran fotografías de manifestaciones donde destaca la foto carnet como referente icónico. La sección se cierra con la imagen de un homenaje de las Madres en el aniversario de los secuestros en la Iglesia de Santa Cruz del 8 de diciembre de 1977, seguido de un breve escrito de Horacio Verbitsky.

Los procesos: en esta parte, el enfoque se desplaza hacia los aspectos judiciales y se representan a los diversos actores: miembros de la policía judicial que asisten a los juicios, los acusados y, por supuesto, los familiares cuya presencia se narra destacando su dimensión colectiva, y culmina con Taty Almeida que declara a la prensa después de la condena a cadena perpetua para Von Wernich.

La última fotografía, como mencionamos anteriormente, podría constituir un momento aparte en la estructura narrativa del proyecto: muestra a Vera Vigevani Jarach arrojando una flor al Río de la Plata y cierra circularmente el relato retomando un tema introducido en la página 32.

CONTAR TODA LA HISTORIA

El Tano tenía la habilidad de encontrar el alma de las cosas (Lewin, 2017).

Como hemos visto con anterioridad, la chispa que impulsa la investigación de Lewin y Ceraudo proviene principalmente de una pregunta “incómoda” que hace el fotógrafo a Lewin y que tiene que ver con algo muy específico: los objetos de la memoria y, en particular, los aviones de los vuelos de la muerte.

Ahora bien, para concluir, vamos a detenernos en dos aspectos. En primer lugar, se hace necesario preguntarse qué tipo de representación ofrece Ceraudo con su proyecto, para luego intentar un acercamiento a la representación visual del fotógrafo italiano con el *corpus* de proyectos similares producidos en Argentina, especialmente a partir del nuevo milenio. En cuanto al primer punto, es interesante señalar cómo frente a un tema (los aviones de los vuelos de la muerte) con grandes potencialidades visuales y narrativas, la elección de Ceraudo no fue dedicarse exclusivamente a estos objetos siniestros e icónicos, sino, a través de ellos, reconstruir completamente una historia, las personas involucradas, los contextos, los lugares. Este enfoque no es común dentro del *corpus* fotográfico de la post-dictadura argentina, pero se puede observar en la serie “Treintamil” (1996) de Fernando Gutiérrez, donde, a través de una cantidad menor de fotografías, se adopta una perspectiva similar. En ese caso, a partir de un recuerdo del fotógrafo adolescente, se abre una ventana al mundo de la desaparición, recorriendo de manera imaginada todas las fases, hasta la fatal conclusión: un par de pies con tres pares de zapatos delante, indicando la ausencia. Por el contrario, en el resto de la producción de este tipo, se observa una tendencia al fragmento que se convierte en portador de toda una historia, pero sin narrarla, sino construyéndose como símbolo¹⁷.

Estos ejemplos nos permiten abordar el segundo punto de estas conclusiones y preguntarnos, como hemos visto, qué tipo de representación construye Ceraudo en su proyecto en comparación con otras obras similares producidas en la Argentina. En términos generales, se puede afirmar que, si por un lado –como vimos– la estructura del ensayo fotográfico opta por una narrativización y no por el fragmento (como señalé anteriormente), por el otro, la visualidad buscada por el fotógrafo italiano puede ser inscrita plenamente en el archivo más amplio de obras argentinas del mismo período. Para delimitar mejor estas reflexiones finales, nos centraremos en algunos aspectos que parecen

¹⁷ Entre este segundo tipo de reconstrucción memorial puede señalarse, sólo para mencionar dos casos, la serie *Secuela* de Fernando Gutiérrez (2001-2004) en la que el fotógrafo retrata obsesivamente algunos ejemplares de Ford Falcon (el auto empleado en los secuestros) o la serie *Ausencias* de Gustavo Germano (2008), en que el tema sobre el que se concentra la representación es, evidentemente, el de la ausencia, reproducida visualmente a través de la yuxtaposición de fotos originales de los setenta y de una copia (sacada en el presente) en que se destaca la ausencia del desaparecido.

más interesantes: la representación de las personas, los espacios, los objetos comunes (los restos) y los aviones. Las modalidades de representación de las víctimas muestran cierta variabilidad, pero se pueden reconocer algunos rasgos distintivos que aprovechan el enfoque (desenfocado) y la representación de perfil o tres cuartos (Ceraudo, 2017: 38, 92, 125), que también encontramos en “Desapariciones” de Helen Zout (2009); de manera similar, en cuanto a los retratos de los familiares de los desaparecidos, observamos en Ceraudo la misma modalidad que en muchas otras series fotográficas. En este caso, la composición se basa en un retrato de frente con una foto del familiar desaparecido en la mano (126, 130, 132) y recuerda, entre otros, los trabajos de Julio Pantoja (2001, “Los hijos. Tucumán 20 años después”) e Inés Ulanovsky (2006, “Fotos tuyas”).

En cuanto a la representación de los espacios y los objetos, parece que el elemento fundamental es, en primer lugar, la necesidad de mostrarlos como restos, ruinas. En ambos casos, lo que destaca la mirada de Ceraudo es el paso del tiempo, que se hace visible en el relieve dado a algunos detalles materiales (manchas, óxido, descamaciones, etc.; 52, 66, 72), que también encontramos en algunas tomas de Helen Zout (2009: 34-35) o en la serie de Paula Luttringer, “El lamento de los muros” (2012). Del mismo modo, los objetos que Ceraudo retrata en la sede del EAAF (162) pueden compararse con la serie “Cosas al río” (2010) de Fernando Gutiérrez. A su vez, también en lo que respecta a los aviones de los vuelos de la muerte, se pueden establecer similitudes entre el trabajo de Ceraudo y el de Zout, aunque en este caso, como será evidente, el fotógrafo italiano se enfrenta a un objeto (el avión) que, presente en tanto símbolo en el imaginario argentino sobre la dictadura, aún no había encontrado su propio régimen de visibilidad: además de la foto de Helen Zout (2009: 30), la única otra imagen de aviones la encontramos en la serie “Treintamil” de Gutiérrez (1996), pero en ese caso, la representación no parece pertenecer a un avión específico y es altamente simbólica trabajando de forma metafórica (el avión tiene un tabique en los ‘ojos’; ver Fortuny, 2014) y crea un cortocircuito entre su iconicidad en relación a la desaparición y su reenvío al cuerpo del desaparecido que, de manera igualmente icónica, está vendado¹⁸.

Finalmente, a través de este análisis, se puede afirmar que el trabajo de Ceraudo, al contrario de lo que, quizás se podría esperar al encontrarse el fotógrafo en un lugar de enunciación externo a los sujetos y al espacio cultural argentino, no ofrece una representación exotizada de la desaparición. Es más, se mantiene a una distancia adecuada, es decir a la vez participante y distante. Esto le permite, por un lado, ver el contexto con ojos diferentes y así imaginar una pregunta impensable para quienes

¹⁸ Me parece oportuno hablar de cortocircuito porque en la imagen se comparan dos espacios que son simbólicamente opuestos (el cuerpo del desaparecido y un avión supuestamente responsable de las desapariciones).

estuvieron involucrados directamente (“¿dónde están los aviones?”). Y, por el otro , a través de la empatía, reconstruir esta historia a través de una estética de la desaparición (Fortuny, 2010: s.p.) que dialoga con el imaginario local.

BIBLIOGRAFÍA

- Assmann, Aleida. "Transnational Memories". *European Review* 22-4 (2014): 546-56. (<https://doi.org/10.1017/S1062798714000337>).
- Balletta, Edoardo (2017). "Fotografare il passato. Un'introduzione alla fotografia argentina del post-dittadura". Perassi Emilia y Laura Scarabelli (eds.). *Letteratura di testimonianza in America Latina*. Milano: Mimesis: 155-181.
- Balletta, Edoardo (2018). "Fotografía y testimonio: mundos entrecruzados entre la imagen y la palabra en la Post-dictadura argentina". Semilla Durán María Angélica, Marie Rosier y Sandra Hernández (eds.). *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*. Lyon: Alter/nativas - Université de Lyon 2.
- Balletta, Edoardo. "Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros". *Altre Modernità* 3 (2021): 1-15. (<https://doi.org/10.13130/2035-7680/15311>).
- Bertoia, Luciana. "Que el avión sirva para que las nuevas generaciones sepan que tiraban personas adormecidas al océano'. Entrevista con Miriam Lewin y Giancarlo Ceraudo". *PAGI-NA12* (2023) sez. El país.
- Bodei, Remo. (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Brodsky, Marcelo, Martín Caparrós, José Pablo Feinmann y Juan Gelman. (2000). *Buena Memoria*. Roma: Associazione Culturale Ponte della Memoria.
- Ceraudo, Giancarlo. (2017). *Destino Final*. Amsterdam: Schilt Publishing.
- Da Silva Catela, Ludmila (2009). "Lo invisible revelado. El uso de la fotografía como (re)presentación de la desaparición de persona en la Argentina". Feld Claudia y Stites Mor Jessica (eds.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós: 337-361.
- Di Matteo, Angela. "Fotografiar las sombras: el Destino Final de los aviones de los vuelos de la muerte". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* XIV-1 (2022): 264-81.
- Fortuny, Natalia. "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial". *América* 2 (2010). (<https://doi.org/10.4000/amerika.1108>).
- Fortuny, Natalia. "Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa". *Revista Chilena de Antropología Visual* 17 (2011): 45-70.
- Fortuny, Natalia. (2014). *Memorias Fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa.
- Gatti, Gabriel. (2017a). *Desapariciones: Usos Locales, Circulaciones Globales*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Gatti, Gabriel. (2017b). *Un mundo de víctimas*. Barcelona: Anthropos.
- Germano, Gustavo. (2008). *Ausencias (Assenze)*. Torino: Museo Diffuso della Resistenza.

- Gutiérrez, Fernando. (1996). *Treintamil*. Buenos Aires: La Marca.
- Gutiérrez, Fernando. (2010). *Treintamil - Secuela - Cosas del Río*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Huysen, Andreas. (2009). "Prólogo. Medios y memoria". Feld Claudia y Stites Mor Jessica (eds.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós: 15-24.
- LaCapra, Dominick. (2001). *Writing history, writing trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Larralde Armas, Florencia. (2010). "Fotografía y Memoria: aportes teóricos-metodológicos a los escritos de Pierre Bourdieu y Roger Chartier". *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: UNLP.
- Lewin, Miriam. (2017). *Skyvan. Aviones, pilotos y archivos secretos: Una periodista es desaparecida. Un fotógrafo italiano. Una investigación que desnuda la trama macabra de los vuelos de la muerte*. Buenos Aires: Sudamericana (Kindle ed.).
- Luttringer, Paula. (2012). *El lamento de los muros. Cosas desenterradas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Pantoja, Julio. "Los Hijos: Tucumán 20 años después". *Julio Pantoja* (2001).
- Richard, Nelly. "Memoria, fotografía, desaparición: Dramas y tramas". *Punto de Vista* XXIII-68 (2000): 29-33.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Ulanovsky, Inés. (2006). "Fotos tuyas". *Zone Zero*.
- Zout, Helen. (2009). *desapariciones*. Buenos Aires: Dilan Editores.