



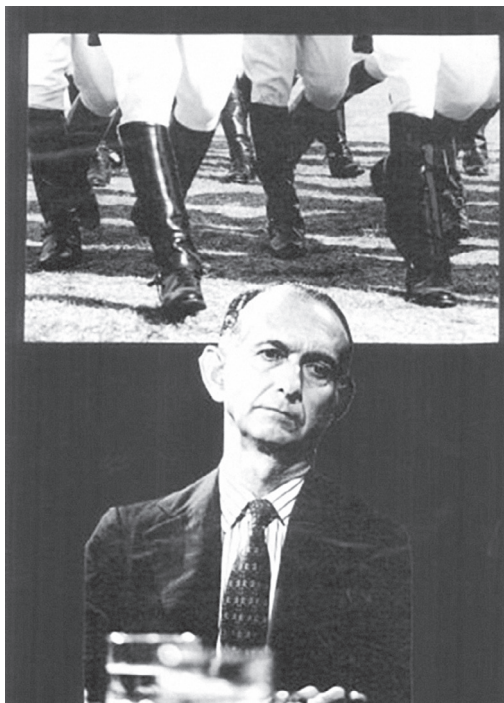
Hoy, *más que nunca*

Montajes a un nuevo aniversario del golpe

ALEXIS ÁLVAREZ-NAKAGAWA (BIRKBECK COLLEGE, UNIVERSITY OF LONDON)
22 DE MARZO DE 2017

“Ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente”¹

1 Benjamin, W. (2009). Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. En *Obras, II*, 2. Madrid: Abada, p. 71.



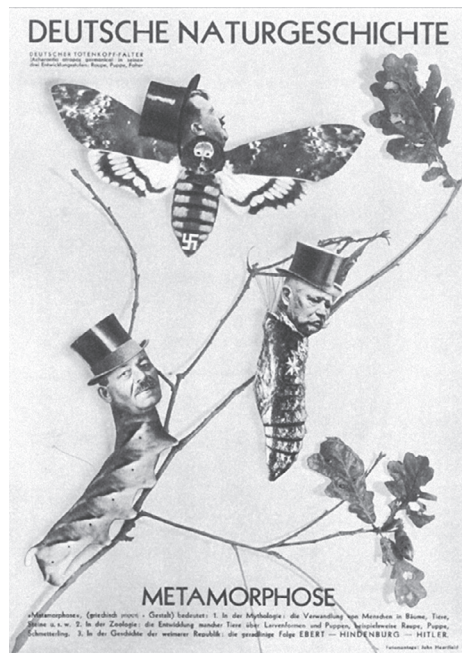
Fotomontaje “Martínez de Hoz y Botas”, León Ferrari, 1996.

“Martínez de Hoz y Botas” es el título de un fotomontaje de León Ferrari. Es decir, militares y poder económico, o sea violencia y capital, o también sangre y dinero: botas que enmarcan, rodean y ocupan un lugar “por detrás” —como fue y no podía ser de otro modo— de un poder económico que, en este caso, el artista trae al primer plano de la representación. Golpe *cívico*-militar, tal como se dice ahora, en donde la palabra “civil” se coloca al frente del entramado material que dicho concepto evoca. Y esto a *diferencia* de lo que se pensaba en aquella época. En *contraste* de lo que se dijo inmediatamente después. Una composición que, a través de dos fotografías superpuestas, busca cierta “corrección” —paradójicamente a través de la *distorsión*— de la percepción dada, recibida, heredada.

Los montajes de León Ferrari fueron realizados para el vigésimo aniversario del golpe de estado. Se trataba de una serie de más de setenta imágenes que acompañarían una reedi-

ción por fascículos del *Nunca Más* que el diario *Página/12* preparó para conmemorar el evento. Podría afirmarse que estos montajes buscaban complementar, de alguna manera, lo que el *Nunca Más* no decía, ni tampoco diría. Se trataba, de este modo, de una intervención a un texto cincelado en piedra, como era de esperar de un informe que llevaba por título una apelación a la eternidad. Montajes que, sin tocarle un solo pelo al cuerpo del documento, lo interpelaban, brindando un nuevo soporte visual para guiar la mirada hacia rincones hasta ese momento apartados de ella.

Los distintos montajes preparados por Ferrari señalaban la participación de la iglesia y de los empresarios, la complicidad del poder judicial y de la prensa, y otras cuestiones que, si bien presentes en el texto —o no del todo ausentes—, no poseían un lugar destacado. Las condiciones de producción del Informe —materiales pero también simbólicas—, habían limitado su despliegue, generando que algunas circunstancias importantes quedaran en el tintero, es decir, bajo el silencio que impone la palabra no empleada. Un silencio que —como todo en su género—, para la época del vigésimo aniversario, buscaba ser colmado y redimido.



Fotomontaje “Historia Natural Alemana” (*Deutsche Naturgeschichte*), John Heartfield, 1934.

La técnica del fotomontaje, empleada por el artista argentino, tiene una historia particular. Si bien Ferrari comenzó a utilizarla en los años '60, puede decirse que se remonta al movimiento de la vanguardia europea de fines del s. XIX y principios del s. XX. Al parecer, la técnica fue desarrollada en los años '30 por el artista alemán John Heartfield, con el objetivo explícito de hacer de la fotografía un instrumento para la agitación política. En este sentido, Heartfield unía imágenes distintas para provocar un conflicto en el observador que diera lugar a una tercera imagen sintética, que debía ser, en su conjunto, más fuerte que la simple suma de las partes. Su obra más conocida es tal vez el montaje titulado “Historia Natural Alemana” (*Deutsche Naturgeschichte*), que constituye una crítica ácida al Tercer Reich, en donde se muestra su evolución o metamorfosis natural a partir de la República de Weimar utilizando imágenes que enseñan las tres etapas biológicas del desarrollo de la Mariposa de la Muerte —una especie de mariposa que lleva dicho nombre por la calavera que se dibuja o, mejor dicho, se desdibuja, en su dorso.²

Lo que aquí me interesa, sin embargo, es que Heartfield era miembro del círculo marxista de Berlín —aquel enclave intelectual que integraban Bertolt Brecht y Asja Lacis, entre otras personalidades—, que sería muy influyente en el pensamiento de Walter Benjamin. Este último fue quien trasladó la técnica a la filosofía, haciendo del montaje un nuevo método de indagación histórico, al que llamaría “montaje literario o interpretativo”.³ El despliegue de este método puede verse en varias de las obras del filósofo judío-alemán, tales como *Calle de dirección única* o especialmente en su más tardía e inconclusa *Obra de los Pasajes*. Benjamin buscaba que lo que se hacía con la fotografía, yuxtaponiendo imágenes, se hiciera en el ámbito de la historiografía y la filosofía, amalgamando ideas y fenómenos en apariencia alejados para producir un despertar crítico en el observador. Muchas veces el método implicaba unir un pasado y un presente que se percibían ajenos, y en otros casos fenómenos contemporáneos cuya conexión no era del todo evidente. En todo caso, se trataba de una técnica que, al igual que en la fotografía, debía “mostrar, más que decir”,⁴ y que ponía de pies en cabeza el método filosófico tradicional de carácter eminentemente retórico.

2 Acerca del trabajo de John Heartfield, ver Buck-Morss, S. (1991). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. London: The MIT Press, pp. 60-61.

3 Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, pp. 462 y 463, N1a, 8 y N2, 6.

4 Conf. *Ibid.*, p. 462, N1a, 8.

En algunos lugares, Benjamin denominó “constelaciones” al resultado de estos montajes, y en otros, los llamó “imágenes dialécticas”.⁵ En cualquiera de los dos casos, se trataba de ideas o fragmentos disparejos que al ser amalgamados creaban una configuración independiente. Fragmentos que sin perder su identidad –tal como las estrellas no lo hacen cuando se entrelazan en constelaciones que cortan el firmamento–, pasaban a ser parte de un conjunto mayor que brindaba un significado distinto, una configuración cargada de sentido que provocaba una “iluminación profana”, una *aparición* capaz de generar una interrupción en el continuo histórico. Un “corte en diagonal sobre la veta de un ágata”, diría años más tarde Ernst Bloch, para describir gráficamente el efecto que buscaba el método de su amigo.⁶

Más allá de la unión de los materiales, sin embargo, el montaje interpretativo benjaminiano dejaba expuesta su artificialidad, creando una hendidura, una *grieta* que se abría a la interpretación. Dicho en otros términos, la diferencia entre las dos partes que habían sido montadas era plenamente perceptible, y no se buscaba una fusión completa ni tampoco disimular las costuras de la unión mediante un artificio que fuera capaz de engañar al ojo. Esto producía un efecto particular. Ese vacío y apertura entre el significante y el significado invitaba a la indagación y a la búsqueda de sentido.⁷ La hendidura señalaba, justamente, algo más allá de lo que se percibe inmediatamente en las imágenes, algo que indica que lo importante es precisamente aquello que falta y que se coloca entre las partes, como el pegamento invisible que motiva la unión.

De este modo, por ejemplo, la *Obra de los Pasajes*, tal como Benjamin la concibió, puede ser entendida como un gran *collage* de fragmentos, pero también como amalgama de espacios vacíos, indicando aquello que se encuentra ausente la mirada. Y lo ausente, eso que motivaba y justificaba el montaje, era lo mismo que se escondía en los objetos que poblaban los escaparates de las tiendas de los Pasajes de París. Aquello que faltaba eran las relaciones de producción capitalistas, que se mantenían ajenas a la mirada distraída del transeúnte, y que el montaje –de comentarios, citas, y descripciones– debía sacar a

5 En palabras de Benjamin: “Las imágenes dialécticas son constelaciones que se forman entre aquellas cosas alienadas y los nuevos significados asumidos” (Benjamin, W. (2005), *op cit.*, p. 468, N 5, 2).

6 Bloch, E. (2011). Recuerdos de Walter Benjamin. *Minerva*, 17(IV).

7 Sobre esta “brecha” entre signo y referente ver Buck-Morss, *op cit.*, pp. 67-68.

relucir mediante su artificio: la huella del trabajo humano en los objetos, la marca velada de la relaciones de explotación bajo las cuales las mercancías habían sido producidas.

Con la técnica del montaje Benjamin buscaba “actualizar” la imagen, es decir, *traerla* al presente, *hacerla* presente, que ésta tuviera relevancia para la acción política de nuestro tiempo. No se trataba simplemente de un método epistemológico, sino también de un procedimiento para poner en marcha la *praxis*; como en el caso de las fotografías de Hearfield, se trataba de una técnica de “agitación”. No es por ello casual que el propio León Ferrari dijera que su proyecto de montajes buscaba la “actualización gráfica” del *Nunca Más*.⁸ Se trataba de hacerlo presente, iluminarlo bajo una nueva estela de acontecimientos –téngase en cuenta que, por ejemplo, la “confesión” de Adolfo Scilingo había ocurrido tan sólo unos meses antes del vigésimo aniversario del Golpe–, pero también “politizarlo”, utilizarlo para la provocación y la acción política. Lo que parece fundamentar el trabajo del artista argentino, en última instancia, es un intento por mostrar –traer “delante”– el soporte material y cultural de los crímenes del gobierno de facto. De este modo, la asociación de imágenes apunta al poder económico –el capital como soporte material– y al poder eclesiástico –a la cultura occidental y cristiana como soporte moral– de la dictadura. Y esto, justamente, era tanto como señalar la peligrosa *persistencia* de estos elementos en el presente, lo que a su vez era un llamamiento a la acción política inmediata.

En este nuevo aniversario del golpe, enmarcado por un ambiente enrarecido de ominosos retornos, cualquier *resumen* de lo acontecido se presenta como una tarea que se enfrenta a lo inconmensurable: sería imposible *medir* lo ocurrido y vano cualquier intento de *re-cuento* –siempre matemático– de los hechos. Es que, aunque uno pudiera nombrar, indicar, señalar –cosa que es ciertamente posible– de nada serviría para comprender efectivamente la *medida* –cierta *des-mesura*– de los acontecimientos. Es por ello que, sin dejar de valorar el esfuerzo de semejantes intentos, quisiera ir al meollo del asunto: parafraseando a Benjamin, querría encontrar algún “pequeño momento singular” que pudiera presentarse como “un cristal del acontecer total”.⁹ En otros términos, si hubiese

8 Conf. La explicación de León Ferrari. La actualización gráfica (09 de julio de 1995). *Página/12* (cit. en Crenzel, E. (2006). *El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado*. *E.I.A.L.*, 17(2), p. 96, nota 15).

9 Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*, *op cit.*, p. 463, N 2, 6.

que elegir una imagen –o mejor, un montaje–, suficientemente representativo de lo sucedido, o de la sospecha de lo ocurrido ¿cuál sería?

Unos meses antes de las últimas elecciones que finalmente llevaron al actual gobierno al poder, circuló por las redes sociales un fotomontaje de un autor anónimo. En éste se mostraba a –un no tan joven– Mauricio Macri junto al dictador Jorge Rafael Videla en un acto supuestamente llevado a cabo en la planta de una empresa encargada de realizar obras públicas. La foto era a todas luces falsa: no solamente era inverosímil dado que el actual presidente tenía para aquella época menos de veinte años, sino que el artificio del montaje era plenamente visible. La cabeza de Macri había sido claramente superpuesta al cuerpo de quien quiera que estuviera acompañando realmente a Videla en dicho acto. Lo curioso, sin embargo, es que ese alguien sobre el cual se había montado la cabeza del presidente no era alguien cualquiera: se trataba, ni más ni menos, que del propio Martínez de Hoz. Es decir que, el montaje mostraba no solamente a Macri junto a Videla, sino también la superposición, la *intercambiabilidad* entre el actual presidente y el ex-ministro de la dictadura: el fotomontaje implicaba tanto como decir, Martínez de Hoz *es* Macri, o Macri *es* Martínez de Hoz.



Fotomontaje de Mauricio Macri (izquierda) y Jorge Rafael Videla (derecha), autor desconocido, 2015.



Foto original de José Alfredo Martínez de Hoz (izquierda) y Jorge Rafael Videla (derecha), archivo Télam, 1976.

La imagen no pasó desapercibida. El escándalo se desató cuando el dirigente Luis D'Elía circuló la foto a través de las redes sociales bajo la leyenda “esto lo explica todo”. Los principales diarios se hicieron eco del acontecimiento, y los comentarios de los lectores se apilaban con insultos y elogios —llamativamente, no tanto para quienes aparecían en la foto sino para quien había circulado la imagen—. Los diarios de mayor tirada, que apoyaban al en ese entonces todavía candidato a la presidencia, resaltaban la falsedad de la fotografía, poniendo así en evidencia algo que de por sí era bastante obvio, y acusaban al dirigente piquetero por su ignorancia o mala fe. Evidentemente, entre las hendiduras de un montaje entre el pasado y el presente, entre los resquicios de una cabeza y un cuerpo, se abría el abismo de una *grieta* interpretativa, y por lo tanto, política. Lo que para algunos era una verdad revelada, para otros era una falsificación burda. Llamativamente, entonces, la foto indicaba no solamente algo acerca del candidato presidencial, sino también el abismo hermenéutico que separaba a sus observadores.

En cualquier caso, la fotografía agitaba el fantasma de un *futuro pasado*. Es decir, de un retorno a la dictadura, a Martínez de Hoz, a políticas económicas regresivas y a la violencia material y simbólica que ellas entrañan. Lo cierto es que si el montaje tenía el poder para provocar esa agitación intelectual y afectiva era porque se apoyaba en hechos

bastante concretos: la familia Macri se había beneficiado en forma exorbitante durante el período dictatorial, y había sido parte del entramado económico que lo había sostenido. Estos son datos bien conocidos por todos, pero bien vale recordarlos: el holding familiar había pasado de tener siete empresas a principios de los '70 a tener más de cuarenta y siete finalizada la dictadura. Durante aquellos años, no sólo adquirió el Banco Italia y la automotriz Sevel-Fiat, sino que también fue una de las contratistas más privilegiadas del Estado: estuvo a cargo de la construcción de la represa Yacyretá en la provincia de Corrientes, del Puente internacional Posadas-Encarnación que une al país con Paraguay, y de la obra de la Central Termoeléctrica de Río Tercero, además de la de Luján y la de Cuyo. Durante esos años también obtuvo del brigadier Osvaldo Cacciatore la concesión privada de la recolección de residuos en la Ciudad de Buenos Aires, y participó del negocio petrolero de YPF a través del general Suárez Mason. Paralelamente, el grupo económico se expandió en aquella época por toda Latinoamérica de la mano de las dictaduras del resto del continente, lo que la convirtió de una empresa local en una internacional. Igualmente, los Macri fueron beneficiarios directos de varias de las decisiones económicas de la dictadura. No solamente recibieron en aquella época 53 millones de dólares en concepto de regímenes de promoción industrial, sino que además, en 1982 —en la tal vez más recordada y escandalosa de estas decisiones—, se estatizó la deuda privada que el holding tenía por 170 millones de dólares. De modo que, la asociación que el fotomontaje evocaba no era disparatada, ni mucho menos maliciosa o ignorante: Macri era Martínez de Hoz, Macri era el poder económico que éste representaba durante la dictadura.

Ahora bien, el fantasma de esta asociación se extiende hoy —pasadas ya las elecciones—, no sólo por los beneficios recibidos por la familia del presidente en el pasado, sino también por las similitudes entre los proyectos político-económicos de la dictadura y del gobierno actual. No puede negarse que la economía política de estos días se proyecta sobre los mismos ejes conceptuales que existieron en el pasado: la acumulación rentística y financiera, la apertura externa irrestricta a bienes y capitales, el recorte del gasto público, y el incremento exponencial del endeudamiento externo. El disciplinamiento social —ingrediente indispensable para la viabilidad de este conjunto de medidas— por ahora se concentra en la generación de desempleo a gran escala y en acciones aún esporádicas de represión y persecuciones, que no por ello, son menos alarmantes. La circulación de un montaje de

autor anónimo —un pequeño momento, hoy seguramente caído en el olvido— plenamente cargado de sentido retrospectivo y profético, evocaba y advertía, entonces, sobre una vuelta futura a lo pasado. Y, ciertamente, no se equivocaba ni tenía mala fe.

En *Sobre el concepto de historia*, que constituye casi un testamento de su obra general, Benjamin pedía adueñarse del pasado “tal y como relumbra en un instante de peligro”.¹⁰ Esta frase de intrigante elocuencia —que Benjamin escribía probablemente con la aprehensión en el pecho de quien huye de las *botas* de sus perseguidores—, cobra pleno sentido hoy para nosotros a un nuevo aniversario del golpe. El nuestro es, ciertamente, un instante de peligro, y como tal, exige una apropiación política del pasado y del presente.

Lo primero que debemos advertir por ello —y ante lo cual debemos ponernos en guardia— es que el *revi-negacionismo* del período dictatorial que caracteriza a este gobierno (aquel que bajo el ropaje del revisionismo en realidad apunta a negar lo acontecido) no es simplemente una prueba más de su sintonía ideológica con la dictadura —no se trata simplemente de *deslices* que desnudan convicciones íntimas—, sino también una defensa política de su propia existencia y posibilidad de ser. Cuando desde el gobierno se intenta discutir las cifras de los desaparecidos o las circunstancias bajo las cuales se desencadenó el terrorismo de estado, en realidad, lo que se busca es algún resquicio que habilite una relectura de lo sucedido, que a su vez permita una renovada legitimación del presente político. Así como el anterior gobierno quiso capitalizar la condena a las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura, brindándole a su proyecto político el espíritu de una gesta re-fundadora heredera de la política de los '70 —en cierto sentido, la gesta de aquellos supervivientes de ese campo sembrado de jóvenes mártires que dejó el período dictatorial—, el nuevo gobierno busca socavar la legitimidad de dicha reivindicación, dado que sólo a partir de allí podrá instalar una narrativa histórica afín a su propio proyecto político, o al menos, una que no lo socave constantemente. No debe sorprender, entonces, que lo que este gobierno expresa e identifica como el mal arraigado que él justamente vendría a sanear, a expulsar o a *proscribir*, sea denominado, de forma general y muy sintomática, “pesada herencia”. Se trata, por un juego de proyecciones y de me-

tonimias, de cierta herencia política más que de una deuda institucional, económica o social, de la cual se quiere deshacer el gobierno en realidad.

Las “políticas de derechos humanos” –para darle un nombre suficientemente general a los juicios, conmemoraciones, y reparaciones que se sucedieron en estos años– han puesto y ponen constantemente en cuestión la legitimidad del proceso político y económico a partir del cual el actual presidente –y muchos de sus colaboradores–, pudieron llegar a ser lo que hoy son. Esto no significa hacer responsable al presidente por los crímenes cometidos en el pasado –él era ciertamente muy joven en dicha época–, sino simplemente reconocerlo como *beneficiario* de las políticas dictatoriales y como parte actual del entramado económico que en dicho momento las apoyó.

En líneas aún más generales, puede decirse que las políticas de derechos humanos ponen en tela de juicio la matriz a través de la cual históricamente se ha formado, a sangre y fuego, la clase dominante en Argentina. Es por ello que el proyecto del actual gobierno, claramente respaldado y en respaldo de dichas clases, no puede más que basarse en su negación, buscando imponer un pasado alternativo que dé fuerza a su proyecto político y económico presente.

Las batallas políticas por venir, se librarán en torno al pasado reciente que no descansa, no puede hacerlo, en la medida en que continúa siendo la matriz de nuestro presente. Lo que se juega en el terreno de los derechos humanos hoy, es por ello mucho más que la simple posibilidad de conmemorar o de hacer justicia a las víctimas del pasado dictatorial. Lo que se pone en cuestión, *en este instante de peligro*, es nuestra realidad política presente.

Los aniversarios representan una irrupción del tiempo cíclico en la línea temporal del almanaque. Se trata de un tiempo que Benjamin denominaba “mítico”,¹¹ porque gira sobre su propio eje, pasa sin pasar, *cambia sin cambiar*, siempre retorna a *un* origen que por ello mismo es también destino. Es un tiempo que, por lo demás, parece caracterizar bastante bien el acontecer histórico argentino, tal como se ha puesto de resalto al hablar

11 Conf. Benjamin, W. (2007). Destino y carácter. En *Obras, II, 1*. Madrid: Abada, pp. 175-183.

de las “invariantes históricas” que nos aquejan.¹² Sea como sea, no es casual que los aniversarios nos hagan volver la mirada a los movimientos iterativos de nuestra historia.

Hoy, a un nuevo aniversario del golpe, presenciamos *Más que Nunca* un retorno del pasado. Sin embargo, las circunstancias también nos presentan una renovada oportunidad para reflexionar acerca de los montajes de la historia, nuestras invariancias características, y sobre todo, acerca de lo perdido, de los perdidos, de aquellos que no volverán, y de aquellos que siempre retornan, implacables, en búsqueda de revancha. En palabras de Benjamin:

La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido [...]. Mas la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consuma, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido. De lo perdido insalvablemente.¹³

Que lo perdido, entonces, motivo de conmemoración de este nuevo aniversario, nos permita salvar este *presente, que ya es pasado*.

12 Estrada Martínez, E. (2001). *Sarmiento. Meditaciones-sarmientinas. Los invariantes históricos en el Facundo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

13 Benjamin, W. (2008). Parque central. En *Obras, I, 2*. Madrid: Abada, p. 291.