

“Que no se la lleven de arriba”. La melancolía como imperativo político

Natalia Taccetta

Universidad Nacional de Buenos Aires

Universidad de San Martín

CONICET

ORCID: 0000-0003-2063-1419

ntaccetta@gmail.com

Resumen

Este artículo propone volver sobre el denominado “Informe Bastera”, la declaración que Víctor Melchor Bastera, sobreviviente del centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ex ESMA) ofreciera en el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en 1984, con el objetivo de pensar la matriz afectiva que subyace a su vocación testimonial. En este sentido, se propone una doble dimensión de análisis: por un lado, pensar la vocación archivística de Bastera en su voluntad por desclasificar documentos de los represores; por otro lado, explorar su compulsión por recordar en términos de una melancolía operante que funciona como imperativo político.

Palabras clave: Informe Bastera; melancolía; desclasificación

"Don't let them take it from above." Melancholy as a Political Imperative

Abstract

This article proposes to return to the so-called "Bastera Report", the statement that Víctor Melchor Bastera, survivor of the clandestine detention center of the Navy School of Mechanics (former ESMA) offered at the Center for Legal and Social Studies (CELS) in 1984 with the aim of thinking about the affective matrix that underlies his testimonial vocation. In this sense, a double dimension of analysis is proposed: on the one hand, to think about Bastera's archival vocation in his will to declassify documents of the repressors; on the other hand, to explore his compulsion to remember in terms of an operant melancholy that functions as a political imperative.

Keywords: Bastera Report; melancholy; declassification

Fui secuestrado, torturado, maltratado,

obligado a prestar servicios a cambio de la vida
y la libertad de mi mujer y mi hija.
Fui humillado durante cuatro años y medio,
sistemáticamente. No fue casual.

Víctor Melchor Basterra¹

Víctor Melchor Basterra, obrero gráfico, militante del peronismo de base y de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), estuvo secuestrado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) durante varios de los años que duró la última dictadura cívico-militar argentina. Antes de su salida definitiva el 3 de diciembre de 1983, y aunque no cesaron los controles hasta agosto de 1984, se le habían permitido salidas transitorias para visitar a su familia. En cada una de esas salidas escondía negativos de retratos de víctimas y victimarios del centro clandestino de detención, que serían clave en el Juicio a las Juntas, proceso que se realizaría en 1985 por orden del presidente Raúl Alfonsín -decretado el 15 de diciembre de 1983, pocos días después de la asunción- sobre nueve de los diez integrantes de las tres primeras Juntas militares de la dictadura.

A meses de la derrota en la Guerra de Malvinas, Basterra llevaba ya cuatro años secuestrado (desde el 10 de agosto de 1979, en la víspera de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos), de los cuales dos (desde enero de 1980) no tuvo más opción que realizar documentación falsa para los marinos, lo que le permitió progresivamente moverse con alguna comodidad en el sótano del Casino de Oficiales. Así comenzó a conocer algunos secretos, manejaba horarios y se las arreglaba para meterse en el cuarto donde se guardaban los legajos e información que Jorge Acosta, alias “el Tigre”, jefe del Grupo de Tareas 3.3.2., guardaba sobre los detenidos. La carpeta 1205 le interesó particularmente y la robó cuando tuvo oportunidad. En ella, había informes y listas de cientos de compañeros y compañeras desaparecidos:

Allí estaban guardadas todas las declaraciones individuales de los detenidos que pertenecíamos al peronismo de base. No tengo idea de cómo serían las otras carpetas, pero esta englobaba en un caso a todas las declaraciones de un grupo político determinado. Es más, recuerdo que figuraba el caso de Raimundo Villafior, hermano de Josefina y esposo de Elsa Martínez, que había sido detenido algunos días antes que yo. Nunca lo vi en la ESMA, si bien sabía por referencias que había estado allí y que probablemente había muerto en la tortura. En esa carpeta figuraba la muerte de Raimundo, con fecha 7 de agosto de 1979. (CELS, 1984: 6)

¹ Así comienza el documento conocido como “Informe Basterra”, publicado por el Centro de Estudios Legales y Sociales con el nombre “Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)”. El testimonio se produjo en la Ciudad de Buenos Aires el 17 de octubre de 1984. Para entonces, Basterra había iniciado querrela criminal por privación ilegítima de la libertad en el Juzgado de Instrucción N° 30.

En el subsuelo -denominado “sector cuatro”- que convirtió en su refugio, Basterra llevaba adelante un trabajo mecánico: debía tomar una foto de cada oficial y realizar cuatro copias falsas (dos para los documentos, una para el pasaporte y una más para la licencia de conducir). Así siguió hasta que advirtió que nadie notaría si sacaba una quinta copia y empezó a imaginar su plan para soportar la vida en cautiverio. Este incluía esconder fotografías en distintas partes de su cuerpo que, hacia finales de la dictadura, cuando sus captores le permitieran salidas transitorias, aunque custodiado por personal militar, sacaría del centro clandestino.

“Yo no apreté el botón”, aclara Basterra a Marcelo Brodsky, en referencia a las fotos de lxs detenidxs-desaparecidxs. Un día vio su propio retrato tomado el día en que lo chuparon y entonces, recuerda, “metí la mano en la pila y me guardé los negativos que pude agarrar, los escondí entre la panza y el pantalón, ahí los puse, cerca de los huevos” (Basterra, 2005, p. 31). Con estas palabras se puede al menos especular qué significa para Basterra sacar una foto. Claramente, no es solo “ir de viaje con la máquina colgando, apuntando a todos lados”, sino que “a veces sacar una foto es jugarse la vida” (2005, p. 31).

Estas páginas recuerdan su recorrido por el infierno de la desaparición y su travesía hasta la supervivencia, con la voluntad de recuperar su gesto de retorno al pasado para pensarlo desde la matriz afectiva que lo hizo posible. Proponemos pensar la vocación archivística de Basterra en su voluntad por desclasificar y su compulsión por recordar en los términos de una melancolía operante que funciona como un imperativo político.

El mandato

Recuperar documentación y fotografías del interior de la ESMA se convirtió en una de las principales motivaciones de Basterra para sobrevivir después de haber atravesado la soledad, la tortura y el terror. Mientras trabajaba para los marinos, el ácido acético que utilizaba en el revelado de las fotografías le permitió mitigar los olores de la transpiración y el miedo de torturados y torturadas de una sala contigua.

La confianza que se fue ganando por parte de los militares le permitió acceder a documentación destinada a desaparecer, como los retratos de 78 oficiales de la Armada, Prefectura, Policía y el Servicio Penitenciario, que terminaron por ser la evidencia probatoria de varias causas por crímenes de lesa humanidad. También a negativos de detenidxs-desaparecidxs que iban a ser quemados. Es el caso, por ejemplo, de la famosa

imagen de Fernando Brodsky, hermano de Marcelo, que corona su libro *Buena memoria*, ensayo fotográfico publicado en 2003, que, además, recorrió galerías y muestras de arte. En apariencia, un simple retrato; en realidad, la imagen compleja sacada por los perpetradores, rescatada por una víctima, desplazada al terreno de la memoria y la prueba en el informe de un juzgado y que migra hacia la expresión artística.

En testimonios y entrevistas, Bastera destaca lo que es posible identificar como un hito de su cautiverio. En marzo de 1980, su compañero Néstor Ardeti -que continúa desaparecido- le dijo: “Negro, si zafás de esta, que no se la lleven de arriba”. Esas palabras, que Bastera solía recordar, constituyen el imperativo político del testimonio. En efecto, en una entrevista con Ana Cacopardo en 2015, definió esas palabras como un auténtico “mandato”.

En *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA* (2005), Marcelo Brodsky escribe un breve texto llamado “La camiseta”, en referencia a la vestimenta que tenía su hermano Fernando en la fotografía tomada por los represores posiblemente el día de llegada al campo, que allí también se reproduce. En él, termina recordando un episodio de cuando Bastera ya se había convertido en el fotógrafo de los marinos:

Y una cosa le dijeron los nueve a Bastera, un día que consiguieron reunirse con él con la complicidad de un guardia “bueno”, asomando sus cabezas por el hueco de esos cuartuchos. Le preguntaron “qué será de nosotros”. Silencio. Víctor no sabía, no podía ni quería imaginar lo que sería. Él había conseguido cambiar de escalafón: ahora era fotógrafo: lo necesitaban para algo más que para darle máquina. “Que no se la lleven de arriba, Víctor”. Eso le dijeron, los nueve, a oscuras. Que no se la lleven de arriba. (Brodsky, 2005, p. 32)

Ese mandato se convirtió en una acción y decisión concretas, que darían origen a otra serie de declaraciones. En octubre de 1984, Bastera presentó las fotos como prueba contra los represores en el Juzgado de Instrucción nº 30; más tarde, daría testimonio en el Juicio a las Juntas el 22 de julio de 1985. El denominado “Informe Bastera”² fue publicado por el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) como *Testimonio sobre el centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)* y también entregado a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas

² En 1984, Bastera decide presentar todo el material sacado de la ESMA. En mayo, lo hace en la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que tenía su sede en el Centro Cultural General San Martín. En julio, se ocupa de que su esposa y sus hijas viajen a Neuquén, regresa a Buenos Aires y se contacta con el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) donde dio forma definitiva al testimonio que se conoció como el Informe Bastera. En agosto de ese mismo año presenta una querrela contra sus captores en el Juzgado de Instrucción Nº30, a cargo del juez Juan Carlos Cardinali, y en ese mismo mes se publican las fotografías de los oficiales del Grupo de Tareas y las del interior del Sótano de la ESMA en el Diario La Voz.

(CONADEP).³ Así, Bastera puso a circular en el espacio público de la transición, no solo palabras, sino imágenes sobre los responsables del funcionamiento de la ESMA como centro clandestino de detención, información que circuló también en el diario *La Voz* y en el número 23 del *Diario del Juicio*. Tal como señalan Luis Ignacio García y Ana Longoni (2013), luego de estas apariciones, el informe entra en cierto silenciamiento hasta que en 2005 aparece *Memoria en construcción*, que abre con algunas fotos del informe, “las que seleccionó Brodsky cuando tuvo acceso, junto con Bastera, al expediente” (2013, p. 36).

Podría decirse que al registro constituido por Bastera (con las imágenes de los oficiales, capitanes y suboficiales, con las listas de nombres y las fotografías de detenidos-desaparecidos) funcionó como archivo desclasificado en la medida en que, como podría sostenerse con Cristian Gómez-Moya, cumplía la misión de “revelar un secreto”, precisamente porque, tal como señala Claudia Feld, la eficacia del funcionamiento de la dictadura se apoyó tanto en la ausencia de “imágenes públicas sobre la violencia estatal ejercida” como en la “ocultación y destrucción posterior de documentos y fotografías producidas por las Fuerzas Armadas y de Seguridad en su tarea represiva” (Feld, 2014, p. 30).

La desclasificación que implicó el informe Bastera posibilitó la identificación (aunque no en todos los casos) de detenidos-desaparecidos y la recopilación de información precisa sobre los miembros de los grupos represivos. El desvelamiento que produce el testimonio de Bastera permite comprender la necesidad de la articulación entre imagen y palabra, pues esta cesura hace a la lógica de la lectura misma del informe. En este aparecen pocos detalles sobre las condiciones del cautiverio, por lo que se puede inferir que, lejos del deseo de una suerte de etnografía de la sumisión, Bastera se preparó durante meses para una desclasificación que funcionara como denuncia de sus ejecutores.⁴

Además del testimonio del sobreviviente sobre su secuestro, la llegada a la ESMA, el régimen carcelario, los traslados por la visita de la Comisión de la OEA, una navidad delirante y el comienzo del trabajo como obrero gráfico para los marinos, el Informe Bastera consigna listados de “Personas que continúan en calidad de detenidos-

³ Aunque es sabido que los centros de detención realizaban fotografías de todos los detenidos-desaparecidos a fin de configurar un archivo policial-represivo y confeccionaban fichas con datos y antecedentes, gracias al testimonio de Bastera se conocen detalles del funcionamiento de la ESMA, desde las carpetas celestes en las que se acumulaban hasta los nombres y jerarquías de sus artífices.

⁴ La revelación o desclasificación de Bastera implicó dar a conocer las fotografías, aunque no haberlas tomado todas. Este es un error que se comete en el *El diario del juicio* del 30 de julio de 1985, primer lugar donde se ven las fotografías de la ESMA.

desaparecidos”, “Detenidos-desaparecidos liberados”, “Ex detenidos-desaparecidos que concurrían al G.T.3.3. luego de su liberación”, “Personas detenidas-desaparecidas vistas en la E.S.M.A” y, luego, el listado de “Oficiales – Personal de Marina” y “Suboficiales”. Inmediatamente después siguen las fotografías de algunos de estos oficiales, como la del contraalmirante Rubén Jacinto Chamorro, el capitán de corbeta Jorge Acosta o los oficiales A.R.A. Alfredo Astiz o Antonio Pernía. Entre las fotos de los oficiales, suboficiales, marinos, periodistas y cómplices, aparece también la imagen de un servicio religioso, en la que se ve al capitán de corbeta Enrique Yon en la primera fila y a Jorge Díaz Smith más atrás. Y, sin que medie más que una línea divisoria, comienzan las fotografías de frente y perfil, mayormente en plano medio -algunas de cuerpo entero-, de detenidxs-desaparecidxs en la ESMA. En cada caso, se aclara si se conoce la identidad o el paradero, como es el caso de Josefina Villafior, Pablo Lepiscopo, Fernando Brodsky, que continúan desaparecidxs, o Mercedes Carazzo, Lucía Deón o el mismo Basterra, que fueron posteriormente liberadxs, para mencionar solo unos pocos nombres. También aparecen en el informe fichas de identificación de secuestradxs en la ESMA y otros campos.

Finalmente, algunas fotografías del informe se corren del registro de prontuario tradicional y se desplazan a otras lógicas de la persecución y los servicios de inteligencia como las de Ricardo René Haidar, obtenidas durante un seguimiento previo a su secuestro por parte del grupo de tareas. Hay también tres fotografías que desentonan con el registro policial más usado por los represores de la ESMA: se trata de una imagen de la playa interior en donde se ve un vehículo llamado “Swat”, que se menciona en el testimonio de Basterra en varias oportunidades, y el interior de la oficina de inteligencia del centro clandestino. En este último caso, sorprende la aparente “normalidad”, es decir, el carácter de poco especial de un despacho burocrático donde se administran recursos y personas.

El mandato de dar testimonio que Basterra hizo suyo y las particularidades de su informe permiten problematizar algunas cuestiones: por un lado, el impulso de denuncia que lo hizo volver al pasado para testimoniar (de modo oficial en las instancias de justicia ordinaria, pero también en múltiples entrevistas); por el otro, la apariencia de revelación que tuvo la exhibición de las fotografías y la configuración de un archivo contra los militares, un contra-archivo visual-textual que exhibe la increíble memoria de Basterra y la enorme valentía motivada por el “mandato”. Abordaremos el primero de estos problemas a partir de una lectura desde la melancolía como imperativo político; pensaremos el segundo desde una mirada al problema de la desclasificación de archivos.

Retorno melancólico

El giro afectivo constituye un aporte ineludible en la teoría contemporánea, cada vez más convocado para reflexionar sobre la memoria, la imagen, la relación con el pasado, para mencionar solamente cuestiones pertinentes en el marco de este artículo. El caso específico de los afectos vinculados a la memoria puede abordarse desde múltiples perspectivas. Elegir la melancolía para la exploración de un gesto de supervivencia conlleva reflexionar sobre el modo en que los afectos están imbricados en la racionalidad política y afectiva de los sujetos, no como un complemento ni un dato más, sino como una matriz que posibilita una mayor comprensión de los acontecimientos. Pensada en estos términos, la melancolía implica la voluntad inacabable de volver al pasado, pero no como modo de atrapamiento infinito, sino como recurrencia afectiva para pensar las claves del presente. Es de este modo que es posible comprender el gesto de Bastera con su insistencia en volver al pasado, su detallismo memorioso, a partir del que da testimonio en las distintas instancias de justicia ordinaria y en las entrevistas que no dejó de ofrecer hasta el final de su vida. Así pensada, la melancolía, vinculada a una tradición de raíces arcaicas, se comprende mejor como un imperativo político relacionado con no dejar que el pasado desaparezca y, concomitantemente, que los responsables de los crímenes “no se la lleven de arriba”.

Como bien demuestra Renata Prati (2018) en un artículo fundamental, la depresión parece ocupar en la sociedad contemporánea el lugar que antes tenía la melancolía, es decir, “se ha producido un desplazamiento conceptual desde la noción de melancolía, vinculada con una tradición romántica de antiguas raíces, hacia la depresión” (2018). Los profundos cambios políticos en los escenarios que consolidaron estos diferentes afectos impiden que consideremos un mero intercambio de nombres. En efecto, proponemos que la melancolía puede seguir funcionando como un motivador de la acción y que posee una especificidad que no se solapa con lo que actualmente se entiende en términos de la depresión. En cualquier caso, ambos afectos pueden comprenderse como “indicadores del ‘malestar en la cultura’” (Prati, 2018) y conllevan la exigencia de pensarlos no como emociones individuales, sino como operadores de un tipo de vínculo con lo social y lo político. En este sentido, es posible comprender el gesto de Bastera en términos de una melancolía que recurre al pasado como motivación para la acción, convenciendo, como propone Sara Ahmed, que, “aunque la experiencia del dolor pueda ser solitaria, nunca es privada” (Ahmed, 2015: 61).

A diferencia de la patologización y el estigma que caen sobre la figura de la depresión, en la tradición clásica y humoral, la melancolía podía llegar a estar vinculada a una valoración positiva, relacionada con la figura del genio creador. Ya en Aristóteles -en los *Problemata XXX*- la melancolía se atribuye una excepcionalidad positiva. Asimismo, en el relato que se consume a partir de la figura de Marsilio Ficino, la melancolía se enlaza con una sensibilidad especial, que permite distinguir la belleza en lo mundano. Robert Burton, Sigmund Freud y Julia Kristeva, por su parte, continúan una compleja tradición que ocasionalmente implica solapamientos entre la depresión y la melancolía.

Emily Brady y Arto Haapala distinguen a la melancolía de la depresión en tanto “la depresión es un estado de resignación emocional, mientras que la melancolía no” (2003). La desmotivación y el estado de dolor que acarrea la depresión no se encuentran en la melancolía, que no es un “estado de ánimo debilitante” (*debilitating mood*), sino que “involucra el placer de la reflexión y la contemplación de las cosas que amamos, de modo que la esperanza de tenerlas suma un toque de dulzura que hace a la melancolía soportable (mientras que la miseria no lo es)” (2003). Este aspecto reflexivo vuelve a la melancolía productiva, incluso deseable ocasionalmente. De este modo, estos autores proponen pensar a la melancolía en su especificidad sensible, es decir, como una emoción estética, subrayando, naturalmente, la remisión de *aisthesis* a sensación o percepción, tal como se pensaba en la antigüedad clásica, es decir, como el conocimiento adquirido mediante los sentidos y que implicaba una suerte de disposición a sumergirse en ese conocimiento desvinculado de los modelos predominantes. En este sentido, es posible mostrar la relevancia de la melancolía como una emoción que tiene un rol central en nuestros encuentros con las obras de arte, por ejemplo, pero también -en una clave en consonancia con lo sublime kantiano- en nuestras respuestas estéticas -perceptivas, sensibles- al ambiente. Para Brady y Haapala, la complejidad de la melancolía, que incluso yace en la fascinación que genera, sugiere que es una emoción estética en sí misma, que “invita a las consideraciones estéticas a jugar, no solo en contextos estéticos bien definidos, sino también situaciones cotidianas que provocan la melancolía” (Brady & Haapala, 2003).

Desde esta perspectiva, la nota más sobresaliente de la melancolía como emoción es que no se trata de una respuesta inmediata frente a un suceso u objeto, sino que involucra la contemplación de una memoria, espacio o sujeto. Naturalmente, esto no resulta suficiente para distinguirla, porque la nostalgia, la añoranza o el duelo también involucran reflexión. La particularidad de la melancolía, en todo caso, yace en que los objetos son experimentados a través de recuerdos relativos a objetos o sujetos ausentes, causados

por determinado tipo de pensamientos. Involucra un esfuerzo de recordar y que las memorias no se cristalicen en recuerdos fragmentados o borrosos.

A diferencia de una melancolía que solo promueve resignación y parálisis, Walter Benjamin en los años treinta también se proponía distinguir entre la “bandera de la indignación moral de la izquierda” (Pensky, 2001, p. 8), tal como la identifica en los intelectuales socialdemócratas de su tiempo, y la melancolía como un trabajo que no arroja a un fatalismo improductivo (Taccetta, 2019, p. 236 y ss.). La melancolía a revalorar es, precisamente, aquella que se enfrenta a la pérdida desde una preocupación por el presente político, sin cinismos sobre lo actual y en pleno convencimiento de que se trata de un afecto colectivo, que intenta pensar el sufrimiento comunitario. De ahí que, hacia el final de “Melancolía de izquierda”, texto de 1931, Benjamin reclama que la reflexión y la acción vayan de la mano verdaderamente, comunión que encuentra en la producción artística y política de Bertolt Brecht. En él reconoce el trabajo político que espera pueda hacer palidecer la melancolía paralizante de algunos intelectuales y refuerce lo que podría llamarse una melancolía operante de los trabajadores, que abandonan la complacencia para no atender más a las causas de la declinación de la experiencia que a los modos de reconfigurarla y volverla posible.

A tono con las referidas ideas de Brady y Haapala, Jonathan Flatley (2008) propone que no todas las melancolías son depresivas, en tanto el apego a la pérdida o al pasado no necesariamente provoca desagenciamiento, sino que, más bien, “funciona como el mecanismo mismo a través del cual se está interesado en el mundo” (2008, p. 1). En efecto, Flatley propone pensar que “melancolizar” es, justamente, algo que uno hace. En esta dirección, recoge la perspectiva sobre la melancolía de Benjamin, a la que relaciona de modo directo con el hecho mismo de la modernidad. Así, la melancolía “ya no es un problema personal que requiere cura o catarsis, sino la evidencia de la historicidad de la propia subjetividad; más aún, la sustancia misma de esa historicidad” (2008, p. 3). Se trata, de este modo, de un afecto agenciador, movilizador de la acción; una potencialidad que reconoce al afecto como modo de interés y conocimiento del mundo.

Para pensar una subjetividad melancólica, Flatley propone que ese compromiso afectivo con el mundo nos pondría “fuera de nosotros mismos” (2008, p. 18) y que esas experiencias poderosas nos conectan, “incluso nos transportan, hacia la materialidad del mundo circundante” (p. 18). Lejos de asumir la dicotomía entre las emociones y la racionalidad o pensar que las emociones nos engañan haciéndonos creer que el mundo es otra cosa que la que es, Flatley sugiere a *la Benjamin* un lugar de centralidad para la emoción a la que ve como “el rasgo principal de la experiencia en su ‘sentido estricto’”

(2008. p. 19) (según la consideración benjaminiana sobre la *Erfahrung*). No se trata de un lazo con el mundo espiritual o imaginario, sino una conexión real con lo material.

Ahora bien, dentro de las emociones y siempre desde una lectura fundamentalmente a través de Benjamin, Flatley reconoce un afecto inherente a la modernidad como es la melancolía. “No es difícil ver cómo la modernidad -en sus significados como una particular experiencia del tiempo y como un conjunto concreto de transformaciones del mundo material de la vida cotidiana- está relacionada a la experiencia de la pérdida” (2008, p. 28). Modernidad y pérdida parecen inexorablemente unidas, pues ser moderno es, de algún modo, estar en el “ahora” y, por tanto, separado del pasado. Naturalmente, la modernidad se ha identificado igualmente de modo optimista con la utopía y la revolución, con la idea de proyecto y futuro. Pero es precisamente por las promesas de la modernidad que la subjetividad está inextricablemente arrojada a la posición melancólica, pues las promesas nunca son cumplidas, lo que desplaza la posición a la desposesión. En el estado melancólico, las cosas se vacían de sentido, pero precisamente por ello están preparadas para la transformación (alegórica en Benjamin, releyendo a Baudelaire, por ejemplo), de modo que las ruinas del sentido permiten imaginar cómo podría el mundo ser transformado en su misma conexión con el presente político.

Estos autores suelen proponer estas ideas en torno a las prácticas artísticas o políticas agenciadoras que permiten transitar las experiencias del pasado. En este sentido, podemos recoger la idea de la historiadora del arte Griselda Pollock (2013) que pregunta precisamente por la creación de post-imágenes (*after-images*) que permitan la transformación, que no es cura ni resolución, sino que constituyen asientos de los post-afectos (*after affects*) históricos y personales, que permiten salir de la esfera individual hacia el rol que las prácticas cumplen en la esfera pública. En este sentido, reconoce en las prácticas artísticas la capacidad de generar nuevos post-afectos que permitan lidiar con la pérdida, lo que en su raigambre warburgiana, denomina *Pathosformel* postraumática.

En este marco, es posible pensar el testimonio en los términos de esta *poiesis* postraumática, de este *hacer* melancólico que va al pasado para que nada “se la lleve de arriba”. Melancolizar la política parece ser, entonces, la tarea por venir y se convierte en el imperativo en sociedades post-represivas como la argentina. Cada palabra que recomponga el pasado y trate de llevarlo a juicio pondrá en funcionamiento el imperativo melancólico de enfrentar a la modernidad y sus regímenes.

Memoria desclasificada

Hacia fines de los años noventa, durante la presidencia de Bill Clinton en Estados Unidos, el retorno melancólico y el testimonio se enfrentaron también a la desclasificación de archivos por parte de las agencias de inteligencia. Los documentos comenzaron a dar cuenta del modo en que se operó en el marco del denominado Plan Cóndor en los países latinoamericanos que tuvieron procesos dictatoriales desde los años setenta en adelante.

En 2002, el Poder Ejecutivo norteamericano entregó un material desclasificado al entonces presidente argentino Néstor Kirchner, a lo que se sumó la promesa de Barack Obama en 2016 de abrir los archivos de todas las agencias de su país. Esto se cumplió al menos parcialmente y siguieron apareciendo documentos que se convertirían en material probatorio en juicios por delitos de lesa humanidad. La cuarta entrega de esos materiales se produjo en 2019 durante la administración de Donald Trump, que incluye archivos desclasificados por la CIA en 2016/2017, documentos del Departamento de Defensa y el Departamento de Justicia, entre otras dependencias. Producto de estas desclasificaciones son, por ejemplo, el cable del 21 de abril de 1977 que habla de la creación de una nueva unidad antisubversiva en la Seguridad de la Policía Federal o el de abril de 1982 en el que se habla de un plan de contingencia por la violencia contra Estados Unidos y los ciudadanos británicos, o los nexos de la SIDE con las agencias extranjeras.

Ahora bien, esta desclasificación no cumple una función social y política hasta que no se instituyen políticas de conocimiento sobre los documentos. Es así que se produce lo que Cristián Gómez-Moya llama paradoja tecno-ética entre el libre acceso a la memoria como un derecho y la opacidad de la historia preservada como testimonio de ese secreto. Los documentos de las agencias de inteligencia cambian de estatuto al ser desclasificados, pero no dejan de ser ingentes cantidades de información que, sin procesamiento adecuado, sigue conservando infinidad de secretos, a resguardo en tanto no se produce una desruinificación política.

Para el caso argentino, el 12 de abril de 2019 se formalizó la entrega de 43 mil páginas de documentos desclasificados sobre la dictadura militar argentina elaborados por distintas agencias de Estados Unidos. El análisis y catalogación de ese material se realizó desde entonces con la ayuda del National Security Archive (NSA) que trabajó con estudiantes pasantes del College William & Mary y que formaron parte de intercambios con distintas comisiones por la memoria. En su momento, Silvia Tandeciarz, directora del proyecto, señaló que la desclasificación ilusionaba sobre la reconstrucción de la historia que la Junta Militar borró. En este mismo sentido, resuenan las palabras de Carlos Osorio, director del Proyecto Cono Sur del NSA, cuando dice que “los militares hicieron desaparecer sus archivos, el registro del funcionamiento de la represión, quiénes eran

responsables, quiénes las víctimas”. Recogiendo el mandato de Basterra, podría decir que, para “que no se la lleven de arriba”, esta desclasificación parecía volver posible “que reaparezca esa trama de represión que implementaron y el registro de esa represión que buscaron eliminar” (Tandeciarz, 2019).

Naturalmente, la superficie visual-textual del Informe Basterra no tiene las mismas características que los archivos desclasificados por la CIA y otras instituciones, aunque la revelación de las fotografías tomadas por los represores o las que el mismo Basterra sacó para ellos podría entenderse en estos términos sin mayores desplazamientos conceptuales. El Informe tuvo la evidente misión de desvelar esos secretos y constituir prueba en los juicios. De ahí que interese revisarlo, entendiéndolo como huella, ya no (o no solamente) de fichas secretas que desvelan un operar sistemático, sino de secretos que se creían protegidos en las atmósferas de horror del centro clandestino y que el imperativo melancólico de un sobreviviente permite revelar.

Gómez-Moya propone pensar la desclasificación de archivos a partir de una perspectiva al mismo tiempo jurídica y visual. La violencia de los procesos dictatoriales está alojada en el corazón del derecho, tal como pensaba Benjamin en su emblemático texto de 1921, *Para una crítica de la violencia*. Pero también, acercarse a los archivos desclasificados implica una operación visual, incluso una operación que conlleva su invisibilidad cuando las tachaduras y los manchones negros ocupan casi la totalidad de sus páginas. Esto es una pregunta por el “archivo y sus condiciones de administración, registro y copiado, en la dimensión performativa que conllevan los derechos a los datos y en cuyo diagrama se produce una política de la mirada” (Gómez-Moya, 2012, p. 12). De ahí, entonces, que el derecho de ver en el archivo sea al mismo tiempo un derecho de mirada.

Respecto de los documentos desclasificados, sean fotografías, planos, fichas de prontuario, telegramas, memorándums, órdenes militares, entre otros, permiten conocer los aparatos represivos en la medida en que converjan con políticas democratizadoras y políticas de conocimiento de la información allí guardada.

Dicha política respondería a un principio cosmopolita sobre el derecho internacional a conocer los documentos producidos por los aparatos represores y sus particulares tecnologías de la memoria, cuyo principal objetivo sería alcanzar una mejor administración y acceso sobre un vasto patrimonio que debe estar disponible para el saber universal. (Gómez-Moya, 2012, p. 19)

Al acto político de dar testimonio, Basterra sumó el acto político de dar a ver, de poner nombres y rostros donde no los había, produciendo una desclasificación basada precisamente en el derecho político de la mirada. El carácter “anfíbio” de su declaración - visual, textual, como testigo ocular, como obrero explotado por los represores-, convertida

en el informe probatorio que fue, se corresponde con la definición de Gómez-Moya respecto a que se puede hablar de desclasificación “ya sea como síntoma de la representación de los derechos humanos a través de archivos institucionales, como así también en prácticas documentales ejercidas por comunidades afectadas” (2018, p. 2).

La operación micropolítica de Bastera con su declaración en el CELS y su testimonio en el juicio a las Juntas por la que declaró, junto con Carlos Muñoz, “haber visto cerca de cinco mil expedientes microfilmados donde quedaban registrados todos los antecedentes de las personas secuestradas por el grupo de tareas de la ESMA” (García & Longoni, 2013, p. 27) es, además de una puesta en acto (de su testimonio y supervivencia), una puesta en archivo tanto de sus recuerdos, como de las imágenes que sustrajo durante su cautiverio. Imágenes destinadas a desaparecer como otros archivos militares clasificados y que vieron la luz gracias a la resistencia del sobreviviente a la opacidad de sus responsabilidades. Lo que ofrece, además de nombres y detalles de los responsables del centro clandestino, es un acto de visualidad que pudo ser más o menos democrático y accesible según el “régimen de administración visual de una imagen que alude de manera envanecida a su circulación/distribución escópica universal” (Gómez-Moya, 2012, pp. 25-26). El caso de Bastera no se sustrae a algunos de estos problemas y su puesta en circulación produjo huellas que “se volvieron susceptibles de verificación historiográfica” (2012: 59).

Que no se la lleven de arriba

A la luz de las consideraciones anteriores, con el “Informe Bastera” se puede pensar la “transformación del documento en imagen” (Gómez-Moya, 2018, p. 18), lo cual, de algún modo, combina bien con la afirmación desafiante de García y Longoni, quienes, incluso a contracorriente de cierto sentido común naturalizado sobre la ausencia de imágenes del horror en Argentina, sostienen que “sí hay imágenes del horror en la Argentina” (2013, p. 28).

Los restos documentales desclasificados por Bastera hay que entenderlos inscriptos en dispositivos de visibilidad e inteligibilidad que les permitan circular por el debate público e hicieron lo suyo para que los criminales no se la llevaran “de arriba”. Precisamente, a esta tarea se dedicó Bastera con posterioridad a su liberación de todo régimen de control y vigilancia hacia mediados del año 1984. García y Longoni problematizan la idea de que no haya imágenes del horror (truculento, explícito, insoportable) para el caso argentino, en la medida en que “las imágenes del horror son esa multiplicidad de imágenes-fragmentos arrancadas a la vida del campo, que están en

condiciones de contribuir a reconstruir el mecanismo del terrorismo de Estado y la experiencia concentracionaria” (2013, p. 33).

Este es el aporte insoslayable de las denominadas “fotos de Bastera”, que constituyen la imagen-desgarro tematizada por el esteta francés Georges Didi-Huberman, en términos de una figuración trabajosa sobre el pasado.⁵ “Figurar a pesar de todo, por lo tanto, forzar, por lo tanto, desgarrar”, propone (2010, p. 202).

En el *Diario del Juicio*, la defensa de los represores intenta chicanearlo con la culpa, la responsabilidad que pudo haber tenido Bastera en la captura de compañeros y compañeras de la militancia de base. Uno de los argumentos para ello es asumir que la responsabilidad de Bastera se cifraba en que los militares dejaran fotografiarse por él. El exdetenido contraataca con un argumento irrefutable: era la impunidad total de los represores la que hacía que no pudieran medir el menor riesgo respecto de lo que decidían.

Yo estaba ahí como quien no entendía nada de las cosas, me hacía, en una palabra, el boludo. Y luego pasa por esa impunidad, por esa soberbia, y que ellos pensaban que acá, pasara lo que pasare, no iba a pasar nada, y, si pasaba, estaba todo controlado, aun con un gobierno civil... (Bastera, como aparece citado en Zibell, 1985)

Las “fotos de Bastera” constituyen el desgarrar que abre la figuración a la esfera de los afectos, articulando un proceso de transformación de los documentos en imágenes, de las imágenes en archivo melancólico. En la tensión entre representar y presentarse, la imagen es, como quisiera Didi-Huberman, la forma de una “imaginación desgarrada” (2012, p. 33), que disuelve la dicotomía entre razón y sentimiento o entre pensamiento y emoción. Precisamente, la melancolía insistente de Bastera recolectó los fragmentos para esa post-imagen que es hoy el informe, que sigue navegando por dispositivos que no olvidan.

Referencias

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

⁵ Didi-Huberman toma la idea del desgarrar del pensamiento de Sigmund Freud en torno a la materialidad imaginaria de los sueños. Se trata, según señala, de elegir la parte de la mimesis que no se vincula con la imitación, sino con la posibilidad de formar imágenes heterogéneas (*Mischbildungen*), cuando no hay manera de dar cuenta de las imágenes de origen. Esta referencia a *La interpretación de los sueños* permite a Didi-Huberman trabajar sobre el concepto de figuración a través del cual Freud pensaba la transformación de los restos diurnos y los afectos traumáticos en potencia onírica. Didi-Huberman lo vuelve productivo frente a la noción de síntoma por la forma en que Freud no se conforma con el argumento de la inefabilidad –un resabio neo-romántico de lo infigurable–, sino que propone un concepto experimental de trabajo en la figuración, pensado como un desgarrar, un “desgarrar en el trabajo” (Didi-Huberman, 2010, p. 201).

- Basterra, V. (2020). *La quinta copia*. Córdoba: Asunción.
- Basterra, V. (2005). Sacar fotos. (M. Brodsky), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Brady, E. & Haapala, A. (2003). Melancholy as an Aesthetic Emotion, *Contemporary Aesthetics*, 1(1).
- Brodsky, M. (2005). La camiseta. (M. Brodsky), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Ad Litteram/CENDEAC.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S. A. de C. V.
- Feld, C. (2014). ¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Basterra. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 28-51.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.
- García, L. I. & Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. (J. Blejmar, N. Fortuny, L. I. García), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Gómez-Moya, C. (2012). *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Gómez-Moya, C. (2018). Desclasificación de archivos secretos: política y policía en el devenir de los derechos humanos, *Revista Heterotopías*, 1(2), 1-25.
- Pensky, M. (2001). *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Pollock, G. (2013). *After-affects / After-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Prati, R. (2018). De la melancolía a la depresión: reflexiones en torno a un desplazamiento *Reflexiones marginales*, 6.

Taccetta, N. (2019). Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante. (I. Depetris Chauvin, N. Taccetta) *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Tandeciarz, S. (10 de mayo de 2019). Los archivos desclasificados permiten reconstruir la trama de represión que la Junta Militar quiso borrar. *Andar. Agencia de noticias*. Recuperado de: <https://www.andaragencia.org/los-archivos-desclasificados-permiten-reconstruir-la-trama-de-represion-que-la-junta-militar-quiso-borrar/>


Zibell, R. (30 de julio de 1985). El testimonio de la semana: Víctor Melchor Basterra, *El Diario del Juicio*, 10. Buenos Aires: Editorial Perfil.

Fuente testimonial

CELS (1984). *Testimonio sobre el Centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)*. Buenos Aires: Centro de Estudios Legales y Sociales.

Fecha de recepción: 17 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2023

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

