

El *Nunca Más* en fascículos: el infierno resignificado

EMILIO CRENZEL
Universidad de Buenos Aires

A mediados de la década del noventa, el tema de los desaparecidos adquirió una renovada presencia en la Argentina. Por un lado, en febrero de 1995 la opinión pública se vio conmocionada cuando el ex capitán de la Armada, Adolfo Scilingo, narró su participación en operativos ordenados por sus superiores en los cuales, desde aviones de la Marina, fueron arrojados al mar desaparecidos con vida.¹ Por otra parte, diversos actores sociales comenzaron a preocuparse por instituir soportes para transmitir el pasado de violencia política y horror, dado el proceso de tránsito generacional que la proximidad del vigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976 hizo evidente. En este contexto, en julio de 1995, el matutino *Página/12*² decidió ofrecer a sus lectores una edición por entregas del *Nunca Más*. Este informe fue elaborado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el presidente Alfonsín, tras el retorno de la democracia política en Argentina, para investigar el destino de los desaparecidos.³

Esta edición consistió en treinta fascículos de una tirada de 75.000 ejemplares.⁴ Por su tamaño, constituyó la más importante de la historia del informe después de la primera edición del *Nunca Más*.⁵ Como novedad, el diario decidió acompañar la entrega con *collages* realizados para la ocasión por el artista plástico León Ferrari.⁶ La decisión de incorporar los *collages* buscaba “hacer más amigable la publicación y la elección de Ferrari se basó en su reconocida trayectoria y en su ideología afín a la del matutino”.⁷ Al convocar a Ferrari, la voz de los “afectados directos” por el terror de Estado adquirió una renovada

ecrenzel@mail.retina.ar

centralidad, dada la condición del artista de padre de un desaparecido y de exiliado durante la dictadura.⁸

El martes 11 de julio de 1995, el diario organizó un acto para su presentación en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Ante 1.200 personas, Sabato resaltó el papel del *Nunca Más* en la formación de una conciencia colectiva de rechazo al horror, traducida, a su juicio, en la defensa activa de la democracia ante las diversas sublevaciones militares durante el gobierno de Alfonsín, y concluyó diciendo: “Estoy al lado de un hombre como el obispo Hesyne que hace honor a una institución que no me merece mucho respeto. Basta pensar qué hubiese hecho Cristo de estar en la Argentina durante la dictadura. Hubiese ido a una villa miseria de donde hubiese sido secuestrado, torturado y luego muerto”. Los asistentes irrumpieron en aplausos.⁹

Los otros expositores remarcaron que la edición contribuía a preservar y actualizar la memoria y transmitir el pasado a las nuevas generaciones.¹⁰ El *Nunca Más* era asumido como el legado que sintetizaba una interpretación canónica y compartida sobre lo ocurrido. De ello daba cuenta el propio Ferrari, al anticipar el carácter de los *collages* que elaboraría para acompañar el texto, cuando señaló: “pienso que el *Nunca Más* es intocable como documento. Yo sólo agregó un comentario gráfico”.¹¹

Los límites estéticos y éticos de la representación del horror constituyen una de las discusiones contemporáneas más salientes sobre la relación entre el arte y los exterminios colectivos. Es una discusión que incluye pero trasciende las formas técnicas de la representación, ya que hay quienes niegan la posibilidad misma de representar las violencias liminares al interior de la especie. Por todo ello, la intervención de Ferrari desafiaba y desacralizaba el supuesto carácter “inenarrable” e “indescriptible” del horror en un doble sentido; al ilustrar un proceso límite para el cual toda representación puede parecer insuficiente o inadecuada y, a la vez, al hacerlo sobre el propio texto asumido como el canon interpretativo que lo narra.¹²

La publicación del *Nunca Más* en fascículos se sucedió entre el 14 de julio de 1995 y el 2 de febrero de 1996 y comportó como novedad, además de los *collages*, la reincorporación de los anexos del informe que incluían las listas de desaparecidos, de los cautivos vistos en los centros clandestinos y de estos últimos, que habían dejado de publicarse tras la primera edición del libro, ya que no revestían interés para el público que lo adquiría. La lista de desaparecidos se había tornado uno de los ejes de la discusión pública tras las declaraciones del capitán Scilingo, quien había exigido a sus superiores que dieran a conocer las listas que obraban en poder de la Armada Argentina. Por otra parte, la cantidad de fascículos en que se subdividió el texto, así como su tipografía, estuvieron determinados por criterios comerciales. Las entregas no respetaban el inicio o

el fin de un capítulo o apartado del informe y concluían promediando una frase, oración o palabra. De este modo, la edición fragmentó la narración del libro, que sólo se recomponía con la entrega del fascículo siguiente.¹³

En relación al análisis de contenido de los *collages* elaborados por Ferrari, cabe una aclaración. Estas páginas no pretenden constituir un análisis o crítica especializada desde el punto de vista de la historia del arte. Buscan, en cambio, interpretar la textualidad de las imágenes en tanto otra forma posible de relato y comunicación de sentido que entra en diálogo con el texto que acompañan. No se desconocen las diferencias entre texto e imágenes y que ambas formas de representación no son reducibles a un mismo prisma de lectura, pero es indudable que la construcción y elección de los *collages* expresan en sí mismas un relato, una voz que desde su autonomía artística establece relaciones de sentido con la escritura.¹⁴ Por otra parte, Ferrari en varias ocasiones incluyó un mismo cuadro o imagen en diferentes *collages* junto a partes diversas del *Nunca Más*, por lo cual su obra cobra autonomía de la narración del texto y, al mismo tiempo, construye una nueva. Pero, además, la diagramación de los fascículos determinó que las imágenes ilustren varios apartados temáticos del informe agrupados en una misma entrega. Por último, los *collages* fueron elaborados para un libro publicado diez años antes y, por ende, expresaron una reorganización de la representación que alumbra el texto escrito.¹⁵

Pese a la impronta contemporánea de su trabajo, que el propio Ferrari destacaba, sus *collages* prolongaron su tradición artística caracterizada por combinar la iconografía cristiana con la política y la violencia.¹⁶ Una de las claves interpretativas de la perspectiva del autor tiene por premisa considerar que el soporte cultural y moral de las masacres, discriminaciones y genocidios lo constituye la religión cristiana.¹⁷ El culto y admiración que la iconografía cristiana despierta en Occidente revela que la impronta cultural del cristianismo, su *ethos*, que para Ferrari supone la elevación de la tortura y el castigo al otro diferente, fue parte integral durante siglos de la civilización occidental.¹⁸ Al utilizar esta iconografía, presente en la cultura dominante en Argentina, Ferrari subvierte y resignifica su interpretación tradicional desde una perspectiva antitética y, paradójicamente, confronta con la alusión de Sabato al “Cristo subversivo” en la presentación de esta edición y con la interpretación del *Nunca Más* que considera a las violaciones sucedidas como la antítesis de las doctrinas religiosas y los principios éticos y políticos modernos de occidente y que escinde “la profesión de fe cristiana de los militares del anticristianismo de la represión”.¹⁹

Para Ferrari, en cambio, las desapariciones forman parte de un continuo, producto de este *ethos* dominante en Occidente que supone, según él, la justificación moral de las masacres, exterminios y persecuciones. Los crímenes locales, entonces, no expresan una fractura o quiebre traumático de la historia sino la

expresión de una continuidad.²⁰ Por ello, el artista procura poner en evidencia la presencia recurrente y sustantiva en el discursivo dictatorial de referencias a la defensa de los valores de la “civilización occidental y cristiana”, cómo éstos determinaron el carácter de la intervención castrense, y hacer presente, además, la complicidad de la Iglesia con el exterminio.²¹ Las declaraciones de Scilingo asegurando que los capellanes militares confortaban a los oficiales que participaban del arrojado de desaparecidos vivos al mar asegurándoles el carácter cristiano de ese método, venían a confirmar su perspectiva sobre este tema.²²

Esta proposición general del artista se objetiva en una primera estrategia de sentido al incorporar el autor la iconografía cristiana al texto a través de pinturas medievales o renacentistas, cuyos motivos bíblicos representan catástrofes ordenadas por la ira de Dios. En ellas sobresalen las figuraciones de enviados angelicales que cumplen sus mandatos de castigo a la humanidad por los pecados cometidos.²³ En la tapa de la primera entrega, Ferrari incluye la reproducción de “El Diluvio” de Doré, que presenta cuerpos desnudos y entrelazados intentando salvarse del castigo divino junto a una foto de la primera Junta de la dictadura militar en posición de firmes y haciendo la venia.²⁴ El diluvio aparece aquí como metáfora de una catástrofe que castiga a toda la sociedad, como fin y simultáneo inicio de un ciclo civilizatorio y, a la vez, como la expresión de un poder total y absoluto puesto en acto. La inclusión de esta pintura en la génesis de la obra se articula con la caracterización del *Nunca Más* sobre la ruptura histórica que significó el golpe de Estado y su proposición de que las desapariciones tuvieron un carácter amplio y difuso, abarcando a “inocentes” y “culpables”.²⁵

El gesto de los comandantes, de espaldas al cuadro, parece dirigirse a quien ordena el castigo colectivo, aceptando su orden, mientras la presencia y estética de los cuerpos en este *collage*, que se repite en otros, ofrece una representación que quiebra la condición irrepresentable e inasible de los desaparecidos, asignándole a la desaparición un carácter épico y grandioso, ausente en la deshumanización de la muerte que este crimen supone y, por otra parte, reafirma la perspectiva del texto original sobre la indefensión de los desaparecidos.

Como segunda estrategia de sentido, Ferrari incorpora torturantes figuras diabólicas que, en solitario o acompañando las fotos de los perpetradores, los retratan y ratifican sus interpretaciones sobre el sentido trascendente de sus actos para la defensa de la civilización “occidental y cristiana”, a la vez que transmiten las condiciones vividas por los desaparecidos en los centros clandestinos. La tapa del segundo fascículo²⁶ superpone la foto de Massera con “Los Cuatro Ángeles del Eufrates” de Durero, y la del decimocuarto, que describe la desaparición de adolescentes y estudiantes secundarios, incluye “El Infierno” del aborígen guaraní Yaparí, del libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* del padre Nieremberg, y una foto de Videla en la que al pie se lee: “El Ejército valora al

hombre como tal porque el Ejército es cristiano”.²⁷ Con un sentido similar, la tapa del fascículo vigésimo octavo, que incluye un anexo del *Nunca Más*, presenta el *collage* “El Infierno del Dante”, una ilustración de Doré, y una foto de Videla, Massera y Agosti con el cardenal Aramburu en la que Videla, serio, le estrecha la mano.²⁸

Así, los *collages* parecen confirmar la perspectiva del *Nunca Más* sobre el carácter demoníaco de los actos de los perpetradores. Sin embargo, estos actos son resignificados por Ferrari como propios del *ethos* cristiano y occidental. La metáfora infernal adquiere aquí una impronta nueva, es la síntesis de la puesta en acción de este *ethos*, no su quiebre o ruptura.²⁹

Los motivos religiosos que retratan castigos colectivos o la presencia del demonio acompañan las fotos de los perpetradores pero, también, desde el primer fascículo, se entrelazan con las fotos de los lugares emblemáticos que, para la memoria colectiva, sintetizan la materialización de las desapariciones, o con los territorios espaciales y/o simbólicos del aparato del Estado que las ocultaron.³⁰ Así, la tapa del fascículo cuarto, en el que se describen los centros clandestinos, presenta un detalle del “Juicio Final” de Memling, en que cuerpos desnudos, con rostros de espanto y dolor, se entrelazan y, sobre los mismos, se recorta una foto de la ESMA.³¹

En otros *collages*, los motivos religiosos se unen a fragmentos de testimonios de los sobrevivientes incluidos en el *Nunca Más*. Ferrari, por un lado, recorta los testimonios y alza ciertas frases por sobre el corpus del libro con letras de mayor tamaño. Estos fragmentos presentan referencias a Dios y a la Virgen presentes en las plegarias de los cautivos, refieren al uso de la simbología religiosa en los centros clandestinos o a su presencia en boca de los captores para justificar sus prácticas. Sobre “Dios” de la Biblia de Schnorr, en el primer fascículo, se erige la frase “como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses”, parte del prólogo del informe (CONADEP, 1984: 3). Esta obra se incluye también en el fascículo cuarto, página 55, junto a una frase que un cautivo de la ESMA balbuceaba ante el horror: “Dios mío, ayúdame”.³² Esta combinación entre la iconografía cristiana y los testimonios procura mostrar la asociación entre el cristianismo y las prácticas de los desaparecidos, al tiempo que prolonga la perspectiva binaria entre “víctimas” y “represores” del *Nunca Más*, pero también devela, en oposición a los postulados del artista, hasta qué punto muchos de quienes sufrieron el cautiverio secreto compartían parte del universo cultural que Ferrari supone como la determinación del exterminio.³³

Por otra parte, los fragmentos testimoniales son localizados en otros *collages* junto a las fotos de los perpetradores, los símbolos emblemáticos de las Fuerzas Armadas y de las instituciones estatales. Mediante este recurso, los testimonios nuevamente interrogan o condenan a los perpetradores, denuncian su partici-

pación en los crímenes y en el pillaje de los bienes de los desaparecidos.³⁴ Las frases no sólo giran su mirada hacia el pasado, señalando a los responsables; cuestionan, además, el supuesto carácter abarcador de los símbolos nacionales, el discurso patriótico de la dictadura y denuncian la complicidad del Poder Judicial, las jerarquías católicas y empresariales en la matanza.³⁵ Esta estrategia se repite mediante la inclusión de expresiones artísticas emblemáticas de la lucha de los organismos junto a las figuras de los perpetradores. En el fascículo quinto, donde se describe la estructura del grupo de tareas de la ESMA, el *collage* tiene por fondo la bandera de la fragata “Libertad” de la Armada y una silueta representando a un desaparecido.³⁶

Por otro lado, el autor combina los símbolos emblemáticos de las Fuerzas Armadas o del aparato institucional del Estado con artículos extraídos de los medios de prensa gráficos. En el fascículo noveno, que incluye la descripción de los centros clandestinos y el exterminio de los desaparecidos, presenta en su tapa: “La Libertad” *collage* cuyo fondo presenta una foto de la fragata Libertad de la Armada argentina y otra de Massera acompañada de recortes de prensa en los que se describen los hallazgos de cadáveres de varios jóvenes en la costa uruguaya atados con alambres.³⁷ Este recurso localiza a la palabra de la prensa con una veracidad análoga a los testimonios, pero a diferencia del *Nunca Más*, que también la incluye, no busca sólo mostrar la falsedad del discurso castrense sino el carácter público de los crímenes, interrogando a la sociedad civil sobre sus responsabilidades morales y políticas y discutiendo su negación posterior de todo saber sobre estos hechos.³⁸

Como tercera estrategia, el artista equipara permanentemente al genocidio nazi con las desapariciones, mediante la igualación de los Centros Clandestinos de Detención con los campos de la Segunda Guerra Mundial, de los jefes alemanes con los argentinos y de la complicidad de la Iglesia católica con ambos exterminios. En la tapa del tercer fascículo, que incluye el apartado C con la descripción de las torturas y el apartado D del *Nunca Más*, que hace lo propio con los centros clandestinos y en el cual se hace referencia al antisemitismo de los perpetradores, una gran foto de Hitler ocupa su fondo, sobre la cual emerge la silueta de la sede del gobierno argentino. La foto de Videla ocupa la entrada de la Casa Rosada y los ojos de Hitler recorren todo el fascículo.³⁹ La mimetización de las desapariciones con el nazismo se reproduce en la tapa del fascículo decimotercero, que incluye una porción del capítulo II del *Nunca Más*, “Víctimas”, al presentar una foto del Colegio Militar de la Nación incluyendo, en su fachada, un águila con la svástica y la “Trompeta Apocalíptica”, un grabado anónimo de la Biblia Wittenberg de 1535.

Este *collage*, dio inicio a una polémica pública entre el general de brigada Ernesto Bossi⁴⁰, secretario general del Ejército, y el artista. Bossi envió una

carta de lectores al diario quejándose de la asociación entre el nazismo y el Colegio Militar, lugar de formación educativa y moral de los cadetes, mediante un “artificio fotográfico” incluido en el fascículo *Nunca Más*.⁴¹ Ferrari le replicó justificando el *collage* desde su perspectiva filosófica, pero explicó el símbolo del águila nazi como “una suerte de logotipo de la perversidad aplicable a toda la represión” y no como producto de su asociación entre ambos procesos y cuestionó a Bossi su “administración de la indignación” desmedida ante el *collage* y ausente frente a los crímenes.⁴²

El artista propone una cuarta estrategia, a partir de la inclusión de fotos de procesos de exterminio, discriminación y violencia anteriores y posteriores a las desapariciones junto a los testimonios de los sobrevivientes de ellas.⁴³ La Inquisición, las persecuciones y matanzas religiosas, el genocidio nazi, las torturas medievales, el odio racial contra los negros en Estados Unidos, las aberraciones de los conquistadores españoles en América y el atentado a la AMIA en Buenos Aires ilustran pasajes del informe, conformando, así, un nuevo *collage* histórico, unido por el ejercicio común de la violencia hacia un “otro diferente”. Esta estrategia asume un permanente montaje de temporalidades y procesos sociales que se mimetizan entre sí, constituyendo a su vez un relato histórico que cambia de personajes pero no de libreto, un tiempo continuo, sin fracturas ni interrupciones. De esta forma, las desapariciones se integran en la serie de las matanzas y persecuciones de la historia de la humanidad y, a la vez, se funden simbólicamente con estos procesos. Es decir, se inscriben en una historicidad perdiendo su especificidad histórica, su carácter de crimen político, para formar parte de un relato de tono moral, simbiosis y articulación que, en los casos del exterminio nazi y el atentado a la AMIA, comenzó estar presente en ese período en la lectura de las desapariciones de los organismos de Derechos Humanos.⁴⁴

Finalmente, acompañando las listas de desaparecidos y personas vistas en los centros clandestinos incluidas en los anexos del *Nunca Más*, se insertan sesenta fotos, las cuales, en general, retratan a personas jóvenes, con igual proporción de hombres y de mujeres, tres de ellas embarazadas y una de una bebé. Bajo sus rostros, en casi todos los casos, se incluyen las fechas de nacimiento, de secuestro o desaparición, las que, salvo en cinco casos sucedidos en 1975, ocurrieron durante la dictadura.⁴⁵ La incorporación de las fotos refuerza la restitución de la identidad de los desaparecidos y comporta una nueva asociación entre esta edición del informe y la lucha de los organismos, ya que éstos las utilizaron en sus luchas y porque varias de ellas pertenecen a hijos de sus dirigentes destacados.⁴⁶ Pese a ello, poca es la información que acompaña las fotografías. El lugar de secuestro sólo es mencionado en seis casos, sus ocupaciones o profesiones en veinte, y en ninguno su militancia política.⁴⁷

Cierra la publicación el fascículo 30, único cuya tapa no es producto de un *collage*, como si las fragmentaciones que involucran las composiciones anteriores se disolvieran en una imagen homogénea, que retrata a aquellos que enfrentaron y enfrentan el horror. Esta imagen es la única, en todos los fascículos, que presenta identidades militantes. Su tapa expone una foto de HIJOS ingresando a la Plaza de Mayo con una bandera que los identifica. En el mismo tomo, página 458, el último retrato de la edición, presenta una foto de los integrantes de esta organización junto a una Madre de Plaza de Mayo. La foto resuelve la idea de la unidad, a través de las generaciones, en la lucha humanitaria, su transmisión intergeneracional, la continuidad en el tiempo de los efectos del horror y también de la propia confrontación.

Interrogarse sobre las formas y contenidos que asumen las representaciones de experiencias límite ilustra el universo de valores y recursos que una porción de una sociedad o de sus artistas disponen y adoptan para ello. En este sentido, el *Nunca Más* en fascículos propone continuidades y rupturas con el texto original que tienen por origen una tensión entre la lectura del proceso que intentan representar y su inscripción histórica. Por un lado, la novedosa inclusión de los *collages* refuerza ciertas imágenes y claves narrativas del informe, como la metáfora infernal, resignificándola. Ésta ya no interpreta a las desapariciones como producto de una ruptura traumática de la historia sino como la continuidad de un orden civilizatorio. Este esfuerzo responde, por un lado, a una pregunta ausente en el *Nunca Más*: ¿Cómo pudo sucederse el horror? Al intentar contestarla, las desapariciones se localizan como un eslabón más en la historia de los genocidios y exterminios, los cuales son explicados como el resultado de un mismo *ethos*.⁴⁸ De este modo, este *Nunca Más* no se restringe a las desapariciones sino que se extiende a todo un orden civilizatorio.

Esta perspectiva propone una filosofía de la historia en la cual el pasado, el presente y el futuro guardan un mismo sentido, una condición “intercambiable” que hace posible el “*collage* histórico” y la yuxtaposición de procesos diversos. Esta interpretación se contrapone al *Nunca Más*, que caracteriza al horror argentino como excepcional y contrario a los postulados religiosos y los principios políticos de Occidente. Para Ferrari, en cambio, las desapariciones son la reiteración de ese *ethos*, su puesta en acción. Su perspectiva supone que el horror sigue ocurriendo y que se repetirá en el futuro mientras esta ética predomine.⁴⁹ En sentido contrario, prolongando la mirada del *Nunca Más*, esta edición no incluye ningún antecedente de la propia historia nacional para responder a la pregunta medular sobre cómo fue posible el horror.

La inscripción de las desapariciones en la zaga de los exterminios “occidentales y cristianos” eclipsa su trama específica y la naturaleza política del crimen. A ello colabora la escueta información que presenta la edición junto a las fotos

de los desaparecidos, que prolonga el silencio del *Nunca Más* sobre su condición militante y la reiterada equivalencia entre el genocidio nazi y las desapariciones que olvida las premisas que guiaron ambos procesos.⁵⁰ Este *Nunca Más* guarda “afinidades electivas” con una política de la memoria que, al procurar inscribir a las desapariciones en el delito de genocidio, eclipsan su matriz política y el perfil militante de quienes las padecieron.⁵¹

Por todo lo expuesto, el *Nunca Más* en fascículos comporta una resignificación sustantiva del texto canónico con el cual es interpretado, hasta hoy, este pasado. Pero, además, su importancia radica en que expresa una política de la memoria más general que, con cierta potencia y eficacia, reinterpreta el pasado argentino de violencia y horror. Aquí no se propone una memoria “literal” que no establezca comparaciones o inscripciones históricas. Se discuten, en cambio, los marcos interpretativos de este ejercicio.⁵²

NOTAS

Este trabajo forma parte de mi tesis de doctorado sobre la historia política del informe *Nunca Más* que desarrollé en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección del Dr. José Nun. Quiero agradecer los valiosos comentarios recibidos a versiones preliminares de este trabajo en las “X Jornadas Interescuelas–Departamentos de Historia”, desarrolladas en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, entre el 20 y 23.9.2005 y en el seminario del “Núcleo de Estudios sobre la Memoria” del IDES, realizado en Buenos Aires el 4.6.2004.

1. *Página12*, 3.3.1995, Tapa, 2 y 3. “La confesión”, nota de Horacio Verbitsky. Scilingo calculó que entre 1.500 y 2.000 desaparecidos corrieron esa suerte.
2. *Página12* comenzó a publicarse en mayo de 1987 y desde su aparición incluyó como un tema central la difusión de noticias sobre las violaciones a los derechos humanos. En el diario escriben habitualmente periodistas e intelectuales que fueron militantes políticos en la década del setenta y que enfrentaron a la dictadura militar. Si bien el alcance del diario es nacional, sus lectores se concentran en la capital del país.
3. La CONADEP fue creada por decreto del Poder Ejecutivo Nacional número 187 del 15.12.1983 y estuvo integrada por personalidades de la sociedad civil y representantes de la Cámara de Diputados de la Nación. El escritor Ernesto Sabato fue su presidente.
4. Entrevista con Rubén Badía, gerente administrativo de *Página12*, Buenos Aires, 1.12.2003.
5. El informe *Nunca Más* ha vendido, hasta febrero de 2005, 445.830 ejemplares. Fuente: elaboración propia en base a datos de EUDEBA.
6. Ferrari alcanzó notoriedad cuando una obra suya, “La civilización occidental y cristiana”, presentada en 1965 en el Instituto Di Tella, uno de los centros más destacados de la vanguardia cultural del período, fue rechazada y retirada de concurso. La obra presentaba un Cristo de santería crucificado sobre un bombardero FH.10 norteamericano y condenaba

- la guerra de Vietnam presentándola como un eslabón de ese decurso civilizatorio. En esos años Ferrari fue uno de los exponentes de la vanguardia artística, con un fuerte compromiso con las luchas políticas del período. Su arte, con improntas surrealistas y dadaístas, combinó reiteradamente la iconografía cristiana y los motivos políticos. Sobre su obra ver Giunta, 1997 y 2001 y “The Jack Blanton Museum of Arts”, 1999: 201-213. Sobre la vanguardia artística de los años sesenta en Argentina ver, además de los trabajos de Giunta, Terán, 1991 y Longoni y Mestman, 2000.
7. Entrevista con Rubén Badía, gerente administrativo de *Página/12*, Buenos Aires, 1.12.2003.
 8. Ferrari militó activamente en el Foro de Buenos Aires por los Derechos Humanos y en el Movimiento contra la Represión y la Tortura. También colaboró con ANCLA, la agencia clandestina de noticias que organizó Rodolfo Walsh. Su hijo Ariel fue secuestrado por un grupo de tareas de la Marina al mando de Alfredo Astiz, el 26.2.1977.
 9. *Página/12*, 12.7.1995: 8 y 9, “Multitudinaria presentación del *Nunca Más* en fascículos. Un debate por la memoria”; *Página/12*, 12.7.1995: 8, “Panelistas. Emoción, sonrisas y aplausos”; *Página/12*, 12.7.1995: 8. “El documento de Sabato”.
 10. *Página/12*, 12.7.1995: 9, “Opiniones por el *Nunca Más*. Mantener el recuerdo”.
 11. *Página/12*, 9.7.1995: 13, “La explicación de León Ferrari. La actualización gráfica”.
 12. Sobre las discusiones sobre la representación de experiencias límite y las dificultades para sus sobrevivientes ver, entre otros, Hartman, 2000: 208. Ver asimismo Friedlander, 1992, Van Alphen, 1997: 41-64 y Trezise, 2001.
 13. Los anexos, que se ubicaban en la edición original en un cuerpo independiente, fueron intercalados entre los fascículos también de manera fracturada produciendo un quiebre adicional en el relato del texto. Se presentan en el XXII, se interrumpen al retomar la presentación del corpus del informe, vuelven a emerger en el fascículo XXIII para interrumpirse nuevamente por el corpus del *Nunca Más* y resurgen en el XXIV hasta el XXX, último de la edición.
 14. Sobre la distancia entre imagen y texto ver Manguel, 2000: 13-31. Marchan, 1974: 187-189, plantea que el *collage* como técnica presenta en sí mismo un problema de relación entre la representación y la identidad de lo reproducido, al establecer relaciones asociativas de los objetos entre sí y con su contexto interno y externo.
 15. Ferrari lo reconocía al señalar que “serán todos collages nuevos, tres por fascículo, o sea entre 75 y 80 en total. Tengo más o menos la mitad terminados, y como a partir de lo de Scilingo siguen apareciendo noticias, voy a vincular el presente con lo que pasó, un trabajo más actual. Uno puede llegar a hacer, así, un libro que sea el de entonces, pero agregándole una visión contemporánea de eso que pasó hace casi veinte años, señalando que a pesar del tiempo que pasó, no lo olvidamos y lo actualizamos. Las ilustraciones deben decir eso, agregar un testimonio contemporáneo de imagen”. *Página/12*, 9.7.1995: 13, “La explicación de León Ferrari. La actualización gráfica”.
 16. Entrevista con León Ferrari, Buenos Aires, 19.11.2001.
 17. Para el artista en la Biblia “es más frecuente encontrar el homicidio utilizado como castigo al pecador que el homicidio castigado como pecado. En los libros sagrados, suerte de Código Penal religioso de Occidente, se establece el principio jurídico de que culpas individuales pueden merecer castigos colectivos y/o hereditarios. El diluvio, el incendio

de Sodoma y Gomorra (y el anunciado Apocalipsis), son ejemplos de ese principio. Allí, cuenta la Biblia, se castigó con la muerte a algunos *pecadores*—sodomitas por ejemplo—y junto a ellos se mató también a los inocentes que los acompañaban: se colectivizó el castigo. Igual justicia aplicó el Proceso aniquilando gente por ser amiga o pariente de presuntos culpables o por figurar en sus agendas”. Ferrari, 1995: 289.

18. Yates plantea una perspectiva diferente sobre la imaginería medieval cristiana al señalar que ésta era en sí misma un “*Loci* de memoria” ligada al ejercicio y entrenamiento de la memorización de los vicios y virtudes conducentes al infierno y al paraíso. De este modo, para la autora, el arte medieval cristiano no obedece a una “psicología torturada” sino a la continuidad de las reglas latinas del ejercicio de la memoria junto a esta impronta religiosa. Yates, 1974: 117-130. Cabe destacar que la iconografía religiosa tuvo un papel pedagógico central en la transmisión de los principios cristianos durante siglos, dado el carácter iletrado de las masas campesinas que recibían este relato a través de los frescos en iglesias y capillas.
19. CONADEP, 1984: 10 y 347.
20. Para una mirada similar sobre la relación entre la doctrina cristiana, el espíritu occidental y los campos de exterminio, ver Steiner, 1973 citado por Traverso, 2001: 236.
21. Sobre la relación entre la Iglesia católica argentina y la dictadura ver Mignone, 1999.
22. Para estas afirmaciones de Scilingo ver Verbitsky, 1995: 38-39.
23. Para las portadas de cada fascículo ver http://www.leonferrari.com.ar/exposiciones/nunca_mas/index.htm.
24. El fascículo I incluye el prólogo del *Nunca Más*, la advertencia inicial al lector acerca del carácter provisorio del listado de desaparecidos y de personas vistas en Centros Clandestinos de Detención, el capítulo I, “La acción represiva”, detallando las modalidades de los secuestros, y parte del apartado C, que describe las torturas infligidas a los desaparecidos. Ferrari explicó su elección de esta imagen diciendo que “para Occidente sería el primer exterminio, y como soporte jurídico tuvo el hecho del delito, que era un delito religioso. Pero el delito de algunos contamina al resto de la humanidad... Eso es lo que pasó con el Proceso. El presunto delito de algunos fue castigado con la muerte de decenas de miles. Es un collage sobre la relación que puede haber entre el exterminio de la primera junta, cuyos miembros aparecen en el primer dibujo, y el primer exterminio que registra la religión”. *Página/12*, 9.7.1995: 13, “La explicación de León Ferrari. La actualización gráfica”.
25. Esta simbología guarda vínculos estrechos con una lectura culturalmente extendida en el país sobre la historia política nacional del siglo XX significada en términos de sucesos cataclísmicos, es decir, “de acontecimientos caracterizados por una dislocación masiva del orden considerado normal, tales como las guerras, las ocupaciones y otras ocasiones de masacre colectiva que se transforman en una condición límite, en las que la historia aparece aniquilada y las personas destruidas”. Feuchtwang, 2000: 59. Para el retrato del *Nunca Más* a partir de la polaridad inocencia – culpabilidad de los desaparecidos, ver CONADEP, 1984: prólogo.
26. El mismo contiene la continuación del apartado C del informe de la CONADEP, que incluye la descripción de las torturas infligidas a los cautivos.

27. La incorporación de este grabado se repite en el fascículo XI, en el cual, dentro de la boca del mismo, Ferrari inserta una balanza de dos platillos, símbolo de la justicia.
28. Este recurso se repite en el fascículo XVI, que incluye el relato de la desaparición de religiosos, conscriptos, periodistas y escritores, donde el *collage* se integra con “torturas infernales”, grabado del libro *Grant Kalendrier des Bergieres* donde se observan hombres y mujeres desnudos atravesados por lanzas empuñadas por figuras que representan al diablo y sobre las cuales un oficial de la Marina en posición de firme hace la venia hacia el grabado y de espaldas al lector. También en la tapa del XXIX, que incluye el anexo del *Nunca Más*, donde una foto del nuncio Monseñor Calabresi con Galtieri se une a “La dama del Aquelarre”, ilustración del libro *Histoire de la Magie*, de P. Christian, París, 1870.
29. Este recurso presenta continuidades, como se dijo, con la propia tradición del artista y con la representación artística de procesos límite. La metáfora del infierno, utilizada además por los sobrevivientes de estas experiencias y por intelectuales que reflexionaron sobre ellas, refleja, según Traverso, 2001: 235-238, la condición de último recurso de la tradición religiosa frente a experiencias límite que ponen en cuestión de raíz la condición humana. Sin embargo, este autor advierte que “la alegoría del infierno parece olvidar dos aspectos esenciales: por una parte en la *Divina Comedia* como en toda la tradición cristiana, el infierno es un lugar de expiación, donde cada condenado es consciente de su culpa y puede encontrar una razón de su suerte; por otra, se trata de un lugar de sufrimiento y lamento, nunca de deshumanización”. Por otra parte, la metáfora infernal fue parte del discurso político de la transición argentina para describir la violencia que atravesó el país y su presencia en el prólogo del propio *Nunca Más*, para describir el terrorismo de Estado. Ver CONADEP, 1984: 8 y 9.
30. Para Ferrari se trataba de mostrar “las dos caras de las Fuerzas Armadas: los torturadores matando gente, tirándola de los aviones, matando madres, y por otra parte, todo el aspecto del uniforme de gala, de los edificios, de las escuelas por donde pasaron los torturadores. Voy a conectar el aspecto terrible de las Fuerzas Armadas y la gran pompa de sus uniformes, condecoraciones. Las dos caras de la Armada son la Fragata y la capuchita de la ESMA”. *Página/12*, 9.7.1995: 13. “La explicación de León Ferrari. La actualización gráfica”.
31. Este recurso es utilizado desde el fascículo I, en el cual la estatua de la Justicia se une con el cuadro “Brujas” de Goya. En el X, página 150, este cuadro se combina con el logotipo de la Municipalidad de Buenos Aires. En el IV, página 62, una xilografía del código penal de Bomberg de 1508, “Interrogatorio”, se presenta junto a la descripción de la ubicación y características de varios centros clandestinos y a la leyenda “Obediencia Debida”. La tapa del VII, que relata las condiciones de vida en los centros clandestinos, une la foto del Palacio de Tribunales y el grabado del libro *Crónicas de Nüremberg*, del Siglo XV, “Diablo con bruja”. En el XI, que describe las desapariciones de personalidades destacadas, la actitud de miembros de la Iglesia ante las desapariciones y la coordinación represiva en Latinoamérica, presenta la foto de la Casa Rosada junto al cuadro “Monstruo Alado” de Durero (1500) y al “Ángel Apocalíptico con Trompeta”, grabado anónimo de la Biblia Wittemberg de 1534, mientras que en el XIV, la foto de la Escuela de Mecánica de la Armada se presenta junto a un detalle de “El Diluvio” de Doré. En los fascículos

XXII y XXIII, que resumen las tareas del Departamento de Computación, las presentaciones judiciales realizadas por la CONADEP, los anexos y los capítulos “El respaldo doctrinario de la represión” y “Recomendaciones – conclusiones”, la foto del portón del Círculo Militar se presenta junto a “Buitres” (Aegyptius monachus, Neophron percnoptenus y Gyps fulvus), de una publicación del Bibliographisches Institut de Leipzig, y en el siguiente, el portal del Círculo Naval se funde con el grabado “Buitre” del Nouveau Larousse Illustré, del año 1900. La tapa del XIX, en que se describe la desaparición y asesinato de abogados y los allanamientos de las sedes de los organismos humanitarios, combina la foto de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires y el “Aquelarre”, dibujo de la colección Douce, biblioteca Bodleian, Oxford. Las portadas de los fascículos XXIV, XXV y XXVI, que contienen los anexos del informe, presentan una foto del obelisco porteño combinada con los “Ángeles Apocalípticos” de Durero (1500), “La Estatua de la Libertad” de Dobourdiu y “Demonios Torturando Brujas en el Infierno”, dibujo de Thomas Darling (1597), y un *collage* compuesto por “Las Siete Trompetas del Apocalipsis” de Durero y “La Justicia” de Rogelio Irurtia junto al Palacio de los Tribunales, respectivamente.

32. Este recurso se reitera en la página 58. El cuadro “Virgen” de Durero se une a la foto de la fachada del CCD Olimpo y al testimonio de uno de sus sobrevivientes, que relató la presencia de una imagen de la Virgen allí; en el fascículo VII, página 102, se superponen el “Juicio Final” de Wolgemut (1476) y el fragmento testimonial de un liberado que relata: “Llegamos al Olimpo, así llamado porque era ‘el lugar de los dioses’”. (CONADEP, 1984: 93). En el XVIII, página 281, el cuadro “Ángeles Apocalípticos” de Durero (1500) se une al testimonio: “se identificaron verbalmente como miembros de la Compañía Comando del Colegio Militar de la Nación” (CONADEP, 1984: 251). En el XXIII, página 345, que junta a “La Creación” de Penni, grabado por Bartolus, siglo XVI, y el testimonio sobre una frase de los captores: “guiados por la mano de Dios que les había encomendado la ‘gran tarea’” (CONADEP, 1984: 238). En el XVIII, el cuadro “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis” de Durero (1500), el sillón presidencial y un testimonio en el mismo sentido: “Acá Dios somos nosotros” (CONADEP, 1984: 48). En el XX, página 295, se unen la foto del sacerdote Christian Von Wernich dando misa y “Pantocrator” de Valperga, y un testimonio sobre los dichos del cura Von Wernich a un cautivo: “La vida de los hombres depende de Dios y de tu colaboración” (CONADEP, 1984: 172). El XXII, página 327, une la foto de Videla, Massera y Agosti en misa junto a un testimonio ante la CONADEP: “El personal de guardia nos obligaba a rezar un Padre Nuestro, un Ave María, a la vez que nos exhortaban a dar gracias a Dios porque han vivido un día más” (CONADEP, 1984: 247).
33. El sacrificio personal, el culto a los “mártires” y “héroes” formaron parte sustantiva del imaginario guerrillero. Para su uso por los Montoneros, ver Gillespie, 1987. Sobre cierto universo de valores familiares compartidos por los familiares de desaparecidos y la dictadura, ver Filc, 1997. Tampoco desde esta perspectiva se podría explicar la oposición de las Iglesias Católicas chilena y brasileña a las dictaduras que gobernaron ambos países.
34. El fascículo VI, página 85, integra “El Diluvio” de Miguel Ángel (1508/9) y el testimonio de un sobreviviente: “el llanto de los bebés mezclado con gritos” (CONADEP, 1984: 76);

en página 91, la foto del teniente Antonio Pernía se une al grabado del libro *Enchiridion* de Joast Domhouderl (1554), que retrata imágenes de torturas, junto a la frase de un testimonio (CONADEP, 1984: 76): “donde las interrogaban y torturaban el capitán Acosta, Antonio Pernía, el mayor Coronel, el teniente Schelling, o Scheller (a) “Pinguino” y el subprefecto (a) “Selva”. En el mismo fascículo, página 89, una foto de oficiales de la Armada se une a una frase testimonial (CONADEP, 1984: 72): “eran los que saqueaban las casas”. En el XIII, página 201, la foto de Videla, Grafigna, Lambruschini y Viola se combina con otro testimonio (CONADEP, 1984: 205): “Durante dos horas permanecieron en la casa saqueando todo tipo de bienes: radio, sábanas, televisor, dinero”. En la página 205, la foto de Videla, Lambruschini, Galtieri y Grafigna en misa se une con el testimonio (CONADEP, 1984: 214): “tomaron a la bebida de solamente 20 días, la agarraron de los picitos cabeza abajo y la golpearon diciéndole a la madre: ‘... si no hablás la vamos a matar’;” en la página 263, fascículo XVI, la foto de Videla y Harguindeguy, sonrientes y dándose la mano, se combina con el testimonio (CONADEP, 1984: 230) “saquearon toda la casa”. En el XXI, página 313, la foto de Videla, Massera, Agosti frente a la Casa Rosada se une a otro testimonio (CONADEP, 1984: 9), que franquea en dos partes la foto. En la superior se lee: “¿Quiénes exactamente?” y en la inferior: “...los habían secuestrado?” En la página 333, esta foto se une a otro testimonio (CONADEP, 1984: 188): “Los secuestrados de personas eran acompañados por un verdadero saqueo de los bienes de las víctimas”. En el XXIII, página 348, la foto del general Luciano Benjamín Menéndez se une al fragmento de un testimonio (CONADEP, 1984: 378): “El General Menéndez presidía los fusilamientos para ‘dar el ejemplo’”. En el decimosegundo, la foto de Videla, Grafigna y Viola se complementa con el testimonio (CONADEP, 1984: 188): “falsas escrituras, falsos documentos, falsos títulos y registros de automotores, se dieron, para perfeccionar la rapiña o el saqueo”.

35. En el XVI, página 249, “La Justicia” de Peter Bruegel (1559) se combina con un testimonio (CONADEP, 1984: 271): “¿Cómo se explica que los jueces no hayan encontrado a ningún secuestrado?”; en la página 270, la foto de Astiz, en su solapa “La pluma blanca de la cobardía” se complementa con un fragmento testimonial (CONADEP, 1984: 269): “el teniente Astiz puso rodilla en tierra, extrajo su pistola reglamentaria y disparó (un solo proyectil) sobre la adolescente”. La tapa del XVII, que relata la desaparición de sindicalistas, de las monjas Domon y Duquet, de Pérez Esquivel y de la adolescente Hagelin, presenta un *collage* que denuncia el vínculo entre la desaparición de los sindicalistas y el plan económico de la dictadura. La foto de Martínez de Hoz se une a botas militares en desfile y un fragmento (CONADEP, 1984: 267): “No fue ajeno a estas acciones el que luego fue ministro de economía, Martínez de Hoz, que en esos días era directivo de ACINDAR”. Una foto del fascículo VIII, página 118, del monumento a los caídos en la guerra de Malvinas en Buenos Aires, se une a la de Galtieri, Videla y Lambruschini y un fragmento de un testimonio (CONADEP, 1984: 12): “Galtieri me aconsejó que recordara siempre los colores de nuestra bandera que cubren el cielo de nuestra patria”. En las páginas 120 y 121, las fotos del monumento y de Galtieri se unen a otro testimonio: “Galtieri me dijo que era la única persona que podía decidir sobre mi vida”. En la página 278, fascículo XVIII, la foto de Galtieri, Lambruschini y Grafigna durante una misa en la Catedral Metropolitana se une al testimonio de un sobreviviente, (CONADEP, 1984:

- 30): "...le aplican la picana eléctrica, la desnudan y le vuelven a aplicar la picana en el ano, en la vagina, en la boca y en las axilas", testimonio que en la página 287 se une a la foto de Videla, Viola y monseñor Primatesta; en el XIX, página 302, el cuadro "Los Condenados" de Luca Signorelli, Capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto, se une a una foto del Papa Paulo VI y un testimonio (CONADEP, 1984: 238): "terminada la misa el obispo Witte procedió a entregar a cada detenido una medalla y un abrazo que nos enviaba el Papa Paulo VI". En el fascículo XXIII, página 341, se presenta una foto de la bandera argentina en la fragata Libertad y una frase del *Nunca Más* (CONADEP, 1984: 314): "Un centenar de conscriptos desaparecidos mientras cumplían con el servicio militar".
36. Las siluetas fueron un elemento simbólico utilizado por las Madres de Plaza de Mayo en sus manifestaciones a partir de septiembre de 1983, en ocasión de la "Marcha de la Resistencia", al realizarse el llamado "Siluetazo", que consistió en la confección de treinta mil afiches con las siluetas de hombres, mujeres y niños representando a los desaparecidos. Sobre "El Siluetazo" y sus antecedentes ver Amigo, 1995: 259-288.
37. Este recurso se reitera en el fascículo X, página 155. La foto de Viola, Massera y Agosti y la fragata Libertad se presenta junto a la noticia del diario "La Opinión" del 11/5/76 que describe el hallazgo de cadáveres junto a la costa uruguaya y al testimonio (CONADEP, 1984: 153): "se les aplicaba una inyección de pentotal y luego de cargarlos dormidos en un avión se los arrojaba al mar". En el fascículo XVI, página 255, un titular del diario *Clarín*, del 5.8.1976, "En un accidente falleció monseñor Enrique Angelelli", se une a una foto de Videla con el nuncio apostólico Pío Laghi, sonrientes y dándose las manos. En el XII, página 231, una foto de Videla, Massera y Agosti se presenta con el titular de una noticia de *Clarín*, del 21.8.1976, "Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados", y la foto que ilustra el hallazgo de los cuerpos.
38. Ferrari publicó un trabajo recopilando material de prensa del año 1976 para cuestionar la supuesta ignorancia de la sociedad civil de las atrocidades del gobierno militar. Ver Ferrari, 1994.
39. Este recurso se repite en la tapa del fascículo XX, que incluye la solidaridad internacional, listados de desaparecidos vistos cautivos mientras se rechazaban los hábeas corpus en su favor y el capítulo que resume la creación y organización de la comisión investigadora. En él, una foto del nuncio Torregrossa saludando a Hitler y otra del nuncio Pío Laghi saludando a Videla, Massera y Agosti. En el fascículo VII, página 107, una foto de los hornos del campo de concentración de Dachau se une a la del jefe de la policía de la provincia de Buenos Aires, Ramón Camps, y un fragmento testimonial de un sobreviviente (CONADEP, 1984: 101): "allí se colocaban los cuerpos para ser cremados". En el XI, página 169, una foto de oficiales de las SS ultimando prisioneros se complementa con un fragmento testimonial (CONADEP, 1984: 169): "Acto seguido se pararon detrás de ellos y extrayendo sus revólveres comenzaron a disparar a quemarropa".
40. Durante el régimen militar, Bossi fue interventor en la provincia de Río Negro y colaboró en el golpe militar de 1981 en Bolivia promovido por la dictadura argentina. Durante el gobierno de Menem, fue uno de los impulsores de la reforma de la ley de defensa para permitir la participación de las Fuerzas Armadas en tareas de seguridad interior. *Página12*, 21.3.2004: 6 y 7. "Un 24 de Marzo distinto. Cuadros de situación", nota de

- Horacio Verbitsky. En 2004, participó como anfitrión de un encuentro entre militares, banqueros, ex represores y asesores políticos nacionalistas, peronistas y radicales en el regimiento de Patricios, de tono conspirativo. *Página/12*, 23.5.2004: 14 y 15. Nota de Horacio Verbitsky, “Castagnazos”.
41. *Página/12*, 6.10.1995: 32. Bossi confundía al *collage* con un “artificio fotográfico” y al *Nunca Más* con un fascículo y significaba al Colegio como un espacio de transmisión de saberes y valores, sin decir si en algún momento se apartó de ese cometido.
 42. Para la carta de Ferrari, ver *Página/12*, 19.10.1995: 6, “Imágenes del *Nunca Más*”. Pese a la queja de Bossi, el fascículo XIV, página 215, iguala ambos exterminios al unir las imágenes de un campo de concentración del III Reich con el emblema de la junta militar argentina; el XV, página 236, presenta la foto de un grupo de judíos en fila con la estrella de David en un campo de concentración superpuesto a un testimonio (CONADEP, 1984: 236) “los torturadores se ensañaban conmigo porque era de familia judía”; la tapa del XXI, que expone la investigación de la CONADEP y el listado de procedimientos realizados, integra a los cuatro ángeles del Eufrates del “Apocalipsis” de Durero (1500) y “La Partida del Guerrero” de Amo Breker (1939), escultor del III Reich; el XIX, página 296, la foto de Hitler con el abad católico Schachtleitner y el primado evangélico Muller junto al fragmento del testimonio del *Nunca Más* (CONADEP, 1984: 50): “Con los judíos se aplicaba el rectoscopio que consistía en un tubo que se introducía en el ano de la víctima, o en la vagina de las mujeres y dentro del tubo se lanzaba una rata. El roedor buscaba la salida y trataba de meterse mordiendo los órganos internos de la víctima”; en el XX, página 300, una foto de prisioneros conducidos en un tren con alambres de púa se presenta junto al testimonio (CONADEP, 1984: 267): “Centro de detención ilegal que funcionaba en el predio de la empresa”; el fascículo IX, página 132, presenta la foto de un pelotón alemán fusilando a un partisano junto a otra del general Antonio Bussi leyendo un discurso y un fragmento del testimonio del ex gendarme Omar Torres (CONADEP, 1984: 137) que reza: “El que efectuaba el primer disparo era el general Antonio Bussi, después hacía participar en el mismo a todos los oficiales de mayor jerarquía”; y en la página 135 de la misma entrega, una foto de civiles asesinados por los nazis se une a un fragmento de un testimonio (CONADEP, 1984: 147): “el capitán hizo subir al borde de la fosa al detenido que estaba cavando e hizo colocar a los tres restantes junto a la víctima, uno junto al otro, detrás de la fosa”.
 43. En la página 27 del fascículo II, el texto transcribe testimonios de desaparecidos sobrevivientes relatando las torturas que sufrieron junto al dibujo de Theodor Goetz, “Inquisición”, que presenta a tres jueces del tribunal eclesiástico contemplando impasibles el colgamiento de un condenado. En la página 41 del fascículo III, fotos del atentado a la AMIA acompañan una frase extraída del *Nunca Más* (CONADEP, 1984: 48) repetida a los cautivos por los guardias de un centro clandestino: “El único judío bueno es el judío muerto”. En la página 71 del fascículo V, una foto de Brown Brothers, “Un Blanco Quemando a un Negro”, tomada en 1919 en Omaha, Nebraska, Estados Unidos, donde se ve un cadáver quemándose mientras un círculo compuesto de jóvenes burgueses blancos lo contemplan sonrientes, se une con la frase del informe (CONADEP, 1984: 71): “La ESMA no era sólo un centro clandestino de detención”. El fascículo XXI, página 319, presenta un grabado de Jan Luyken de la serie “Persecuciones Religiosas”, siglo XVII.

En él, varios hombres atizan una hoguera donde se queman cráneos humanos ante la mirada atenta de un sacerdote y el texto de un testimonio (CONADEP, 1984: 162): "... el por qué de tan diabólica directiva ¿Por qué la destrucción del cuerpo?" Mientras, el fascículo XXII, presenta en la página 325 la "Mutilación de Cautivos Mexicanos" del libro *La tiranía española en las indias occidentales* de Joan Clappenburg, Amsterdam 1620, en el que se distinguen descuartizamientos, torturas y mutilaciones hechas por los españoles junto a un testimonio (CONADEP, 1984: 325): "De algunos de los métodos (de tortura) empleados no se conocían antecedentes en otras partes del mundo", frase que contradice la imagen que establece un antecedente de esos métodos de tortura en la conquista española; y una analogía similar propone el fascículo XXVII, que incluye el anexo del libro, al presentar en su tapa un *collage* integrado por una foto del nuncio monseñor Calabresi, el cardenal Aramburu, Viola, Lambruschini y Galtieri. Como fondo de la composición, Ferrari coloca el "Estandarte de la Inquisición Española", aguafuerte de Bernhard Picart.

44. En las jornadas de debate sobre el futuro contenido del museo de la memoria convocadas por "Memoria Abierta" se planteó cómo establecer puentes narrativos entre el pasado dictatorial y "sucesos actuales: el atentado a la AMIA y la embajada de Israel, autoritarismo, condiciones socioeconómicas, etc." "Memoria Abierta", 2000: 5. En el mismo sentido, en la construcción del "Parque de la memoria" se prevé la construcción de tres monumentos: a las víctimas del terrorismo de Estado, a las víctimas del atentado a la AMIA y a los "justos de las naciones". Valdez, 2003: 97. Huyssen, 2002 advierte que por el proceso cultural mediante el cual el holocausto se tornó un tropos universal de los procesos de exterminio, otras experiencias liminares fueron mimetizadas acríticamente con aquél.
45. En treinta y siete de los casos figura su condición de secuestrado/a -desaparecido/a, en once se los mencionan sólo como desaparecidos, en siete como detenidos- desaparecidos, en dos como secuestrados asesinados y como asesinado, desaparecido y asesinado en una oportunidad en cada caso. Sólo en un caso, la única información disponible bajo la fotografía es el nombre de la persona, sin que lo acompañe ningún otro dato adicional.
46. Se incluyen las fotos de Claudio, Luis Marcelo y Lila Epelbaum, hijos de la dirigente de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, René Epelbaum; de Liliana Elida Galetti, hija del militante del CELS Alfredo Galetti; de Mónica Mignone, hija del entonces presidente de ese organismo; de Daniel Víctor Antokoletz, hijo de María Adela Antokoletz, de Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora; de Carlos Cortiñas, hijo de Nora Cortiñas, dirigente de esa misma entidad; de Laura Carlotto, hija de la presidenta de Abuelas, Estela Carlotto, y de Carlos Alaye Dematti, cuya madre dirigió la filial La Plata de las Madres de Plaza de Mayo.
47. Trece de ellos estudiantes, cinco profesionales, cuatro trabajadores o empleados y uno a la vez estudiante y empleado.
48. Esta perspectiva no distingue entre las matanzas sostenidas en ese paradigma y en las fundadas en la "razón" y, entre estas últimas, entre las derivadas de la lógica capitalista o de la Revolución. De este modo, no explica las similitudes y diferencias entre los procesos de exterminio, ni distingue los modernos de anteriores, como tampoco la extensión de la experiencia concentracionaria en territorios donde ese *ethos* no era dominante, como la

- Unión Soviética, Camboya, Yugoslavia y Ruanda. Sobre la relación entre modernidad y genocidio ver, en especial, Bauman, 1989; sobre el caso soviético, ver Applebaum, 2003.
49. De algún modo, Ferrari establece una asociación similar a la de Weber, 1998, cuando establece la relación entre determinado “espíritu” o conjunto de valores y visiones de mundo y una praxis específica.
 50. La igualación entre el proceso político argentino y el nazismo es paralela a la aparición de este último y se reflejó en las denuncias contra la represión en los años treinta. Esta traslación se agudizó tras la emergencia del peronismo. Pese al decreto de 1941, “Nacht und Nebel”, para el territorio oeste de Europa ocupado por los nazis, dirigido a los opositores políticos, que comportaba su desaparición, además de las notorias diferencias cuantitativas, mientras el genocidio nazi contra los judíos se fundaba en su condición racial, inmodificable, el subversivo era para las Fuerzas Armadas argentinas un portador de valores que en ciertos casos podía ser “recuperado”. Sobre el decreto mencionado ver Frescaroli, 1969: 487 y Shirer, 1960: 957; sobre las cualidades del genocidio nazi ver Bauer, 1982, entre otros; sobre la decisión exterminadora nazi para los casos de ascendencia “mixta”, “aria” y “judía” ver Arendt, 1967: 228, entre otros.
 51. Para el argumento de que las desapariciones comportaron un genocidio por la importancia cuantitativa de judíos entre los desaparecidos, el antisemitismo, la persecución y ensañamiento especial de los perpetradores con este grupo, ver DAIA, 2000. Con igual sentido ver los fundamentos de la orden de detención “Procedimiento: Sumario 19/97 Terrorismo y Genocidio. Juzgado Central de Instrucción número cinco Audiencia Nacional de Madrid, España del Juez Español Baltazar Garzón al gobierno argentino el 30.12.1999”.
 52. Para una mirada crítica similar, ver Todorov, 1995: 34 y 35.

BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, Roberto. 1995. “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”. En *Arte y violencia – XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: Universidad Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Applebaum, Anne. 2003. *Gulag: A History*. Londres: Penguin Editors.
- Arendt, Hannah. 1967. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Bauer, Yehuda. 1982. *A History of the Holocaust*. New York: Franklin Watts.
- Bauman, Zygmunt. 1989. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). 1984. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). 1995. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA y Página/12.

- DAIA. 2000. "Informe sobre la situación de los detenidos-desaparecidos judíos durante el genocidio perpetrado en Argentina". En *Índice – Revista de Ciencias Sociales*, número 20, Buenos Aires: CES – DAIA.
- Ferrari, León. 1994. *Nosotros no sabíamos. Colección de noticias periodísticas sobre la represión en 1976 en la Argentina*. Buenos Aires: Edición del Autor.
- Ferrari, León. 1995. "Sexo y Violencia en la iconografía cristiana". En *Arte y violencia – XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: Universidad Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Feuchtwang, Stephan. 2000. "Reinscriptions: Commemoration and the Transmission of Histories and Memories under Modern States in Asia and Europe". En *Memory and Methodology*, Susannah Featherstone, (Ed.), Berg.
- Filc, Judith. 1997. *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Frescaroli, Antonio, 1969. *La Gestapo*. Barcelona: Editorial De Vecchi.
- Friedlander, Saul. 1992. *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge y Londres.
- Fundación Banco Ciudad. 2000. *Arte y política en los sesenta. Catálogo de la muestra*. Buenos Aires.
- Gillespie, Richard. 1987. *Montoneros, soldados de Perón*. Buenos Aires: Editorial Grijalbo.
- Giunta, Andrea. 1997. "La política del montaje: León Ferrari y la civilización occidental y cristiana". En *Cultura y Política en los años sesenta*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Hartman, Geoffrey. 2000. "Holocausto, testemunho, arte e trauma". En *Catástrofe e representação*, Arthur Nestrowski y Marcio Silva (orgs.), San Pablo: Editorial Escuta.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. 2000. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Manguel, Alberto. 2000. *Leyendo imágenes*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Marchan, Simón. 1974. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Memoria Abierta. 2000. *Primeras jornadas de debate interdisciplinario. Organización institucional y contenidos del futuro museo de la memoria*. Colección "Memoria Abierta", Buenos Aires: Dirección Municipal de Museos.
- Mignone, Emilio. 1999. *Iglesia y Dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Universidad Nacional de Quilmes y Página/12.
- Shirer, William. 1960. *The Rise and Fall of the Third Reich*. New York: Simon and Shuster.
- Terán, Oscar. 1991. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur.

- The Jack Blanton Museum of Arts. 1999. *Cantos paralelos. Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*. Austin: University of Texas Press.
- Todorov, Tzvetan. 1995. *Les abus de la mémoire*. Colección Diffusion, París: Le Seuil, Arlea.
- Traverso, Enzo. 2001. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Empresa Editorial Herder.
- Trezise, Thomas. 2001. "Unspeakable". En *The Yale Journal of Criticism*, V 14: 1, Yale: Yale University and The Johns Hopkins University Press.
- Valdés, Patricia. 2003. "El parque de la memoria en Buenos Aires". En *Monumentos, memoriales y marcas testimoniales*, Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.), Colección "Memorias de la Represión" 5, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Van Alphen, Ernest. 1997. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. California: Stanford University Press.
- Verbitsky, Horacio. 1995. *El vuelo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Weber, Max. 1998. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones Istmo.