

*Fotografiar las sombras: el Destino Final de los aviones de los vuelos de la muerte*¹

Angela Di Matteo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

ABSTRACT

The photo-essay *Destino Final* by Giancarlo Ceraudo, an Italian documentary photographer, was inspired by an impossible question: where are the planes of the death flights? What was originally intended only as a political photography project becomes a judicial investigation which, with the indispensable help of Miriam Lewin, journalist, human rights activist and former *desaparecida*, leads to the identification of the planes and the conviction of the pilots. By investigating the shadows, Ceraudo sheds light on one of the key moments in Argentinian history.

Keywords: *Destino Final*; Giancarlo Ceraudo; Death flights; Desaparecidos; Documentary photography.

El ensayo fotográfico *Destino Final* del documentalista italiano Giancarlo Ceraudo nace de una pregunta imposible: ¿dónde están los aviones de los vuelos de la muerte? Lo que en un principio solo tenía que ser un proyecto de fotografía política se vuelve una encuesta judicial que, con la ayuda imprescindible de Miriam Lewin, periodista, activista para los Derechos Humanos y ex desaparecida, lleva a la identificación de los aviones y a la condena de los pilotos. Por medio de la investigación de las sombras, Ceraudo arroja luz sobre uno de los momentos clave de la historia argentina.

Palabras clave: *Destino Final*; Giancarlo Ceraudo; vuelos de la muerte; desaparecidos; fotografía documental.

¹ Trabajo de investigación realizado en el marco del proyecto “Archivos en Transición: Memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch), programa MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie de la Unión Europea), número de referencia 872299.

*Operación de puerta trasera
No debe ser abierta durante el vuelo
Excepto bajo órdenes del capitán*
(Leyenda en la compuerta trasera del Skyvan PA-51)

No se puede pensar sin imágenes, decía Aristóteles², y por el mismo principio según el cual los procesos cognitivos producen el acto lingüístico (la palabra) al mismo tiempo que el acto figurativo (la imagen) – puesto que no se puede decir o pensar en una sola palabra sin *verla*, literalmente, en nuestra mente – tampoco se puede recordar sin imágenes.

Imágenes que guardan en nuestro archivo íntimo la memoria somática y afectiva de nuestros seres queridos; imágenes mediáticas, rituales, políticas, de moda, de guerra, de cuerpos; imágenes sagradas – donde lo sagrado depende más de la cercanía emocional que sentimos hacia el objeto que de su supuesta esencia metafísica; imágenes materiales, digitales, de colores, en blanco y negro, subliminales: todas nos restituyen la huella de un pasado que nos define en el presente y nos hace reconocibles en el espacio público y privado.

Al igual que la identidad de cada sujeto, la identidad de una comunidad depende en gran medida de las imágenes que se han creado y difundido, porque en ellas se encuentra la forma de percibir el mundo tal como lo entiende cada sociedad. Las imágenes acompañan la memoria, construyen la idea de nación, producen prácticas y consolidan creencias culturales, políticas y religiosas: en definitiva, contribuyen a la creación de un sentimiento comunitario que permite que cada uno piense y, por ende, recuerde colectivamente. Las imágenes representan un engranaje poderoso en los “marcos sociales de la memoria”, así como los había planteado Maurice Halbwachs en 1925, ya que lo que recordamos es la imagen de nuestra herencia individual (lo que recibimos de nuestro entorno familiar) y de nuestra herencia grupal (lo que recibimos del sistema socio-cultural de pertenencia) que juntas se proyectan en la pantalla del presente, y lo que no recordamos, porque nunca lo vimos – aunque sea con los ojos de los demás –, da origen a un agujero negro que abisma los significados de la Historia.

Así como las personas con demencia caen víctimas de una profunda enajenación de la realidad porque, afectadas por la cruel enfermedad del olvido, no pueden reconocer los rostros que las rodean y pierden la capacidad de expresarse y auto-percibirse dentro de su mundo relacional, una colectividad que no haya tenido acceso a la visión total de su pasado no puede conocer la totalidad

² Véase: *De anima*, III, 7, 431 a 16-17.

de su presente. Recordar por imágenes es una necesidad vital, incluso cuando ese pasado nos devuelve el retrato de la muerte.

En el acervo visual de la historia reciente argentina, las fotografías de la última dictadura cívico-militar representan una documentación irrenunciable en la recomposición del pasado traumático, aunque, siendo breves instantáneas de la realidad, solo pueden revelar la precariedad intrínseca del testimonio.

¿Por qué existe esta dificultad? Porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado – es decir, “toda la verdad” – sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, inadecuadas: lo que vemos [...] es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos” (Didi-Huberman 2004, 59).

La *laguna*, diría Primo Levi, de la fotografía documental es que no puede contar “toda la verdad”: sería muy ingenuo pensar que el sufrimiento producido por una experiencia que va más allá de lo que consideraríamos inhumano pueda encontrar cabida en unos pocos centímetros de papel. Sin embargo, la fotografía es “una emanación de lo real en el pasado” (Barthes 1990, 154), algo que se muestra a la vista de nuestra conciencia como “un certificado de presencia” (Barthes 1990, 151), como una prueba de existencia que confirma que algo ha ocurrido de verdad. Es más: según Barthes, la fotografía “es más que una prueba: no muestra tan solo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido (Barthes 1990, 24). Su “poder de autenticación” (Barthes 1990, 155) certifica los eventos del pasado asegurando su historicidad. Las imágenes, entonces, no son “ni puro silencio, ni palabra absoluta” y pueden “explicar *pese a todo* lo que no se puede explicar *del todo*” (Didi-Huberman 2004, 12).

El problema que surge en correspondencia de la narración visual del poder dictatorial es que los crímenes de estado nunca se ven. La desaparición forzada, forma invisible de secuestro y asesinato, gracias a la clandestinidad de sus métodos logra, por un lado, la “negación u ocultamiento público del proceso genocida en el momento de su ejecución” y, por el otro, la “eliminación de las ‘pruebas’ del proceso de aniquilamiento” (Feierstein 2017, 58). La única imagen que la dictadura nos presta es una máscara artificial que, por supuesto, no coincide con el infierno padecido por las víctimas. Una máscara que solo es “una falsificación orwelliana de la memoria, una falsificación de la realidad, una negación de la realidad, hasta la huida definitiva de la misma realidad” (Levi 2015, 29).

Si pensamos en las prácticas de secuestro, tortura y desaparición en términos espaciales, nos daremos cuenta de que las imágenes que nos quedan de lo que ha ocurrido durante la dictadura argentina '76-'83 se pueden clasificar en

dos diferentes topologías: las imágenes del adentro y las imágenes del afuera. Afuera las casas, las calles, la Plaza de Mayo: visibles espacios de lucha que aparecen cada vez que miramos las fotos de las madres y las abuelas marchando y reclamando verdad y justicia. Mientras que el adentro de los campos de concentración, de las celdas, de los sótanos, de los cuartos de tortura sigue representando una zona de sombra, desconocida al ojo de la posterioridad.

El mejor modo para defenderse de la invasión de recuerdos que pesan es impedir su entrada, tender una barrera sanitaria a lo largo de la frontera. Es más fácil impedir la entrada de un recuerdo que librarse de él después de haber sido registrado (Levi 2015, 28).

Excepción hecha por los negativos recuperados por el ex detenido Víctor Bastera³, el archivo fotográfico que se produjo dentro de los centros clandestinos *durante el horror* es un archivo casi vacío. Los estudios que hasta hoy⁴ han trazado una trayectoria de investigación en este campo se han enfrentado con un asunto no fácil de resolver. Si la fotografía es el arte de la contingencia, de lo visiblemente tangible por la mirada, que no puede reproducir lo que no está, ¿cómo acceder a una experiencia visual de algo que sí ocurrió pero que nunca fue visible? Fotografiar la ausencia es un oxímoron que solo encuentra una posibilidad de huida de su “núcleo paradójico” (Balletta 2015, 745) en las imágenes *a posteriori*, como las fotos sacadas por la CONADEP ya en tiempo de democracia y los sugestivos proyectos de muchos fotógrafos y fotógrafas⁵ que buscan evocar, a través de una poética de los escombros, lo que ni la cámara ni nadie más podrá volver a ver.

³ Militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), al momento de su secuestro en 1979 Víctor Bastera era obrero gráfico y por eso fue esclavizado y obligado a trabajar en un laboratorio fotográfico instalado en la ESMA donde falsificaban documentos de identidad para los represores. Junto con los testimonios que allá pudo reunir y esconder - y que luego pondrían cara, nombre y apellido a decenas de verdugos en las causas contra el terrorismo de Estado - Bastera incluso pudo rescatar algunos negativos de sus compañeros: “un día, trabajando en el laboratorio, vi que tenían una pila de fotos para quemar, era ya el ‘83, viste, ya se venían los cambios. Y entre ellas vi mi retrato, mi propia foto cuando me acababan de chupar, la que sacaron el mismo día en que nos fotografiaron a todos contra la misma pared. Entonces 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” (Bastera en Brodsky 2005, 31). Para ver y escuchar el testimonio de Víctor Bastera, se sugiere la visión del documental *Fotos de la memoria*: <https://www.youtube.com/watch?v=muZjFW73yWM&t=791s> (primera parte) y <https://www.youtube.com/watch?v=GjJVeTgyvAw&t=233s> (segunda parte).

⁴ Véanse, por ejemplo, Balletta 2015; Balletta 2021; Blejmar, Fortuny, Garda 2012; Da Silva Catela 2012; Feld, Stites Mor 2009; Fortuny 2014; Jelin, Longoni 2005; Larralde Armas 2016.

⁵ Para más detalles sobre los proyectos fotográficos argentinos relacionados con la última dictadura militar, véase Fortuny 2014 y Balletta 2015.

No existen productos documentales tomados durante el ejercicio del horror y no existen productos artístico-documentales que puedan reproducir, en el sentido de re-crear, re-hacer sentir en la carne y en el alma de los espectadores, lo que sufrieron las víctimas. Por lo tanto, una imagen-testimonio de la dictadura, una imagen que guarde un momento de la violencia del pasado en el instante exacto en el que esta violencia ocurrió y que, además, sepa transmutar la experiencia del límite en un objeto tangible y reproducible es una imagen inasequible. Sin embargo, en la actualidad contamos con un nuevo archivo fotográfico que, aunque haya nacido en tiempos recientes, ha cambiado para siempre la historia de la memoria en la Argentina gracias a su contenido estético y sus consecuencias judiciales.

¿Dónde están los aviones?

Aterrizado por primera vez en 1993 para visitar a sus parientes que habían migrado de la Italia meridional, Giancarlo Ceraudo (Roma, 1969) vuelve a Buenos Aires en 2001 para fotografiar las condiciones sociales debidas a la crisis económica y los cambios políticos producidos por la declaración de inconstitucionalidad de los indultos (2001) y la anulación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (2003). Las sombras del régimen, que nunca se habían disuelto, ahora volvían con más fuerza, pero con ellas también se acercaba una nueva esperanza de justicia: la reapertura de los juicios por los crímenes de lesa humanidad, a pesar de las innegables contradicciones de la “estatalización de la memoria” (Crenzel 2016, 53), daba comienzo a una nueva época en el camino de los Derechos Humanos.

En los años siguientes el fotógrafo italiano, que se queda en la capital para registrar las mil caras de un país en transformación, sigue atormentado por una pregunta incómoda que al parecer nadie podía contestar: *¿dónde están los aviones?* Tras haber examinado cada detalle de las aterradoras palabras de Adolfo Scilingo en uno de los pocos ejemplares en circulación de *¡Por siempre Nunca Más!* y sus declaraciones que ilustraban cómo se cumplían los vuelos de la muerte – “Se los desvestía desmayados y, cuando el comandante del avión daba la orden, en función de donde estaba el avión, se abría la portezuela y se los arrojaba desnudos uno por uno” (Verbitsky 1995, 29) – Ceraudo no entiende por qué, a veinte años de la caída de la dictadura, todavía nadie se había preocupado por ir a buscar esas máquinas asesinas.

En 2007 se alía con Miriam Lewin, periodista y ex presa sobrevivida a los centros clandestinos de Virrey Cevallos y de la ESMA, y juntos emprenden un proyecto atrevido, con escasos recursos económicos y, aparentemente, aún menos posibilidades de éxito.

¿Pensaste en buscar los aviones que llevaron a los prisioneros a los vuelos de la muerte? ¿Sabés dónde pueden estar?

Me quedé callada unos segundos.

– No tengo ni idea... Pero, de todos modos, ¿para qué puede servir?

– Podría conducirnos a los pilotos. Sería importante localizarlos (Lewin 2017, 22).

Desde su primer encuentro en una cafetería de la avenida San Juan – que ella describiría diez años después en *Skyvan. Aviones, pilotos y archivos secretos* – Giancarlo y Miriam se comprometen recíprocamente en la búsqueda de esos ataúdes volantes que arrojaban a sus víctimas hacia las profundidades del mar. El fotógrafo y la periodista deciden dedicar todos sus esfuerzos para revisar testimonios y examinar datos, esperando encontrar una prueba, o por lo menos una pista, que los lleve a los aviones de los vuelos de la muerte. Antes de fin de año su investigación los conduce a la localización de seis aviones: tres Electra Lockheed L-188 (uno ubicado en un predio al sur de Buenos Aires, otro en un museo naval cerca de Bahía Blanca y otro en Trelew); y tres Short Skyvan: el PA-53 en Luxemburgo, el PA-52 en Gran Bretaña y el PA-51 en Fort Lauderdale.

La identificación del paradero de los aviones es decisiva pero no es el punto de llegada.

Después de varios meses no hubo novedades en la búsqueda de los aviones, o mejor dicho, de los pilotos. Porque ese era el último objetivo. No se trataba de una investigación meramente arqueológica, orientada solamente a ubicar los objetos, por más que tratáramos de convencernos de que eso era lo suficientemente importante (Lewin 2017, 106).

En 2009 ocurre algo increíble: el hallazgo de un archivo con todas las planillas de los vuelos descubierto en el PA-51 de Fort Lauderdale. “Están las de la dictadura completas, las del 76, del 77, hasta el 82 inclusive. Tienen datos, fechas, destinos...incluso los nombres de los pilotos de cada trayecto” (Lewin 2017, 16). Contar con los registros es un resultado vital para la misión y, con la ayuda del ex piloto Enrique Piñeyro, por fin se pueden traducir los códigos del lenguaje aeronáutico y descifrar los reales trayectos que hacía ese Skyvan localizado en la Florida.



Figura 1: Skyvan PA-51, uno de los cinco aviones de la Prefectura Naval Argentina usado para los vuelos de la muerte durante la dictadura militar de 1976 a 1983. Este avión hizo el vuelo del 14 de diciembre de 1977. Fort Lauderdale, Florida, Estados Unidos, 2013. Cortesía de Giancarlo Ceraudo.



Figura 2: Skyvan PA-51, interior del avión. Fort Lauderdale, Florida, Estados Unidos, 2013. Cortesía de Giancarlo Ceraudo.

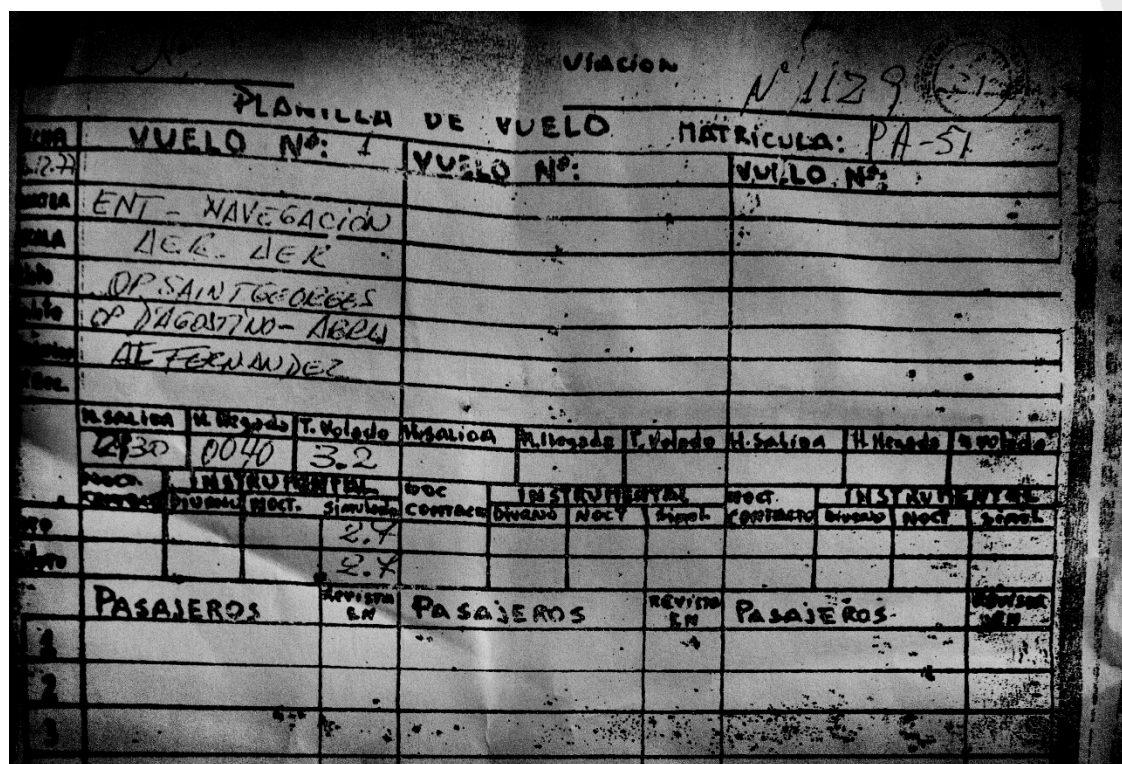


Figura 3: Registro de vuelo del Skyvan PA-51 del 14 de diciembre de 1977. 2011. Cortesía de Giancarlo Ceraudo.

De toda la información recopilada, en 2010 sale por *Telenoche* un informe televisivo que, asombrosamente, encuentra el silencio de la opinión pública. Entre la indignación de Taty Ameida (Madre de Plaza de Mayo Línea Fundadora) y la indiferencia de la prensa argentina, Ceraudo y Lewin deciden pasar directamente por vías judiciales. Es así que Enrique Piñeyro y Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz y ex desaparecido que se había salvado de un vuelo de la muerte, presentan una denuncia ante el juzgado de Sergio Torres, encargado de la instrucción de la causa ESMA.

Si es cierto que los tiempos de la justicia pueden ser muy largos, en este caso se estaban extendiendo demasiado y, al no ver ningún progreso a más de un año de la denuncia, Miriam recurre a Sofía Rodeiro para intentar despertar los tribunales de su parálisis. Mientras tanto, Giancarlo se acerca al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y gracias a Carlos “Maco” Somigliana adquiere nuevos e importantes datos. La llegada de la ex jueza Rodeiro y la información sobre nombres, fechas y lugares proporcionada por el antropólogo cambian el ritmo de la investigación. En agosto de 2012 la causa de los vuelos de la muerte es incorporada a la Megacausa ESMA III, que lleva al banquillo a decenas de imputados entre secuestradores, torturadores y pilotos. Después de cinco años, por fin el 29 de noviembre de 2017 el tercer juicio de la Megacausa ESMA se concluye con 29 condenados a prisión perpetua: entre ellos figuran Alfredo Astiz,

Jorge Acosta y los ex pilotos Mario Daniel Arrú, Alejandro Domingo D'Agostino y Enrique José De Saint Georges (quien falleció antes de la sentencia final) responsables del vuelo del 14 de diciembre de 1977 que lanzó al mar a las Madres de Plaza de Mayo María Ponce de Bianco, Esther Ballestrino de Careaga, la activista de derechos humanos Angela Auad y las monjas francesas Léonie Duquet y Alice Domon, secuestradas entre el 8 y el 10 de diciembre de 1977 y cuyos cuerpos habían sido identificado en 2006 por el EAAF.

Gracias a las pesquisas del fotógrafo italiano y de la periodista argentina, la recuperación de las planillas encontradas en Fort Lauderdale hizo posible la detención y la condena de algunos de los culpables. “Si no hubiera sido por nuestra investigación – escribe Lewin recordando las palabras de Ceraudo –, porque localizamos el Skyvan y las planillas, el proceso no se habría iniciado, el juez no habría hecho nada y los pilotos no estarían presos. Así es como inició la cosa” (Lewin 2017, 201). A diez años de aquella pregunta incómoda – *¿dónde están los aviones?* – que llevó a juicio a los pilotos de los vuelos de la muerte, Giancarlo Ceraudo publica el fotorreportaje *Destino Final* y Miriam Lewin el libro *Skyvan. Aviones, pilotos y archivos secretos*. A través de dos distintos lenguajes, la imagen y la palabra, ambos textos nos entregan el testimonio de una batalla periodístico-judicial sin precedentes.

***Destino Final* y el retrato de las sombras**

Caso excepcional en la historia del fotoperiodismo, las imágenes de unos objetos de muerte dan comienzo a una investigación que llevaría directamente a la condena de los culpables que usaron esos objetos para perpetrar sus crímenes. Pero antes de llegar a las sentencias de 2017, el complejo y largo trabajo emprendido en 2004 para lo que en un principio solo tenía que ser un proyecto de fotografía política y que luego se transformaría en una encuesta judicial, pone en evidencia, ya desde el comienzo, su gran problematicidad: la ausencia de los aviones. Si, en palabras de Susan Sontag, “ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (Sontag 2006, 216), ¿cómo fijar esa huella si no hay ningún vestigio? Si la fotografía se define por ser “un verdadero *acto icónico*, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias” (Dubois 1986, 11), ¿qué hacer cuando esa misma realidad circunstancial se encuentra inalcanzable, imposible de capturar por el objetivo?

Puesto que lo que el fotógrafo puede detener es “un fragmento que la cámara arrancó al mundo, [...] un rastro del mundo” (Belting 2007, 263), a lo largo del proceso de realización de *Destino Final* la búsqueda de la imagen choca

inevitablemente con la falta del objeto. Frente a ese vacío material, Ceraudo no re-crea una composición ficcional que recurra a un lenguaje simbólico de la realidad, sino decide ir en búsqueda de lo que se ha quedado en el pasado y que por primera vez podría verse en el presente. Por lo tanto, el hallazgo de los registros de los vuelos rescibe el *destino final* de víctimas y verdugos y, al mismo tiempo, la aparición de los aviones y la publicación de las imágenes nos permite contar con la evidencia histórica de algo que sí conocíamos pero que nunca habíamos visto. El acto de la recepción óptica, que consiste tanto en la visión directa del fotógrafo como en la consecuente contemplación de las tomas, da cuerpo a esos objetos que solo habíamos imaginado. Las fotografías materializan la palabra, le confieren forma, sonido, olor y lo que habíamos escuchado por los testigos se vuelve una realidad imborrable de la retina de la nación.

No tenemos más remedio que enfrentarnos a estas imágenes, pese a los golpes que puedan proporcionar. Lo que no podíamos imaginar se ha vuelto demasiado imaginable y lo indecible se ha convertido en aquello de lo que nos vemos obligados a hablar (Mitchell 2005, 305)⁶.

Si toda imagen se define por ser la presencia de una ausencia (Belting 2007), es decir, la representación vicaria de algo que estuvo presente pero que ahora es sustituido por la imagen, el trabajo de Ceraudo no duplica simplemente una ausencia momentánea, sino produce una forma inédita y concreta de una realidad que permaneció ocultada durante cuarenta años y que, a partir de su publicación, crea un nuevo recuerdo en la memoria visual nacional. Depositarios de una verdad histórica cuya veracidad se expresa por la existencia misma del material fotográfico, “[l]os lugares de memoria”, explica Piper Shafir, “especialmente cuando se trata de espacios en los que ocurrieron acontecimientos violentos, operan en sí mismos como prueba de dichas realidades” (Piper Shafir 2017, 198). De ser así, las imágenes de los aviones “parecen cobrar vida y son tratadas por quienes recuerdan como entidades dotadas de agencia” (Piper Shafir 2017, 200). Sujetos autónomos, que no procuran una interpretación subjetiva del mundo sino una evidencia objetiva capaz de aportar pruebas tangibles e incuestionables, las fotografías de *Destino Final* se vuelven imágenes-que-hablan, que no solamente se prestan como testimonios de una realidad ausente sino actúan en calidad de testigos oculares. Sin embargo, “fotografiar la memoria es un ejercicio extremadamente complicado”, me confiesa Giancarlo en una conversación telefónica: supongo, de mi parte, porque obliga no solo a salir de la contingencia de algo ya ocurrido sino, sobre todo, a buscar lo que sobrevive al paso del tiempo y, aun así, sigue teniendo significado.

⁶ La traducción es mía.

Recuperando la memoria de esos espacios aéreos de desaparición, los aviones en blanco y negro de Ceraudo llenan un vacío de la mirada colectiva que hasta 2017 no conocía estructura y tamaño de esos instrumentos de muerte. Saber qué perfil tienen los Electra y los Skyvan que llevaron a los inconscientes pasajeros hacia su último viaje no representa un dato meramente formal, ya que tener memoria del pasado también significa tener memoria de las cosas. “Los objetos – visibles, tocables, sensibles – operan como articuladores entre el pasado y el presente en la medida en que son dotados de vida social” (Piper Shafir 2017, 193). Por lo tanto, mostrar los aviones constituye un acto de momentánea vivificación de estos objetos que, mediante la fotografía, pueden resurgir de la invisibilidad y volverse testigos de la violencia que contuvieron. “Esto es posible porque la materialidad del espacio parece ‘contener’ una memoria de lo ocurrido y relatar los hechos de los que es testimonio” (Piper Shafir 2017, 200). Entonces para *ver el pasado* también necesitamos ver las materialidades que fueron transitadas por los eventos y que ahora se vuelven “objetos de regreso” (Hirsch 2015, 271).

Esta dinámica de “regreso”, de transición de la oscuridad a la luz, de la mentira a la verdad, del pasado al presente, se hace particularmente evidente en *Destino Final*. A pesar de que toda imagen conlleve una asincronía entre el tiempo de la *image*, es decir, del objeto-fotografiado y el de la *picture*, o sea del objeto-fotografía (Mitchell 2018), el carácter inédito de las fotografías de los aviones, tomadas en época muy reciente, hace que esta diferencia cronológica se vuelva más ambigua e incierta. La sutil discrepancia entre el tiempo de los aviones (el pasado) y el tiempo de las imágenes (el presente) hace que en estas cohabiten simultáneamente dos temporalidades distintas, cuya frontera permanece constantemente en movimiento. Llegar a conocer hoy por primera vez las imágenes de los aviones mediante la técnica, las herramientas y las formas de mirar del siglo XXI reduce la distancia cronológica con el imaginario histórico del espectador contemporáneo que siente, inevitablemente, una mayor implicación personal en los objetos y los rostros que ve retratados.

De hecho, las imágenes reunidas en *Destino Final* nos dejan participar - aunque solo de forma momentánea e insuficiente - de la búsqueda, del duelo, del miedo que la vista de los aviones evoca. Aunque seguiremos no teniendo una experiencia directa ni indirecta de los vuelos, ya que la experiencia de la muerte es intransferible e irrepresentable, gracias a Giancarlo Ceraudo contamos tanto con una documentación que impulsó los juicios de los vuelos, como con las pruebas visuales que nos hacen *entrar idealmente* en los aviones, mirar sus esqueletos, figurarnos la altura, *imaginar*⁷ la muerte.

⁷ Utilizo el verbo *imaginar* en la perspectiva de Didi-Huberman que, retomando una expresión de Filip Müller, nos advierte sobre la insuficiencia testimonial de las fotografías del Holocausto. El horror no cabe en una imagen, “hay que imaginarlo” (Didi-Huberman 2004, 67).

No era la fragilidad de los escalones lo que me frenaba. Me angustiaba entrar. Ascendí paso a paso, con un poco de vértigo, mientras sentía que una mano desde arriba sostenía la manga de mi chaqueta de cuero negro.

Una ristra de bultos enhebrados, probablemente fundas de paracaídas, flameaba colgando de un costado de la nave. Sobre las alas, había enormes rollos de un material indefinido, parecido a una lana de vidrio amarronada. Giancarlo empezó a disparar su cámara incesantemente, a veces en cuclillas, otras tratando de burlar la falta de equilibrio.

Entramos a la cabina, un universo en claroscuros, atravesado por los rayos de luz que se filtraban por el frente, las ventanillas y por la boca entreabierta del portalón lateral. La recorrimos en silencio, entre las butacas de un blanco sucio, o hablando en voz baja. El espacio era amplio, lo suficiente como para que las dos cámaras trabajaran sin estorbarse, para que Rodrigo señalara detalles y leyenda que descubría, entre ellos indicaciones para abrir la puerta: “El tiempo que los ganchos traban es de aproximadamente treinta segundos”, “DOOR SWITCH ACTUATOR, TURN BOLT IN TO RETARD SWITCH ACTION”, y para que yo me quedara absorta, inmobilizada frente al espacio que separaba el piso del avión del vacío. Ese espacio que había dividido la ensoñación, de la caída y el punto final de la tortura para tatos. ¿Los habría despertado el frío helado de la noche? ¿O habían permanecido inconscientes hasta golpear con la dura superficie del agua, con el dolor de las quebraduras? (Lewin 2017, 112).

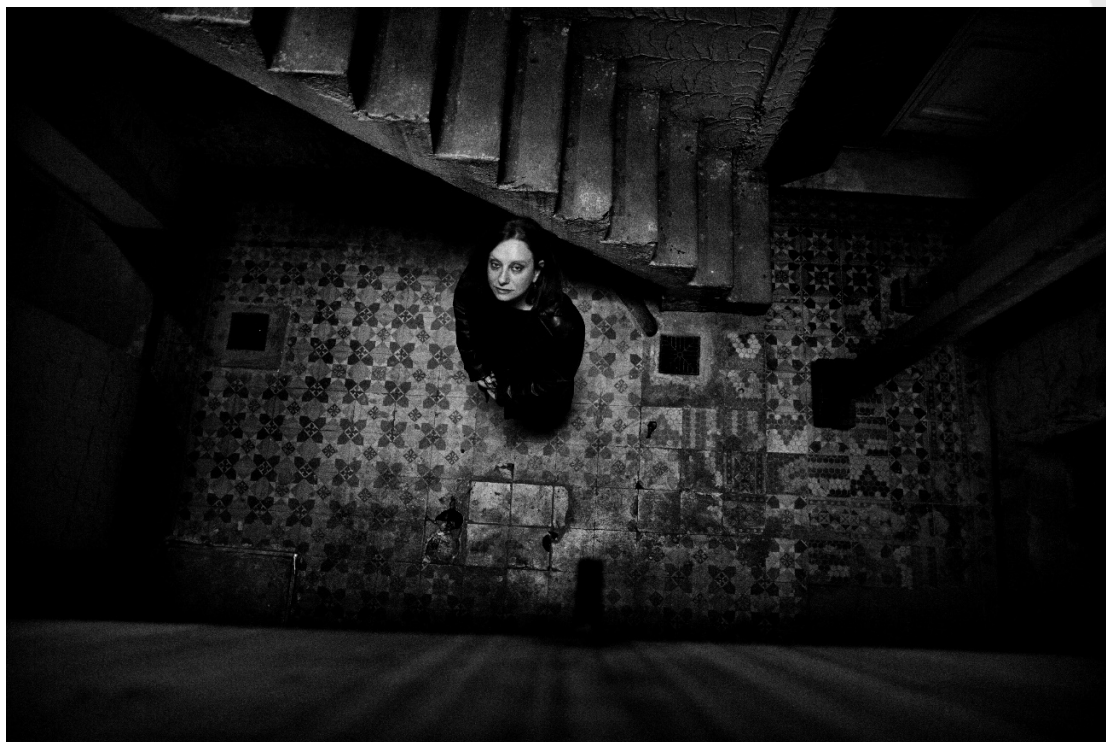
Si con estas palabras Miriam Lewin relata, no sin conmoción, su encuentro con el Electra, llevándonos con ella en esa espiral de repulsión y angustia, la gramática de Ceraudo nos ofrece una experiencia paralela. Ver los aviones, su interior, la cabina, la puerta trasera y todo el sistema de mandos, hace que los vuelos de la muerte se vuelvan materialmente reales en la mirada del espectador. Leer de los aviones no es lo mismo que verlos: acceder a una visión del objeto no mediada por la subjetividad de la palabra hace que el objeto se imprima en nuestra memoria visual tal como es, en toda su violenta, siniestra y fría masa de metal.

Destino final no simplemente aumenta nuestra memoria sobre los hechos sino, más bien, se configura como un archivo material que, por ser inédito, se coloca en nuestro imaginario transformándose en nuestro nuevo archivo mental. “¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica?” se pregunta John Berger. “La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria”. (Berger 2000, 48). A pesar de que las imágenes siempre serán un dispositivo estético que solo puede evocar el pasado sin llegar a presentificar su materialidad en el presente, la relación entre la fotografía y el recuerdo queda sin duda un vínculo inseparable. Por lo tanto, el trabajo de Ceraudo se configura como una forma insuficiente, pero al mismo tiempo extremadamente indispensable de

convocar la memoria. “Imposible pero necesario”, escribe Didi-Huberman a propósito de los archivos visuales del trauma, “así pues, posible pese a todo (es decir, con lagunas)” (Didi-Huberman 2004, 66).

Detectando y revelando una realidad traumática que ha quedado escondida durante años, *Destino Final* se convierte simbólicamente en la marca de una llaga no cerrada, una cicatriz todavía muy reciente que guarda bajo piel el dolor de la herida. Localizador de una realidad enterrada en el pasado, *Destino Final* cumple con dos importantes objetivos: al igual que los aparatos ópticos de visión protésica, como los telescopios y los microscopios, que nos permiten ver donde nuestro ojo no alcanza, la obra de Ceraudo des-vela una realidad hasta ese momento invisible, pero no porque demasiado lejana o demasiado pequeña, sino porque atrapada en el olvido.

Por su mismo funcionamiento técnico, que captura un objeto a través de la luz, la cámara fotográfica no puede referir lo que no se ve y, sin embargo, Giancarlo Ceraudo logra *fotografiar las sombras*. Sus fotografías, obras de arte que parecen arrastrarnos hacia el abismo para luego liberarnos en la superficie como después de una larga apnea, nos hacen *ver la oscuridad* de los aviones, de la ESMA, del Olimpo, del Pozo de Banfield y de Virrey Cevallos. Forcejeándose y resistiéndose al magma denso de las sombras, las figuras que emergen de las páginas acompañan nuestra mirada hasta una salida invisible y no nos dejan perder entre los rincones más negros del infierno. “El Tano tenía habilidad para encontrar el alma de las cosas” (Lewin 2017, 35), escribe con razón Miriam Lewin. Y de hecho, lo que realmente sale a la luz en la cámara oscura de Ceraudo es una verdadera “huella luminosa” (Dubois 1986, 48) que se abre camino entre las tinieblas. Gracias a *Destino Final*, Giancarlo Ceraudo nos presta sus ojos y nos lleva dentro de esa oscuridad: mediante su cámara, capaz de rastrear la noche, nos da la posibilidad de co-participar de una experiencia visual que cambia para siempre el imaginario social y político de la dictadura.



*Figura 4: Miriam Lewin retratada dentro de Virrey Cevallos. Buenos Aires, 2008.
Cortesía de Giancarlo Ceraudo.*



Figura 5: Osvaldo López, sobreviviente, ex detenido de Virrey Cevallos. Buenos Aires, 2008. Cortesía de Giancarlo Ceraudo.

Retomando otra vez las palabras de Didi-Huberman, *Destino Final* se erige como “el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible” (Didi-Huberman 2004, 67) puesto que, gracias a él, el ojo público de la nación puede ver, como nunca antes, los aviones de los vuelos de la muerte a través de imágenes que funcionan tanto de “documento histórico” (Burke 2005) a usos de los tribunales, como de “documento social” (Freund 1983) capaz de producir un cambio cultural en el país. Permitiendo “a la posterioridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado” (Burke 2005, 16), las imágenes del fotógrafo italiano modifican no solo el destino individual de los culpables sino también el destino comunitario de la memoria colectiva. Si, como se dijo al principio, las imágenes son parte del proceso cognitivo apto a recordar, contar con un nuevo aparato figurativo significa contar con un nuevo repertorio de recuerdos.

Destino Final no solamente retrata los aviones y las planillas rescatadas sino, sobre todo, recoge las vidas y las voces de quienes, de una u otra forma, han sido parte de este proyecto. Su narración visual no traza exclusivamente las etapas de su investigación con la ex desaparecida argentina: el rostro de Miriam Lewin no protagoniza las páginas de la obra sino las habita juntos con los retratos de los ex desaparecidos Osvaldo López, Víctor Bastera, Ana María Careaga, Munú Actis; de Taty Almeida, Vera Vigevani Jarach y otras Madres de Plaza de Mayo; de Geneviève Jeanningros, Mabel Careaga, Luís Bianco y otros familiares de las víctimas así como con imágenes de periódicos, tumbas, huesos, policías y verdugos. A través de un polifónico sistema iconográfico, el libro recoge y atesora el testimonio vivo y concreto de un afán por la verdad que solo se pudo alcanzar gracias al compromiso colectivo de hombres y mujeres que decidieron poner el cuerpo para “exhumar ese pasado oculto” (Somigliana en Ceraudo 2017, 137).

Historia de muchas historias, *Destino Final* no representa un final de trayecto sino un boleto abierto para que las imágenes de esa herida sigan viajando a lo largo del tiempo y del espacio para llegar a la mirada de todas y todos. Puesto que “el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo” (Belting 2007, 71), necesitamos grabarlas para siempre en nuestra memoria para volvernos nuevos testigos oculares capaces no solo de relatar las sombras sino de arrojar luz sobre nuestro presente. Por lo dicho, las fotografías de Ceraudo, dispositivos políticos de transformación social, constituyen un archivo en marcha que no se limita a revelarnos los silencios del mal, sino que nos interpela con respecto a nuestra vigente gestión de la memoria. Si es cierto que los aviones fotografiados ya no sirven para los crueles fines de la dictadura, de todas formas, no se trata de objetos en reposo ya que siguen teniendo una función activa, “un sentido vivo” en la construcción de la verdad y la justicia. Por esta razón, prefiero mirar su aura residual no tanto en la óptica de lo que queda del pasado sino, más bien, de lo que queda por hacer en el futuro.



Figura 6: Homenaje a las Madres de Plaza de Mayo en el día del aniversario del secuestro en la Iglesia de la Santa Cruz el 8 de diciembre de 1977. Buenos Aires, 2012. Cortesía de Giancarlo Ceraudo.

Bibliografía

- Balletta, Edoardo. 2015. "Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura". *Kamchatka* 6: 741-764. 10.7203/KAM.6.7101
- . 2021. "Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros". *Altre Modernità* (número monográfico: *Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos*): 1-15. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15311>
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Berger, John. 2000. "Usos de la fotografía". *Elementos* 37: 47-51.
- Blejmar Jordana, Natalia Fortuny y Luis Ignacio Garda (eds.). 2013. *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Brodsky, Marcelo. 2005. *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca Editora.

- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Ceraudo, Giancarlo. 2017. *Destino Final*. Amsterdam: Schilt Publishing.
- Crenzel, Emilio. 2016. "Hacia una historia de la memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina". En *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, Eugenia Allier Montaño y Emilio Crenzel (coords.), 35-61. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Da Silva Catela, Ludmila. 2012. "Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas". *Revista de Historia. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica* 27: 75-91.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, Philippe. 1986 (1983). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Feierstein, Daniel. 2017. "Genocidio y desaparición: los distintos usos de una práctica social en el contexto de una tecnología de poder". En *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Gabriel Gatti (ed.), 53-74. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. 2009. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fortuny, Natalia. 2014. *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Freund, Gisèle. 1983 (1974). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Halbwachs, Maurice. 2004 (1925). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hirsch, Marianne. 2015. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Jelin Elizabeth y Ana Longoni. 2005. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI.
- Larralde Armas, Florencia. 2016. *Relatar con luz. Usos de la fotografía del desaparecido*. La Plata: EDULP.
- Levi, Primo. 2015 (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Península.
- Lewin, Miriam. 2017. *Skyvan. Aviones, pilotos y archivos secretos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mitchell, W. J. T. 2005. "The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror". *ELH* 72 (2): 291-308.
- — —. 2018 (1994). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

- Piper Shafir, Isabel. 2017. "Globalización de la memoria: memorias de las víctimas, espacios y objetos". En *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Gabriel Gatti (ed.), 183-204. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Sontag, Susan. 2006 (1973). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Verbitsky, Horacio. 1995. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.

Angela Di Matteo es Doctora en Estudios Euro-Americanos e Investigadora y Docente de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Università degli Studi Roma Tre. Actualmente sus ámbitos de investigación abarcan la relación entre literatura y Derechos Humanos, la representación de las corporalidades disidentes y la violencia de género, la transmisión de la memoria migrante y la memoria traumática en los archivos visuales, el teatro y la narrativa de los siglos XX y XXI.
Contacto: angela.dimatteo@uniroma3.it

Recibido: 13/02/2022

Aceptado: 22/03/2022