

De la fotografía a los muros: el rol del fotoperiodismo y el arte político en la construcción de las figuras de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki (2002-2017)

SANTIAGO MAZZUCHINI*

Resumen

Este artículo trata sobre el modo en que el fotoperiodismo y el arte político contribuyeron a la construcción de una iconografía de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, militantes piqueteros asesinados por la policía el 26 de junio de 2002 en la estación Avellaneda. Las fotografías de aquella represión fueron claves para la reconstrucción de los sucesos que concluyeron con los asesinatos de ambos militantes. Nos referimos a las imágenes donde vemos a Santillán asistiendo a su compañero Kosteki, con un brazo extendido, un instante antes de ser asesinado. Este gesto capturado por la cámara fue retomado como un símbolo de la solidaridad piquetera, replicado en estenciles, murales y banderas. Proponemos una serie de reflexiones sobre el devenir de aquellas imágenes a partir de las nociones de Pathosformel, Nachleben y acto de imagen, para pensar la relación entre cuerpo, imagen y memoria.

Palabras claves: iconografía política; fotoperiodismo; memoria.

Fecha de recepción: 15-03-2018

Fecha de aceptación: 22-09-2018

From photography to walls: the role of photojournalism and political art in the construction of the figures of Darío Santillán and Maximiliano Kosteki

Summary

This article deals with the way in which photojournalism and political art contributed to the construction of an iconography of Darío Santillán and Maximiliano Kosteki, piqueteros activist killed by the police on June 26, 2002 in the Avellaneda station. The photographs of that repression were crucial to the reconstruction of the events that ended with the murders of both activists. We refer to the images where we see Santillán assisting his fellow Kosteki, with an outstretched arm, an instant before being killed. This gesture captured by the camera was retaken as a symbol of piquetero solidarity, replicated in stencils, murals and flags. We propose a series of reflections on the evolution of those images from the notions of Pathosformel, Nachleben and image-act, to think about the relationship between body, image and memory.

Keywords: Political Iconography; Photojournalism; Memory.

* Santiago Mazzuchini es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Doctorando en Ciencias Sociales y Becario doctoral UBACyT de la Universidad de Buenos Aires. Es docente en la Carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, donde integra el Área de Imagen y Política, y forma parte de FoCo (Grupo de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política -IIGG-FSOC). Correo electrónico: santiagomazzuchini@gmail.com

Introducción

En este texto se presentarán algunas líneas de investigación sobre el vínculo entre el cuerpo y la imagen en la construcción de mártires y héroes de la iconografía de protesta argentina. Dicho trabajo se desarrolla en el marco del proyecto UBA-CyT "Imagen y cuerpo", dirigido por la profesora Felisa Santos. En investigaciones anteriores (Mazzuchini y Sganga, 2014; Mazzuchini, 2016) destacamos la insistente aparición de los rostros de figuras militantes como Mariano Ferreyra, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán (entre otros y otras), en diversas intervenciones callejeras. Estas imágenes se han convertido en símbolos heroicos y modelos de militancia a seguir por parte de aquellos espacios ligados a los movimientos de trabajadores desocupados y trabajadoras desocupadas y partidos políticos de izquierda. A su vez, dichas figuras contribuyen a la construcción de una memoria colectiva de los sectores sociales mencionados. Nos proponemos articular una serie de reflexiones sobre la *performatividad* de las imágenes, es decir, sobre la capacidad de estas de actuar e instituir hechos políticos, históricos e incluso de sancionar un poder soberano (Bredekamp, 2007; 2017). Desde esta perspectiva, partir de las fotografías que registraron la denominada "Masacre de Avellaneda", nombre que lleva la represión llevada a cabo por las fuerzas de seguridad que concluyó con los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, implica darle a estas imágenes un papel activo, de institución del acontecimiento.¹ En la iconografía construida alrededor de estas figuras existen una serie de imágenes específicas que queremos interrogar, cuya aparición fue posible por el rol de fotógrafos como José "Pepe" Mateos, Sergio Kowalewski y un tercero poco mencionado en la reconstrucción realizada en la prensa masiva: Mariano Espinosa.

Metodología de trabajo y construcción del corpus

El marco metodológico de este artículo, en consonancia con anteriores trabajos (Mazzuchini y Sganga, 2014; Mazzuchini, 2016), transita el camino abierto por Aby Warburg, historiador del arte alemán que se interesó por el modo en que las imágenes migran entre diferentes épocas históricas, entre otras cosas.

Sus investigaciones sobre Durero y Botticelli exploran el influjo del paganismo en el arte renacentista, a partir de la pervivencia de rasgos patéticos en figuras mitológicas tales como la ninfa y Orfeo (Warburg, 2014). Uno de los objetivos del trabajo de Warburg es dar cuenta de la polaridad entre magia y ciencia que habita en la iconografía del Renacimiento, atribuyendo al paganismo la fuente de dicha estética. Varias de sus investigaciones buscan destacar el papel de las fuerzas dionisiacas que se expresan en las figuras en movimiento, en tensión con la rigidez apolínea.

El método *warburgiano* se caracteriza por la búsqueda y puesta en *serie* de diferentes producciones visuales, sobre las cuales se realiza una interpretación que

¹ Sin imágenes, la reconstrucción histórica de aquella represión habría sido imposible. Como veremos a continuación, la iconografía construida alrededor de ambos piqueteros está destinada a generar el recuerdo de ese acontecimiento.

dé cuenta de sus significados y el modo en que, a partir de su fuerza emotiva, determinadas figuras perviven en el tiempo. Un ejemplo figurativo del modo de trabajo de Warburg lo constituye su *Atlas Mnemosyne* compuesto por 60 tablas que conforman una constelación de imágenes organizadas en base a diferentes motivos del arte occidental que van desde obras de arte consagradas hasta publicidades o estampitas.

Las dos nociones utilizadas por el propio historiador alemán para dar cuenta de estas figuras/motivos que perviven en el tiempo son las de *Pathosformel* (fórmula del *páthos*) y *Nachleben* (pervivencia). La primera de ellas, como indica la expresión, refiere a configuraciones sensibles que se destacan por la intensa emotividad que generan en el espectador. Fórmulas, es decir imágenes estereotipadas, que guardan consigo una afectividad tal que insisten o sobreviven en diferentes momentos históricos (Santos, 2008). Allí es donde aparece el concepto de *Nachleben*, que es utilizado por Warburg como expresión de esa sobrevida de imágenes patéticas. *Pathosformeln* poderosas que migran a lo largo de la historia porque nos conectan con pasiones primarias, tales como la felicidad o la tristeza. Estas fórmulas de la emoción, figuras arqueológicas que cruzan fronteras temporales y espaciales, descansan en la memoria social, operando como distanciamiento frente a miedos propios de la condición humana, como la muerte y la violencia.²

El paradigma indiciario (Ginzburg, 1999), la teoría de las signaturas reivindicada por Giorgio Agamben como el método que ha utilizado en *Homo Sacer* (2009) y la teoría del “acto de imagen” propuesta por Horst Bredekamp (2017), son algunas de las perspectivas contemporáneas que toman los estudios iconográficos iniciados por Warburg como fuente de inspiración. Estas herramientas teórico-metodológicas habilitan pensar a las imágenes como figuraciones de un momento histórico de la cultura (Ginzburg, 1999), agentes capaces de hacer la historia y no solo ilustrarla (Bredekamp, 2017) y como singularidades que pueden devenir ejemplares (Agamben, 2009). Cabe destacar que todo abordaje sobre ellas debe dar cuenta del conflicto que las atraviesa (Burke, 2005).

El corpus de este artículo está conformado por fotografías que registraron la represión en la estación Avellaneda y un retrato de Darío Santillán perteneciente al ámbito familiar que comenzó a circular luego de su asesinato. A estos materiales, se le agregan registros fotográficos de autoría propia sobre intervenciones artístico-políticas que atestiguan la apropiación y circulación de estas fotografías. Este modo de construir (y por lo tanto recordar) la imagen de Santillán es deudor del registro fotográfico de aquella represión.

Cabe destacar que entendemos la noción de corpus como una reconstrucción

.....
2 En el prólogo a su *Atlas Mnemosyne*, Warburg indica “La creación consciente de distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede designarse como el acto fundacional de la civilización humana; si este espacio que está en el medio deviene el substrato de la configuración artística, se cumplen las condiciones previas para que esta consciencia de la distancia pueda volverse una función social duradera, [que por el ritmo de oscilación hacia la materia y el decaer en la *sophrosyne* implica aquel ciclo entre cosmología de las imágenes y cosmología de los signos] cuya suficiencia o falta como instrumento intelectual que orienta, implica precisamente el destino de la cultura humana” (Warburg, 2005: 1).

(siempre parcial) de los imaginarios de una época a partir de puntos nodales específicos; signaturas que devienen ejemplares paradigmáticos (Agamben, 2009). Siguiendo a Foucault (1991) nos proponemos una construcción que es la vez un acercamiento teórico, a partir de una arqueología que no busca un sentido originario, sino la interrogación sobre las formaciones discursivas que hacen emerger ciertas configuraciones visuales, atravesadas por regímenes de visibilidad que permiten su emergencia (Rancière, 2007; Vauday, 2009).³ Este abordaje habilita la problematización de tensiones entre singularidad y universalidad que se expresan en las figuraciones que habilitan una puesta en forma del rostro y el cuerpo del mártir-héroe como encarnación identitaria de diversas comunidades. Esto se encuentra operacionalizado a partir del concepto de *rostridad* (Deleuze y Guattari, 2008), que refiere a los procesos de subjetivación y significación de los cuerpos en relación con dispositivos insertos en relaciones de poder determinadas que operan como “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze, 1990: 155).

Asimismo, siguiendo nuestras hipótesis sobre la *performatividad* de las imágenes, se utilizará la perspectiva desarrollada a partir de la teoría de los actos de imagen de Horst Bredekamp (2004; 2007), herramienta analítica y metodológica que contribuirá en el rastreo de aquellas figuraciones que se constituyen como nodos de la imaginaria política. Estas responden a una tradición que, a partir de los conceptos de *Pathosformel* y *Nachleben*, podemos vincular con tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2011). Como indica Ginzburg (2001) es a través de la indagación sobre las *Pathosformeln* donde pueden formularse preguntas en torno a las diversas tradiciones estéticas. A partir de la comparación y la reconstrucción histórica es posible desanudar los imaginarios instituidos que funcionan como condiciones de emergencia de ciertas propagandas políticas e indagar sobre la comunicabilidad de las mismas (Castoriadis, 2007; Ginzburg, 2001).

La “Masacre de Avellaneda”: el nacimiento de una iconografía

El 26 de junio de 2002, movimientos de trabajadores desocupados y trabajadoras desocupadas y organizaciones piqueteras realizaron una movilización masiva que tuvo como objetivo cortar el Puente Pueyrredón y todos los accesos rápidos a Capital Federal. Las demandas que se impulsaron en la manifestación, en un contexto de fuerte devaluación del peso, caída del poder adquisitivo y más del 50% de la población debajo de la línea de pobreza, consistían en un reclamo por el pago de planes sociales, el aumento de los subsidios de desempleo, la implementación de un plan alimentario dirigido por los propios desocupados, insumos para las escuelas y los centros de salud barriales, el desprocesamiento de militantes sociales, y la solidaridad con los trabajadores de Zanón, que habían sufrido una amenaza de desalojo. Cabe destacar que nos referimos a un período de fuertes movilizaciones y de consolidación del movimiento piquetero como un sujeto político que

.....
3 Si bien el Foucault de *Arqueología del saber* no trabaja específicamente sobre imágenes, tomamos su modelo de la arqueología, pues el mismo Warburg puede ser leído desde una perspectiva que renuncia a la búsqueda de una *arché*. Por otro lado, no ignoramos que la perspectiva de Rancière plantea divergencias con la mirada warburgiana. Las retomaremos en la conclusión de este artículo.

irrumpió en el espacio público a mediados de los noventa, a partir de la figura del desocupado. Ante la posibilidad de que se realicen los cortes en los principales accesos viales, el gobierno nacional desplegó un operativo que contó con una fuerte presencia policial. Cuando las organizaciones llegaron al Puente Pueyrredón, las cuatro fuerzas de seguridad (Gendarmería, Prefectura, Policía Federal y Policía Bonaerense) habían armado un cordón en la zona para impedir los cortes. La Coordinadora de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón (CTD), una de las impulsoras de la movilización, estaba ubicada en el Puente Pueyrredón. Allí se situaban Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, militantes del Movimiento de Trabajadores y Desocupados (MTD) que integraba la CTD.⁴ La represión iniciada por las fuerzas de seguridad produjo 33 heridos con balas de plomo y los asesinatos de Darío y Maximiliano, en el hall de la estación de trenes de Avellaneda. Como señala Perelman (2010), el gobierno nacional presidido por Eduardo Duhalde sostuvo, días antes de la movilización, que las organizaciones que la impulsaban formaban parte de un complot para hacer caer la gobernabilidad. Cabe destacar que el antecedente del 19 y 20 de diciembre de 2001, que produjo 30 víctimas fatales por la represión contra las movilizaciones, había generado una fuerte condena social sobre las fuerzas de seguridad y la denominada clase política. Esto hizo que el oficialismo intentara instalar en la agenda mediática el relato de la conspiración, para legitimar la represión contra los sectores en protesta. Una vez que las muertes fueron mediatizadas, predominaron las noticias que aseguraban que los piqueteros “se habían matado entre ellos” o que la escena había sido confusa, desplazando la responsabilidad a las víctimas de la represión y diluyendo toda implicancia gubernamental en las muertes. Un caso ejemplar fue el del diario *Clarín*, cuya tapa del día posterior llevaba el título “La crisis causó dos nuevas muertes”, junto con una de las fotografías de José Mateos que registraba una escena poco clara en el hall de la estación. El título y la elección de la imagen diluían responsabilidades de las fuerzas de seguridad en los asesinatos. Como veremos en el siguiente apartado, el fotógrafo de *Clarín* contaba con imágenes que podían dar cuenta de que la policía había disparado contra Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, sin embargo, el diario decidió no publicarlas.⁵ Otros fotoperiodistas que cubrieron la represión, como Sergio “Ruso” Kowalewski (quien colaboraba con las Madres de Plaza de Mayo) y Mariano Espinosa (Infosic), aportaron imágenes claves para reconstruir el crimen perpetrado por la Policía Bonaerense, que se llevó a cabo como consecuencia de la represión a todos los movimientos de desocupados que se encontraban en la zona. Estas imágenes que irrumpieron en la escena pública resquebrajaron el relato dominante que hacía a los piqueteros responsables de la violencia (Perelman, 2010). Como señalan Gayol y Kessler (2018), los asesinatos de Kosteki y Santillán se transformaron en un problema público porque se inscribieron en una serie de

.....

4 Aníbal Verón fue un trabajador desocupado asesinado el 10 de noviembre del 2000, cuando participaba en una manifestación contra la represión de piquetes en Tartagal, Salta. A partir de su muerte, se creó la Coordinadora de Trabajadores Desocupados Anibal Verón y devino en un emblema piquetero.

5 El documental *La crisis causó dos nuevas muertes*, da cuenta de la “cocina” de aquella tapa de *Clarín*.

represiones que incluían a las víctimas del 19 y 20 de diciembre, entre otras, marcando un conflicto político preexistente. Bajo el sintagma “Masacre de Avellaneda” se agregó un episodio más en la historia de la represión estatal al campo popular. A partir de la mediatización, las muertes se transformaron en un caso político que golpeó al gobierno nacional, obligándolo a dar marcha atrás en su versión y adelantar las elecciones presidenciales.

De la prensa a los muros: la circulación de las imágenes de Darío y Maxi

Las series fotográficas completas de Mateos y Kowalewski sirvieron de testimonios visuales centrales, ya que registraron la secuencia en la que la policía ingresaba a la estación de trenes de Avellaneda, mientras Darío Santillán asistía a Maximiliano Kosteki, herido en el piso, y el comisario Fanchiotti apuntaba con su arma a los militantes. Kowalewski también registraría el maltrato de los policías a las víctimas, ya que exhibían los cuerpos de los militantes asesinados como si fueran trofeos (Fotos 1, 2 y 3). Cabe destacar que el 28 de junio el diario *Clarín* publicó las fotografías que permitían reconstruir toda la secuencia. Era claro que los testimonios fotográficos desmentían la línea editorial del medio, que consistía en reproducir, sutilmente,⁶ la versión oficial apuntalada por el gobierno de que los piqueteros habían muerto por un enfrentamiento entre ellos y no por el accionar represivo de las fuerzas de seguridad. En cuanto a las fotografías de Kowalewski, también fueron publicadas dos días después en *Página/12*, ya que primero fueron reveladas y entregadas a la Coordinadora Contra La Represión Policial e Institucional (CORREPI). Cabe destacar que el diario siempre mantuvo en su línea editorial que se trató de una represión.



Fuente: Clarín

Foto 1. Mateos, José (28 de junio de 2002)

.....

6 El diario *La Nación* mantuvo una línea mucho más dura que *Clarín*, incluso luego de que se publicaran las fotos que desmentían la versión oficial.



Fuente: Clarín

Foto 2. Mateos, José (28 de junio de 2002)



Fuente: Página/12

Foto 3. Kowalewski, Sergio (28 de junio de 2002)

Si bien estas fotografías finalmente tuvieron una vital importancia para la reconstrucción del caso, también atestiguaron el acto de solidaridad que Darío Santillán llevó a cabo al intentar ayudar a Maximiliano Kosteki, quien agonizaba en el piso. Este hecho, que pudo ser registrado en imágenes, fue decisivo para la construcción de una épica alrededor de la figura de Darío, que lo terminaría consagrando como el símbolo representativo de la generación militante pos-2001 (Svampa, 2012; Hendler, Pacheco y Rey 2012). Una de las fotos de Mateos (Foto 1) captura el momento justo en que Darío levanta su mano, quizá pidiendo que se

detengan, mientras asiste a su compañero; pero existe otra imagen que registró ese momento y que ha persistido en la iconografía de protesta. Se trata de una fotografía de Mariano Espinosa, donde puede observarse, desde otro ángulo y al igual que en la foto de Mateos, el momento en que Darío Santillán y otro compañero militante intentan auxiliar a Maximiliano Kosteki. En la imagen capturada por el periodista de Clarín, vemos al comisario Fanchiotti apuntando a los piqueteros, mientras Santillán levanta el brazo derecho. Los cuerpos se encuentran levemente desvanecidos por el movimiento, lo que permite dar cuenta de la captura fotográfica de cuerpos que se desplazan rápidamente, logrando una imagen de gran emotividad. En la fotografía realizada por Mariano Espinosa⁷ (Foto 4), se observa en la parte inferior izquierda a Darío agachado, con el brazo derecho levantado y la mano izquierda sosteniendo a Kosteki.



Fuente: Página/12

Foto 4. Espinosa, Mariano (28 de junio de 2002). Darío Santillán ayudando a Maximiliano Kosteki

.....
 7 La fotografía suele ser atribuida a Sergio Kowalewski, sin embargo, en diversos documentos figura bajo la autoría de Mariano Espinosa. Por ejemplo, así lo indicó *Página/12*, dos días después del hecho: “Un segundo fotógrafo, Mariano Espinosa, de la agencia Infosic, que tomó las Fotos 7 y 8, también estaba en la vereda cuando escuchó gritos desde adentro de la estación pidiendo auxilio”. “Estaban asistiendo a la mujer vestida del pulóver rojo, la que se quedó sin aire. Me asomé y vi que la estaban auxiliando los mismos piqueteros. Todos gritaban pidiendo una ambulancia. Entonces la policía entró al hall disparando, vi por lo menos a cuatro, al mando del comisario Fanchiotti. El pibe de la gorra blanca (Santillán) estaba auxiliando al otro. Yo entré al hall de la estación detrás de la policía, por una entrada de la izquierda. Cuando la policía entró, el de la gorra (Santillán) levantó las manos pidiendo que no disparen. En ese momento tomé una fotografía. Después, el chico corrió hacia el fondo.” (*Página/12*, 28 de junio de 2002).

Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/especiales/20aniversario/les_pidio_que_no_disparen.html



Foto 5. Ampliación de la fotografía de Espinosa

Estas imágenes posibilitaron la emergencia de un símbolo que ha sido retomado insistentemente por diferentes colectivos militantes para dar cuenta de los lazos de solidaridad que identifican, tal como señalan García, Pérez y Vázquez (2007), el tipo de construcción política de los movimientos piqueteros. A su vez, atestigua un modo de procesar e interpretar la muerte heroica y sacrificial diferente a la instituida en la militancia de los setenta:

En el relato la muerte no aparece significada como un momento sacrificial en la lucha por una causa trascendente, sino como el mayor testimonio pensable del vínculo solidario: aquel en el cual el riesgo de una vida sólo se justifica a través de la protección de otra. (García et al., 2007: 37)

Las figuras de Darío y Maxi, pequeñas en la fotografía de Espinosa, conforman un *punctum* (Barthes, 2008) que por su gran carga emotiva, cristalizan la imagen de un gesto heroico piquetero que ha ido migrando en diversas intervenciones callejeras. Los cuerpos en movimiento son capturados y traídos al presente por la fotografía. El *punctum* que componen ambas figuras piqueteras desencadena una afectividad porque nos vincula con la potencia indicial de la imagen fotográfica. No es un relato verbal sino la pura presencia, como *index* (Dubois, 1986), la que se coloca ante nuestros ojos para atestiguar ese gesto heroico y solidario como algo que tuvo lugar en el pasado pero se reactualiza en el presente. La estación de trenes que desde 2013 lleva los nombres de ambos militantes, se encuentra repleta de *stencils* y murales que reproducen esta imagen. La mayoría de ellas son producto de intervenciones realizadas en el contexto de las actividades que todos los 25 y 26 de junio (llamadas vigiliadas) conmemoran los asesinatos (Foto 6) en la estación. A su vez, la imagen también forma parte de muestras de arte político fuera de la estación (Foto 7).

Si bien es imposible e inconducente remitirnos al origen de estas acciones que tomaron esta figura, Florencia Vespignani, quien era militante del espacio y amiga de Darío Santillán, es señalada como la primera en haber realizado una retoma de aquella imagen a partir de un dibujo que rescata ese fragmento de la fotografía de Espinosa. Esta imagen, fechada en diciembre de 2002, fue parte de una exposición realizada en la Universidad de las Madres, en el 2004. El dibujo, titulado “Mano con mano”, fue publicado en varias oportunidades por el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de Lanús como emblema y homenaje a sus compañeros asesinados (Ilustración 1), y luego fue transformado en motivo recurrente de la iconografía de los movimientos piqueteros (Fotos 6 y 7), dando cuenta del modo en que la militancia se ha apropiado de herramientas de la cultura convergente como internet (Félez, 2016).



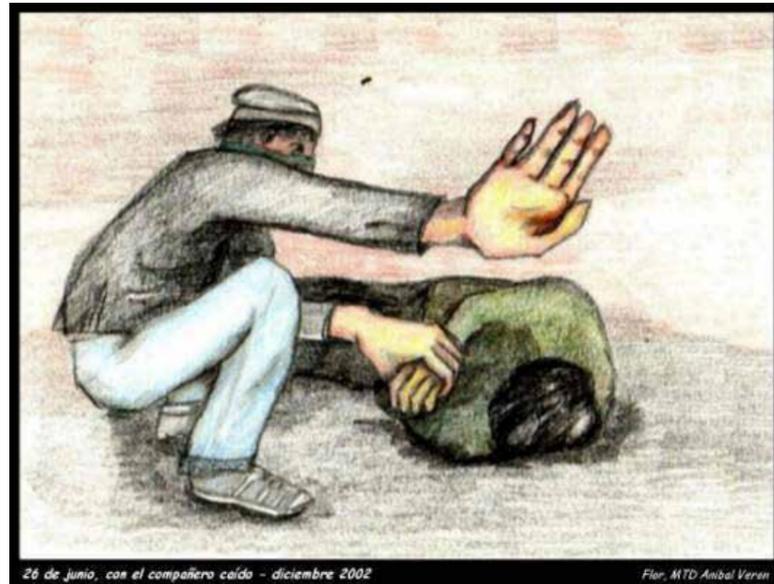
Fuente: Mazzuchini, Santiago (2016)

Foto 6. Stencil en una de las paredes de la estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki



Fuente: Mazzuchini, Santiago (2017)

Foto 7. Muestra “Junio arde rojo-Pasión piquetera” en el bar Radio La Tribu



Fuente: Indymedia, 26/06/2003. (Recuperado de <http://argentina.indymedia.org/news/2003/01/78658.php>)

Ilustración 1. Florencia Vespignani, 2002

El índice que nos permite aseverar que el dibujo constituye una retoma de la fotografía de Espinosa, que le agrega un plus de significación,⁸ está en el detalle de las manos de Darío. La mano derecha, más grande que lo normal, que representa el gesto de pedido de detención a los policías, y la izquierda, que se conecta con Maxi. En una entrevista para la Agencia Red Acción, la autora del dibujo destacó que esta imagen fue inspirada por un poema escrito por Manuel Suárez, compañero militante de Vespignani. En dicha entrevista, resaltó el siguiente pasaje de la poesía: “Como en un cuadro pintado por Maxi, su mano de artista es apretada por su mano de pelea de Darío; para que no sienta tristeza de abandono, para que no viaje sola hacia lo incierto e injusto”.⁹ El pasaje de fotografía a dibujo, constituye una consagración del cuerpo de ambos militantes. Cabe destacar que el 26 de junio de 2012, en el marco de los 10 años de los asesinatos, se realizó una nueva retoma de aquella imagen de Vespignani en forma de cartel de hierro gigante. Como describe Féliz (2016), se procedió a retirar una publicidad para colocar el cartel, junto con una frase de Ernesto “Che” Guevara: “Sean capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia”. La acción de colocar la figura de ambos piqueteros en el puente se transformó en un verdadero acto de imagen (Bredkamp, 2017), una *performance* que, de acuerdo con Féliz (2016), transformó a los grupos militantes en trabajadores y ya no piqueteros.

Estas imágenes, que atestiguan el sacrificio por el otro, forman parte de una historia entrelazada por series que abren paso a la institución del rostro de Darío

.....
8 Cabe destacar que el pasaje de fotografía a ilustración constituye desde ya, aun cuando la imagen hubiera sido casi calca del modelo fotográfico, una nueva institución de sentido.

9 El poema puede leerse junto con la imagen en Indymedia.
Recuperado de <http://argentina.indymedia.org/news/2003/01/78658.php>

Santillán como “San Darío del Andén, patrono de los piqueteros” (Foto 8). La imagen, que pertenecía a la esfera familiar, es traccionada hacia lo público por el acto heroico del retratado, haciendo migrar un rostro perteneciente a un espacio íntimo, a la arena política. Asimismo, estas imágenes nos revelan los vínculos entre los modelos católicos de representación y aquellos ligados a la iconografía política del siglo XX (Ginzburg, 2001), a partir de la figura del mártir que lucha contra un poder injusto y se identifica con el pueblo sufriente (Burucúa y Kwiatkowski, 2014).



Fuente: Archivo Familia Santillán, s/f

Foto 8. Darío Santillán en una manifestación contra la Ley Federal de Educación, en Solano



Fuente: Mazzuchini, Santiago (2017)

Foto 9. Mural de San Darío del Andén en la muestra “Junio arde rojo-Pasión piquetera”

El carácter indicial de la fotografía permite construir un vínculo primordial entre aquellos colectivos sociales y las figuras heroico-martíricas que representan Darío y Maxi. Tanto la mirada de Santillán que se conecta directamente con el espectador, agenciando un contacto que deviene aurático (Benjamin, 1989), como el momento inmediatamente anterior a su muerte, defendiendo a un compañero de militancia, develan la potencia de la fotografía como artefacto testimonial y de memoria social. Por otro lado, los brazos abiertos y la sonrisa del militante, así como ese gesto de protección, permiten rescatar una imagen que re-afirma la dignidad del que lucha.

Sobre la *performatividad* de la imagen y su relación con la memoria y el poder

La escena que pudo reconstruirse en las fotografías de Mateos y Espinosa, pero sobre todo en la de este último y su consecuente circulación en *stencils*, murales y dibujos, permiten pensar en el carácter *performativo* que las imágenes poseen, y su estatuto de *imágenes agentes* (Bredenkamp, 2017). La capacidad de actuar de algunas imágenes fotográficas da cuenta de los vínculos estrechos entre memoria, historia y poder:

Las imágenes están en el mundo de los acontecimientos en una relación que es a la vez de reacción y de formación. No sólo repiten la historia pasivamente sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen, crea hechos, mientras instaaura imágenes en el mundo (Bredenkamp, 2004: 29)¹⁰

La noción de “acto de imagen” acuñada por Horst Bredenkamp permite operacionalizar estos vínculos, asignándole a esta un lugar central en la construcción de acontecimientos histórico-políticos. El hecho de que el activismo artístico-político haya seleccionado aquellas imágenes como parte de su iconografía, y que estas insistan en el tiempo, conformando toda una constelación que se conecta con una memoria social que puede llevarnos hasta las figuras *martíricas* de Cristo, nos coloca frente a una concepción de la imagen como agente vivo que nos reclama como espectadores (Mitchell, 2005) y que pervive como migrante en tiempos históricos que van más allá de la modernidad (Warburg, 2014). Esta condición *performativa* de la imagen se vincula de manera directa con la *Pathosformel*, ligada generalmente a la muerte y el movimiento, dos temas que el propio Warburg asoció a estas fórmulas cristalizadas y disponibles para emerger en diferentes momentos históricos, no en términos arquetípicos, sino como parte de una memoria social “latente”, que puede renacer en un tiempo que no es el cronológico.¹¹ Como observa Didi-Huberman (2017) a partir de la exposición *Soulèvements*, donde realiza un intento

.....
10 Volveremos en las próximas líneas sobre la noción de “acto de imagen”, que puede vincularse con lo que Gamarnik llama “acontecimiento visual” (2015).

11 Existe una amplia gama de interpretaciones sobre la *Pathosformel*, incluso, aquellas que la vinculan con formas arquetípicas. Consideramos aquí las perspectivas desarrolladas por Carlo Ginzburg (2001), que problematiza las tensiones entre memoria social e historia, y Didi-Huberman (2011), que vincula la noción de Warburg con el concepto de “anacronismo”.

de conformar una iconografía de la sublevación, el gesto es una de las formas de la rebelión, por lo que es posible identificar *Pathosformeln* irreverentes, vacantes en el Atlas que alguna vez llevó a cabo Aby Warburg. La conexión entre las figuras de Cristo, Guevara, Darío y Maxi, se explica, por supuesto, por la muerte joven y el sacrificio heroico, aun cuando sea valorado de manera diferente en el caso de los movimientos piqueteros.¹² Pero si aquel famoso retrato de Korda reafirma un *ethos* revolucionario, mientras que la fotografía de Alborta nos devuelve un mártir político, figura del *páthos* por excelencia; en el caso de Darío Santillán, es el acto heroico de asistir a Kosteki lo que lo consagra como un nuevo cuerpo que expresa la integridad solidaria del movimiento piquetero, mientras que los brazos y la boca abierta, la mirada directamente ligada al espectador de su retrato familiar vuelto público, producen una conmoción, un con-mover, que toda imagen patética debe tener para convertirse en objeto de recuerdo. Este poder que emana de la imagen, la convierte en un sustituto real del cuerpo de ambos militantes, convirtiéndola en una contra-imagen del poder estatal, ya que se completa con el cuerpo colectivo piquetero.¹³ Ambas dimensiones, la muerte y la vida, el dolor y la dignidad piquetera, conjugan y cristalizan una memoria más allá de las luchas emancipatorias del siglo XX y XXI. La iconografía de protesta nos revela un secreto en aquellos rostros que exceden la identificación y el control biopolítico. Son quizá el último refugio de resistencia ante la axiomática capitalista:

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. (Benjamin 1989: 31)

No podemos pasar por alto un aspecto sobre las imágenes que han rondado en este trabajo: la relación entre imagen y testimonio. Como es sabido, en nuestra tradición occidental la palabra siempre ha tenido una predominancia como lenguaje de lo testimonial, sin embargo, la imagen, a partir de la fotografía como mecanismo de producción de verdad (también en su carácter de dispositivo *fictionalizante*), ha logrado colocar lo indicial en un lugar de privilegio para el procesamiento de acontecimientos traumáticos en la memoria colectiva.

Como indica Natalia Fortuny:

De hecho, las fotografías comparten en su mayoría las características pensadas para los testimonios verbales: suponen una primera persona –una perspectiva: la mirada

.....
12 Como señala Lobo (2010) en el caso de las conmemoraciones de los movimientos piqueteros sobre la masacre, las narrativas revolucionarias de los 60/70 confluyen con aquellas ligadas a los Movimientos por los Derechos Humanos.

13 Se trata de lo que Bredenkamp (2017) llama acto de imagen sustitutivo, ya que basa su poder en el intercambio entre cuerpo e imagen, siendo habituales aquellas que conforman signos colectivos dentro de la iconografía política.

de un ojo que establece un punto de vista particular—; hay en ellas tensión entre lo singular y lo social, y hay por supuesto en ambas ambigüedad, cosas no dichas, reconstrucción, silencios, incompletitud. En el lugar de intercambio entre lo individual y lo colectivo, las fotografías como testimonios visuales se ubican a medio camino entre una historia exterior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria. (2014: 134)

Imagen y palabra, como lo muestra la autora en *Memorias Fotográficas*, entretejen una trama que hace posible la elaboración del trauma que significó la última dictadura militar en Argentina. En *Darío Santillán: el militante que puso el cuerpo* (Hendler, Pacheco y Rey, 2012), biografía sobre el militante, se rescatan los testimonios verbales de Kowalewski y Mateos alrededor de las fotografías. Ambos manifestaron no poder reconstruir claramente lo que habían visto y vivido sin aquellas imágenes que tomaron en la represión:

(...) [Kowalewski] conserva la memoria de todo lo que siguió y de los desplazamientos de las personas: lo recuerda en forma de imágenes sueltas, o mejor dicho, de fotogramas: como si no pudiera distinguir entre su propio recuerdo en crudo y las imágenes que capturó (Hendler et al., 2012: 276).

[Mateos] después de que el último vehículo arrancó, sacó una última foto del episodio: el gorro blanco de lana que llevaba Darío tirado sobre el asfalto junto a un reguero de sangre. Llamó por su celular al diario para pedir que llamaran a una ambulancia, porque había dos muertos y podía haber heridos. Lo dijo así, aunque mientras lo decía, se daba cuenta de que no había llegado a verlo muerto a Darío. Pero era consciente de que tenía la secuencia casi completa de los hechos, una idea bastante certera de lo que había sucedido y a los responsables perfectamente retratados.” (p. 300)

El libro, que despliega una crónica de vida del militante, compuesta de relatos sobre el poder simbólico que ha logrado construirse alrededor de Santillán, colocó la voz de estos fotógrafos en dos capítulos que refieren a la memoria como fotograma y a las imágenes como espíritus.¹⁴ Dos momentos que refieren a las fotografías que lograron establecer responsabilidades políticas, y que se vuelven “acontecimientos visuales”, porque se transformaron en “constatación de los hechos”, a partir de una implicación corporal de los reporteros gráficos, que luego pudieron elaborar un distanciamiento crítico sobre aquello que habían vivido (Gamarnik, 2015).¹⁵ Singulares, pero a su vez colectivas, estas imágenes fotográficas nos instan a seguir interrogándonos sobre lo que puede un cuerpo, un rostro, una figura que no deja de acontecer siempre que la política haga su aparición para dislocar el orden sensible dominante. Aquellas imágenes, en tanto que fórmulas del afecto, perviven en la memoria de los movimientos sociales como una forma de retratar visualmente la dignidad y la solidaridad como valores fundantes de su identidad política.

.....
14 El capítulo que recoge el relato de Kowalewski se titula “Memorias en fotogramas”, mientras que el referido a las imágenes de Mateos, se llama “Imágenes como espíritus”.

15 Si bien el trabajo de Gamarnik refiere a la fotografía de posdictadura como una potente herramienta de denuncia contra los represores, creemos que las imágenes aquí tratadas poseen el mismo estatuto de acontecimiento.

Conclusiones

En este trabajo dimos cuenta del modo en que las fotografías que registraron la represión en el Puente Pueyrredón abandonaron el terreno judicial para pasar a formar parte de la iconografía de movimientos piqueteros y desocupados y desocupadas. La posibilidad de contar con un testimonio visual que dé cuenta del acto solidario de Darío Santillán habilitó la emergencia de un emblema para una generación militante y piquetera que construyó sus valores alrededor de los lazos solidarios. La *Pathosformel* del mártir-héroe, con una larga tradición en la iconografía política y religiosa, se hizo presente a partir de esa fotografía de Espinosa como un acto de imagen sustitutivo (Bredenkamp, 2017). Estas imágenes hicieron serie con el retrato de Darío devenido santo, también muy frecuente en la iconografía construida alrededor del caso. Nuestra hipótesis radica en que en aquellas imágenes de la represión se juega gran parte de la épica alrededor de Darío Santillán. Las fotografías que registraron los cuerpos muertos y padecidos alentaron una reapropiación por parte de los espacios militantes que sufrieron la represión. Es posible que la violencia recibida por esos cuerpos, tal como registraron los fotoperiodistas, haya alentado a una restitución de la humanidad de las víctimas (Pita, 2010; Gayol y Kessler, 2018), a partir de un rescate de las imágenes que los recuerdan heroicos.

El recorrido realizado en este trabajo nos permitió reflexionar sobre aquellas imágenes que por su capacidad de interpelación afectiva se transforman en agentes capaces de instituir una memoria y hacer presente un acontecimiento histórico. También hemos destacado la relación entre imagen y palabra, ya que el testimonio (habitualmente asociado a lo verbal) aparece también en el terreno de la fotografía como un modo de procesar hechos políticos traumáticos.

Por último, cabe preguntarnos si el poder de la imagen puede operar en el vacío, ya que las concepciones inspiradas en Warburg pueden tender hacia un “iconocentrismo” excesivo, como es el caso de Bredenkamp, pues la imagen se hace acto por su fuerza intrínseca (Lumbreras, 2010). En ese sentido, creemos que hay cuestiones que no pueden ser respondidas desde propiedades iconográficas o iconológicas y hace falta un abordaje que tome en cuenta las condiciones históricas de lo visible. No deja de ser llamativo que en la iconografía de mártires y héroes de los sectores subalternos, se destaque una ausencia de figuras que respondan a otros patrones de género y “raza”. ¿Qué mecanismos de visibilidad operan en la construcción de las víctimas? ¿Cómo juegan los modelos de *rostridad* en los cuerpos que la iconografía de protesta visibiliza?

Bibliografía

- Agamben, G. (2009). *Signatura Rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bredenkamp, H. (2004). Acto de imagen como testimonio y juicio. En Flacke, M.

(ed.), *Mythen der Nationen. 1945.- Arena der Erinnerungen* (pp. 29-66), vol. I. Berlín: Deutsches Historisches Museum. [Traducción F. Santos].

Bredenkamp, H. (2007). Las estrategias visuales de Thomas Hobbes. En Springborg P. (ed.), *The Cambridge companion to Hobbes's Leviathan* (pp. 29-60). Cambridge: Cambridge University Press. [Traducción F. Santos].

Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). La fórmula del martirio. En "Cómo sucedieron estas cosas" *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.

Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo?. En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2017). "Introducción". En Autor y D. Wechsler (ed.), *Sublevaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Félez, M. (2016). Arte piquetero en la convergencia: apropiación artística de las TIC en torno a la masacre de Avellaneda. En Torres, A. y Pérez Balbi, M. (eds.), *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (pp. 155-170). Buenos Aires: Ediciones UNG.

Foucault, M. (1991). *La arqueología del saber*. México D.F: Siglo XXI.

Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.

Gamarnik, C. (2015). Imágenes de la postdictadura en Argentina. *Artelogie*, 7, abril.

García, A.; Pérez, G.; Vázquez, M. (2007). Poner el cuerpo. Sobre los significados de la Masacre del Puente Pueyrredón. *Revista Ciencias Sociales*, 67, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Gayol, S. y Kessler, G. (2018). *Muertes que importan: una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la Argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ginzburg, C. (2001). Tu país te necesita: un estudio de caso de iconografía política. *History Workshop Journal*, 52, 1-22. [Traducción F. Santos].

Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Hendler, A.; Pacheco, M.; Rey, J. (2014). *Darío Santillán: el militante que puso el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Lumbreras, M. (2010). Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22.

Lobo, A. (2010). Memorias en presente: las narrativas revolucionarias y de los derechos humanos en las conmemoraciones del movimiento piquetero. Ciudad de Avellaneda, Buenos Aires, 2002-2008. *Astrolabio*, 5.

Mazzuchini, S. (8 de septiembre de 2016). *Mariano Ferreyra: la insistencia de un rostro*. Trabajo presentado en el XVIII Congreso Redcom Comunicación, derechos y la cuestión del poder en América Latina, Buenos Aires.

Mazzuchini, S. y Sganga, M. E. (2014). "Mariano Ferreyra: la insistencia de un rostro" (Tesina de licenciatura). Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Mitchell, W. T. (2005). *What do the pictures want?* Chicago: University of Chicago Press.

Perelman, M. (2010). Narrativas en disputa sobre violencia y protesta. De 'el movimiento piquetero amenaza desestabilizar el gobierno de Duhalde' a 'el anterior gobierno tuvo que adelantar las elecciones por la muerte de piqueteros en el Puente Pueyrredón'. *Laboratorio*, 23, 43-62.

Pita, M. (2010). *Formas de vivir y formas de morir. El activismo contra la violencia policial*. Buenos Aires: Del Puerto-CELS.

Ranciére, J. (2007). *El desacuerdo, filosofía y política*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Santos, F. (2008). Aby Warburg. Nachleben de un páthos, 6° jornadas Nacionales de Arte en Argentina, La Plata.

Svampa, Maristella (2012). Darío: símbolo, mística y actualidad. En Hendler, A.; Pacheco, M.; Rey, J, *Darío Santillán: el militante que puso el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno Editorial.

Warburg, A (2005). Introducción. En Warnke, M. (ed.), *Bilderatlas Mnemosyne* (pp. 3-6). Berlín: Akademie Verlag.

Fuentes primarias

Diario *Clarín*.

Diario *Página/12*.

Indymedia. Recuperado de <https://argentina.indymedia.org/>

El furgón. Recuperado de <http://elfurgon.com.ar>