

“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

“Take down the frame”: the history of a performative photography

CORA GAMARNIK

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
coragamarnik@gmail.com

RESUMEN

El 24 de marzo de 2004 el presidente Néstor Kirchner ordenó descolgar los cuadros de los dictadores Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone, antiguos directores del Colegio Militar y presidentes de facto durante la última dictadura cívico militar (1976 a 1983), del Patio de Honor del Colegio Militar. Bajar los cuadros fue un acto didáctico y al mismo tiempo aleccionador, una acción que reducía el poder original de las imágenes para mostrar un cambio de época, la necesidad de refundar las fuerzas armadas bajo las premisas de los derechos humanos. En términos de Bredekamp (2017), fue un acto icónico y, en este caso en particular, un acto icónico sustitutivo. Se descolgó una imagen para producir otra. Bajar los cuadros fue también un acto iconoclasta. Se quitaron las imágenes del lugar de honor en el que se encontraban como una forma de “destrucción creativa” (Mitchell, 2017) para generar imágenes nuevas. La acción que operó en un nivel simbólico quedó sintetizada sobre todo en tres fotografías y en una transmisión en directo por televisión que luego fue reproducida en documentales, noticieros y programas de TV. La potencia política de esta fotografía oscila entre un doble poder. La posibilidad de condensar una historia y al mismo tiempo impulsar otra. En ese sentido, se transformó en una imagen performativa. El artículo describe los pormenores alrededor de la acción de bajar los cuadros y los acontecimientos posteriores. Analiza las fotografías resultantes, sus condiciones de posibilidad, las derivas y las disputas que se dieron a partir de ese acto. La imagen se incorporó con fuerza propia en el debate político, ayudó a construir una identidad militante a partir de ese símbolo y continúa incidiendo en la vida política argentina actual y en las luchas por la memoria.

Palabras clave: Néstor Kirchner, dictadura militar, cuadros de Videla y Bignone, fotografía, fotoperiodismo



ABSTRACT

On March 24, 2004, President Néstor Kirchner ordered to take down the frames with the photos of the dictators Jorge Rafael Videla and Reynaldo Bignone, former directors of the Colegio Militar and de facto presidents during the last civil-military dictatorship (1976 to 1983), to be taken down from the Patio de Honor del Colegio Militar. Taking down the pictures was a didactic and at the same time instructive act, an action that reduced the original power of the images to show a change of era, the need to refound the armed forces under the premises of human rights. In Bredekamp's (2017) terms, it was an iconic act and, in this particular case, a substitute iconic act. One image was downloaded to produce another. Taking down the paintings was also an iconoclastic act. Images were removed from their place of honor as a form of “creative destruction” (Mitchell, 2017) to generate new images. The action that operated on a symbolic level was synthesized above all in three photographs and in a live television broadcast that was later reproduced in documentaries, news programs and TV shows. The political power of this photograph oscillates between a double power. The possibility of condensing one story and at the same time promoting another. In that sense, it became a performative image. The article describes the details surrounding the action of downloading the pictures and the subsequent events. Analyze the resulting photographs, their conditions of possibility, the drifts and disputes that arose from that act. The image was incorporated with its own force into the political debate, helped build a militant identity based on that symbol and continues to influence current Argentine political life and the struggles for memory.

Keywords: Néstor Kirchner, military dictatorship, frames by Videla and Bignone, photography, photojournalism



*“Hacer una imagen es, fundamentalmente,
hacer un gesto que transforme el tiempo,
actuar en la historia y sobre la historia”*

Georges Didi-Huberman (2017)

Bajar los cuadros: hito fundacional del kirchnerismo

El 24 de marzo de 2004 el presidente Néstor Kirchner ordenó descolgar los cuadros de los dictadores Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone, antiguos directores del

anuario.



Colegio Militar y presidentes de facto durante la última dictadura cívico militar (1976 a 1983), del Patio de Honor del Colegio Militar¹. Los rostros de Videla y Bignone habían permanecido colocados en un sitio de honor durante veintiún años después de recuperada la democracia. Ambos habían sido condenados por delitos de lesa humanidad y, sin embargo, seguían allí expuestos. Ese hecho no respondía solo a una tradición del Colegio Militar, implicaba también una reivindicación silenciosa del terrorismo de Estado.

En el acto encabezado por Néstor Kirchner estuvieron presentes todos los miembros del gabinete nacional, la cúpula militar, los cadetes que cursaban allí estudios para graduarse de subtenientes y muchos generales en actividad con destino en Buenos Aires.

Ese mismo día, el entonces presidente se dirigió luego a la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada)² y formalizó la decisión de construir en el ex centro clandestino de detención un sitio de memoria³. La decisión de bajar los cuadros de los dictadores fue parte de una agenda integral vinculada a los derechos humanos que adoptó su gobierno. Durante la gestión de Kirchner se recuperaron y señalaron sitios de memoria en todas las provincias del país, se otorgó la reparación económica, pero también política y simbólica, a las víctimas de violaciones de los derechos humanos o a sus familiares. Se armaron equipos de trabajo para la apertura de archivos estatales y militares para aportar documentación a la justicia en causas por delitos de lesa humanidad y se implementaron diversas iniciativas en medios de comunicación, espacios educativos y ámbitos culturales, vinculadas al conocimiento y la difusión de la historia reciente. El hecho más significativo al respecto había ocurrido el 21 de agosto de 2003, día en el que Congreso de la Nación anuló las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, medida que permitió que se reiniciaran los juicios por delitos de lesa humanidad.

La idea de descolgar los cuadros se la había dado unos meses antes el periodista Horacio Verbitsky, presidente del CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) en

¹ El Colegio Militar es la institución donde se forman los futuros oficiales y está ubicada en Campo de Mayo, provincia de Buenos Aires, en el sitio en donde se libró batalla de Caseros en 1852.

² En la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), ubicada en la Ciudad de Buenos Aires, funcionó uno de los Centros Clandestinos de Detención durante la dictadura cívico militar iniciada en 1976. Se calcula que por allí pasaron 5000 detenidos-desaparecidos y solo sobrevivieron unos 200. Hasta el momento se han hallado 800 centros clandestinos de detención en todo el país. Fuente: Secretaría de Derechos Humanos de la Nación: <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/centrosclandestinos>

³ El “Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos” (ex ESMA) fue creado por un decreto presidencial en el que se estipuló el desalojo de la Armada para la creación de un espacio para la elaboración y transmisión del pasado reciente, cuya gestión quedó en manos de los organismos de derechos humanos y de distintos estamentos del Estado.



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

ese entonces⁴. Kirchner decidió llevarla a cabo el 24 de marzo de 2004 en el primer aniversario del golpe de Estado que vivía como presidente de la Nación. Unos días antes, el 19 de marzo, el presidente había organizado una recorrida por el ex centro clandestino de detención de la Armada con un grupo de sobrevivientes⁵.

Joaquín Sánchez Mariño y Julián Zocchi reconstruyen los hechos en su libro *El cuadro* (2021). Allí relatan que se había barajado la idea de que fuera un ordenanza el encargado de hacerlo, pero Kirchner insistió en que fuera un oficial. Hasta último momento no se difundió quién los descolgaría. Se mencionó el nombre del director del Colegio, general Raúl Horacio Gallardo, pero finalmente fue el jefe del Estado Mayor General del Ejército, teniente general Roberto Bendini, quien cumplió con la tarea⁶. Ningún otro general estaba dispuesto a protagonizar esa escena. Según Bendini, lo hizo para ahorrarles el gesto a los demás, algo que no sería reconocido por sus pares, quienes por el contrario le demostraron desde entonces constante desprecio (Sánchez Mariño y Zocchi, 2023, p. 60).

En el pasillo del primer piso del Patio de Honor del Colegio Militar, el presidente de la Nación dio la orden “Proceda” y el jefe del Estado Mayor descolgó las imágenes de los dos dictadores. Bendini trepó los tres peldaños de una escalerita de madera preparada para tal fin y descolgó primero el cuadro de Videla y luego el de Bignone. Eran los únicos dos retratos fotográficos en la galería, los otros directores del Colegio Militar estaban retratados al óleo. La orden de descolgarlos provenía de la máxima figura del poder estatal y fue llevada a cabo por la máxima autoridad del Ejército en ese momento. Los cuadros no estaban accesibles al gran público. Había que mostrarlos primero para que tuviese peso su ausencia después. El espacio vacío emitiría un nuevo mensaje.

Para muchos fue el momento fundacional del kirchnerismo, para los organismos de derechos humanos fue un acto de reparación histórica, para la fotografía argentina ese día se tomaron imágenes que conforman un hito en las luchas por la memoria contra la dictadura militar.

Rebeldía militar y decisión política

Cuando se conoció en ámbitos militares la decisión de retirar los cuadros de Videla y de Bignone que llevaría a cabo el presidente Néstor Kirchner, se levantaron fuertes resistencias. El jefe de Personal del Ejército, general Soloaga, renunció un día antes

⁴ El mismo Verbitsky se lo había propuesto previamente a los ministros de Defensa, Ricardo López Murphy y Horacio Jaunarena, de los gobiernos de Fernando de la Rúa y de Eduardo Duhalde respectivamente, pero ninguno de ellos lo había aceptado.

⁵ “Aquella visita, que anticipaba el anuncio del 24 de marzo de transformar el predio en un espacio de Memoria, constituyó para nosotros, los sobrevivientes, un invaluable acto de reparación y justicia hacia las víctimas”, escribió Lila Pastoriza (2010).

⁶ Para que Roberto Bendini asumiera como Jefe del Estado Mayor del Ejército el gobierno de Kirchner había pasado a retiro a 28 generales que tenían más antigüedad que él.



sosteniendo que la acción “era una humillación para el Ejército” (Sánchez Mariño y Zocchi, 2023, p. 43). Soloaga señaló además que era una vergüenza y que generaba un sentimiento de ofensa entre los militares. El director de Inteligencia Estratégica Militar, general de brigada Jorge Cabrera, se declaró en rebeldía. El coronel mayor Juan Martín Merediz pasó a retiro. Unos meses antes, a fines de enero de 2004, el subjefe del Ejército, general Mario Luis Chretien, enterado de la intención de Kirchner, le propuso a Bendini retirar toda la galería de cuadros completa en un acto cerrado. La propuesta fue rechazada. Kirchner había resuelto que solo se retirarían los cuadros de los dictadores, que el acto sería público y que se realizaría con la presencia de los cadetes. Para los militares esa presencia aumentaba la ofensa. Según cuentan Sánchez Mariño y Zocchi, los cadetes los días previos pasaban por el pasillo y se sacaban fotos sonriendo con los cuadros detrás. Para Kirchner, que la acción se efectuara en un acto público era un hecho innegociable.

Unos días antes del 24 de marzo de 2004 un grupo de ocho cadetes militares planificaron cómo arruinar el acto previsto y decidieron robar los cuadros antes de la ceremonia de modo que, cuando llegase, Kirchner no tuviera nada para descolgar. Sánchez Mariño y Zocchi reconstruyeron la trama del robo. El 23 de marzo los cadetes lograron sacar los cuadros del colegio, pero obtuvieron un éxito a medias⁷. La noticia del robo llegó a Kirchner. Cuando se enteró, el presidente dijo: “Aunque sea con la foto del cumpleaños de Videla, ese cuadro lo bajo igual” (Sánchez Mariño y Zocchi, 2023, p. 36). Lo importante no era el objeto en sí, sino el acto simbólico que se desprendía de quitar los cuadros del lugar en donde se encontraban. Como señaló en una nota contemporánea a los hechos la periodista Sandra Russo (2004): “Que haya habido una mano, una sola, capaz de poner a salvo el retrato de Videla no hacía más que resignificar esos cuadros...”.

Según Sánchez Mariño y Zocchi, no había unanimidad entre quienes llevaron a cabo el robo acerca de su sentido. Si era una reivindicación de Videla o un argumento para defender cierto margen de maniobra institucional. Probablemente un poco de ambas opciones. Lo cierto es que, a fines del 2004, cuatro de los cadetes que protagonizaron el robo fueron a la casa de Videla, quien se encontraba en prisión domiciliaria desde 1998 por ser partícipe responsable de secuestros, torturas y robos de bebés entre otros delitos de lesa humanidad, y le llevaron el retrato original que estaba colgado en la galería del colegio.

⁷ Los autores del libro *El cuadro* (2023) cuentan: “El mediodía del 23 de marzo, cuando todos estaban almorzando, había un punto ciego en el cambio de guardia. Eran tan solo un par de minutos, pero para el grupo de cadetes, que tenía todo calculado, eran suficientes para lograrlo. A través de un sistema de postas ejecutarían el plan [...]. Una vez que tomaron el cuadro, pasaron a una sala contigua al patio. Allí sacaron la lámina del marco y se la entregaron a un cadete que estaba dándose de baja del Colegio y la sacaron del establecimiento. Cuando alguien se daba de baja no lo revisaban. El marco, que habían dejado tirado en el piso, fue encontrado por un ordenanza que enseguida dio el alerta”. (Bengochea, 2023).



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

Mientras que para un sector del Ejército bajar los cuadros era visto como una humillación y un agravio, para el gobierno significaba un paso para liberar a las fuerzas armadas del lastre de generales condenados por delitos de lesa humanidad y contribuir con ese gesto a la formación democrática de las nuevas generaciones de militares que asumieran la subordinación al poder civil y se disociaran de los crímenes cometidos durante la dictadura. Kirchner (2004) lo dijo explícitamente en el discurso de ese día:

El retiro de los cuadros que procedió a hacer el señor jefe del Ejército marca definitivamente un claro posicionamiento que tiene el país todo, nuestras Fuerzas Armadas, nuestro Ejército y quien les habla como Presidente y como Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, de terminar con esa etapa lamentable de nuestro país y que definitivamente, en todos los lugares de la Patria y de nuestras instituciones militares, esté consolidado el sistema de vida democrático, desterrado el terrorismo de Estado y apuntando a la construcción del nuevo país.

Retratos de dictadores: ese “afán de representación”

En su libro *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*, Laura Malosetti Costa (2022) describe el valor y uso de algunos de los retratos más importantes de la historia argentina. La autora señala que, mucho antes de la invención de la fotografía, el retrato ya tenía una función de identificación y control, analiza la etapa de oro de la retratística heroica de los gobernantes y estudia su rol de idealización o arma de ridiculización según el caso y su valor como soporte de memoria histórica.

Las dinastías reales primero y la burguesía después buscaron retratarse en cuadros que los representasen con la máxima suntuosidad posible. Nobles, reyes, militares y emperadores fueron retratados como objeto de culto. “No hay héroe sin retrato” (2022, p. 12), afirma la autora parafraseando a Louis Marin. Desde la segunda mitad del siglo XIX, gracias al surgimiento de la fotografía, esta forma de representación comenzó a expandirse. Como describió Gisèle Freund: “... las capas burguesas proporcionaron al retrato fotográfico una nueva clientela. Tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer ese afán de representación” (2006, pp. 55).

A partir de entonces daguerrotipos, fotografías y retratos pictóricos convivirían. Mientras se expandía la fotografía, los retratos al óleo fueron un objeto cada vez más lujoso. Miembros de la burguesía, gobernantes y militares buscaban quedar en la historia retratados de modo honorable y perdurable. Condecoraciones, banderas, uniformes, poses y miradas detalladamente estudiadas fueron elementos característicos de los retratos pintados que después imitarían los retratos fotográficos. Estas pinturas se realizaban sobre la base de estereotipos propios del género pictórico, pautas rígidas y convenciones culturales. Al parecido de las facciones del retratado para que sea reconocible se le sumaban símbolos desplegados

anuario.



en poses, ropas y accesorios. También se buscaba embellecer la apariencia personal para construir un modelo ideal que exhibiese su relevancia social.

En Argentina, los cuadros al óleo fueron la forma de representación elegida para aquellos directores que dejaban su función en el Colegio Militar de la Nación. En ese momento se les mandaba a hacer un retrato que se colgaba en la galería del primer piso del Patio de Honor. A fines de 1976, cuando Bignone dejó su cargo de director del Colegio para asumir en el Comando de Institutos Militares, mandaron a hacer, como la tradición lo indicaba, su retrato al óleo. El día que la pintura estuvo terminada se convocó a un acto de inauguración a la que fueron invitados Bignone y Videla. Según cuentan Sánchez Mariño y Zocchi, cuando la mujer de Bignone, Nilda Raquel Belén, vio el cuadro, dijo: “Mirá que vos sos feo, pero no tanto”, pidió que lo cambiasen y que en el lugar del óleo colocaran una fotografía (Sánchez Mariño y Zocchi, 2023, p. 178). La mujer de Videla, Alicia Raquel Hartridge Lacoste, la imitó y propuso que a su marido le hicieran lo mismo. Fue así que los óleos de Videla y Bignone fueron reemplazados por fotografías que se colgaron en marcos dorados. Los retratos fotográficos de ambos dictadores fueron realizados por el fotógrafo del Colegio Militar, Luis Villordo, quien desde 1960 ejercía su tarea y continuaba en funciones en el 2004. Villordo tomó varias fotografías de cada uno de ellos, eligió las que se ampliaron para los retratos y guardó el resto de los negativos en el archivo fotográfico del Colegio.

Cuando se supo del robo, la autoridad del Colegio Militar llamó a Villordo y le pidió una copia para reemplazar la lámina robada, el fotógrafo contra su propio deseo cumplió las órdenes y volvió a imprimir una fotografía para que pudiera ser descolgada. De la tira de negativos eligió una parecida pero no la misma, tal vez como un acto de resistencia. En una nota publicada en la revista *VIVA* del 29 de agosto de 1999, en la que se realiza una entrevista a Martín Balza, ex jefe del Estado Mayor General del Ejército Argentino, se ve la foto de Videla que estaba colgada originalmente en la galería de retratos. En la fotografía que fue robada, Videla aparecía de frente, en la que baja Bendini, Videla mira levemente hacia un costado⁸.

⁸ Agradezco el dato y el recorte de la revista *Viva* a Joaquín Sánchez Mariño y Julian Zocchi, que me lo cedieron generosamente.



*Imagen 1 (izq.): Recorte de la revista Viva del 29 de agosto de 1999, pág. 38
Imagen 2 (der.): Recorte de una foto de María Eugenia Cerutti*



Imagen 3: Fotomontaje de ambos retratos realizado por la autora

Gracias a que los retratos de ambos dictadores eran fotografías y no pinturas al óleo, se pudo resolver el cambio a velocidad. Debido al robo de la fotografía de Videla se dio una paradoja, se volvió a colgar la imagen para poder descolgarla. El cuadro que ordenó bajar Kirchner era una réplica.

Bajar los cuadros: un acto icónico e iconoclasta

Dentro de las fotografías de prensa hay algunas que por sus características particulares adquieren el estatus de íconos. Se destacan por su excepcionalidad, por ser fácilmente reconocibles y por circular en el imaginario como síntesis visual por excelencia del acontecimiento al que remiten. Construyen con el mismo una *memoria*



*enmarañada*⁹. El ícono se afirma por su poder simbólico y su capacidad narrativa. Por ello mismo se impone sobre otras imágenes.

Ana María Mauad (1996), retomando a Jacques Le Goff, ha señalado que las fotografías pueden ser estudiadas como documentos de los cuales se pueden extraer datos, perspectivas, descripciones y como monumentos debido a su posibilidad de perpetuar un momento determinado.

La noción de documento que enseña o muestra se complementa con la idea de monumento que implica “hacer recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”. Le Goff (1985) señala que los monumentos se han utilizado desde el poder con intencionalidad mientras el documento queda ligado a la impresión de objetividad. En este sentido, las fotografías que aquí estudiamos son un documento de época, pero también fueron construidas como monumento visual. Una escena planificada que produjo nuevas imágenes y, a su vez, un dispositivo para que estas sean visibles, lleguen a públicos masivos y puedan continuar circulando. Por eso no alcanzaba con que se bajen los cuadros y dejen de estar en el pasillo del Colegio Militar. Había que construir un acto aleccionador y visible. El acto fue diseñado para buscar impacto y visibilidad masiva. En ese sentido fue una imagen propagandística (Barragán-Romero, 2017).

La decisión de Kirchner implicaba un gesto iconoclasta, un cuadro colgado debía ser descolgado, y al mismo tiempo producir una imagen nueva que pasara a la historia. El acto de bajar los cuadros cumplió varias dimensiones simultáneamente. Fue parte de una conmemoración ligada a las luchas por la memoria, fue también una jugada política que alteró el mapa de la relación de fuerzas entre el presidente de la Nación y las FF. AA. Una forma de poner en acto quién tomaba las decisiones y quién tenía que obedecerlas, una nueva forma de demostrar iniciativa política. El presidente demostraba que no les temía ni se sometía a los deseos o amenazas militares y que cumplía con su palabra. Bajar los cuadros y la imagen resultante de la acción fue un arma contra los resabios de la dictadura militar.

Bárbara Ohanian (2018) retoma a Foucault para hablar de una “tecnología de la representación”, de imágenes que se asocian a una forma de ejercer el poder. N. Kirchner generó en su gobierno una serie de actos y decisiones que marcaron una posición novedosa respecto a la memoria de la última dictadura. “Se trata —dice la autora— de instalar como deseables ciertos valores, demarcar como preferibles ciertas conductas” para lo cual es clave “la dimensión pública de los signos, tanto en las visibilidades como en las enunciabilidades que distribuyen”. Bajar los cuadros

⁹ La noción de “memoria enmarañada” proviene de un texto de Marita Sturken (1997) donde la autora señala: “La memoria personal, la memoria cultural y la historia no existen dentro de límites netamente definidos. Más bien, las memorias y los objetos de memoria se pueden mover de un territorio a otro, cambiando de significado y contexto. Así, las memorias personales pueden ser a veces subsumidas en la historia y elementos de memoria cultural pueden existir en concierto con narrativas históricas”.



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

generaba una asociación simple por la cual quienes fueron responsables del terrorismo de Estado no debían ser celebrados ni exhibidos como ejemplo.

La escena cumplía a la vez el noema de Barthes “esto ha sido”, pero también “eso fue actuado”. La foto fue registro de un acto y de una puesta en escena planificada. El hecho en sí y las fotografías resultantes catalizaron y aceleraron nuevos procesos. Los juicios a los responsables de delitos de lesa humanidad adquirieron un nuevo impulso. Los actos simbólicos se unían a las acciones materiales concretas y las fortalecían.

La imagen producida pasaría a ser usada en la disputa por la visualidad del poder. Los rostros de Videla y Bignone descolgados fueron quitados de su lugar honorífico para que perdieran de ese modo su intención de legitimidad original. Bajar el cuadro fue en ese sentido contra-pedagógico política y visualmente. Descolgar las figuras para mostrar que detrás o a partir de ese gesto se estaba construyendo un nuevo proyecto de Estado. Una acción que reducía el poder original de las imágenes para mostrar un cambio de época, la necesidad de refundar las fuerzas armadas bajo las premisas de los derechos humanos. En ese sentido hay que leer los actos de ese día (en el Colegio Militar y en la ESMA) en conjunto y no por separado. Bajar los cuadros fue un gesto material y simbólico simultáneamente. La orden verbal de Kirchner “proceda” acompañada por el gesto de su brazo y la acción del jefe del Ejército subiéndose a la escalerita y descolgando con sus propias manos los cuadros se transformaron en la imagen que condensaría el cambio de época¹⁰.

Bajar los cuadros fue también un gesto desmonumentalizador. Significaba literalmente cambiarlos de lugar. No se rompieron ni se destruyeron, tampoco se visibilizó en su momento que se hizo con ellos. Se los sacó del espacio de reconocimiento que ocupaban y se los llevó a un lugar que quedaba fuera de la vista¹¹. La simple transferencia de esos objetos de una esfera a otra bastaba para transformarlo en un hecho histórico. Al mismo tiempo que fue un acto icónico fue un acto iconoclasta, entendido este último como la hostilidad o ataque hacia algunas imágenes. Bajar los cuadros tuvo un poder instituyente. No se trató solo de suprimir una imagen, sino que, por el contrario, fue una acción con un fuerte poder afirmativo, una especie de “destrucción creativa” (Mitchell, 2017, p. 39), un acto creador de imágenes nuevas que configuraban un nuevo ordenamiento, el surgimiento de una identidad que se vería representada en dicha escena. Mitchell señala que las

¹⁰ Ese día Kirchner (2004) dijo en su discurso: “Señores integrantes del Colegio Militar de la Nación y de las Fuerzas Armadas, señores generales y oficiales superiores: nunca más, nunca más tiene que volver a subvertirse el orden institucional en la Argentina. Es el pueblo argentino por el voto y la decisión del mismo, quien decide el destino de la Argentina; definitivamente terminar con las mentes iluminadas y los salvadores mesiánicos que solo traen dolor y sangre a los argentinos”.

¹¹ En el aniversario del golpe de Estado de 2024, la agencia Noticias Argentinas indagó sobre la ubicación actual de las imágenes y le respondieron: “Estos cuadros se encuentran actualmente en el Archivo Histórico del Ejército, en guarda en un depósito”. (Qué sucedió con los cuadros de las imágenes..., 2024).



imágenes que nos deja la “destrucción creativa” pueden ser formas de idolatría tan o más potentes que las desplazadas.

J. L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962 [1971]) define los “actos de habla” como enunciados performativos que generan un efecto en el mundo por el solo hecho de producirse. Al autor le interesaba estudiar la fuerza transformadora del lenguaje, enunciados que no describen la realidad, sino que la crean. Bredekamp, retomando a Austin, señala que hay imágenes que también producen hechos a partir de su propia existencia, entendiendo que determinadas imágenes generan efectos en el mundo exterior. Estas imágenes producen “actos icónicos”, la fuerza que hace que la fotografía “exteriorice”, genere y active acciones, sentimientos y emociones: “Hay que entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando” (2017, p. 36). “Se trata de hacer que las imágenes actúen como armas en un sentido directo” (Bredekamp, 2017, p. 168).

Freedberg (2017), por su parte, señala que tanto la hostilidad como el amor hacia las imágenes son dos caras de la misma moneda. Los iconoclastas destruyen las imágenes porque ellos mismos están convencidos del poder que “poseen”. Esto genera una paradoja. Se destruyen imágenes para demostrar que no tienen poder, pero al mismo tiempo la propia destrucción denota el poder que tienen. El acto de descolgar los cuadros mostró la fuerza que aún seguía teniendo la figura de Videla como máximo exponente del terrorismo estatal y que seguía latente la resistencia militar a los juicios por violaciones a los derechos humanos. En simultáneo, al descolgar sus figuras se cumplía lo que señala el autor: “Eliminar lo viviente en una imagen [...] de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior (ya sea estética o políticamente)” (Freedberg, 2017, p. 51).

Federico Fort relata en su libro *¿Solo imágenes de propaganda?: “En una conferencia denominada ‘Tu país te necesita: un estudio de caso sobre iconografía política’ (2003), Carlo Ginzburg estudia, a partir de la noción de Pathosformel de Aby Warburg, la supervivencia e insistencia de cierta gestualidad (y emocionalidad) en la iconografía política, puntualmente en afiches del Siglo XX” (2022, p. 69). Ginzburg analizó el gesto “interpelatorio” del famoso afiche de Lord Kitchener (secretario de Estado de Guerra de Reino Unido, al estallar la Primera Guerra Mundial) y su imagen para reclutar a jóvenes británicos y Fort lo relaciona con la idea de una “imagen convocante” que nos empuja a imitar, a actuar.*

Por su parte, Peter Burke explica en *Visto y no visto* que la importancia del principal argumento de los iconoclastas es que las imágenes propagan unos valores



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

determinados. En la historia mundial hay numerosos ejemplos de monumentos o imágenes destruidas¹².

Pero a diferencia de actos iconoclastas populares como el derribo de monumentos o intervenciones realizadas sobre estos, como por ejemplo lo que sucedió alrededor de la estatua de Manuel Baquedano durante la revuelta chilena iniciada en 2019 o lo que sucede en Argentina con el monumento a Julio Argentino Roca en Bariloche, el acto en el Colegio Militar fue organizado desde la cima del poder político¹³.

Ahora bien, ¿qué es lo que esta imagen logró hacer? La fotografía resultante de la orden verbal de Kirchner “genera acción” (Bredenkamp, 2017), moviliza, suscita reacciones en los espectadores. A partir de ese gesto, “bajar los cuadros” se transformó también en un llamado a la acción, una metáfora de la acción política, de la valentía, de la osadía en la toma de decisiones. ¿Qué otros cuadros había que bajar? ¿A qué otras cosas había que animarse?

Las fotos, sus condiciones de posibilidad y sus autores

La acción de bajar los cuadros fue un golpe de efecto que operó en un nivel simbólico y quedó sintetizada sobre todo en tres fotografías y en una transmisión en directo por televisión que luego fue reproducida en documentales, noticieros, programas de TV y que hoy se encuentra disponible en YouTube¹⁴. Las tres fotografías que se comparten o publican cuando se habla del suceso son de Pablo Senarega, María Eugenia Cerutti y Víctor Bugge.

¹² “Durante la Comuna de París de 1971, el pintor Gustave Courbet fue responsable de la demolición de la columna existente en la Place Vendôme y de la estatua de Napoleón que la coronaba y que había sustituido a la de Luis XIV. La Revolución Rusa fue acompañada de la demolición de las estatuas de los zares, acción registrada parcialmente en película por aquel entonces, y durante la Revolución Húngara de 1956 se destruyó el monumento a Stalin de Budapest...” (Burke, 2001, p. 98).

¹³ Para nombrar solo algunas intervenciones populares contra monumentos en espacios públicos realizadas en los últimos años, podemos mencionar las inscripciones en la Columna de la Independencia en ciudad de México en 2019 durante las manifestaciones feministas; las decapitaciones a estatuas de Cristóbal Colón en Perú y Venezuela en 2016; el derribo de estatuas durante el movimiento Black Lives Matters en Estados Unidos o el derribo de la estatua de bronce del esclavista Edward Colston en Bristol en 2020. Un caso especialmente interesante de “destrucción creativa” es lo que sucedió con las intervenciones realizadas sobre la escultura de Baquedano durante la revuelta chilena en 2019. En Argentina, las comunidades mapuches suelen pintar, disfrazar o cubrir con diversos objetos la figura ecuestre de Roca en la plaza céntrica de Bariloche. Para un estudio de las disputas alrededor de Roca ver: Romão (s/f). Para analizar lo que sucedió con la estatua de Baquedano en Chile, ver Bustamante y Olivares, 2023.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=HoSlAG-nd_g



Imagen 4: Colegio Militar de la Nación, 24 de marzo de 2004. Fotografía de Pablo Senarega



Imagen 5: Colegio Militar de la Nación, 24 de marzo de 2004. Fotografía de María Eugenia Cerutti



Imagen 6: Colegio Militar de la Nación, 24 de marzo de 2004. Fotografía de Víctor Bugge



El 24 de marzo de 2004 por la mañana se encontraban en el Patio de Honor del Colegio Militar las cámaras de la TV Pública, Todo Noticias (TN), Canal 26 y otros canales que transmitieron en vivo el acto por TV, lo que permitió su difusión a todo el país. La transmisión en directo por televisión permitió la visibilidad masiva del hecho en un tiempo donde aún no existían las redes sociales. Estaban presentes también fotógrafos de las agencias nacionales y de todas las agencias de noticias internacionales (AP, AFP, EFE, Reuters, entre otras). Había aproximadamente veinte personas entre fotógrafos y camarógrafos, que se agruparon en un pasillo de unos tres metros de ancho. A los cuadros los podían ver solo quienes asistían al Colegio Militar, la mayoría de la población desconocía incluso que permanecían allí colgados. La transmisión en directo y la publicación de las fotografías mostraron el momento en que Kirchner atraviesa con su comitiva el Colegio Militar, sube la escalera hasta el Patio de Honor, observa los cuadros que permanecían colgados, se para frente a ellos y finalmente da la orden para que sean descolgados. Se ve también cómo Bendini mira para atrás, aprieta los labios y sube la escalerita. Descuelga primero el cuadro de Videla, desciende los escalones y se lo da a un ordenanza. Vuelve a subir, descuelga el de Bignone y se lo da a otro ordenanza.

María Eugenia Cerutti fue la fotógrafa encargada por el diario *Clarín* para cubrir la campaña presidencial de Néstor Kirchner. Le habían otorgado a ella la tarea porque el entonces gobernador de Santa Cruz era un político poco importante y, según sus directivos, no tenía chances de llegar a la presidencia. El fotógrafo más importante del diario en ese momento cubriría la campaña de Carlos Menem. Durante ese tiempo Cerutti logró construir una relación de confianza tanto con Néstor Kirchner como con su equipo de prensa. Cuando supo lo que iba a suceder el 24 de marzo del 2004 en el Colegio Militar y en la ESMA, la fotógrafa pidió especialmente a sus jefes en el diario poder ir a cubrir ambos acontecimientos, aunque por el horario no le correspondían. La autorizaron. María Eugenia es nieta de un detenido-desaparecido. Su abuelo estuvo secuestrado en la ESMA y bajo tortura lo hicieron firmar la venta de sus tierras, los viñedos de Chacras de Coria, Mendoza, luego fue arrojado vivo al mar en uno de los vuelos de la muerte¹⁵. Las tierras robadas de su abuelo fueron loteadas para construir un barrio llamado Will-Ri por William y Ríos, dos torturadores de la ESMA¹⁶. Para María Eugenia Cerutti lo que estaba por suceder era un hecho

¹⁵ Se denomina “vuelos de la muerte” al sistema de asesinato implementado en varios centros clandestinos de la dictadura, que consistía en arrojar al mar vivos, desde aviones en vuelo, a detenidos desaparecidos. Previamente les daban una inyección de un tranquilizante llamado “pentotal” que los adormecía e impedía su reacción.

¹⁶ Manuel Cerutti fue un inmigrante italiano de origen humilde. A principios del siglo XX se estableció en Mendoza, formó una familia numerosa y fue pionero de la vitivinicultura en la región. Uno de sus hijos, Victorio, quedó a cargo de los viñedos, de la bodega y de la Casa Grande, valuados en 16 millones de dólares. El 12 de enero de 1977, Victorio Cerutti, de 75 años, y su yerno, Omar Raúl Masera Pincolini, fueron secuestrados en Mendoza y traídos a la ESMA. También fueron secuestrados Horacio Palma y Conrado Gómez, vinculados por negocios a los Cerutti. Victorio fue obligado a firmar la cesión de sus terrenos. Todos permanecen desaparecidos. El robo de bienes a las familias de los detenidos



trascendente no solo para la historia del país, sino también para su vida personal y familiar. Un acontecimiento reparador en lo político, pero también en lo afectivo. Tenía consciencia del poder simbólico de lo que estaba por suceder y de la importancia que podrían tener las fotografías que allí obtuviese. Ese día fue temprano al Colegio Militar, cuando llegó, el pasillo donde estaban colocados los cuadros ya estaba lleno de gente. “Se sentía una tensión en el ambiente y en los cuerpos”¹⁷. Le preguntó al responsable de prensa de la Casa Rosada dónde ubicarse y él la ubicó adelante. Ella se agachó para no molestar a sus colegas que quedaban detrás. Para que entrasen desde ese lugar los cuadros de los dictadores y Néstor Kirchner en la misma foto, tenía un ángulo contrapicado un tanto inclinado. Sacó una serie de cuatro fotos. En la primera buscó una simetría. Los dos empleados junto al banquito-escalera y los dos retratos. En la segunda, mostró cuando Kirchner viene caminando por el pasillo y mira el cuadro de Videla. El ministro de Defensa de entonces, José Pampuro, y Bendini caminan detrás y también miran hacia el cuadro. La tercera es la más difundida. Kirchner de pie observa cómo Bendini, ya arriba del banquito, toma con sus dos manos el cuadro y comienza a descolgarlo. Detrás se ven algunos cadetes vestidos con uniforme militar observando la escena. Hay un detalle importante en la foto de Cerutti, desde donde enfoca se ve el puño cerrado de Kirchner. Un gesto que puede ser interpretado en términos de tensión, nervios, fuerza y/o firmeza. Esta foto fue instalada como gigantografía en la ex ESMA, en el patio central del predio, al lado de donde funciona la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación.

En la cuarta y última foto, está Bendini de espaldas y el empleado, jefe de Mantenimiento del Colegio, se acerca para tomar el cuadro de Bignone.

desaparecidos fue una práctica sistemática durante la última dictadura. (Museo Sitio de Memoria ESMA (2021).

¹⁷ Cerutti (2024).



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa



Imágenes 7, 8, 9 y 10: Fotografías de María Eugenia Cerutti. Colegio Militar, 24 de marzo de 2004



Imagen 11: Gigantografía instalada en el sitio de memoria Ex ESMA. Fotografía de Ezequiel Torres

Otro de los fotógrafos presentes fue Víctor Bugge, fotógrafo oficial de Presidencia de la Nación, que también quedó ubicado en primera fila. Bugge ingresó a ese puesto en

anuario.



1978 cuando Videla era el presidente de facto. Su padre, Miguel Bugge, había sido fotógrafo del diario *La Nación* acreditado en la Casa Rosada y lo ayudó a conseguir el puesto. El fotógrafo señala que el día en que Kirchner dio la orden de bajar los cuadros se cerró uno de sus ciclos históricos fotográficos. Se había iniciado fotografiando a Videla como presidente y podía fotografiar ahora el momento en que se descolgaría su imagen¹⁸.

En otro testimonio Bugge cuenta:

Yo había escuchado los rumores de que el generalato se negaba a recibir a Kirchner... hasta se decía que podía haber un escándalo. [...] Néstor ingresa a un salón a la espera de que se acomoden las autoridades y cuando ceremonial le avisa que está todo listo, él dice: 'Vamos'. Entonces [el jefe del Ejército, general] Bendini le pregunta: 'Presidente, ¿quién descuelga el cuadro?'. 'Usted', le responde Kirchner. Caminamos unos 200 metros, subimos al primer piso y frente a los distintos cuadros, Kirchner le dice a Bendini: 'Proceda' y Bendini procedió (Programa Memoria en Movimiento, 2012, p. 58).

Bugge saca una foto casi por sobre el hombro de Kirchner en la que se ve a Bendini bajando el cuadro de Videla y una segunda donde se ve al general bajando el cuadro de Bignone. Esta última imagen casi no circula. Bignone no es el represor emblemático por excelencia. El peso simbólico que encarna la imagen de Videla actúa como alegoría del terrorismo de Estado, como una figura metonímica de la dictadura militar. Al respecto, Carlos Masotta (2014) señala: "Para la Argentina, la imagen de Videla opera más como un símbolo heráldico del Estado terrorista y del conservadurismo, que como el retrato de un sujeto. En política, la representación de las imágenes habla siempre el lenguaje de la representación de la ciudadanía".

¹⁸ Bugge (2024).



Imagen 12, 13 y 14: Colegio Militar de la Nación, 24 de marzo de 2004. Fotografía de Víctor Bugge

anuario.



Luego, en el acto que se realiza en el Patio Central del Colegio Militar el fotógrafo toma una fotografía en la que puede verse a Kirchner en medio y detrás de militares que parecen sombras negras, enmarcado con fusiles y con la bandera argentina detrás. Una imagen que refiere metafóricamente a la tensión del momento y la resistencia castrense.

Un tercer fotógrafo presente en la situación fue Pablo Senarega, fotógrafo del Ministerio de Defensa, quien logra captar el momento en el que Kirchner levanta su brazo y dice “Proceda”. Esta es la tercera foto instalada como gigantografía en la ex ESMA, visible desde la entrada por Av. Comodoro Rivadavia¹⁹. Es la primera en orden cronológico, ya que registra la orden del presidente con su brazo levantado, aunque no capta el momento del descenso del cuadro de Videla que sucede instantes después.

Luego de descolgar los cuadros, Kirchner y la comitiva presidencial se dirigieron a la ESMA. Allí se realizó un acto público y masivo y el presidente dio un discurso en la calle aledaña, donde entre otras cosas dijo: “Como presidente de la Nación argentina vengo a pedir perdón del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia”²⁰. Después se abrieron las rejas del predio y por primera vez una multitud pudo ingresar y recorrer el lugar.

¹⁹ Es muy significativo que las únicas dos fotos instaladas de modo permanente como gigantografías en la ex ESMA sean las de Kirchner dando la orden de bajar los cuadros, lo que habla de la importancia para los organismos de derechos humanos de esa escena. Es llamativo que no haya ninguna del momento en que la multitud entra al predio por primera vez.

²⁰ Ese discurso Kirchner lo dio oralmente sin leer. Inmediatamente fue cuestionado porque en esa frase en particular no se reconocían los avances realizados en materia de derechos humanos durante el gobierno de Alfonsín: el informe Nunca Más de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) y sobre todo el juicio civil a los comandantes de las tres juntas militares que gobernaron durante la dictadura militar, realizado en 1985. Alfonsín luego dio concesiones al poder militar dictando las leyes que permitieron la impunidad, llamadas de Punto Final y Obediencia Debida. Después del acto en la ESMA, Alfonsín hizo declaraciones a la agencia DYN en las que señaló: “Siento dolor porque creo que fue injusto y omitió parte de la historia de la democracia de los argentinos. Se podrá considerar que se hizo poco o mucho ante tanto horror y dolor. Lo que no puede afirmarse es que durante mi gobierno se haya guardado silencio. Si queremos alcanzar la verdad y la justicia algún día, será necesario recuperar el valor de las palabras y no permitir que la emoción borre la diferencia ética que existe entre los indultos y el Nunca Más o el juicio a la junta”. Los diarios señalan que ese mismo 24 de marzo a las 19.45 Kirchner llamó a Alfonsín y le pidió disculpas por la omisión. Ver: Alfonsín salió a responderle a Kirchner (2017); El dolor de Alfonsín (2004). En el libro *Kirchner. El tipo que supo*, Mario Wainfeld reconstruye un diálogo con Kirchner en el que le pregunta “¿Repensaste lo que pasó el 24 de marzo? ¿Cambiarías algo de lo hecho o dicho...? Kirchner responde: ‘Quién sabe tendría que haber llevado escrito mi discurso que debió contener un párrafo más para dar cuenta de esos avances’ (Conadep, Juicio a las Juntas, Indemnizaciones)” (Wainfeld, 2016, p. 97).



Imagen 15: Colegio Militar de la Nación, 24 de marzo de 2004. Fotografía de Pablo Senarega

María Eugenia Cerutti fue desde el Colegio Militar a la ESMA y continuó sacando fotos y recorriendo el sitio junto con la gente que había ingresado. Llevaba una cámara digital con varias tarjetas de memoria que en aquel entonces no tenían gran capacidad. Fotografió hasta que se le acabaron las tarjetas. Entonces con pena comenzó a borrar fotos para poder seguir sacando otras. De todas las imágenes que tomó ese día, el diario *Clarín* publicó al día siguiente en tapa a una mujer que llora sobre el pecho de su compañero en un ángulo contrapicado que deja ver dos de las columnas de la entrada y las palabras Escuela de Mecánica. En el borde inferior derecho de la imagen se ve un cartel con fotos de personas detenidas-desaparecidas y las palabras Nunca Más. Se adivina también la bandera de HIJOS. En la página 3 publicó una foto del escenario del acto en donde en primer plano un grupo de cuatro hijos e hijas de desaparecidos se abrazan mientras Néstor Kirchner los mira y sonríe y Cristina mira hacia abajo en un gesto emocionado. En la página 4 se ve un grupo de personas cantando dentro del edificio de las cuatro columnas. Recién en la página 9 se publica la foto en la que Kirchner da la orden de bajar el cuadro bajo el título: “Otro general que se va, disconforme con el acto en el Colegio Militar”. *Clarín* priorizó la fotografía simbólica de la recuperación de la ESMA y le dedicó menos importancia a la imagen de Kirchner y los cuadros situándola en el medio de las controversias con los militares. Por último, en la página 10 se ve el momento en que la multitud entra al predio. Para esa última foto, la autora pidió permiso en un edificio de departamentos de enfrente a lo que fue el centro clandestino para fotografiar desde arriba. El acto de abrir las puertas de la ESMA y que ingresaran centenares de personas fue fotografiado por diversos fotógrafos, pero esas imágenes no tuvieron la repercusión que sí encontraron las fotos de Kirchner dando la orden a Bendini²¹.

El mismo día que se bajaron los cuadros del Colegio Militar, el gobierno de Kirchner dio la orden de crear el Museo Sitio de Memoria ESMA, que hoy es Monumento

²¹ En distintos anuarios, muestras fotográficas, suplementos especiales y documentales se utiliza, para contar lo que sucedió ese 24 de marzo de 2004, alguna de las fotos de Bendini bajando los cuadros. Se han republicado mucho menos las fotos del momento en que entra la multitud a la ESMA. Ver por ejemplo ARGRA (2014); TÉLAM (2011).



Histórico Nacional, Bien Cultural del MERCOSUR e integra la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.



Imágenes 16, 17, 18 y 19. Diario Clarín, 25 de marzo de 2004. Tapa, pp. 3, 4, 9 y 10

Al mirar todas las fotos que sacó durante esa jornada María Eugenia Cerutti, se ven distintas escenas que sucedieron cuando la multitud entró al predio, la mayoría de



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

esas imágenes nunca fueron vistas ni se publicaron²². En una de las series de fotos se ve cómo unos jóvenes logran subirse al techo del edificio denominado de “cuatro columnas”, justo arriba del escudo nacional que está sobre las letras de la palabra “Mecánica”, uno de los espacios más simbólicos de la ESMA, allí los jóvenes lograron colocar una bandera roja con la cara del Che Guevara y hacerla flamear. Cerutti toma varias fotos del momento en que se coloca la bandera y luego toma otra desde la entrada principal al predio. Alguna de las fotos en las que se ve la bandera roja flameando sobre lo que fue el centro clandestino podría haberse transformado en el ícono por excelencia de lo sucedido ese día. La cita directa a la foto de la bandera roja del Ejército soviético flameando sobre el Reichstag durante la toma de Berlín en su victoria contra el nazismo es ineludible. Sin embargo, estas fotos jamás se vieron. Nunca se publicaron en ningún lado ni habían salido hasta ahora del archivo personal de la fotógrafa. El día que Kirchner transforma al centro clandestino en un sitio de memoria no podía pasar a la historia con una bandera roja con la cara del Che. Necesitaban una fotografía que apelara a símbolos peronistas. Si bajar los cuadros de Videla y Bignone había provocado un sismo en el poder militar, ¿qué hubiera provocado la bandera roja con la cara del Che en la cima de la ESMA?



Imágenes 20, 21 y 22: Escuela de Mecánica de la Armada, 24 de marzo de 2004. Fotografías de María Eugenia Cerutti

²² Agradezco a la fotógrafa, quien me dio la totalidad de su registro del 24 de marzo de 2004 para que pudiera llevar a cabo este análisis. La posibilidad de contrastar el total de las imágenes obtenidas con aquellas que fueron publicadas es una posibilidad metodológica de gran relevancia que posibilita conocer hechos y sacar conclusiones que no se podrían obtener de otra manera.



La construcción de identidad militante a partir de un símbolo

La orden de bajar los cuadros de los dictadores produjo en una parte de la sociedad argentina una emoción capaz de cohesionar un sector de lo social y permitió una articulación entre el registro visual y la construcción de una identidad política. Como señala Belting, las imágenes son cruciales en los procesos de construcción de las identidades colectivas (2009, p. 66). Su papel es insoslayable en lo que se refiere a la imaginación de la “comunidad ideal” (2009, p. 65). En este caso, la imagen se transformó en una contraseña, un guiño, una nueva configuración política. Generó “mundos en común” entre individuos que no tenían contacto directo entre sí. Ver una pintada o mural con la escena permitía una identificación.

Sentirse representado por una imagen permite construir una comunidad imaginada (Anderson, 1991) que “homogeniza” lo heterogéneo de cualquier formación social. Así como la fotografía del 17 de octubre de 1945, comúnmente denominada “Las patas en la fuente”, funciona como imagen fundacional del peronismo²³, la fotografía de Kirchner dando la orden de bajar los cuadros se puede considerar el ícono por excelencia del kirchnerismo, el punto cero de una nueva identidad política. La gran diferencia entre ambas es que mientras en una las figuras centrales son hombres y mujeres anónimos que protagonizan un hecho político, en el segundo caso lo es la máxima figura institucional del país. La construcción de identidad en este caso se produce de arriba hacia abajo.

Melina Vázquez y Pablo Vommaro (2012) estudiaron las formas de militar y de dar sentido a la militancia entre los activistas de La Cámpora (agrupación juvenil kirchnerista) y señalan que: “La bajada de los cuadros constituye uno de los hechos más simbólicos entre los militantes”. Citan al respecto diversos testimonios que acreditan el significado de la imagen para ellos:

Yo en el 2003, cuando fueron las elecciones [...] no le creía a Néstor Kirchner, para nada. El 25 de mayo, cuando él hace su discurso inaugural en el Congreso [...] seguí sin creerle absolutamente nada. Creo que a mí lo que me marcó fuertemente fue el año 2004 [...] cuando baja los cuadros de la ESMA. Creo que ahí fue un punto de inflexión para muchos ¿no? Vos decís, “che, mirá, este tipo hace más o menos lo que dijo”. [...] Yo creo que, con el tema de la ESMA, fue para mí el punto que me acercó de lleno a este proceso político (Entrevista realizada por los autores a Martín, dirigente medio, junio de 2011) (p. 161)

El hito para mí fue cuando Néstor bajó el cuadro, cuando Néstor ordenó bajar ese cuadro de la ESMA para mí fue un momento en el que dije: “puta, che, esto no es más de lo mismo” y a partir de ahí sí me empiezo a hacer kirchnerista (Entrevista realizada por los autores a Celeste, militante, junio de 2011) (p. 161)

²³ Para un análisis de la foto del 17 de octubre de 1945 ver Gamarnik (2021).



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

Para Vázquez y Vommaro el gesto de bajar los cuadros fue leído por los militantes desde una mirada retrospectiva y se integró en sus historias como acontecimiento fundacional, aun cuando en ese momento no hubiesen ingresado a la militancia en el kirchnerismo. Se observa en los testimonios una confusión o entrelazamiento entre la bajada de los cuadros y la apertura de la ESMA, ambos acontecimientos quedan “enredados” y si bien no hay precisión acerca de qué sucedió en cada lugar, los testimonios muestran claramente la importancia de ese día en la construcción de su identidad política. Hay una consigna de ese espacio político que es cantada y pintada: “Bajando un cuadro formaste miles”.

Nuria Yabkowski (2017) por su parte estudió los sentidos que adquiere el Estado en la identidad kirchnerista. La autora también señala que el acto de bajar los cuadros fue un momento bisagra, un momento “mítico” para quienes luego se sumaron a la militancia. María Pía López (en Yabkowski, 2017, p. 513) señala: “... ese acto para mí fue uno de los [que decidieron mi apoyo al kirchnerismo], descolgar el cuadro de Videla. [...] la sensación de que había una decisión de refundar el Estado [...]. O que refundar la legitimidad del Estado tenía alcances muy vastos”.

Creo [que] uno de los grandes hechos fue verlo a Néstor Kirchner parado en la puerta de la ESMA, ese 24 de marzo... a mí me impactó muchísimo. Donde ordenó bajar los cuadros y después de dar un discurso en el nombre del Estado, pide perdón. La verdad que a mí eso me impactó muchísimo, porque no soy kirchnerista de la primera época (Entrevista No 46, junio de 2013, Socialismo para la Victoria) (Yabkowski, p. 509)

No tenía una cercanía con lo que estaba pasando. Lo veía con cierta sospecha porque venía de estar en una agrupación que había sido activa participante en las jornadas de 2001. Marcados y marcadas a fuego por la experiencia de ese estallido, veíamos la política con cierta distancia y desconfianza. A todos los dirigentes que habían tenido alguna participación los mirábamos con cierta sospecha. Ese día nos empezamos a preguntar si no había otra cosa o si no estábamos siendo injustos con esa sospecha, porque había sido muy contundente lo sucedido (Rossemberg en Cuba en Resumen, 2024).

No era una demanda del pueblo argentino por entero la reapertura de los juicios, descolgar los cuadros o quitarles la ESMA a las Fuerzas Armadas para convertirla en un sitio de memoria. Lo que hizo Kirchner fue torcer la voluntad, que podría haber sido hacia un lado más conservador, y lo hizo hacia la memoria, la justicia y la verdad. En ese sentido, el 24 de marzo es un ícono central sobre torcer la voluntad —en términos democráticos— y conducirla hacia un lado de derechos y de mayor justicia social (Rossemberg, en Molina, 2024).

Diego Sztulwark (en Cuba en Resumen, 2024) señala:

Era emocionante la empatía que producían esos actos tan determinantes. Antes había dicho que las Madres de Plaza de Mayo son nuestras Madres. Hubo muchas cosas que se dijeron por un dirigente que era presidente de la Nación con pocos votos y que aspiraba a conducir un peronismo que de ninguna manera había sido parte de la lucha por la justicia y contra la impunidad. Esa doble condición llamaba la atención y, por supuesto, nos planteaba un tipo de interpelación insólita.

anuario.



Ver a Kirchner dando la orden para que se bajaran los cuadros fue un parteaguas para un sector social que no creía que ese gesto fuera posible. Quienes dudaban comenzaron a creerle, el apoyo a su figura se expandió. Kirchner mostraba imágenes potentes de autoridad y coherencia entre discurso y acción.

La acción y la imagen resultante quedaron como síntesis de la centralidad de las políticas de memoria, verdad y justicia impulsadas desde el Estado.

Este acontecimiento se transformó en un doble punto de inflexión: por un lado, la decisión se convirtió en el punto de llegada de la larga lucha de los organismos de derechos humanos, la coronación de una serie de hechos que venían realizando desde fines de la dictadura: sacar del sitial de honor a los represores, denunciarlos, escracharlos, pedir su juzgamiento. Por el otro, se convirtió en el punto de partida de un intenso debate que se reflejaría en la idea de “cooptación” desde el poder de una parte del movimiento de derechos humanos.

Para Ricardo Forster (2011), fue León Rozitchner el que insistió en el carácter profundamente reparador que emanó de la orden de descolgar el cuadro de Videla. Y que si bien “la marca del terror dejado en los cuerpos por la dictadura encontró allí su punto de cierre” (p. 41), este acontecimiento no logró materializarse como hecho político colectivo.

En la compilación que realiza Jorge Devoto (2020) en el libro *Néstor, el hombre que cambió todo*, se citan dos cartas que le escribieron *post mortem* Hebe de Bonafini y Estela de Carlotto a Néstor Kirchner.

La presidenta de Madres de Plaza de Mayo dice:

Al imprescindible Néstor. [...] Querido hijo y compañero, como vos me enseñaste que eras. Te escribo para compartir algunos momentos que me hiciste vivir intensamente. Desde bajar los cuadros con aquel ‘Proceda’, hasta darnos una parte de la ex-ESMA, pasando por acelerar los juicios, tu paso por mi vida fue como un huracán que limpió mi cielo (Devoto, 2020, p. 214)

Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, por su parte escribe:

El 24 de marzo del 2004, cuando ordenó bajar los cuadros de los genocidas en el Colegio Militar y pidió perdón, en nombre del Estado, por los delitos cometidos por la dictadura, protagonizó el gesto más potente de la historia democrática argentina. La impunidad de los criminales de lesa humanidad se había terminado (Devoto, 2020, p. 237)

Las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo se encontraban por primera vez frente a una experiencia inédita respecto al reconocimiento y la puesta en práctica de lo que siempre habían reclamado. Kirchner recuperó las demandas históricas de los organismos de derechos humanos, las hizo propias y —como señala Verónica Torras (2015, p. 170)— se convirtió en el articulador político de dos universos que,



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

paradójicamente, habían permanecido desligados desde la restauración democrática: el movimiento de derechos humanos y el peronismo. Durante el ciclo kirchnerista (2003-2015), las políticas de memoria y justicia por las violaciones a los derechos humanos ocuparon un lugar central como nunca antes lo habían tenido.

Pero eso generó al mismo tiempo que algunos leyeran ese vínculo en clave de pérdida de autonomía de los organismos de derechos humanos y en algunos casos, en la idea de “cooptación” basada en un carácter oportunista del gobierno en su aproximación a la causa y en la instrumentalización que realizaba de la misma (Quaretti, 2024). En este último caso, la política del kirchnerismo era visualizada como el resultado de una estrategia para apropiarse de la bandera de los derechos humanos con el objetivo de lograr una mayor legitimación de sus políticas (Andriotti Romanin y Salvador, 2015). Se le cuestionó también al gobierno una política selectiva de derechos humanos, una convergencia de intereses económicos y financieros que llevaron a un sector de las Madres a depender del gobierno y a la aplicación de un mecanismo prebendario basado en subsidios y apoyos políticos (Andriotti Romanin y Salvador, 2015).

La aparición de un gobierno que tomó como propias las demandas de los organismos de derechos humanos incidió en el cambio de postura de algunos de ellos en su relación con el Estado²⁴. Nuevos recursos, la iniciativa desde el Estado de acciones contra la impunidad, más apoyo económico e institucional permitieron en algunos casos amalgamar e identificarse con el gobierno. Un sector de Madres y Abuelas construyeron además una relación afectiva y familiar en la cual “Néstor” era considerado un “hijo” para ellas.

Derivas y disputas alrededor de fotografías que siguen actuando

Néstor Kirchner había accedido al poder con solo el 22 % de los votos. Esa debilidad de origen pudo ser revertida en poco tiempo a través del reconocimiento y el apoyo de vastos sectores que le permitieron obtener una posición de estabilidad y fortaleza política, generando mayoría parlamentaria, apoyo ciudadano y de movimientos sociales (Acebey Marinaro, 2022). La acción de bajar los cuadros fue parte de esa

²⁴ Es importante señalar que no todos los organismos cambiaron su postura y mantuvieron esa relación estrecha con los gobiernos kirchneristas. La agrupación “Encuentro Memoria, Verdad y Justicia” se partió en dos a partir de la conmemoración del golpe de Estado en marzo de 2006. Abuelas de Plaza de Mayo, Madres Línea Fundadora, Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), Familiares de Desaparecidos y Presos por Razones Políticas, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) y el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) comenzaron a reconocerse como “organizaciones de familiares”. Quienes permanecieron en la agrupación original mantuvieron una posición crítica frente al oficialismo (Quaretti, 2024).



afirmación de poder que construyó a través de esa estrategia visual una forma identitaria y un “sentido de pertenencia”²⁵.

Para los militantes de La Cámpora la acción de bajar los cuadros fue un acto instituyente de identidad política. Posteriormente, parte de la acción militante consistió en reproducir y multiplicar la imagen, punto de partida desde del cual se desplegaron una constelación de acciones que siguen teniendo incidencia en la actualidad. Podemos afirmar por ese motivo que las fotografías aquí analizadas son *imágenes paradigmáticas*. Giorgio Agamben en su libro *De signatura rerum. Sobre el método* (2010) define como paradigma un fenómeno histórico, positivo y concreto cuya función es la de constituir y hacer inteligible “la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto” (p. 11). La propia idea de paradigma implica dejar siempre abierta “la posibilidad de un seguir haciendo” (Santos, en Warburg, 2019 [2014], p. 13). Esa capacidad de seguir actuando revela la potencia de la imagen. Justamente, Warburg (2019 [2014]) señala que las imágenes perviven, insisten, irrumpen o retornan como un real que acontece en un determinado régimen de lo visible, posibilitando nuevos reacomodamientos de los actos del ver. Las fotografías aquí estudiadas comenzaron a circular primero como imágenes de prensa y luego fueron reproducidas en diversos soportes y materialidades: libros, documentales, suplementos especiales, carteles, remeras, murales, exposiciones, afiches, tatuajes. A su vez fueron reapropiadas en otros usos no visuales como canciones y consignas. Estas múltiples reutilizaciones son signos del carácter excepcional que la impuso en la memoria colectiva. Hubo una militancia activa que sostuvo a través de ella la transformación simbólica del pasado. Kirchner, desde el máximo poder del Estado, y la militancia que reprodujo esa imagen multiplicaron como “actores de memoria” esta representación a generaciones que vivieron, pero también para quienes no habían vivido la dictadura militar.

No se trataba de objetos culturales que transportaban una memoria del pasado (como lo son las fotos de los detenidos desaparecidos o las fotos de las madres portando sus imágenes), sino que se trataba de la creación de una imagen nueva que venía a irrumpir en la historia.

²⁵ En las elecciones presidenciales de Argentina del año 2003 Carlos Menem obtuvo en la primera vuelta el 24,45 % de los sufragios y Kirchner salió segundo con 22,25 % de los votos. Ambos debían medirse en un balotaje, pero finalmente Menem no se presentó. Kirchner resultó electo entonces presidente con el porcentaje de votos que sacó en un inicio.



Imágenes 23 y 24: Tatuajes y remeras con la imagen de Néstor Kirchner dando la orden de bajar los cuadros

Así como la imagen constituyó un hito en el imaginario militante kirchnerista, al mismo tiempo quedó grabada en un sector de las Fuerzas Armadas como un acto agravante que necesitaba ser contrarrestado. Volvemos a Belting (2009, p. 66): “las imágenes simbolizan en tal grado cuestiones de identidad que se convirtieron en objeto de acciones simbólicas [...]. Eso explica por qué eran tratadas como enemigos”.

Michael Pollak (2006) explica que siempre hay un conflicto y una disputa por la significación del pasado. Existen actores dedicados a la lucha por la memoria, a la interpretación y la reinterpretación del pasado que se materializa en diferentes soportes o dispositivos. La imagen que estudiamos multiplicada en diversos formatos no solo disputó la memoria en el momento en que se instituyó, sino que sigue actuando e intenta ser revertida en su potencia simbólica en la actualidad.

Haciendo un repaso, en agosto de 2013 un sitio de Facebook llamado “Baja tu propio cuadro” propuso descolgar a determinados personajes que aparecían enmarcados en sus posteos. El 24 de marzo de ese mismo año, en la manifestación que repudiaba el golpe de Estado de 1976, la acción fue llevada a la Plaza de Mayo. Sobre una pared se colocaron retratos de periodistas y políticos opositores al kirchnerismo. Un lienzo blanco simulaba ser una pared con retratos; a un costado, una gigantografía de Néstor Kirchner, acompañado por la palabra “Proceda”, invitaba a quienes quisieran participar de la actividad performativa de descolgarlos, que era a su vez fotografiada para compartirse en redes sociales. Entre quienes estaban para ser bajados se encontraban Mauricio Macri; Jorge Lanata; el CEO del Grupo Clarín, Héctor Magnetto; el “Tío Sam” (imagen característica de los Estados Unidos) y Thomas Griesa, juez de EE. UU. ligado a los llamados “fondos buitres”. El gesto seguía rescatando la autoridad de Kirchner y al mismo tiempo expresaba la necesidad de seguir bajando “otros cuadros” en una lucha política y cultural inconclusa. La acción levantó notas indignadas en diarios y una declaración de repudio en el Congreso de la Nación por parte de algunos diputados opositores, entre ellos Patricia Bullrich²⁶.

²⁶ Ver Cámara de Diputados (2013); Fuerte repudio al juego “Bajá tu propio cuadro” (2013).



Imagen 25: Grupo de Facebook creado en 2013



Imagen 26: Juego “Baja tu propio cuadro”. Acción performática organizada durante la manifestación del 24 de marzo de 2013. Fotografía Infobae²⁷

El juego en sí mismo era una prueba de cómo actuaba la fotografía. La imagen hace y hace hacer, nos invita a la acción. Volvemos a la noción de una “imagen convocante”, una fotografía que “genera acción” (Bredenkamp, 2017), que moviliza, no solo en el sentido de las posibles reacciones que suscita en los espectadores, sino en lo que ellas mismas hacen.

En el año 2022, el fotógrafo Leo Vaca fue con un equipo de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación al Colegio Militar a fotografiar cómo había quedado el espacio

²⁷ “Bajá tu cuadro”, el polémico juego que impulsó el kirchnerismo en la Plaza (2013).



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

vacío de los cuadros descolgados. Encontró que toda la hilera de retratos había sido corrida para que no quede dicho espacio visible.



Imágenes 27 y 28: Galería de retratos, Patio de Honor, Colegio Militar de la Nación. Fotografías tomadas por Leo Vaca, Secretaría de DD.HH. de la Nación, año 2022

En marzo de 2023 el artista Andrés Garavelli expuso su obra *Cuadros Bajos* en el Centro Cultural MACA de Villa Elisa, La Plata, que consistía en dos cuadros de Videla y Bignone que estaban en el piso apoyados contra la pared. Un hombre ingresó a la muestra insultando el trabajo del artista, tomó uno de los cuadros y lo rompió²⁸. El autor de la obra compartió en su Instagram personal lo sucedido mostrando fotos de los cuadros rotos.



²⁸ Garavelli (2023).



Imágenes 29 y 30: Obra Cuadros Bajos de Andrés Garavelli expuesta en el Centro Cultural MACA de Villa Elisa, La Plata. 2023

Posteo de Instagram del autor, 24 de marzo de 2024

En estos años, diversos murales pintados por la militancia en diferentes barrios fueron dañados y vueltos a pintar.



Imágenes 31 y 32: Mural realizado en la localidad de Granadero Baigorria, Santa Fe²⁹

Mural vandalizado en la localidad de Granadero Baigorria, Santa Fe. Año 2016.

En el año 2019 un grupo de desconocidos atacó el busto de Néstor Kirchner que estaba emplazado en la terminal de ómnibus de localidad bonaerense de Roque Pérez y luego lo enterró a metros del lugar.

²⁹ Vandalizaron un mural... (2016).



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa



Imagen 33: Busto de Néstor Kirchner arrancado de donde se encontraba y enterrado en otro lugar.
Roque Pérez, año 2019³⁰

Desde que asumió la presidencia en Argentina Javier Milei, en diciembre de 2023, se multiplicaron los actos iconoclastas contra imágenes o símbolos peronistas. Uno de los lugares clave de esa disputa fue el Centro Cultural Kirchner (CCK) al que el nuevo gobierno le cambió el nombre y el logo. El CCK pasó a llamarse Palacio Libertad y en cuanto al logo primero eligieron uno que contenía una K acostada, luego otro que parece tener una víbora enroscada similar a la que se encuentra en la bandera de Gadsden que suelen portar los seguidores de Milei. La escultura del ex presidente que se encontraba en el hall de entrada fue retirada antes de que asumiera el nuevo gobierno y fue llevada al Municipio de Quilmes para ser preservada. En su lugar la nueva gestión colocó un Mickey Mouse.



Imagen 34 (izq.): estatua de Néstor Kirchner emplazada en el Centro Cultural Kirchner (CCK) hasta diciembre de 2023



Imagen 35 (der.): estatua de Mickey Mouse emplazada en el Palacio Libertad (Ex CCK), rebautizado así por el gobierno de Milei.

³⁰ Vandalizaron y enterraron... (2019).



Imagen 36: Nuevos logos del CCK creados por el gobierno de Milei

A nueve días de la asunción del nuevo gobierno, un empleado del Senado de la Nación fotografió el momento en que sacaban el cuadro denominado *Evita Soberana* del salón que lleva el nombre Eva Perón en ese recinto. Después de la publicación de las fotos y de la denuncia en redes sociales, la vicepresidenta Victoria Villarruel tuvo que dar explicaciones y se volvió a colocar el cuadro en su lugar³¹. Al poco tiempo hizo retirar el busto de Néstor Kirchner que se encontraba en Salón de las Provincias de la Cámara alta³². En octubre de 2024 colocó en ese mismo lugar el busto de Isabel Perón. El periodista Raúl Kollmann escribió que un sector de las Fuerzas Armadas quería volver a colgar los cuadros de Videla y Bignone³³.

I



Imagen 37: A días de asumir Javier Milei y Victoria Villarruel la presidencia y la vicepresidencia respectivamente, un empleado del Senado de la Nación captó el momento en que era retirado el cuadro Evita Soberana del salón Eva Perón de ese recinto³⁴. 19 de diciembre de 2024

³¹ Dandan (2023)

³² Villarruel ordenó sacar un busto de Kirchner del Senado (2024).

³³ Kollmann (2024)

³⁴ Dandan (2023)



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

Cuando en septiembre de 2024 Milei compartió el ominoso video llamado “Virus Ku-K12”³⁵, se viralizó un meme en donde se señala que el día que Kirchner dio la orden de bajar los cuadros fue cuando se infectaron con dicho virus.



Imagen 38: Meme viralizado en respuesta al video llamado “Virus Ku-K12” compartido por Javier Milei. Septiembre de 2024

Estos son solo algunos ejemplos de los más significativos que demuestran cómo la acción de bajar los cuadros sigue incidiendo en el debate político actual y cómo su sentido original, a partir de la expansión de discursos de odio y violencia que recrudecieron en los últimos años, intenta ser revertido.

La memoria no es fija, dice Traverso (2007, p. 12) que se asemeja más bien a una cantera abierta, en transformación permanente, “está siempre ‘filtrada’ por los conocimientos posteriormente adquiridos, por la reflexión que sigue al acontecimiento, o por otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo”. Los ejemplos señalados son una prueba de las batallas que se siguen dando alrededor de esta imagen. La lucha por la memoria tiene en ella un capítulo central de nuestra historia.

³⁵ Javier Milei comparó al kirchnerismo... (2024)



Algunas conclusiones: la performatividad de la fotografía

El historiador del arte y filósofo alemán Gottfried Boehm (2016, p. 62) se pregunta “¿cómo producen sentido las imágenes? ¿Qué nos muestran?” y propone una valoración icónica a través de la visualidad y la gestualidad intrínsecas. La imagen es un “acto creador de sentido” a través de sus propios medios icónicos. Por su parte, Andrea Soto-Calderón (2020, p. 76) propone pensar la performatividad de las imágenes en un triple desplazamiento: de la acción al movimiento, de la transmisión al encuentro y del esquema a la escena. En el caso que estudiamos tenemos una acción que fue condensada en una imagen que contiene un excedente de significado, tiene la capacidad de influir en quien la mira, opera a través de una síntesis. Fue una idea transformada en puesta en escena que a través de la acción de los fotógrafos y camarógrafos logra entrar a la memoria histórica visual.

Las fotografías que sintetizan la acción de bajar los cuadros muestran, en el sentido que le da Boehm, un presidente en el momento mismo en que ejerce el poder y provoca un quiebre histórico, una fisura en la historia visual argentina que abre nuevas brechas por entonces imprevistas. Como escribe Patrick Vauday (en Soto-Calderón, 2020, p. 75): “La fuerza de resistencia poética y política de una imagen se funda en su potencial diferencial, capaz de hacer y deshacer estereotipos y lugares comunes”. La imagen materializó una idea que se quería transmitir. Una intencionalidad que creó y buscó los medios para su perdurabilidad. Las fotografías de Kirchner dando la orden de bajar los cuadros adquirieron un carácter performativo. Como parte de un proceso político creativo se produjo una acción que creó a su vez nuevas imágenes: su potencia política permite condensar y provocar la interrupción de una historia e impulsar otra. “La performatividad no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica” (Soto Calderón, p. 70).

Los cuadros de Videla y Bignone colgados en el Colegio Militar no permanecían allí por descuido. Su permanencia indicaba una resistencia silenciosa y sostenida, a pesar de los años transcurridos en democracia, a las políticas de derechos humanos que se habían implementado en el país con sus idas y vueltas desde el retorno a la democracia. El Colegio Militar era “su” territorio y allí ambos permanecían en un sitio de honor. Sus colegas y quienes estudiaban la carrera militar podían verlos todos los días. Néstor Kirchner vino a trastocar y desafiar ese *statu quo*. La idea de “destrucción creativa” acuñada por Mitchell nos permitió pensar que no se trató solo de suprimir una imagen, sino que, por el contrario, fue una acción con un fuerte poder afirmativo, creadora de imágenes nuevas.

La fotografía se multiplicó en murales, remeras y consignas. Estos no fueron solo objetos simbólicos, sino parte de prácticas militantes que buscaron perpetuar el



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

sentido original de la imagen. Esas prácticas involucraron actores sociales, delimitaron territorialidades, promovieron identificaciones y disputaron sentidos. De alguna manera cada mural, cada remera que reproducía la fotografía fue la materialización de una experiencia y de una toma de postura.

La fotografía de Kirchner dando la orden de bajar los cuadros era una imagen improbable y novedosa en la política argentina. Al mismo tiempo se transformó en una imagen perdurable, que retorna e insiste. Es dicha insistencia la que le permite sobrevivir a través del tiempo. A su vez esa imagen eclipsó otras que hubieran podido tener un valor simbólico equivalente como la imagen de la bandera roja con la cara del Che Guevara ondeando en la ESMA.

La fotografía disputó el pasado, actuó en su presente contemporáneo y continúa interviniendo en la actualidad política actual. El acto iconoclasta implicó la negación de un otro (el máximo símbolo del terrorismo de Estado en Argentina), lo que contribuyó a conformar una identidad propia, el kirchnerismo, asociado a las luchas por los derechos humanos. En una época en que la vida social, los debates políticos, los procesos culturales y las movilizaciones sociales tienen una dimensión estética, la creación de un hecho político a través de una imagen conformó un poderoso acontecimiento visual.

La fotografía carga en sí misma con fantasmas y síntomas, posee la capacidad de sobrevivir al paso del tiempo, conservar y transmitir emociones. Hay una supervivencia en los sentidos que provoca esa imagen. No vemos en ella los rostros de las y los detenidos-desaparecidos, pero están implícitos en la imagen. La acción fue una puesta en escena que se incorporó a la realidad de manera performativa. La imagen resultante fue tan fuerte que muchas veces se recurre a su opuesto para intentar desmitificarla.

Los cuadros no eran solo objetos materiales, sino íconos reconocibles del terrorismo de Estado. Retirarlos de la pared del Patio de Honor del Colegio Militar fue un acto ejemplificador. Si los retratos de los dictadores se habían colgado como una forma de reconocimiento y respeto, con la pretensión de que sus imágenes pervivan en el tiempo, bajarlos significaba sacarlos de ese sitio, finalizar un tiempo histórico y comenzar uno nuevo.

Por otra parte, los actos iconoclastas promovidos desde el gobierno de Javier Milei contra las imágenes de Néstor Kirchner en particular, y contra otros símbolos peronistas en general, es la comprobación fáctica de como esas imágenes siguen operando en la actualidad.



Bibliografía

Acebey Marinaro, Juan Cruz (2023). El liderazgo presidencial de Néstor Kirchner: de la debilidad a la fortaleza a partir de la conquista de recursos de poder, *Revista Argentina de Ciencia Política*. Vol. 1. Núm. 31. pp. 344-362.

Agamben, G. (2010). *De signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama

Anderson, Benedict (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and Spread of nationalism*. London: Verso.

Andriotti Romanin, Enrique y Salvador, Enrique (2015). ¿Cooptación, oportunidades políticas y sentimientos? Las Madres de Plaza de Mayo y el gobierno de Néstor Kirchner. *Polis. Revista Latinoamericana*, 39. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682014000300011>

ARGRA (Asociación De Reporteros Gráficos De La República Argentina) (2014). *30 años de fotoperiodismo en democracia*. Ciudad de Buenos Aires.

Austin, John (1962 [1971]). *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós.

Barragán-Romero, A. I. (2017). *Propaganda Fotográfica. La imagen al servicio del poder*. Sevilla: Advook. Buenos Aires: Miluno.

Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcgx>

Boehm, Gottfried (2016). *¿Cómo generan sentido las imágenes?* Edición, traducción, notas y glosario de Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

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

Bugge, Víctor (2024, 2 de octubre). Entrevista de Cora Gamarnik.

Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Bustamante, Javiera y Olivares, Óscar (2023). "Cobardes, desadaptados y antichilenos": intervenciones públicas y resignificación del Monumento Baquedano durante la revuelta popular en Chile. *Antropologías del Sur*. vol. 10. no. 19. Santiago <https://doi.org/10.25074/rantros.v10i19.2365>

Cámara de Diputados (2013). *Proyectos presentados. Trámite parlamentario N.º 20*. Recuperado de:



https://www4.hcdn.gov.ar/dependencias/dsecretaria/NUEVO/Periodo2013/TP2013/2013_tp0020.htm

Cerutti, María Eugenia (2023) Reportaje. *Anfibia*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IDj2aGzywSY>

Cerutti, María Eugenia (2024, junio). Entrevista realizada por Cora Gamarnik.

Cuba en Resumen (2024). Se cumplen en Argentina 20 años del día en que Néstor Kirchner hizo descolgar el cuadro de Videla y Bignone. Recuperado de: <https://cubaenresumen.org/2024/03/23/se-cumplen-en-argentina-20-anos-del-dia-en-que-nestor-kirchner-hizo-descolgar-el-cuadro-de-videla-y-bignone/>

Devoto, Jorge Héctor (2020). *Néstor: El hombre que cambió todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.

Didi Huberman, Georges (2017). Conferencia de inauguración de la cátedra de Políticas de las Imágenes. Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). 16 de junio. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=daMFnwuWPJw>

Forster, Ricardo (2011). El kirchnerismo vino a enloquecer la historia. Entrevista de Sebastián Scolnik. *La Biblioteca*. N.º 11. El presente como historia 2001-2011.

Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil.

Freund, Gisèle [2008 (1974)], *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili. [Título original primera edición: Photographie et Société, Paris, Seuil].

Fort, Federico Ignacio (2022). *¿Solo imágenes de propaganda?: La construcción de las identidades políticas del Estado Islámico en su producción audiovisual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo. <https://doi.org/10.55778/ts878852775>

GAMARNIK, Cora (2014, 14 de octubre), "Las patas en la fuente": una foto que insiste en ser revelada, *revista Haroldo*. Recuperado de: <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=657>

Kirchner, Néstor (2004). Palabras del Presidente de la Nación, Dr. Néstor Kirchner, en el Colegio Militar de la Nación, 24 de marzo de 2004, Recuperado de: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24548-blank-63910986>

Le Goff, Jacques (1985). Documento /monumento. En: *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.



Malosetti Costa, Laura (2022). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mauad, Ana María (1996), A través da Imagem: Fotografia e História Interfaces. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, N° 2, pp. 73-98.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Museo Sitio De Memoria ESMA (2021). El caso de la familia Cerutti de Chacras de Coria. Recuperado de: <http://www.museositoiesma.gob.ar/item/el-caso-de-la-familia-cerutti-de-chacras-de-coria/>

Ohanian, Bárbara (2018). Condiciones de posibilidad y efectos de poder de la articulación entre memoria y derechos humanos en la presidencia de Néstor Kirchner. [Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires]. Disponible en: <http://repositorio.sociales.uba.ar/collections/show/3>

Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Programa Memoria En Movimiento, UNSAM (2012). 76.11 fotos: El otro lado de la cámara. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

Quaretti, Lucía (2024). La política de derechos humanos en Argentina: una lectura lefortiana de la escena de su deliberación. *Anacronismo e Irrupción*, 14(26), 119-154. <https://doi.org/10.62174/aei.9664>

Romão, Luciana (s/f), *Los monumentos al Gral. Julio A. Roca en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en San Carlos de Bariloche*, TeseoPress

Sánchez Mariño, Joaquín y Zocchi, Julián (2023), *El cuadro*, Planeta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Soto-Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18dvtv9>

Sturken, Marita (2017, junio) (s.n.t.). Memorias enmarañadas. La guerra en Vietnam, la epidemia del SIDA y la política de la memoria. pp. 1-17 (fotocopia). *Postdata*. vol. 22. N.º 1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

Torras, Verónica (2015). Los Derechos Humanos en las disputas de la Historia. En Centro de Estudios Legales y Sociales. *Derechos Humanos en Argentina: Informe 2015*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Traverso, Enzo (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate, en Florencia Levín y Marina Franco (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Vauday, Patrick (2009). La invención de lo visible. Buenos Aires: Letranómada. Citado en Andrea Soto-Calderón (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Vázquez, Melina y Vommaro, Pablo (2012). Con la fuerza de la juventud: aproximaciones a la militancia kirchnerista desde La Cámpora. En Germán Pérez y Ana Natalucci (eds.). *Vamos las bandas: organizaciones y militancia kirchnerista*, pp. 149-174. Buenos Aires: Nueva Trilce.

Wainfeld, Mario (2016). *Kirchner. El tipo que supo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Warburg, Aby (2019 [2014]). *La pervivencia de las imágenes*. Prólogo, traducción y notas de Felisa SANTOS. Buenos Aires: Miluno. pp. 11-24.

Yabkowski, Nuria (2017, junio), Los sentidos del Estado en la identidad kirchnerista, *Postdata* vol. 22. N.º 1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96012017000100004

Artículos de diarios

Alfonsín: “Estoy dolido porque Kirchner fue injusto” (2004, 25 de marzo). *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/alfonsin-estoy-dolido-porque-kirchner-fue-injusto-nid585690/>

Alfonsín salió a responderle a Kirchner (2017, 24 de febrero). *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/ultimo-momento/alfonsin-salio-responderle-kirchner_0_Sk4mV9p1CFg.html

“Bajá tu cuadro”, el polémico juego que impulsó el kirchnerismo en la Plaza (2013, 25 de marzo). *Infobae*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/2013/03/24/702559-baja-tu-cuadro-el-polemico-juego-que-impulso-el-kirchnerismo-la-plaza/>

Bengoechea, Constanza (2023, 8 de septiembre). El robo oculto. La historia detrás... *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-robo-jamas->

anuario.



[contado-la-historia-detras-de-la-bajada-del-cuadro-de-videla-el-grupo-de-cadetes-que-nid08092023/](#)

Dandan, Alejandra (2022, 17 de abril). El día que robaron el cuadro de Videla. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/415654-el-dia-que-robaron-el-cuadro-de-videla>

Dandan, Alejandra (2023). Victoria Villarroel no quiere la imagen de Eva en el Senado. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/696465-victoria-villarruel-no-quiere-la-imagen-de-eva-peron-en-el-s>

El dolor de Alfonsín (2004, 25 de marzo). *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33233-2004-03-25.html>

Fuerte repudio al juego “Bajá tu propio cuadro” (2013, 25 de marzo). *parlamentario.com*. Recuperado de: <https://www.parlamentario.com/2013/03/25/fuerte-repudio-al-juego-baja-tu-propio-cuadro/>

Garavelli, Andrés (2023, 20 de marzo). Nunca más censura. *Centro Informativo Quilmes*. Recuperado de: <http://centroinformativoq.com.ar/nunca-mas-censura/>

Gómez, Laura (2023, 25 de octubre). “El cuadro”, una investigación sobre el día que robaron el retrato de Videla. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/605211-el-cuadro-una-investigacion-sobre-el-dia-que-robaron-el-retr>

Javier Milei comparó al kirchnerismo con un “virus apocalíptico” en un video: quiénes son las figuras que muestra como zombis (2024, 15 de septiembre). *Perfil*. Recuperado de: <https://www.perfil.com/noticias/politica/javier-milei-comparo-al-kirchnerismo-con-un-virus-apocaliptico-en-un-video-quienes-son-las-figuras-politicas-que-muestra-como-zombis.phtml>

Kollmann, Raúl (2024, 10 de enero). El nuevo alineamiento geopolítico de las Fuerzas Armadas. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/702671-el-nuevo-alineamiento-geopolitico-de-las-fuerzas-armadas>

Masotta, Carlos (2014, 31 de marzo) Iconoclasia patria, *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-243064-2014-03-31.html>

Molina, Mariano (2024, 23 de marzo). El día que Kirchner bajó los cuadros. *La Diaria Mundo*. Recuperado de: <https://ladiaria.com.uy/mundo/articulo/2024/3/el-dia-que-kirchner-bajo-los-cuadros/>



“Bajar el cuadro”: la historia de una fotografía performativa

Qué sucedió con los cuadros de las imágenes de los dictadores que ordenó bajar Néstor Kirchner. (2024, 23 de marzo). *El Argentino Diario* Recuperado de: <https://elargentinodeiario.com.ar/politica/24/03/2024/que-sucedio-con-los-cuadros-de-las-imagenes-de-los-dictadores-que-ordeno-bajar-nestor-kirchner/>

Pastoriza, Lila (2010, 31 de octubre). Un gesto inolvidable. *Página12*, p. 18. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-155998-2010-10-31.html>

Russo, Sandra (2004). Hoy. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33236-2004-03-25.html>

TÉLAM (2011). Hay otra historia. *Suplemento 1976-2011. A 35 años del golpe*. Ciudad de Buenos Aires.

Vandalizaron y enterraron un busto de Néstor Kirchner (2019, 3 de mayo). *conclusion.com.ar*. Recuperado de: <https://www.conclusion.com.ar/policiales/vandalizaron-y-enterraron-un-busto-de-nestor-kirchner/05/2019/>

Vandalizaron un mural en homenaje a Néstor Kirchner y a los derechos humanos (2016, 2 de agosto). *Agencia Farco*. Recuperado de: <https://agencia.farco.org.ar/noticias/vandalizaron-un-mural-en-homenaje-a-nestor-kirchner-y-a-los-derechos-humanos/>

Veiras, Nora (2004, 4 de abril). La historia detrás del cuadro. *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33666-2004-04-04.html>

Villarruel ordenó sacar un busto de Kirchner del Senado (2024). *Página12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/715116-villarruel-ordeno-sacar-un-busto-de-kirchner-del-senado>

Recibido: 27 de septiembre de 2024

Aceptado: 20 de octubre de 2024

Versión Final: 15 de noviembre de 2024

anuario.