



Andes
ISSN: 0327-1676
ISSN: 1668-8090
andesrevistaha@gmail.com
Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y
Humanidades
Argentina

LA ARQUITECTURA DEL CRIMEN: UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA SOBRE LAS FORMAS DE CONSTRUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DE MEMORIA DESDE EL GOBIERNO DE SANTA FE

Cinto, Agustina; González, Gabriela

LA ARQUITECTURA DEL CRIMEN: UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA SOBRE LAS FORMAS DE
CONSTRUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DE MEMORIA DESDE EL GOBIERNO DE SANTA FE

Andes, vol. 30, núm. 1, 2019

Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12760338006>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

LA ARQUITECTURA DEL CRIMEN: UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA SOBRE LAS FORMAS DE CONSTRUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DE MEMORIA DESDE EL GOBIERNO DE SANTA FE

THE ARCHITECTURE OF CRIME: AN
ANTHROPOLOGICAL VIEW ON THE FORMS
OF CONSTRUCTION AND TRANSMISSION OF
MEMORY FROM THE GOVERNMENT OF SANTA FE

Agustina Cinto cintoagustina@gmail.com
Centro de Investigaciones Sociales (CIS), Argentina

Gabriela González glgonza2@yahoo.com.ar
*Instituto Rosario de Investigación en Ciencias de la Educación (IRICE),
Argentina*

Andes, vol. 30, núm. 1, 2019

Instituto de Investigaciones en Ciencias
Sociales y Humanidades, Argentina

Recepción: 24/07/2017
Aprobación: 07/11/2017

Redalyc: [https://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=12760338006](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12760338006)

Resumen: En este trabajo nos proponemos abordar el documental La arquitectura del crimen, desde una perspectiva antropológica centrada en el análisis de la construcción y transmisión de la memoria que el Estado provincial realiza a través de esta producción audiovisual. El documental en cuestión, realizado y producido por Señal Santa Fe, programa dependiente del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, fue presentado públicamente el 22 de abril de 2016 en la sede rosarina del gobierno provincial, luego de los trabajos de intervención en el ex centro clandestino de detención (CCD) Servicio de Informaciones (SI) de la Policía de Santa Fe. El documental centra su mirada en el edificio que alberga esta ex sede, poniendo el eje, principalmente, en el ex CCD. A partir de este análisis, nos interesa reflexionar y propiciar ciertos debates en torno a las políticas oficiales de memoria y a las limitaciones que genera este tipo de transmisión.

Palabras clave: Memoria, Transmisión, Políticas públicas, Documental, Centro de detención clandestino.

Abstract: In this article, we propose an approach to the documentary The architecture of the crime, from an anthropological perspective centered in the analysis of the memory construction and transmission that the provincial State carries out through this audiovisual production. This particular documentary was made and produced by Señal Santa Fe, a program depending on the Ministry of Innovation and Culture of the Province of Santa Fe. It was publicly presented on April 22, 2016, at the Rosario seat of provincial government, after an intervention work in the former clandestine detention center (CDC), Information Service (IS) of the Santa Fe Police department. The documentary focuses on the building where the IS is placed at present, emphasizing the former CDC. From this analysis, we are interested in reflecting on the official politics of memory and the consequences generated by this type of transmission, and promoting certain discussion around them.

Keywords: Memory, Transmission, Public politics, Documentary, Crime, Clandestine detention center.

Introducción

La *arquitectura del crimen* es una producción audiovisual presentada como documental que fue realizada y producida por Señal Santa Fe, un programa dependiente del Ministerio de Innovación y Cultura del Gobierno de la provincia de Santa Fe. El documental fue presentado públicamente el 22 de abril de 2016 en la sede rosarina del Gobierno provincial, luego de los trabajos de intervención edilicia realizados durante 2015 en el ex centro clandestino de detención (CCD) ubicado en el interior de dicha sede: el Servicio de Informaciones (SI) de la Policía de Santa Fe. De los más de 20 centros clandestinos de detención (CCD) y lugares de tránsito^[1] reconocidos que funcionaron en el Departamento Rosario durante la última dictadura, solo el ex CCD mencionado estuvo sujeto a una intervención estatal no reducida exclusivamente a su señalización^[2]. Haciendo un recorrido por el lugar que la transmisión de la memoria ha alcanzado en los últimos años, consideramos significativo preguntarnos acerca del contexto y los intereses por los cuales la provincia de Santa Fe realiza un documental centrado únicamente en el ex SI, soslayando toda mención acerca de otros lugares que en su conjunto formaron parte de la lógica represiva en la ciudad, la región y el país. Esta centralidad ¿se vincula con la relevancia que el ex CCD tuvo en términos de la cantidad de detenidos-desaparecidos que por allí pasaron? o por el contrario ¿se debe a su locación céntrica y funcionamiento en el interior de un edificio público que alberga la sede de gobierno provincial? Si el SI siempre perteneció a la órbita del Estado ¿por qué ahora este decide hacer pública su participación en dicho espacio, reconociéndolo como propio?

Partimos de comprender a la memoria de manera dinámica, plural y, por ende, plausible de múltiples miradas, formas de abordaje y transmisión. Como interpretaciones del pasado, construidas selectiva y discursivamente, las memorias son transmitidas y colectivas, e inscriptas o encuadradas en un marco de sentido social que les da coherencia^[3]. De allí que muchos autores, referentes en este campo, hayan enfatizado el carácter político de las memorias y las tensiones/disputas que ello suscita^[4]. En este artículo procuraremos analizar cómo la memoria es construida y transmitida desde el estado provincial a través de una particular producción audiovisual en torno al ex SI, y cómo la misma daría cuenta de un posicionamiento determinado en relación a qué transmitir y a través de qué medios respecto del pasado reciente. Sostenemos como hipótesis que la centralidad que ocupa el gobierno de Santa Fe en la “recuperación” del ex CCD se vincula a la pretensión refundacional del documental, que pone en segundo plano a los diversos actores sociales que formaron parte de dicho proceso. En tal sentido, el tratamiento del ex SI por fuera del circuito clandestino de represión que le da sentido a su existencia, el modo en que es construida la Policía Provincial y su

rol, la participación o no de distintos sectores de la sociedad durante la última dictadura, así como la figura del preso político y el lugar dado a la militancia, son algunas claves que hemos destacado para el análisis.

El Servicio de Informaciones funcionó entre 1976 y 1979 en las dependencias de la ex Jefatura de Policía, actual Sede del gobierno provincial, convirtiéndose en eje de la represión en Rosario y la región. Algunas autoras^[5] sostienen que por el mismo habrían pasado entre 1000 y 3000 detenidos-desaparecidos durante el período señalado, si bien el espacio albergó presos legalizados en momentos previos y posteriores a su funcionamiento como CCD. Durante este período, el SI estuvo bajo la órbita del Comando del II Cuerpo de Ejército, sede del actual Museo de la Memoria de Rosario, aunque las tareas de inteligencia, tortura y desaparición se hallaban a cargo de la Policía provincial. La centralidad de la policía respecto al lugar se interrumpe por medio de un decreto de mayo de 2002 del entonces gobernador justicialista, Carlos A. Reutemann, quien cediera en comodato por diez años la porción del edificio correspondiente al ex CCD a un conjunto de organismos de derechos humanos (DDHH) y organizaciones gremiales de la ciudad^[6]. En esa instancia se creó el *Centro Popular de la Memoria El Pozo*, el cual incluyó la creación de una comisión representativa, investigaciones en el lugar y su apertura a la comunidad por medio de visitas guiadas.

La metodología represiva desplegada en el ex CCD en cuestión y su lógica de funcionamiento se condice con aquellas desplegadas en el resto del territorio nacional^[7]. El ex SI, como el resto de los CCD que existieron en el país durante la última dictadura, fue un dispositivo disciplinario que funcionó como parte de una trama represiva mayor, organizada, planificada y pergeñada sistemáticamente. Para ello, se desarrollaron tareas de inteligencia desde la década del 60, se organizaron formaciones militares específicas con la Escuela de las Américas y la Escuela Francesa de Contrainsurgencia y se orquestó el Plan Cóndor. Han sido cuantiosos los miembros de las fuerzas de seguridad que fueron formados en Estados Unidos y Panamá, pero la mayor influencia provino de la Doctrina francesa, a través de publicaciones teóricas y de clases presenciales dictadas en la Escuela Superior de Guerra del Ejército Argentino, así también por medio de oficiales argentinos que habían recibido capacitación en Francia. Para los teóricos franceses: *“todos los conflictos eran concebidos como uno solo, una Guerra Revolucionaria conducida por el “marxismo leninismo” contra el “mundo libre”, cuyo objetivo final era la conquista del mundo”*^[8]. En esta supuesta disputa por el poder, toda la población resultaba sospechosa, dando origen al concepto de “enemigo interno”: la sociedad entera se convierte en el campo de batalla sobre el cual desplegar *“la lucha contra la subversión”*^[9]. No se trató entonces de un plan defensivo puesto en marcha por las fuerzas de seguridad, sino de una deliberada planificación ofensiva^[10], que trasciende el binarismo dictadura-democracia^[11], para desarticular organizacional y políticamente a nuestras sociedades latinoamericanas con el fin de poner en marcha un plan económico de corte neoliberal^[12]

. Aquí es importante señalar la complicidad y responsabilidad de amplios sectores sociales en la puesta en funcionamiento y perpetuación de este plan sistemático, desde partidos políticos, funcionarios judiciales hasta empresarios, profesionales, eclesiásticos y medios de comunicación ^[13].

Quisiéramos mencionar también tres de las tantas características espaciales del ex CCD en cuestión: (1) su pertenencia pública: tanto antes como ahora el SI forma parte de un edificio perteneciente a la provincia de Santa Fe, ya como Jefatura de Policía, ya como eje de la administración provincial en la ciudad de Rosario; (2) su ubicación en la esquina de un edificio que abarca una manzana, es decir que posee una visibilidad innegable que hace que toda intervención pueda ser registrada fácilmente; y (3) su emplazamiento en el centro de la ciudad, lo cual lo distingue de otros CCD de suma importancia para el plan represivo regional que se encontraban en las afueras de la ciudad.

Teniendo en cuenta las particularidades aludidas y las claves de análisis arriba planteadas, nos proponemos analizar la producción audiovisual realizada entre 2014 y 2016 por el gobierno de Santa Fe, *La arquitectura del crimen, desde una mirada antropológica* ^[14], capaz de dar cuenta de ciertas relaciones y fenómenos sociales de manera contextualizada. Este trabajo, a su vez, encuentra su origen y retoma distintas instancias de investigación antropológica previas -de grado y posgrado- que venimos desarrollando respecto al ex SI. Dado que en este caso particular se trata de un documental, consideramos pertinente detenernos brevemente en el potencial que el enfoque antropológico posee para el análisis de otro tipo de fuentes y para el estudio de documentos ^[15].

Frecuentemente se ha asociado al trabajo de campo antropológico exclusivamente con la entrevista no dirigida y la observación participante, estrategias metodológicas que habilitarían, en aquella repetida frase de Rockwell, “conocer lo desconocido, documentar lo no documentado, escuchar y ver al ‘otro’” ^[16]. Sin embargo, nos preguntamos ¿qué sucede con lo que se encuentra documentado y a lo que podemos tener acceso o no durante nuestro trabajo de campo? En tal sentido, puede llamarse la atención acerca de la identificación que permanece en nuestra disciplina entre etnografía y las técnicas de investigación mencionadas, soslayando la cultura material en relación a concebir al análisis de documentos también como trabajo de campo ^[17]. Esta asociación puede rastrearse en la dedicación exclusiva que otrora los antropólogos brindaban al estudio de culturas “ágrafas”, en las que la mirada estaba puesta fundamentalmente en la llamada cultura viva, como contrapartida de la ausencia de escritura ^[18]. En referencia a los documentos producidos por el Estado, podemos sostener que:

Analizar documentos desde una perspectiva etnográfica implica convertir las limitaciones en un dato objeto de análisis, en la medida en que no sólo es posible construir conocimiento a partir del examen de lo que los documentos dicen, sino también del estudio de las formas en que se posibilita o se impide nuestro acceso a ellos [...] debe ser construido el también en campo de indagación ^[19].

Desde esta perspectiva, consideramos que *La arquitectura del crimen* no es una producción audiovisual más, sino un documento producido por el estado provincial que ha tenido amplia difusión en diversos circuitos cinematográficos. Como parte de nuestra cultura material, el documental que nos ocupa se nos presenta como campo a indagar, dando cuenta de las representaciones que allí se presentan y de los modos en que éstas se articulan, de los contextos en los que fue producido y transmitido. En este sentido: "los productos audiovisuales (*en su acepción más amplia*) devienen para las ciencias sociales textos sobre los cuales podemos (*y debemos -es nuestra obligación como investigadores-*) *contribuir a explicar los modos de construcción histórica, de su creación y recreación*" [20].

No resulta menor a la hora de analizar los modos de transmisión de memoria, la presentación de esta producción particular como documental, teniendo en cuenta la asociación que existe entre este género cinematográfico y la noción de verosimilitud.

La realidad de un filme siempre será mediada, por cuanto el texto filmico crea realidad, no simplemente la refleja [...] Ese proceso intencional de refracción incorpora diversas estrategias narratológicas que no sólo se centran en la imagen, sino que incorporan el audio, la escenografía, la construcción del personaje, el uso de los colores, los diálogos, [...] Todo junto convierte el texto audiovisual en un documento no sólo sobre la realidad que refracta, sino también sobre las estrategias adoptadas para plasmar esa distorsión [21].

Un crimen en un edificio: contextualización y caracterización

Teniendo en cuenta lo arriba señalado, un elemento que llama la atención cuando da inicio el audiovisual es su estética. Sobre un fondo negro y tras el sonido del tecleo de una máquina de escribir, van apareciendo en amarillo las letras que componen el título del documental, destacando por su tamaño el término "crimen" por sobre las demás palabras. Esta presentación, y el resto de la estética que irá presentando el documental, remiten desde el sentido común al género policial o de investigación. La remarcación de la palabra crimen se ubica en esta lógica.

La escena con la da inicio el documental es una filmación que data de 1980, de una entrevista en televisión al brigadier general Omar Rubens Graffigna. Un periodista le pregunta: "*¿Qué le faltaría a este proceso de reorganización nacional que es, en definitiva, la refundación de la república?*", a lo cual Graffigna responde: "*Seguir en el camino que estamos, y que el argentino tenga conciencia. Cuando tenga duda, que mire un poquito hacia atrás qué es lo que pasó*" [22].

Nuevamente el tecleo de la máquina de escribir presenta la primera parte: 1. El edificio. La misma centra su atención en la edificación de la actual sede del gobierno provincial, que ocupa la manzana ubicada entre las calles San Lorenzo, Dorrego, Santa Fe y Moreno de la ciudad de Rosario. Una voz en off expresa:

Todo edificio es un archivo, una acumulación de tiempo en un espacio determinado. Una concentración de sucesos e historias en una cantidad limitada de metros

cuadrados [...] Un lugar donde el tiempo se siente tenso, se hace filoso, peligroso. Un edificio político. El escenario de la disputa de poder más grande que ha tenido esta ciudad ^[23].

Las imágenes que acompañan el texto son diferentes tomas del edificio resaltando los contrastes del mismo con el cielo diurno y nocturno, poniendo relevancia en el juego de sombras. Es notorio un chirrido de violines que funciona como cortina de sonido a la voz en off. Aquí notamos que ya se delimita una asociación entre espacio y hechos, entre el edificio y la historia de Rosario, ligando lo político a lo institucional. Pero ¿a qué se hace referencia al decir que se trata del escenario de disputa más grande de poder de la ciudad? A continuación, se presentan imágenes de archivo en blanco y negro que muestran, sucesivamente, una multitud de personas, a Félix E. Urriburu saludando, un espacio público repleto de personas -esta vez pueden observarse algunas banderas y leerse en una de ellas “Los peronistas de Bigand”-, a Juan D. Perón dando un discurso desde un balcón y policías armados corriendo en torno al edificio. Mientras, la voz en off expresa: “Un campo de batalla, un espacio donde se comprimen los años y la historia de Rosario” ^[24]. Sin embargo, las imágenes históricas que aparecen no tienen referencia alguna. ¿Por qué el edificio se constituye como un campo de batalla? ¿A qué se debe su centralidad? ¿Cuál es la relación entre el edificio y la historia política local y nacional que muestran las imágenes seleccionadas en la secuencia documental?

De regreso al año 2014, se presenta -tras una serie de imágenes del interior de la sede de gobierno donde cobran importancia otra vez los contrastes de luces y sombras acompañadas de sonidos de puertas que se abren y cierran- a José Jumilla, referenciado como arquitecto y policía. Jumilla se detiene en unas guardas con cruces esvásticas, ubicadas en el techo del hall de ingreso del edificio, que se habrían *“filtrado como un símbolo de poder y de ayuda al gobernador”* por tratarse de *“un edificio político”*. Este elemento que recorta el documental se enlaza, a nuestro entender, al señalamiento que se realiza con posterioridad acerca de la cuadriga que corona el edificio en su frente y a la que se compara con aquella ubicada en la puerta de Brandeburgo (Berlín), señalando que su arquitecto, Manuel Torres Armengol, lo diseñó desde el neoclásico alemán. Del mismo modo, en otra parte del documental, al referirse al sótano del ex CCD pregunta a quienes lo entrevistan: *“¿quieren bajar a Auschwitz?”*. Estas tres cuestiones que indicamos parecieran querer emparentar implícitamente lo acontecido en el ex CCD y al edificio que lo contiene con el régimen nazi. Si bien es posible rastrear algunos antecedentes que plantean esta comparación en términos de poder comprender lo acontecido en la etapa dictatorial -ya sea como referencia necesaria en determinadas investigaciones ^[25]; en materia judicial ^[26]; respecto de la modalidad represiva desplegada a través de *campos de concentración-exterminio* ^[27]; o como prácticas sociales genocidas ^[28] - la intencionalidad en remarcar estos aspectos en distintas secciones del documental lejos se encuentra de hallarse orientada a aportar elementos

interpretativos de lo acontecido. De este modo, se irán sucediendo a lo largo de sus dos horas de duración, imágenes y escenas tendientes a remarcar la relación entre crimen y espacialidad y el rol de una policía desvinculada del poder político.

La denominación de la segunda parte del documental es *Crimen*, presentada desde la misma estética que la anterior, con un fondo en contraste de lo que parece ser el sector inferior de una puerta entreabierta. Un conjunto de imágenes de espacios en penumbras, postigos metálicos cerrados con candado y una luz que va alumbrando inscripciones sobre paredes deterioradas se muestran junto a una melodía de suspenso tocada en piano. A continuación, una primera interlocutora presentada como Alejandra Buzaglo, arquitecta, ubicada en lo que parece ser un estudio, junto a una computadora, sostiene que su trabajo comenzó con el pedido de realizar una maqueta en 2006 del lugar donde funcionó un CCD en Baigorria y otra en 2008 de cuatro sitios más, en el marco de los juicios por delitos de lesa humanidad. La primera tarea consistió en rastrear planos y documentos sobre dichos lugares, pero los mismos *“también han desaparecido”*, afirma la arquitecta. Podemos notar la delimitación de una temporalidad: *“esto empieza en el año 2006”*, asociada al ámbito jurídico, propiamente al juzgamiento de crímenes de la última dictadura. El trabajo de la arquitecta, que se centra en las características espaciales/materiales del ex CCD -la realización de una maqueta-, se enmarca en esos juicios. Existe una alusión a la existencia de otros CCD: *“un ex CCD en Baigorria”*, *“cuatro sitios más”*, pero lo inespecífico de estas referencias hace que la centralidad siga estando en el ex SI.

Un segundo interlocutor de esta parte es Gonzalo Stara, presentado como Fiscal Federal. Se lo muestra caminando por pasillos y llevando expedientes, en una sala de audiencias y sentado en una habitación con expedientes sobre estantes expresando que:

Lo que se conoce como el Servicio de Informaciones, fundamentalmente como CCD, fue montado a partir del año 76 [...] Allí no solamente se interrogaba prácticamente al grueso de las víctimas de la represión entre el 76 y el 83, y también por supuesto, además de ser un centro de interrogación y de distribución de víctimas, en aquel momento detenidos, llamados detenidos subversivos, se cometieron en ese plan, con esa misma finalidad, una infinidad de asesinatos [29].

Aquí nuevamente destaca la caracterización espacial del ex CCD, en cuanto a su ubicación y funcionalidad. El crimen que anuncia esta segunda parte parece constituirse hasta este momento como delito de lesa humanidad en un CCD, el ex SI, delito que quedaría asociado a interrogatorios y asesinatos, sin alusión alguna al porqué de los mismos. Del contexto de estos hechos delictivos que constituirían el crimen, sólo sabemos a través de las palabras del Fiscal que comenzaron el 24 de marzo de 1976 y finalizaron en 1983 y que fueron parte de una represión contra *“detenidos subversivos”*. El largo proceso histórico-político previo, necesario para comprender tanto las motivaciones del golpe de Estado como muchas de las transformaciones dadas luego de finalizado el mismo, aparece como el gran ausente en la lógica narrativa que sostiene el documental.

En este punto resulta relevante detenernos en el concepto de crimen, que está presente también en el nombre del documental, y en las implicancias de enfatizar este aspecto a la hora de transmitir una memoria cuya complejidad lejos está de poder reducirse a crímenes acontecidos en un tiempo y espacio singular. Según el Diccionario de la Real Academia Española un crimen es: “1- *delito grave*; 2- *acción indebida o reprehensible*; 3- *acción voluntaria de herir o matar gravemente a alguien*” ^[30]. Podemos señalar dos elementos destacados: el carácter individual de un crimen y su relación con el ámbito jurídico-normativo. ¿Cuán adecuado resulta el concepto de crimen para dar cuenta de lo ocurrido en el Servicio de Informaciones durante su funcionamiento como CCD? O mejor, ¿qué reconstrucción del pasado reciente se realiza a través de él? Construcción narrativa que se irá consolidando en las escenas siguientes, con la omisión u ausencia de un relato en términos de proceso histórico-político y su sustitución por eventos individuales, cuyos protagonistas son la policía por un lado y, por otro, un sujeto que por alguna razón desconocida fue víctima de un crimen.

Tras la presentación de los mencionados interlocutores, son expuestas ampliaciones consecutivas de fotografías en blanco y negro, sin otra referencia que 1976. Teniendo conocimiento del lugar, sabemos que se trata de la esquina de San Lorenzo y Dorrego. A medida que se delimita en pantalla una línea de puntos amarilla sobre un fondo negro que va formando un cuadrado, aparecen en su interior las palabras “*crimen*” y “*tiempo*” en forma de fracción. Nuevamente la voz en off dice: “*En términos de superficie y metros cuadrados, el Servicio de Informaciones concentra la mayor cantidad de crímenes cometidos en la ciudad en un tiempo determinado*” ^[31].

La asociación crimen-espacio-juicios es notable en esta sección del documental, particularmente en la escena siguiente, anunciada como Tribunal Oral Federal-Causa Feced 2, donde el antes mencionado Fiscal Stara y la arquitecta Buzaglo interactúan como parte de una sala de audiencias. Allí, Buzaglo da cuenta pormenorizada de las características edilicias del ex SI a partir de una maqueta. Esta asociación que mencionamos quedaría expuesta, además, por la elección de los interlocutores presentados: una arquitecta, un fiscal y una tercera interlocutora, introducida como ex presa política, Ana María Ferrari:

[E]l Servicio de Informaciones era el infierno, pero además tenía una forma de funcionamiento que eran tres divisiones muy claras [...] Estaba lo que era la planta baja, que está un poco por sobre el nivel de la vereda, que es donde funcionaban las oficinas, donde funcionaba la sala de tortura, donde había depósito de detenidos. Había un sótano, donde se pasaba a estar un poco más legalizado, porque esa planta baja no nos legalizaban, no estábamos como detenidos legales, porque estábamos pasando por la tortura, y como se pasaba por la tortura no se sabía quién podía morir, entonces no se legalizaba. Una vez que nos llevaban al sótano nos sacaban la venda, las ataduras si es que estábamos atados, y ahí sí pasábamos a ser detenidos legales, con una legalidad medio gris. Y había otro lugar, que le decían la favela, que ese sí era un espacio donde la gran mayoría de los compañeros que pasaron por ese lugar están desaparecidos ^[32].

En la línea de lo planteado, Ferrari aparece, como sobreviviente de un crimen perpetrado en un espacio, refiriendo acerca de la funcionalidad de cada uno de los niveles que conformaban al ex CCD. En esta escena, en la que por primera vez en el documental una sobreviviente del lugar tiene voz, aunque más no sea como mero testigo de los crímenes allí cometidos, la militancia y pertenencia política, el vínculo entre la detención-desaparición de personas y el porqué de la existencia de centros clandestinos en nuestro país son temas que se continúan eludiendo significativamente. Destacamos, en este sentido, la importancia que todo testimonio posee en términos de reconstrucción histórica^[33], siendo que encontramos que aquí se reduce solamente al orden judicial-probatorio en términos de materialidad de los hechos.

Dentro de este mismo enfoque, se presentan datos históricos que, o bien no formaron parte de una investigación más sistemática, o bien poseen una intencionalidad tendiente a reducir la complejidad del proceso histórico político a los años 1976-1983. Tal es el caso de la información que nuevamente el tecleo de una máquina de escribir presenta en la pantalla final de esta sección, donde se expresa: *"En 1976 la dictadura creo más de 600 centros clandestinos de detención en todo el país. Entre 1976 y 1979 estuvieron secuestradas y detenidas 2000 personas en el Servicio de Informaciones de Rosario. Muchas de ellas permanecen aún desaparecidas"* ^[34].

En el marco de la estética que mencionáramos párrafos más arriba, el documental presenta a continuación al ex CCD tras la leyenda: *"Este es el Servicio de Informaciones"*. La primera imagen es una araña posada sobre un vidrio. Luego se van exponiendo diferentes sectores del lugar, señalándolos como *planta baja, favela y sótano*. La cámara está fija en cada ambiente y el acento está puesto en la iluminación: en primer lugar las habitaciones aparecen a oscuras, hasta que en un segundo momento se encienden tubos fluorescentes que emiten un sonido que se oye con claridad. Con el chirrido de violines nuevamente de fondo, la arquitecta Buzaglo reaparece haciendo mención acerca del tamaño de los árboles que se ubican en la vereda del ex CCD, sobre calle Dorrego, vereda que *"no se podía pisar en época de dictadura"*. Tras ello, imágenes que reconocemos como del interior de la sede de gobierno, anteceden a una escena donde la arquitecta continúa siendo la protagonista. Sentada en una mesa junto a otras personas cuyas referencias no están, explica su proyecto a través de fotografías del ex CCD, vinculado con la reconstrucción de los diferentes momentos de funcionamiento del SI, las estrategias de camuflaje y el apuntalamiento de un sector de los techos del subsuelo, por lo que el espacio *"ya no va a estar más como está ahora"*.

Una de estas personas de la escena anterior aparece, seguidamente, tomando fotografías en el ex CCD, donde pueden verse afiches pegados en las paredes y algunas banderas. Estos elementos no estaban presentes en las imágenes que se proyectan minutos antes del ex SI, por lo que puede deducirse que pertenecen a dos momentos históricos diferentes del espacio. Dos jóvenes se muestran también tomando fotografías mientras señalan hacia las paredes. Uno de ellos dialoga luego con la arquitecta

sobre las capas de pintura en una de una pared que se presume corresponde a la *favela*.

A continuación, el Fiscal Federal Stara reaparece en la oficina en la que se encontraba en primera instancia, hojeando un expediente donde pueden verse fotos en blanco y negro.

Este material es un material que ha sido, que fue encomendado en los primeros momentos de la causa, en los primeros meses del 84 [...] son fotografías relativamente muy cercanas al comienzo de la investigación de los hechos, si bien para esa época ya estaba modificado el Servicio de Informaciones [...] en base a este plano [...] las víctimas iban pudiendo reconocer dónde habían estado, por dónde habían pasado [35]

La policía como fuerza indomable: relaciones entre Estado y fuerzas de seguridad

Este énfasis en el aspecto jurídico-arquitectónico que caracteriza a la segunda parte da un giro en la tercera, en la que el sujeto protagonista pasa a ser la policía y así se denomina esta sección. Las primeras imágenes presentan a un policía de espaldas, mirando desde el interior de un edificio hacia la calle, y de su arma; así como del frente de la sede de gobierno, particularmente de las palabras “de policía” que se ubican en la moldura principal. Varios planos del exterior de la sede se muestran mientras suena en piano la mencionada melodía de suspenso. Una serie de ampliaciones de impresiones de huellas digitales en papel son el telón de fondo para una breve cronología, que inicia en 1905, de “*los métodos de una policía científica [que] desembarcan en la ciudad*” y de la confección de prontuarios en la entonces Jefatura de Policía: “*la fuerza se profesionaliza y guarda puertas adentro el control de la identidad de los ciudadanos*” [36]. La insistencia en las imágenes sobre los prontuarios se manifiesta, a continuación, en diferentes tomas del entonces archivo policial. La penumbra y los chirridos no faltan en esta escena. Filmaciones de archivo en blanco y negro de soldados y militares saludando aparecen luego mientras la voz en off sostiene que con el golpe de Uriburu en 1930: “*la Policía responde ahora a las Fuerzas Armadas y aparece una nueva convivencia dentro del edificio [...] Con el Ejército en el poder, el rol del jefe de policía gana fuerza y autonomía*” [37].

Se produce, luego, un salto temporal significativo hacia el presente. Corriendo en un patio adoquinado y formando en filas e hileras se muestra a un grupo de cadetes de policía regentados por quienes le solicitan con voz de mando “*vista al frente*”, “*paso al frente*” y “*marchen*”. Luego, un hombre de traje camina de espaldas a la cámara a través de dicho patio, ingresa por un pasillo, muestra una pileta de natación con jóvenes practicando y allí se lo presenta como Aniceto Morán, director del Instituto de Seguridad Pública (ISEP). Sentado frente a él, tras un escritorio, alguien le pregunta si trabajó en la “vieja Jefatura de Policía”: “*Trabajé, digamos, desde diciembre del 77 hasta febrero, marzo del 82 [...] Naturalmente quien desde 1916 en adelante entró a la Policía, la Jefatura era ese edificio [...] Uno dice nuestra casa*” [38].

Las imágenes nos conducen posteriormente a un edificio blanco y azul filmado tras árboles, que se expone como Jefatura de Policía, ex Fábrica de Armas, lugar donde fue trasladada ésta en 2004. Un sector de la ex Fábrica de Armas “Domingo Matheu” funcionó como CCD durante la última dictadura, habiendo sido señalado como tal por diferentes organizaciones políticas y sociales. Asimismo, fue reconocido por sobrevivientes como ex CCD durante las inspecciones judiciales realizadas en el marco de las causas Guerrieri I (2009-2010) y II (2013). La no mención de estos datos en el documental refuerza nuestra consideración de que el SI es tratado por fuera del circuito clandestino de represión que le da sentido a su existencia.

Siguiendo la preeminencia del componente arquitectónico ya señalado, se exhibe a un grupo de personas mirando fotografías y desplegando planos. Uno de ellos indica que la oficina donde se ubican *“originalmente se llamaba Planificación y arquitectura”*, para poner en primer plano luego un expediente, fechado el 17/02/1984, que refiere al pedido de “reformas de la sección del Servicio de Informaciones”. Buscando en un archivero, los presentes en la escena -tampoco referenciados- dan cuenta que las carpetas correspondientes al ex SI han sido removidas.

El segundo sobreviviente del ex CCD que aparece, presentado como ex preso político, es Ángel Ruani, en una toma donde se lo puede ver junto a un oficial de policía a un lado y una bandera argentina de otro. Puede saberse que Ruani se desempeña como funcionario del gobierno provincial a través de una imagen que expone su sello: *“Lic. Ángel Ruani-Secretario de Seguridad Comunitaria- Ministerio de Seguridad- Pcia. de Santa Fe”*. Es llamativo que, pese a su presentación como ex preso político, Ruani se refiera sólo a la Policía provincial y su ocupación espacial en la actual sede de gobierno: “pensá que desde que se creó casi la Policía de Rosario estuvo acá. Si vos tenés cien años en un lugar, obviamente toma parte suyo, su territorio y su historia” [39]. Otra vez, la música de suspenso en piano acompaña las escenas siguientes, donde Ruani recorre pasillos, abre puertas y sube escaleras, hasta llegar al sector de la terraza de la sede de gobierno sobre calle Santa Fe. Ingresa finalmente a una habitación, ubicada debajo de la cuadriga romana del frente. Las tomas muestran un lugar deshabitado, con papeles en el suelo, dibujos de personas siendo amenazadas por hombres armados en las paredes: “ESTE ES EL VIEJO POLÍGONO, APARENTEMENTE. YO NUNCA HABÍA ENTRADO ACÁ. PARECIERA QUE SON MARCAS DE PROYECTILES” [40], EXPRESA RUANI.

El incremento en la participación de la Policía provincial en el edificio es relatado por la voz en off, a la par de imágenes de archivo de policías desfilando en actos institucionales: *“Luego de 1930, la Policía se afianza en el edificio [...] Con cada golpe de Estado en el país gana más espacio y funciones. Pero ese orden establecido se rompe en 1999”* [41]. Pese a la importancia que se le atribuye a esta fecha en relación a la “recuperación” del edificio por parte del gobierno provincial, el entonces gobernador Jorge Obeid, aparece en una imagen al pasar sin referencia alguna.

[E]l gobierno provincial decide recuperar el edificio y mudar a la policía. El sector más duro de la fuerza se resiste al traslado y comienza una disputa de poder que pone en

el centro del conflicto al SI. La reconquista del edificio empieza justo por esa esquina. El gobierno provincial abre por primera vez a la prensa las puertas del lugar ^[42].

El ex CCD SI es presentado como un centro de disputa territorial entre el poder político y el policial, entendiendo que el término “reconquista” alude a ello. Se trata de dos actores en claro antagonismo, en su lucha por el lugar, que en realidad son parte de lo mismo o representan a una misma institución que contiene a ambos, el estado provincial. A su vez, en el marco de esta disputa, quedan excluidos del contexto de “recuperación” del ex SI otros actores, como los organismos de DDHH de la ciudad. Según el documental el estado provincial fue quien tomó la decisión de “reconquistar” el lugar “ocupado” por la policía provincial, proceso iniciado en 1999 cuando el ex SI se abrió a los organismos de DDHH, funcionarios judiciales y medios de prensa por primera vez. Asimismo, fue el estado provincial el encargado de “recuperar” el mismo en ese momento y nuevamente a partir de 2012, cuando caduca el comodato del Centro Popular. De este modo, el gobierno de Santa Fe aparece recuperando un espacio que habría perdido primero por parte de la policía, y luego en manos de los organismos de DDHH. La referencia a estos últimos aparece de manera esporádica, a través de filmaciones que muestran a personas entrando al ex CCD -entre las que puede reconocerse a Ana María Ferrari-, y una única alusión en el relato: *“la esquina del SI se abre al trabajo de organismos de derechos humanos, sobrevivientes e investigadores, que crean el Centro Popular de la Memoria”* ^[43], sin precisión alguna acerca de cuándo ni cómo se llevó adelante ese proceso. En este punto, resulta necesario referirnos a la coyuntura que dio lugar a que “la esquina del SI se abriera” y el proceso posterior a ello, eludido completamente en el documental. La lucha de los organismos por el lugar data de la década del 80. Hacia fines de 2001, tras la crisis y los eventos que se sucedieron por ese entonces en nuestro país, el gobierno provincial les cede en comodato el espacio sin otorgar presupuesto alguno. Durante el período de duración de dicho comodato, diversos conflictos y tensiones en torno al espacio -si bien desde la Secretaría de DDHH de la provincia se realizaban visitas guiadas y talleres con escuelas desde 2006- conllevaron la aceleración del proceso de deterioro edilicio del ex SI ^[44].

A través de imágenes de una marcha del 24 de marzo de 2013, que desde una toma puede verse y oírse en el interior de la sede de gobierno, se introduce al tercer sobreviviente del ex CCD que aparecerá en la producción audiovisual: Carlos Pérez Rizzo. Mientras algunos manifestantes cantan *“como a los nazis les va a pasar, a donde vayan los iremos a buscar”*, Pérez Rizzo es filmado llevando una bandera en la marcha. También él es presentado como ex preso político. Puede presumirse por la remera que lleva puesta, donde aparece el rostro de Eva Perón, que adscribe al peronismo. El documental se retrotrae a continuación a 2011, para mostrarlo como testigo en una inspección judicial al ex SI, en el marco de la causa Feced I. Nuevamente, en la escena en que él abre la puerta del lugar para dar paso a la inspección, militantes ubicados en la vereda cantan *“como a los nazis...”*. Recorriendo

el ex CCD junto a jueces y abogados, Pérez Rizzo da cuenta del uso de dos habitaciones en donde fue torturado y la altura de los techos de las mismas que recordaba -denotando que hubo un cambio edilicio al respecto- y de una puerta que las comunicaba que habría sido tapada.

La inspección judicial y las declaraciones de Pérez Rizzo sirven como excusa para explicar, seguidamente, a través de un plano que se va armando en amarillo sobre fondo negro, las modificaciones edilicias que se realizaron el ex SI: *“Las operaciones arquitectónicas que esconde el Servicio de Informaciones no son fáciles de comprender. Un laberinto y una combinación distinta en cada espacio”* ^[45]. El halo de misterio que introduce este enunciado se acompasa con la melodía de suspenso en piano. Se exhiben planos y fotografías en blanco y negro, sosteniendo que tanto “las pericias arquitectónicas” como “los expedientes” prueban los tres momentos de reformas que sufrió el espacio en 1976, 1977 y 1982: *“realizadas para evitar el reconocimiento del lugar”*. Notamos, en esta línea, que el testimonio de otro sobreviviente es, como el de Ferrari, tomado para dar cuenta de la vinculación entre los dos discursos profesionales que atraviesan el documental: lo arquitectónico y lo jurídico.

Llama la atención, en comparación con el resto de las personas que forman parte en el documental, la referencia notable que se hace a Germán Covacevich, un ilustrador convocado por la producción del documental durante la realización del mismo, cuya función habría sido la de brindarle definición a las fotografías de aquel expediente exhibido por el Fiscal Stara. El ilustrador aparece sentado junto a Pérez Rizzo, Ruani, Ferrari y una mujer cuyo nombre no se indica, se trata de Nadia Schujman, en ese momento Directora del área de investigación y reconstrucción de la memoria histórica de la Secretaría de DDHH provincial. Es esta la primera vez en que los tres sobrevivientes aparecen juntos y que se le da un sentido político, no criminal, al componente arquitectónico del documental a través de las palabras de Ferrari:

El edificio respondía a las necesidades de las distintas épocas represivas, pero a partir del 76 todos estos cambios que estamos mostrando nosotros tienen que ver con el terrorismo de Estado, que era una función distinta a la que cumplía ese lugar, la clandestinidad de la represión, porque hasta la dictadura anterior incluso las represiones eran, mantenían un sesgo legal, se comunicaban al juez. Pero a partir de la dictadura, toda la clandestinidad también era edilicia [...] no es sólo un edificio disciplinador sino que es un edificio político, donde funcionaban durante la dictadura todos los organismos políticos que siguieron funcionando después. El gobierno tenía su sede ahí, se recibían a los empresarios, se recibían a los eclesiásticos [...] se estaba trabajando en función de las necesidades del poder político, empresario y eclesiástico de ese momento, que eso estaba funcionando para los fines que necesitaban, que era liquidarnos a nosotros, liquidar toda forma de resistencia al plan económico ^[46].

En las escenas siguientes, Schujman también está presente y recién aquí se señala su nombre y pertenencia institucional como Dirección de la memoria, indicación algo imprecisa para tratarse de una dependencia del estado provincial. Puede vérsela recorriendo el ex CCD junto a otras personas, sin precisarse la fecha, despegando afiches, trasladando muebles, maquetas y otros objetos hacia el exterior del lugar y ubicándolos ordenadamente en la vereda de calle Dorrego. Una mujer embarazada,

una niña y dos ancianos son filmados observando las maquetas. Puede oírse mientras una melodía en piano que, lejos del suspenso de otras secciones del documental, transmite una sensación de "felicidad y/o esperanza".

Tras ello, en un sótano ya vacío, la arquitecta Buzaglo se explaya sobre los motivos de la intervención en el espacio, aludiendo que la construcción del entepiso generó una sobrecarga en la estructura original, por lo que decidió demoler parte del mismo. En el marco de esta intervención, se escucha rechinar un violín cuando se muestra a un grupo de personas en el interior del ex CCD. La música varía hacia una melodía triste en piano cuando este grupo, maza y cortafierros mediante, rompe uno a uno una pared. Esta acción no se encuentra explicada en el documental. En conversaciones mantenidas con Buzaglo, ésta nos manifestó que tal hecho fue pensando como un modo simbólico de dar comienzo a la intervención arquitectónica a su cargo, iniciada por el estado provincial en febrero de 2015. Se trataba de un grupo de sobrevivientes, familiares de detenidos-desaparecidos, integrantes de organismos de DDHH y funcionarios, presentes el día 25 de febrero de 2015 en el lugar. La singular apertura de esta pared se hizo coincidir con la puerta que conducía a la sala de torturas y que había sido tapiada en una de las reformas aludidas.

El crimen tiene un culpable: la centralidad de la figura del jefe policial

El tecleo de la máquina de escribir presenta la cuarta parte del documental: Los archivos. Por medio de una fotografía en blanco y negro que ampliándose deja ver un grupo de alumnos -reconocibles por sus delantales blancos-, mientras suena el agudo violín, la voz en *off* expresa: *"Un niño nace en Maizales, un pequeño pueblo del sur de Santa Fe. Es el 11 de junio de 1921 [...] Se destaca en el colegio, aprende rápido y es disciplinado. Sigue los pasos de su padre, y a los 18 años recibe el título de maestro [...] Pero su camino es otro"* ^[47]. A continuación, se muestra a Agustín Feced en una foto de prontuario de las fuerzas de seguridad, vestido con uniforme. Es llamativo cómo se presentan aquí como contrapuestos el ideal del "buen alumno" y su posterior carrera en la gendarmería, pese a que luego se expresa: *"ya no es tan joven, pero es inteligente y pragmático. Es un cadete ejemplar"*. Ubicándolo como Comandante mayor de Gendarmería para 1966, se proyectan imágenes de militares desfilando y saludando, y se señala que: *"el Ejército vuelve a derrocar un gobierno constitucional"*.

A pesar de que en las secciones anteriores se presentan algunas cuestiones -aunque imprecisas- sobre la dictadura en Rosario, la voz en *off* aclara: *"En Rosario también se siente la dictadura. El ejército impone control social y las decisiones políticas. Las prohibiciones son cada vez mayores y el peronismo lleva más de una década proscripto. Las calles se sienten como una olla a presión"* ^[48]. Aparecen dos elementos históricos que no habían sido introducidos al momento: la proscripción del peronismo y el *"estallido en las calles"*, es decir, la movilización social y política de esos años que se

muestra en referencia a 1969 y el Rosariazo. Es interesante el material de archivo seleccionado para dar cuenta de ese estallido social. Un periodista, parado en la calle con la manifestación tras él, relata: *“En el centro de la ciudad de Rosario los incidentes prosiguen. No han podido ser sofocados por la policía los manifestantes. Gases por parte de la policía. Piedras y palos por parte de los manifestantes”* ^[49]. Este relato seleccionado equipara la violencia policial y la de los manifestantes, ocultando el hecho de que no fueron sólo gases los empleados por la policía, sino también balas de plomo, que produjeron varios heridos y la muerte de dos jóvenes: Luis Norberto Blanco y Adolfo Ramón Bello ^[50].

Tras ello, mientras prosiguen imágenes de archivo donde se muestran marchas, policías caminando, se plantea: *“Son años convulsionados, la resistencia contra la dictadura toma otro camino. Surgen movimientos como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo con acciones en todo el país”* ^[51]. Sin aclarar mucho más al respecto, comprendemos que ese “otro camino” sería la lucha armada. Esta expresión minutos antes había sido empleada en relación a Feced: *“su camino es otro”*. ¿Acaso el documental sugiere que estos “otros caminos” son caminos equivocados o que, en tanto otros, pueden ser equiparados?

La lógica narrativa continúa con un brevísimo resumen de los sucesores de Onganía en el poder, centrándose en la biografía de Feced, quien para 1970 es nombrado Interventor de la Policía de Rosario: *“su designación persigue un objetivo claro, reorganizar la fuerza”*. Los planos y el lugar de lo arquitectónico se presentan nuevamente, para dar cuenta de cómo “la Policía de Feced” “conquista” el edificio. Hay un hecho que, según el documental, pone al mencionado gendarme en el centro de la escena: el secuestro por parte del ERP de un cónsul británico y gerente del frigorífico Swift, S. Silverstein. Este hecho *“sorprende a la sociedad por sus características. El ERP no pide dinero. Exige como rescate la entrega de alimentos y abrigo para los obreros, además de reclamos laborales. La policía reacciona”* ^[52]. No hay en este punto alusión a las razones por las cuales un cónsul británico es, para 1971, gerente de una de las empresas cárnicas más importantes de la región. En dos entrevistas periodísticas expuestas, Feced se refiere a la persecución de los responsables del secuestro, mediante allanamientos, detenciones e interrogatorios realizados. Para conectar ambos archivos, la voz en *off* sostiene:

Los procedimientos regulares no funcionan [...] Feced decide cruzar una línea, es un gesto pequeño, imperceptible al interior de la fuerza. Es el ensayo de un método. El 25 de mayo de 1971, un mes después del secuestro, Feced ordena el primer paso a la clandestinidad de la División Informaciones [...] el cónsul es liberado y Feced lo vive como una derrota personal. Golpeado, necesita consolidar el accionar represivo ^[53].

La centralidad otorgada a Feced lo muestra como el autor, desde motivaciones personales, de un método diseñado en reacción a los actos llevados a cabo por las agrupaciones guerrilleras, en este caso el ERP. Se deslizan de esta manera una serie de cuestiones. En primer lugar, se ignora la sistematicidad y planificación que acompañó al golpe de Estado de 1976, su inscripción dentro del denominado Plan Cóndor y la Doctrina

de Seguridad Nacional, por mencionar algunos elementos claves que permiten, entre otros, comprender la complejidad de este proceso. Por otra parte, la mención al concepto de reacción, implicado en la narrativa del terrorismo de Estado –la cual, entendemos, permea el documental-, simplifica y homogeneiza la violencia, restituyendo las lógicas binarias e igualando responsabilidades, solapando la reorganización social que generó la aplicación sistemática del terror^[54].

Expuesta a continuación, la carta que Feced le envía al periodista Grondona en 1972 refuerza el eje puesto en su persona. En esta línea, la Doctrina francesa de Contrainsurgencia aparece como una admiración particular de Feced: *"ha aprendido de esa escuela que su guerra no es contra un ejército regular, sino que el enemigo está dentro de la propia sociedad [...]. El jefe de la Policía tiene ahora un método"*^[55]. El énfasis puesto en su experiencia personal hace perder de vista que la relación de esta escuela francesa y las fuerzas de seguridad en nuestro país trasciende los términos individuales. Desde esta perspectiva, no serían los deseos de Feced los que se estaban poniendo en marcha en Rosario, sino que él formaba parte de un entramado represivo mucho mayor, diseñado y planificado con antelación.

1973 es mostrado, luego, en relación a "el retorno de la democracia" y a través de dos imágenes: una plaza repleta de gente, donde se distingue una gran bandera que dice *Montoneros* y el entonces presidente electo, Héctor Cámpora, hablando frente a un micrófono. Sin embargo, este contexto se expone como marco para seguir refiriéndose a la trayectoria individual de Feced, relevado por entonces de su cargo de interventor. Un contexto que *"frustra sus planes"*, y lo encuentra como parte del Batallón de Inteligencia 601: *"pero sobre todo, es paciente, sabe esperar"*, dice la voz en off. Esta narrativa centrada en Feced, como único ideólogo y artífice de la represión en Rosario, entra de cierto modo en contradicción con lo que sigue. La cronología sigue en 1976, donde una filmación de la época muestra a la Junta Militar asumiendo el gobierno el 24 de marzo, y pueden observarse al pasar a un grupo de obispos católicos junto a Martínez de Hoz y otros militares. Se escucha: *"La nueva dictadura que encabeza J. R. Videla diseña un plan sistemático de represión ilegal en todo el país. En Rosario, el general R. G. Díaz Bessone, formado él mismo en la escuela francesa, coordina las tareas en la región desde el II Cuerpo de Ejército"*^[56]. Esta información vinculada a la sistematicidad de la represión ocupa un lugar mínimo respecto del rol atribuido a Feced, por lo que resulta insuficiente para comprender de tal modo el proceso histórico-político. Ello se reafirma cuando, minutos después, el eje vuelve a ser puesto en él, retomando su expresión: *"A los extremistas les digo que a partir de este momento tienen doce horas para abandonar la ciudad, de lo contrario los acompañaremos al cementerio"*, mientras se exhibe su fotografía junto a otros uniformados. Expresa el relator: *"La policía se convierte en el brazo ejecutor del terrorismo de Estado [...]. En la esquina de Dorrego y San Lorenzo Feced planifica su mejor obra, el SI"*^[57].

El componente jurídico del documental destaca otra vez, al exponerse tras ello las fotografías de algunas de las personas que integraron la

“patota” organizada por Feced, mostrando, en el lado izquierdo de la pantalla, una fotografía tipo carnet y, en el derecho, imágenes de los mismos como imputados en los juicios Feced I y II, para luego reproducir una filmación de estos sentados en una sala de audiencias. Los chirridos de violín regresan a través de imágenes que muestran en penumbras el ingreso al ex CCD, y se detienen en una inscripción sobre una pared que muestra un *“Viva Feced”* junto a una cruz esvástica: *“como un meticuloso arquitecto, Feced construye puertas adentro una maquinaria clandestina de terror”* [58]. Feced aparece como el arquitecto del crimen.

De ex SI a Espacio de memoria: transformaciones espaciales y puesta en set

La última parte se denomina La demolición. Ubicada en 2015, expone en primer lugar la esquina del ex SI vallada, con dos policías cortando la calle. Luego, un obrero con casco y overol mirando hacia arriba, mientras se aprecia en segundo plano una manifestación en la plaza. Por último, otros obreros trabajando, junto a tomas de caños, carpetas, planos y andamios. Un trabajador con una amoladora -y luego con maza y martillo- aparece a continuación, cortando una puerta en la pared, en torno a un orificio en la misma, que se presume es aquel que realizaron sobrevivientes y organismos de DDHH en la tercera parte. Tras una toma de la torre central de la sede de gobierno y de una camioneta policial estacionada en su interior, Ruani reaparece insistiendo en el rol protagónico de Feced en el ex SI, sin referencia alguna al vínculo y los roles entre el Ejército y la Policía en el plan represivo [59]: *“Yo lo que creo es que la presencia del SI fue un pensamiento y un desarrollo político de Feced [...] Y me parece que bueno, que el Ejército le habrá dado permiso para eso”* [60].

Las tomas nos conducen más tarde al Archivo del Diario La capital, donde a través de la voz en off se pone en evidencia lo que planteáramos recientemente: la coordinación en los llamados *“operativos conjuntos”* de la Policía provincial y del Ejército en la trama represiva de Rosario y, en particular, del ex CCD en cuestión. Una coordinación que crea un “relato propio” que luego es difundido a través de los medios masivos de comunicación. Es interesante que por primera vez en el documental se sugiere la complicidad de un actor que no es ni las fuerzas de seguridad, ni la Iglesia Católica, sino los medios de comunicación. Se muestra al ya mencionado Pérez Rizzo leyendo un comunicado oficial del Ejército publicado presumiblemente en el diario La Capital, respecto a un hecho ocurrido en julio de 1977, donde en un enfrentamiento fraguado fueron asesinados Enzo Zunino, Eduardo Braccacini y Susana Brocca. Sentado frente a una computadora, Pérez Rizzo da cuenta que luego de sacarlos del ex SI son llevados hasta Alvear para ser fusilados. A ello agrega: *“parte de este comunicado lo escuché yo mientras lo redactaban, al ratito que se llevaron a los compañeros [...] comunicados que salieron para justificar o entre comillas darle un viso de legalidad a fusilamientos”* [61]. En la línea de

no explicitar las identidades políticas que parece tener el documental, no se expresa la adscripción de los tres jóvenes asesinados.

Siguiendo con los enfrentamientos fraguados, el término militante vinculado a una persona que estuvo en el ex CCD recién puede apreciarse cuando es presentado, a continuación, el asesinato de Conrado Mario Galdame en su interior, como “un caso que es determinante en la vida del SI”. La Policía, según el relato, monta un falso operativo y al llegar a la casa se encuentra con “otros habitantes” que son asesinados, los hermanos peruanos María Antonieta y Rory Céspedes Chung: *“El parte oficial comunica la muerte de tres delincuentes terroristas en un enfrentamiento”* (01:28:31-01:29:02). Para tratarse de un elemento señalado como determinante, es impreciso: María Antonieta Céspedes Chung no habitaba en el domicilio, sino que estaba de visita en el mismo[62]. Siguiendo la narrativa, el impacto internacional del hecho, al tratarse los hermanos peruanos de hijos de un Jefe del Ejército de ese país, habría producido *“un quiebre entre el Ejército y la patota de Feced [y] finalmente, el II Cuerpo comienza a dismantelar el SI”*. Es claro, entonces, que el vínculo entre el Ejército y la Policía con respecto al SI no era algo anecdótico, sino un aspecto fundamental del entramado represivo. ¿Por qué, entonces, se insiste una y otra vez en la persona de Feced?

Obreros picando paredes anteceden a Pérez Rizzo que, por tercera vez, toma parte en el documental, reintroduciendo la cuestión de la complicidad civil, esta vez desde una mirada centrada en la figura del “vecino”. A la par, transcurren imágenes que muestran desde el interior del ex SI las diferentes viviendas que lo rodean. En este fragmento puede apreciarse tanto el rol de disciplinamiento social que tuvo el ex CCD como la demanda de responsabilidad que hace Pérez Rizzo al silencio de sus contemporáneos y de quienes vivían en los alrededores del SI. Un silencio que caracteriza como una “victoria de la dictadura”, producto del temor impreso por esta en la sociedad. Desde esta perspectiva centrada en el “vecino”, es entrevistada una mujer cuyo nombre no se referencia, que se presenta sentada junto a un joven, con quien miran una fotografía de la esquina de San Lorenzo y Dorrego. Puede presumirse por dicha foto, tomada desde una de las ventanas de la casa, y por las imágenes que transcurren durante la entrevista, que se trata de una vivienda ubicada en la misma esquina pero frente al ex CCD. La mujer señala que en una oportunidad, tras retornar ella de viaje, su marido le contó que habían asesinado a un hombre. Al día siguiente, pregunta a sus vecinos al respecto, pero todos decían no haber escuchado nada. *“Nunca saqué la foto de los familiares de los que estaban, de los presos, los familiares, cuando la dictadura”*, concluye la mujer mirando desde su ventana hacia la esquina del ex SI.

Nuevamente, el concepto de preso es empleado para referirse a las personas que permanecieron ilegalmente privadas de su libertad en el ex CCD. Aunque no queda claro el contexto particular al que la entrevistada alude -considerando que el ex SI funcionó como CCD entre 1976 y 1979 y que luego pasaron por él detenidos legales-, podríamos sostener que a lo largo del documental se privilegia la concepción de preso político por

sobre la de detenido-desaparecido para dar cuenta del sujeto que habitó el ex CCD. En una narrativa tal, una de las características principales del plan represivo como ha sido la clandestinidad queda desdibujada y así también el circuito entre el paso por un CCD y una posterior legalización en cárceles comunes, o bien el encarcelamiento sin paso por un CCD que constituyó también una importante práctica represiva.

La escena siguiente se ubica en el sótano del ex CCD, situación que tampoco se referencia. Algunas inscripciones en las paredes y los trabajadores de la obra son mostrados en penumbras mientras hablan acerca de lo que sucedía en el baño. Se van sucediendo, después, imágenes donde se ve a la arquitecta Buzaglo junto a los obreros durante la obra, mientras se oye una insistente melodía en piano. En contraste, los violines de suspenso acompañan imágenes en blanco y negro del exterior de la sede de gobierno, mostrando la cuadriga del frente, una garita policial y una puerta lateral del ex CCD:

Después del caso Galdame, el SI deja de ser un centro clandestino [...] Mantiene detenidos políticos pero legales. Su funcionamiento es más parecido a una comisaría. Pero esa transformación no es un hecho aislado. Responde a una nueva lógica en el sistema represivo de Rosario, que se inicia en la cúpula militar nacional y luego llega hasta las autoridades de la ciudad [...] En 1979 llega al país la CIDH de la OEA. Buscan inspeccionar esos centros de detención denunciados en el exterior, pero para ese año sólo quedan siete. [...] Todo el tablero cambia de piezas. Roberto Viola concreta su llegada como presidente de facto de la nación [...] En paralelo, el capitán Augusto Félix Cristiani también se retira, deja la intendencia de Rosario ^[63].

Respecto a las denuncias, es destacable la omisión que se realiza del rol que los organismos de DDHH y los exiliados tuvieron respecto a la denuncia internacional de lo acontecido en Argentina a lo largo la última dictadura. En este sentido, los organismos aparecen retaceadamente en el documental, vinculados solamente al *Centro Popular de la Memoria* a partir del 2000, minimizando su rol político respecto al ex CCD, incluso durante la dictadura. Se ignora u omite que, particularmente en Rosario, desde 1977 estaba constituida la agrupación Familiares de detenidos-desaparecidos por razones políticas y gremiales; la filial de la Asamblea Permanente por los Derechos del Hombre en 1979; Madres y Abuelas desde 1985, al igual que el Servicio de Paz y Justicia; H.I.J.O.S. Rosario en 1995; y el Colectivo de ex presos políticos y sobrevivientes en 2002, para cuya conformación fue de gran importancia el proceso de “recuperación” del ex SI.

Este “cambio de piezas” al que alude el fragmento citado más arriba, es representado a continuación en una imagen que muestra al mencionado intendente de facto, Cristiani, con saco y corbata: “*El gobierno militar abre el juego y busca legitimidad de sus aliados civiles. El dirigente del Partido Demócrata Progresista, Alberto Natale es designado intendente*” ^[64]. Luego transcurren imágenes del 20 de junio de 1981 en un acto en el Monumento a la Bandera de Rosario, donde puede verse alumnos de escuelas mientras son saludados por R. Viola como presidente: “El más político de los generales busca capitalizar el acto patrio para levantar

la imagen en baja de la dictadura”. Las imágenes regresan al ex CCD, mientras suenan los violines chirriantes. La voz en off sostiene:

La sucesión de mandos llega por fin a la Policía de Rosario. El teniente coronel Rodolfo Riegé ya no tiene la misión de armar una patota criminal como hizo Feced. Su tarea es también renovadora. Debe lavar la cara de la institución y comienza por el edificio [...] Esas obras alcanzan al Servicio de Informaciones. La esquina de San Lorenzo y Dorrego debe modificarse ^[65].

Tras un salto a 2014, José Jumilla es nuevamente presentado. Mientras se oye el piano en suspenso, se lo muestra caminando por el exterior del ex CCD y dentro del mismo. Pueden verse en ese segundo momento afiches pegados en las paredes y pancartas con fotos. Jumilla alude, esta vez, a las intervenciones edilicias que se realizaron bajo su mando en la década del 80, afirmando que su “marca” eran los “pisos de cerámicos tipo más colonial”. Posteriormente, mientras Jumilla continúa recorriendo el ex SI, alguien fuera del plano comenta que “*algunas personas que estuvieron acá detenidas*” aseveran que el cambio de pisos y puertas tuvo la intencionalidad de que el lugar no sea reconocido tras su uso como CCD. Jumilla responde entonces que el cambio de pisos: “*es probable que haya tenido que ver con el cambio de mentalidad que se da con este jefe de unidad, el teniente coronel Riegé que entiendo que viene a cambiar una imagen de la policía*” ^[66]. Siguiendo la narrativa del documental, esas “*algunas personas*” son muchos de los sobrevivientes, tal es el caso de Pérez Rizzo, que ocupa un lugar de importancia en el relato del documental. Asimismo, entendemos que la alusión a “*algunas personas que estuvieron acá detenidas*” minimiza el funcionamiento del SI como CCD, su rol en la estructura represiva y la importancia del mismo en cantidad de detenidos-desaparecidos en la región.

En este mismo diálogo, Jumilla desliza el tema de la participación y complicidad policial en lo ocurrido en el ex SI:

No podíamos decir qué cantidad, ni quiénes, no se podía decir cuántos desaparecidos había, por un tema de que todavía no estaba la democracia, pero se sabía [...] Por ahí, no se sabía tan bien qué lugares, porque indudablemente desde afuera era muy difícil verlos, pero la gente que trabajaba acá sabía de la existencia de este lugar. Y que cuando yo ingreso nadie tenía ningún prurito en decir qué había pasado ^[67].

Puede notarse que pese a que Jumilla es policía, la complicidad policial a la que él refiere no lo incluye. De hecho, los “crímenes” habrían ocurrido antes de su ingreso. Consideramos que ubicar estas apreciaciones de Jumilla hacia el final del documental, posiciona su discurso como más relevante que los demás vertidos a lo largo del film, sumado ello a la cantidad total de minutos en los que aparece a lo largo de la producción. Incluso, se lo referencia dos veces, cuando otros actores no lo habían sido ni una vez. Cuando se lo interpela respecto a su participación, su versión pareciera contrarrestar la de los sobrevivientes, que aparecieron con anterioridad remarcando la cuestión de los cambios edilicios como parte de una política deliberada para que el lugar no pudiera ser reconocido, no sólo como un simple “cambio de imagen”.

Mientras Jumilla baja al sótano, en una de las paredes aparece en amarillo 2015. El piano en suspenso sigue sonando mientras tres hombres colocan vidrios en algunas paredes del sótano. En un plano se muestra una inscripción debajo de uno de esos vidrios recién colocados. Seguidamente, un grupo de hombres instala en el portón de rejas sobre calle Dorrego, junto al ex CCD, un chapón negro donde puede leerse en blanco: "AQUÍ FUNCIONÓ EL CENTRO CLANDESTINO DE DETENCIÓN SERVICIO DE INFORMACIONES". La arquitecta Buzaglo supervisa el proceso. Las imágenes siguientes exhiben al edificio del ex CCD en obra. Allí, Buzaglo comenta a otros trabajadores las modificaciones edilicias y las percepciones de los detenidos sobre las dimensiones del lugar. A continuación, se muestra al ex CCD en la lógica de ir encendiendo las luces habitación por habitación, mientras rechinan violines de fondo, como en la segunda parte, pero esta vez con los cambios arquitectónicos realizados en 2015. Pueden verse algunos atriles con paneles escritos. A medida que se van exponiendo los espacios, el chirrido deja lugar a una suave melodía en piano. La arquitecta Buzaglo, ubicada en el sótano, cierra estas imágenes explicando que mientras realizaban una "ventilación forzada" del baño de arriba, comenzaron a caer elementos, entre los que encontraron proyectiles que exhibe en su mano: *"Todos los que estamos trabajando acá sabemos qué era este lugar [...] Me parece que este lugar se abre y que no debiera quedar congelado"* [68].

La suave melodía en piano acompaña, en las siguientes escenas, la filmación de un acto institucional: personas sonrientes hablan entre sí; un atril aún sin ocupar; sillas dispuestas en hileras donde no se ha sentado nadie aún. La actividad parece estar llevándose a cabo en la denominada Plaza cívica, espacio central de la sede de gobierno. Puede distinguirse a Ruani y Schujman entre los presentes, y a una de las Madres de Plaza 25 de Mayo, Norma Vermeulen, a quien no se referencia, pese a que a continuación se la ve hablando desde el atril. Su voz se oye muy baja, por debajo del piano que se convierte en protagonista. A partir de aquí, una serie de placas donde aparecen frases en letras amarillas sobre fondo negro se intercalarán con imágenes de la "inauguración": *"El 17 de septiembre de 2015, durante el gobierno de Antonio Bonfatti, abrió sus puertas el Espacio de memoria ex Servicio de Informaciones"* [69]. Schujman aparece en la escena siguiente como anfitriona del ahora Espacio de memoria, parada en la puerta del ex CCD mientras varias personas van ingresando. Un abrazo entre el dirigente sindical Victorio Paulón y Norma Vermeulen ocupa el primer plano, sin especificarse de quiénes se trata. *"Entre 2012 y 2014 la justicia condenó por crímenes de lesa humanidad al ex Comandante del II Cuerpo de Ejército Ramón Díaz Bessone y a 12 ex agentes de la Policía de Feced"* [70], expresa la siguiente placa. Un grupo de personas aparece luego recorriendo el ex CCD, señalando, mirando, saludándose entre sí, destacando en primer plano dos jóvenes leyendo los atriles y una mujer con un bebé en brazos. Se lee seguidamente: *"En el Espacio de memoria ex Servicio de informaciones funciona el Archivo audiovisual de juicios de lesa humanidad que brinda acceso al registro de las audiencias orales llevadas a cabo en Tribunales federales de la provincia"* [71]. Pueden

verse, luego, personas con auriculares frente a televisores, con una gran escalera de mármol de fondo que actualmente constituye el principal acceso al Espacio de memoria ^[72]. Las últimas placas que cierran el documental regresan al protagonismo que Feced ha tenido a través del mismo, poniendo en duda la veracidad de su muerte en 1986 y señalando que *"nunca llegó a declarar ante la Justicia Federal aunque se le atribuyen más de 270 delitos de lesa humanidad"* ^[73].

Conclusiones

El análisis de las políticas en torno a la transmisión de la memoria por parte del gobierno de la provincia de Santa Fe es un tema que ha sido poco explorado, pero cuyos primeros acercamientos nos permiten entrever que poco o nada difieren del modelo "publicitario" que atraviesa al conjunto de las políticas gubernamentales en el presente. Esto es, parafraseando a Casullo, una estetización, en este caso de la memoria, que reduce la posibilidad de dejar de ser un perpetuo espectador de la historia en una pantalla o una muestra arquitectónica museística. Políticas de la memoria que *"se funcionalizan, que se resuelven en forma acabada, que satisfacen con su relato lo consensuado, que se hacen finalmente eficaces a una historia dominante, aunque tal cosa no se evidencie de ese modo"* ^[74]. En esta estetización de la memoria, no podemos dejar a un lado el lugar que ocupa ese plano en la puesta en escena de una producción audiovisual. Presentado como documental, *La arquitectura del crimen* se posiciona como narrativa verosímil sobre el pasado. Su estética, que hemos tratado de destacar en nuestro desarrollo, resulta más que relevante en esta línea. El tecleo de la máquina de escribir en cada presentación, el juego de luces y sombras siempre presente, los sonidos inquietantes -tanto de puertas que se abren como de violines chirriantes-, nos remiten al género de investigación policial o detectivesco. La insistencia en lo misterioso y en lo perturbador atraviesa una trama donde lo siniestro del crimen va dejando lugar a la resolución del mismo, en la búsqueda de un sospechoso y su puesta tras las rejas. Una resolución palpable a través de las imágenes y la musicalización que el documental construye de principio a fin.

Como dispositivo de transmisión de memoria del estado provincial, en *La arquitectura del crimen* la reciente intervención del ex CCD SI se ubica como parte de un proceso en el cual el mismo Estado, ausente en años anteriores, busca "inaugurar un espacio de memoria", refundando una nueva política de memoria en el lugar y replicando un discurso que toma distancia de lo acontecido. Distancia enmarcada en un relato en el que la historia y el proceso político que da sentido a la creación y funcionamiento del CCD es trocado por una narrativa en la que predomina la policía, por un lado, y las víctimas, por otro, atravesadas por la delimitación de crímenes cometidos en un espacio determinado. Los juicios por delitos de lesa humanidad, en esta lógica, aparecen a modo de corolario, y la centralidad de lo arquitectónico se ubica como material probatorio para dichos juicios. Insistimos en la pregunta acerca de las implicancias que

este tipo de relatos conlleva en términos de una transmisión de memoria acentuada exclusivamente en lo jurídico/arquitectónico y en la búsqueda de impacto visual por sobre la rigurosidad de la información que intenta comunicar. Se trataría, en otras palabras, de una construcción de memoria que hace del pasado un acontecimiento insuperable, reduciéndolo a un crimen en un espacio y tiempo determinado, tal como se enfatiza insistentemente. ¿Pueden pensarse, en este sentido, las consecuencias actuales del proceso político en cuestión? Y si se trata solamente de un crimen cometido en un espacio determinado, sancionado jurídica y espacialmente, ¿de qué modo pueden las nuevas generaciones apropiarse de ese pasado común?

El rol asignado al Estado a través de la producción audiovisual resulta un interesante elemento de análisis: el mismo aparece a lo largo de todo el documental reducido a una disputa puntual por el edificio entre el poder político y las fuerzas de seguridad. En otras palabras, el Estado como figura es reconstruido separadamente de una policía presentada como una fuerza indomable que nada tiene que ver con éste. De esta manera, la dependencia de la policía de la Provincia de Santa Fe, en este caso, del gobierno provincial nunca es enunciada. Asimismo, se afirma que el edificio fue gradualmente ocupado e intervenido por la fuerza policial, recreándose una narrativa en la que durante dicho proceso el Estado parece haber cedido a una institución ajena el dominio de una dependencia pública que luego "recupera" tras años de disputa. Recuperación o no, aún en el presente las fuerzas de seguridad continúan siendo parte de la sede del Gobierno provincial, dado que en el mismo ala donde se encuentra el ex SI funciona desde 2011 el sistema de emergencias 911 -conducido por el Ministerio de Seguridad y a cargo de la Policía provincial-, y se ha instalado recientemente una central de inteligencia y monitoreo policial denominada "El ojo". En esta misma línea interpretativa es presentado el desarrollo y profesionalización de la fuerza policial. Entendemos que esta última y el avance en materia de inteligencia, mencionado en uno de los apartados del documental, no es un tema que pueda ser abordado de manera aislada respecto de una política estatal tendiente al control y disciplinamiento social. Si la intervención de las Fuerzas Armadas en 1976 se orientó a la represión política -hecho que excede la perpetuación e idea de crímenes individuales- con el fin de establecer un proyecto político, económico y social determinado^[75], el devenir de la policía en el edificio y sus representaciones deberían, aunque sea de manera sintética, dar cuenta de ese proceso.

Por otro lado, la exaltación de lo jurídico y, en esta línea, de lo arquitectónico como material probatorio, forma parte de un discurso estatal cuya conclusión ha sido la constitución de un proceso de institucionalización de la memoria que adquirió gran visibilidad durante los últimos años. Este proceso puede caracterizarse por el establecimiento del 24 de marzo como efeméride escolar y nuevo feriado nacional; la reconversión de ex CCD en sitios de memoria entre los que se destaca la ESMA y la creación de instituciones destinadas a la producción

de “la memoria”, como el Archivo Nacional de la Memoria ^[76]. Si nos detenemos en los alcances de las políticas públicas vinculadas con la memoria en las sociedades contemporáneas, éstas han seguido un desarrollo sostenido bajo un principio imperativo de corte moral, el “deber de memoria” ^[77]. Este imperativo derivó en la transmisión de un relato único que, a su vez, parece reducirse a una decisión individual, por tratarse justamente de un deber, bloqueando toda resignificación generacional y toda asunción de responsabilidad a nivel social respecto a lo acontecido.

En este sentido, pese a las generalidades, existían durante el período de realización del documental (2014-2016) diferencias a nivel nacional y provincial respecto a la transmisión hegemónica de memoria sobre el pasado reciente. La adscripción política de ambos gobiernos no resulta una cuestión secundaria en esta dirección (Frente para la Victoria a nivel nacional y Frente Progresista Cívico y Social en Santa Fe). Particularmente, la construcción de memoria que el estado provincial realiza a través del documental analizado establece una serie de recortes temporales, que lejos de ser arbitrarios, tienden a reconstruir y reinterpretar el pasado a través de ciertos lineamientos políticos del presente que, en tanto se vinculan con el Frente Progresista, realizan una mirada singular acerca del peronismo y sus trayectorias. Un ejemplo es la mención a determinados golpes de Estado y no a otros. La dictadura de 1930 tiene un claro protagonismo en el documental, asimismo la de 1976 y, secundariamente, la de 1966. Sin embargo, nunca se alude al golpe de Estado de 1955, que tuvo fuertes repercusiones en la ciudad de Rosario, particularmente en el desarrollo de la denominada “resistencia peronista”. En esta omisión, podemos pensar también la falta de referencia clara a los dos gobiernos provinciales peronistas que “expulsaron” a la policía y vehiculizaron el comodato de cesión del lugar a organismos de DDHH de la ciudad hacia fines de los años 90 y principios del 2000. A diferencia de ello, queda bien claro que fue la gestión de Antonio Bonfatti, del Partido Socialista dentro del Frente Progresista, la que inauguró el Espacio de Memoria.

Una reducción que no es menor es la simplificación del contexto político previo a la última dictadura. Ya sea en la mención de los Rosariazos como “enfrentamientos” entre la policía y los manifestantes; o en la consideración de los “años convulsionados”, que se presentan únicamente protagonizados por Montoneros o el ERP, como una “resistencia que toma otro camino”, sin especificar nunca de qué se trata ese “otro camino”. La falta de referencias en muchas de las imágenes presentadas, plausibles de ser contextualizadas solo por quien posea algún conocimiento de la historia argentina, se mueve en este sentido expresado. A lo largo de *La arquitectura del crimen* el rol cumplido por diferentes sectores sociales durante la última dictadura queda desdibujado o resulta impreciso. A la Iglesia Católica se la entiende partícipe sólo en dos imágenes de archivo, que muestran obispos o curas junto a militares. Los grupos económicos se llevan la mayor invisibilización, e incluso hasta puede interpretarse que se les confiere un lugar de

"víctima", producto del secuestro de sus autoridades por parte de las organizaciones armadas. Por otra parte, el único partido político que parece haberse implicado fue el Demócrata Cristiano a fines de la última dictadura. La complicidad y la construcción de sentido común al que contribuyeron los medios de comunicación está presente de algún modo, aunque casi al pasar, en la escena inicial del documental y cuando Pérez Rizzo lee los enfrentamientos fraguados reproducidos en el diario *La Capital*. Sin embargo, en otros momentos, el recorte arbitrario realizado por los medios sirve de apoyatura a la trama narrativa, tal es el caso del tratamiento brindado a los Rosariazos. Con respecto al resto de la sociedad, su conocimiento de lo acontecido en esos años parece limitarse a la figura del "vecino", dando pie a la comprensión de una complicidad algo más compleja: algunos sabían, otros no, otros no querían saber, etc. De todos modos, estas complicidades se reducen al plano individual.

Sobre la historia particular del ex SI como CCD y su posterior "recuperación", es llamativa la minimización realizada acerca del rol cumplido por los organismos de DDHH y los sobrevivientes del mismo en la visibilización del lugar y la puesta en marcha del *Centro Popular de la Memoria*.

Otro elemento que se nos presenta de notoria relevancia a la hora de analizar la transmisión de memoria es el término "preso político", presente a través del documental en relación con el ex CCD, y el lugar que éste tiene en tanto actor en la narrativa. Partiendo de la base que por el lugar pasaron entre 1000 y 3000 detenidos-desaparecidos según las investigaciones arriba mencionadas, podemos estimar que la cantidad de sobrevivientes sería significativa. Dejemos a un lado a quienes hasta el día de hoy no han podido narrar su experiencia de detención, quienes en el transcurso de estos años se han visto impedidos de hacerlo por distintas razones y quienes simplemente no han querido hacerlo. Si por el contrario, centramos nuestra atención en todos aquellos testimonios que han formado parte, por ejemplo, de las investigaciones recién destacadas y de las instancias judiciales, llama la atención que al referirse a la funcionalidad del lugar se privilegiara un relato de corte profesional (arquitectónico o judicial), por sobre el de los sobrevivientes, presentados como "presos políticos". En este punto cabe señalar que preso político es aquel que permaneció privado de su libertad de forma legal, es decir, reconocido por el Estado. En el caso de quienes estuvieron detenidos en un CCD, si bien su detención es política, su condición de ilegalidad es la que lo distingue de un preso político: es un detenido-desaparecido. Los tres sobrevivientes que toman parte en esta producción del estado provincial fueron, tras su paso como detenidos-desaparecidos por el ex CCD SI, puestos a disposición del Poder Ejecutivo y legalizadas sus detenciones en cárceles comunes. Esta información no está presente en el documental, por lo cual la presentación de ellos como presos políticos confunde respecto al funcionamiento clandestino del ex CCD en cuestión, predominando la construcción de que quienes pasaron por un CCD eran presos.

Aquí hay una diferencia que puede destacarse en relación a la por entonces construcción de memoria nacional acerca de la última dictadura: el lugar de la militancia. El término militante es mencionado de manera casi mínima y tiene importancia sólo una vez a través del documental: cuando se alude al asesinato de Galdame en el ex SI. Por lo demás, las adscripciones políticas de las “víctimas de los crímenes” no ocupan lugar alguno. Por el contrario, coincidimos en que la narrativa nacional hegemónica entre 2003-2015 realizó una *“particular reivindicación de las militancias y los ideales juveniles de los años setenta, planteando tal época en un plano más bien mítico de ideas populares y nacionales”* [78].

El último pero no menos importante elemento narrativo de La arquitectura del crimen es el lugar de protagonismo y centralidad que adquiere Agustín Feced, quien parece ser construido como el “principal sospechoso” del crimen cometido en el ex SI. No queremos con ello exculpar a un genocida como Feced de su responsabilidad, sino preguntarnos acerca de lo constructivo en términos de transmisión de memoria que tiene ubicar a un único sujeto como “el arquitecto del crimen”. Si partimos de que el ex SI funcionó como parte de una trama represiva mayor, como parte de un plan sistemático puesto en marcha en todo el país, ¿qué ocurre cuando Feced es ubicado como el único artífice del ex CCD? Consideramos que la dimensión histórica del proceso político en cuestión se diluye; cuestión que entendemos fundamental en el contexto actual en el que desde el Estado nacional se pone en entredicho la veracidad de los hechos acontecidos. Si Feced fue el arquitecto del crimen, si el único CCD que cobra relevancia en nuestra ciudad es el SI, entonces el plan sistemático aparece como un elemento secundario, poniéndose énfasis en los deseos y motivaciones, otra vez, individuales.

En términos de construcción y transmisión de memoria, las preguntas de por qué se narra, quiénes narran y cómo se construyen determinadas narrativas constituyen ejes centrales. Así, la construcción de un relato que habla de crímenes, que privilegia determinados sujetos por sobre otros, que exalta determinados eventos y que establece recortes de ciertas contextualizaciones, no sólo llama la atención sino que se torna preocupante en la medida que se trata de una producción audiovisual de amplio alcance sostenida por un Estado. Sin olvidar el carácter político de las memorias y retomando las preguntas iniciales acerca de por qué el SI forma parte de una política de visibilización estatal, mientras que otros ex centros clandestinos apenas han sido señalizados, sumado al intento de desvinculación del poder ejecutivo y el policial, podríamos dar cuenta de una construcción de memoria tendiente a instaurar una narrativa que puede identificarse como de notable retroceso, en cuanto a las muchas discusiones que se dieron en términos de políticas de memoria durante los últimos años en nuestro país.

Notas

[1] Algunos de ellos son la Alcaldía de Mujeres de Jefatura de Rosario, el Comando del II Cuerpo de Ejército, el Batallón de Comunicaciones del Ejército 121, la Escuela

Industrial n° 288 “O. Magnasco”, la Fábrica Militar de Armas Portátiles “Domingo Matheu”, Quinta de Funes y La Calamita.

[2] Junto a la Red Federal de Sitios de memoria, la provincia de Santa Fe ha señalado como “sitios de memoria” en Rosario al Batallón de Comunicaciones 121 (2014), la Escuela n° 288 O. Magnasco (2015), la Biblioteca C. Vigil (2015) y el Servicio de Informaciones (2017). A principios de 2017 se concretó la expropiación de La Calamita, aunque al momento de escritura del presente trabajo no se han hecho públicos proyectos estatales respecto al lugar.

[3] Partiendo de las reflexiones teóricas de Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004; Pollak, Michael, *Memoria, olvido y silencio*, 1989 [en línea] <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/memorias/Pollak.pdf> [Consulta: 4/6/ 2015]; Jelin, Elizabeth, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”, en Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

[4] Entre otros, Hassoun, Jacques, *Los contrabandistas de la memoria*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1996 y Jelin, Elizabeth, “¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias”, en Vinyes, R. (edit.) *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, RBA, Barcelona, 2009.

[5] Águila, Gabriela, *Historia social, memoria y dictadura. El Gran Rosario entre 1976 y 1983*, Tesis de Doctorado, 2006 (Inédita) y Bianchi, Silvia (comp.), “El Pozo”. Un centro clandestino de detención, desaparición, tortura y muerte de personas de la ciudad de Rosario, Argentina. *Antropología política del pasado reciente*, Prohistoria, Rosario, 2009.

[6] El decreto n° 0717 del 9 de mayo de 2002 estableció la cesión por el término de 10 años (2002-2012) y la conformación de una comisión con representantes de organismos de DDHH y del estado provincial [en línea] <https://www.santafe.gov.ar/boletinoficial/recursos/boletines/17-05-2002decreto0717-2002.htm> [Consulta: 23/11/2017]

[7] Para profundizar sobre este tema ver Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición*, Colihue, Bs. As., 2008.

[8] Mazzei, Daniel H., *La misión militar francesa en la escuela superior de Guerra y los orígenes de la Guerra Sucia, 1957-1962*, 2002, p. 121 [en línea] <http://eltopoblindado.com/files/Articulos/06...%20Terrorismo%20de%20Estado%20y%20Doctrina%20de%20Seguridad%20Nacional/Mazzei,%20Daniel.%20La%20mision%20militar%20francesa%20en%20la%20Escuela%20Superior%20de%20Guerra%20y%20los%20origenes%20de%20la%20Guerra%20Sucia.pdf> [Consulta: 15/04/2016]

[9] Ob. cit.

[10] Feierstein, Daniel, “Sobre conceptos, memorias e identidades: guerra, genocidio y / o terrorismo de Estado en Argentina”, en *Política y Sociedad*, 2011, Vol. 48, N° 3.

[11] Franco, Marina, “Pensar la violencia estatal en la Argentina del siglo XX”, en *Lucha Armada*, año 8, 2012 [en línea] http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/Semperm2013/Marina_franco.pdf?SSMM=2643.52456274306w.VgV7tQQXu3 [Consulta: 22/2/2017]

[12] Borón, Atilio, *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2004.

[13] Puede consultarse al respecto Mignone, E. F., *Iglesia y dictadura*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1986; Verbitsky, H. y J. P. Bohoslavsky, *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2013;

Bohoslavsky, J. P., ¿Usted también, doctor?, Complicidad de jueces, fiscales y abogados, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2015.

[14] Siguiendo a Elena Achilli, hablar de "enfoque antropológico" conlleva revalorar, a partir de ciertas consideraciones teóricas y metodológicas, el trabajo original del antropólogo en el análisis y estudio de problemáticas correspondientes a la propia sociedad. Desde esta perspectiva, la autora señala que se le ha otorgado a la antropología una especificidad que estaría dada por el especial tratamiento del proceso de construcción de conocimientos. Véase Achilli, Elena, "El enfoque socioantropológico en la investigación social", en Jornadas sobre "Antropología y las Ciencias Sociales", Rosario, 1985.

[15] Véase Balbi, Fernando, De leales, desleales y traidores. Valor moral y concepción de política en el peronismo, Antropofagia, Buenos Aires, 2007 y Rodríguez, Lorena, Después de las desnaturalizaciones. Transformaciones socioeconómicas y étnicas al sur del Valle Calchaquí. Santa María, fines del siglo XVII-fines del siglo XVIII, Antropofagia, Buenos Aires, 2008.

[16] Rockwell, Elsie, "Reflexiones sobre el proceso etnográfico", en Centro de Investigaciones y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 1987, p. 4.

[17] Perret, Gimena y Virginia, Sabao, "Preguntas acerca de la cultura material como tópico de conocimiento antropológico y supuestos asociados en las prácticas de investigación: revisando el uso de fuentes documentales", en XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, 2014.

[18] Goody, Jack, Cultura escrita en sociedades tradicionales, Gedisa, Barcelona, 2001.

[19] Muzzopappa, Eva y Carla Villalta, "Los documentos como campo. Reflexiones teórico-metodológicas sobre un enfoque etnográfico de archivos y documentos estatales", en Revista Colombiana de Antropología, vol. 47, N° 1, 2010, p. 25.

[20] Grau Rebollo, Jorge, "Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos", en Gazeta de Antropología, N° 21, España, 2005, p. 10 [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/7177> [Consulta: 2/2/2017]

[21] Ob. Cit., pp. 3-4.

[22] La arquitectura del crimen, 2016, min. 00:01:20-00:01:28.

[23] Ob. Cit., min. 00:01:51-00:03:00.

[24] Ob. Cit., min. 00:03:08-00:03:17.

[25] Guelerman, Sergio (comp.), Memorias en presente, Norma, Buenos Aires, 2001.

[26] Mántaras, Mirta, Genocidio en Argentina, Taller del Sur, Buenos Aires, 2005.

[27] Calveiro, Pilar, 2008, Ob. Cit., p. 27.

[28] Feierstein, Daniel, El genocidio como práctica social, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2008.

[29] La arquitectura del crimen, Ob. Cit., min. 00:13:31-00:14:43.

[30] Real Academia Española [en línea] <http://dle.rae.es/?id=BGTge4F> [Consulta: 21/1/2017]

[31] La arquitectura del crimen, Ob. Cit., min. 00:15:37-00:15:50.

[32] Ob. Cit., min. 00:19:16-00:20:47.

- [33] Calveiro, Pilar, Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta, Colihue, Buenos Aires, 2006.
- [34] La arquitectura del crimen, Ob. Cit., min. 00:21:06-00:21:27.
- [35] Ob. Cit., min. 00:26:58-00:28:08.
- [36] Ob. Cit., min. 00:30:07-00:30:14.
- [37] Ob. Cit., min. 00:31:16-00:31:44.
- [38] Ob. Cit., min. 00:34:17-00:35:17.
- [39] Ob. Cit., min. 00:40:20-00:40:31.
- [40] Ob. Cit., min. 00:42:26-00:42:50.
- [41] Ob. Cit., min. 00:43:16-00:43:40.
- [42] Ob. Cit., min. 00:43:44-00:44:28. El destacado es nuestro.
- [43] La arquitectura del crimen, ob. cit., min. 00:46:03-00:46:15.
- [44] Ver Compañy, Gonzalo, Gabriela González y Facundo Zilli, El Pozo. 40 años de un centro clandestino. De espacio de luchas políticas a las luchas políticas por la musealización del escenario, JAS, Madrid, 2016 [en línea] <http://www.jasarqueologia.es/editorial/libros/ElPozo40.html> [Consulta: 22/3/2017]
- [45] La arquitectura del crimen, Ob. Cit., 00:52:18- 00:52:30.
- [46] Ob. Cit., min. 00:57:28-00:59:51.
- [47] Ob. Cit., min. 01:08:52-01:09:36.
- [48] Ob. Cit., min. 01:10:21-01:10:39.
- [49] Ob. Cit., min. 01:10:58-01:11:11.
- [50] Iglesias, Andrea, La batalla de Rosario. El movimiento estudiantil universitario del Rosariazo a través de la construcción de la prensa gráfica y las publicaciones periódicas, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2014 [en línea] http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2685/uba_ffyl_r_2014_se_iglesias.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 12/12 /2017]
- [51] Ob. Cit., min. 01:11:28-01:11:41.
- [52] Ob. Cit., min. 01:13:12-01:13:26.
- [53] Ob. Cit., min. 01:14:15-01:16:01.
- [54] Feierstein, Daniel, 2011, Ob. Cit, p. 576.
- [55] Ob. Cit., min. 01:16:53-01:17:27.
- [56] La arquitectura del crimen, Ob. Cit., min. 01:18:25-01:18:42.
- [57] Ob. Cit., min. 01:19:39-01:19:59.
- [58] Ob. Cit., min. 01:20:56-01:21:05.
- [59] Ver Águila, Gabriela, "Modalidades, dispositivos y circuitos represivos a escala local/ regional: Rosario 1975-1983", en Águila, G., Garaño, S. y P. Scatizza(coord.), Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2016 [en línea] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.423/pm.423.pdf> [Consulta: 10/4/2017]

- [60] La arquitectura del crimen, Ob. Cit., min. 01:23:37-01:24:24.
- [61] Ob. Cit., min. 01:27:23-01:27:51.
- [62] Puede consultarse al respecto la sentencia de la causa Feced II [en línea] <https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/203034> [Consulta:12/12/2016]
- [63] La arquitectura del crimen, ob. cit., min. 01:39:46-01:42:28.
- [64] Ob. Cit., min. 01:42:58-01:43:12.
- [65] Ob. Cit., min. 01:44:18-01:45:46.
- [66] Ob. Cit., min. 01:48:12-01:48:27.
- [67] Ob. cit., min. 01:49:19-01:49:55.
- [68] Ob. Cit., min. 01:57:17-01:58:25.
- [69] Ob. Cit., min. 01:59:24-01:59:30.
- [70] Ob. Cit., min. 01:59:51-02:00:00.
- [71] Ob. Cit., min. 02:00:49-02:00:55.
- [72] Decimos principal dado que permanece también vigente el ingreso original al ex CCD, pero sólo puede accederse al lugar a través de él durante las visitas guiadas. De otro modo, se encuentra cerrado.
- [73] Ob. Cit., min. 02:01:44-02:01:50.
- [74] Casullo, Nicolás, *Pensar entre épocas*, Norma, Buenos Aires, 2004, p. 78.
- [75] Calveiro, Pilar, 2006, Ob. Cit, p. 51.
- [76] Da Silva Catela, Ludmila, “Exponer lo invisible. Una etnografía sobre la transformación de Centros Clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba-Argentina”, en *Recordar para pensar-Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, Ediciones Böll Cono Sur, Santiago de Chile, 2010, p. 49.
- [77] Vinyes, Ricard (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, RBA, Barcelona, 2009.
- [78] Casullo, Nicolás, *Las cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 268.