



Aletheia, vol. 14, núm. 27, e179, diciembre 2023-mayo 2024. ISSN 1853-3701
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Maestría en Historia y Memoria

Fotografía y pasado reciente. Entrevista pública al fotógrafo Eduardo Longoni

 Florencia Larralde Armas

larraldeflor@yahoo.com.ar

Instituto de Investigaciones en Humanidades y
Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de
Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Longoni es un fotógrafo argentino reconocido por una multiplicidad de imágenes icónicas de la cultura y del deporte, y fundamentalmente, por el registro de la larga lucha por la memoria, la verdad y la justicia en el espacio público en su actividad como fotorreportero gráfico. Por ello, en el marco de los cuarenta años de democracia se presentó con una entrevista pública su muestra fotográfica “Violencias”, curada por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) e instalada en la Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata.¹

Florencia Larralde Armas: Esta entrevista pública está orientada a pensar tu lugar como testigo de estos últimos 40 años a la luz de tu muestra “Violencias”, por eso enfoqué la entrevista en la indagación de la relación entre historia, memoria y fotografía. En este sentido, mi primera pregunta consiste en que nos cuentes ¿Cómo fue tu primer acercamiento a la fotografía? para pensar después cómo lo fuiste haciendo algo propio.

Eduardo Longoni: Bueno, muchas gracias por venir a todos. La verdad que tengo una historia oficial y una historia extraoficial para explicar cómo llegué a la fotografía. Llegué por la aspiradora de mi tía, porque yo vivía en una casa conventillo, donde había mucha familia y yo dormía en un sofá cama en un pasillo.



A mi tía le había agarrado el ataque de la limpieza y pasaba la aspiradora a las 7 de la mañana por abajo del sofá. Yo tenía 19 años, acababa de salir de la colimba, en esa época todavía se hacía el servicio militar. Lo único que quería era irme de mi casa. Por eso empecé a buscar trabajo y para bancarme la carrera de Licenciatura en Historia que cursaba en la UBA. Mis viejos no tenían los medios económicos para bancarme libros, viajes, apuntes. Empecé a buscar laburo de cadete, en un kiosco, de mozo, de lo que fuera. Y por esas cosas de caradura que tiene la juventud, como había hecho un curso en el Fotoclub Buenos Aires, que fue el único curso que hice en mi vida de fotografía -ahí me habían enseñado a exponer con la cámara, a revelar, a copiar. Estamos hablando de fotografía analógica. Entonces, tenía 4 o 5 fotos, digamos 4 o 5 papeles impresos fotográficos- y de cara dura fui a pedir trabajo a una agencia de noticias, solo porque quedaba en el radio de donde yo vivía.

Ahí me atendió un señor que fue muy importante en mi vida, lamentablemente murió hace unos años, que se llamaba Migue Ángel Cuarterolo. Era un gran editor fotográfico, cuando en los diarios argentinos no existía esta cuestión del vínculo entre la fotografía y la redacción. Existían los Jefes de fotografía que eran como una especie de Director de tránsito. A un redactor le decían “andá a cubrir tal nota”, mandaban un fotógrafo, copiaba 4 o 5 fotos y el que terminaba eligiendo las fotos era el Jefe de redacción que no entendía nada de imágenes. Ponían las fotos porque les gustaban o porque les quedaba un espacio vertical, horizontal, redondo o como fuera. Miguel Ángel Cuarterolo fue el primer editor porque trajo esa figura de los diarios norteamericanos. Sobre todo del New York Times que tenían esa figura que era el vínculo entre la redacción y la fotografía, que fuera verdaderamente un periodista gráfico, que entendiera de imágenes y que pudiera poner las imágenes en contexto. Bueno, ese tipo, que era un monstruo dentro de la fotografía argentina, ya consagrado, me atendió a mí que venía de la colimba, pelado, con 4 fotos espantosas. Me dijo “¿qué querés pibe?”. Le contesté “yo quiero trabajar de esto”, pero le oculté que quería trabajar de eso para pagarme la carrera, le dije que la fotografía era mi amor. Me dijo “Bueno, vení mañana que le voy a decir a los muchachos que están a la mañana que vas a salir con ellos”. Me dio un rollito de película, se ve que no tenía mucha confianza porque al otro día descubrí que no tenía muchas exposiciones, tenía 10, era un rollo chiquito. Se ve que se olvidó. Al otro día fui. Para ponernos en contexto, estamos hablando del año 1979, plena dictadura militar, todos éramos sospechosos, un chico con el pelo corto, pelado, era más sospechoso aún. Por lo cual, los fotógrafos con los que me había mandado Cuarterolo no me dieron bola, salieron cada uno para su nota. Entonces yo me quedé con mis apuntes de Historia, porque a la tarde tenía que cursar y mi camarita que era una Olympus UM1 con un normal. Me acuerdo porque fue mi primera cámara, duró muchos años. Entonces esa mañana, tipo 10 y media viene un tipo desesperado buscando fotógrafos. Me vio a mí, me metió adentro de un taxi y le pregunté “¿a dónde vamos?”. Íbamos a la Contraofensiva Montonera, año 79’, el atentado a Juan Aleman, segundo de Martínez de Hoz. Esa fue mi primera nota. Imagínense que llegué y había un cordón del Ejército. Yo tenía un normal, un lente corto, había fotógrafos de todos los medios con tele largo. Yo pensaba, debut y despedida, mañana voy a laburar de mozo porque de acá me echan. Ni levanté la cámara porque el Torino que habían ametrallado estaba a mitad de la calle, a 50 metros del cordón del Ejército, no se veía nada con mi cámara. Me doy vuelta y veo a Martínez de Hoz que baja con su custodia. Era el hombre fuerte de la dictadura, el Ministro de Economía. Entonces me metí entre la custodia hasta que me paró un oficial que me dice “¿usted a dónde va?”. Me salió decirle que era el fotógrafo del Primer Cuerpo del Ejército. No tenía documento ni placa ni credencial, nada, era un tarado realmente. De alguna manera fue lo que me acompañó durante toda esa época de juventud y de fotoperiodista, la inconsciencia. Y bueno, logré hacer una foto del auto cualquiera pero los demás no la tenían. Esa foto se publicó en varias tapas de diarios, porque las agencias se las vendían. Ese fue el debut y ahí me quedé. Después me enamoré de la fotografía.

F.L.A.: Tenés un archivo personal de fotografías y has estudiado Historia. Supongo que alguna parte de vos pensaba, cuando empezaste a guardar los negativos, que estabas documentando la historia. Me

gustaría preguntarte ¿Cómo indagás hoy tu archivo?, ¿Qué preguntas le hacés desde el presente?, ¿Cómo lo ordenaste?, ¿Cómo es?

E.L.: Mirá, es interesante lo que decís porque no me di cuenta rápidamente. Primero, estudié tres años Historia, no estudié Historia, de tercer año di dos materias. No me di cuenta que estaba dejando de estudiar los documentos para intentar producirlos. Lo que sí me doy cuenta hace ya unos años es que los archivos de los diarios, de las agencias, fueron saqueados sistemáticamente en Argentina. Yo fui conservando algunos negativos de algunas fotos, por alguna razón que supongo tiene que ver con el vaso comunicante de haber estudiado Historia. Pero fue inconsciente, no guardé esos negativos especulando con qué podrían ser en el futuro. En ese momento guardaba las fotos porque me generaban cariño. Bueno, a la foto de Videla rezando no le guardaba cariño, pero tenía la sensación de que era una foto que tenía que preservarse. Qué le pregunto a mi archivo está relacionado con otra pregunta que me hiciste, cómo indagás en tu archivo. Le pregunto a mi archivo por qué no te ordenás solo, porque yo no tengo la menor idea de cómo ordenarlo. Llego a buscar las fotos solo por intuición y estoy empezando a pensar en alguien que me ayude a eso porque no es fácil ordenar. Sobre todo, porque los fotógrafos de mi edad, me producen envidia los fotógrafos de los años 30 que trabajaron toda su vida en película blanco y negro, en 35 mm., en 6 X 6. Yo trabajé en película blanco y negro, en color, diapositiva color y en digital, o sea tengo cuatro soportes en mis fotos. Es muy complicado para mí buscar en el archivo. Siempre termino encontrando lo que busco, pero supongo que si alguien lo ordenara lo encontraría en 5 minutos. A veces demoro 2 horas para buscar una foto. Le preguntaría al archivo si se podría ordenar mágicamente.

F.L.A.: En otras entrevistas has relatado que en tu adolescencia militabas en el colegio y que después las fotografías se fueron convirtiendo en tu militancia.

E.L.: Sí, es verdad, yo militaba en el Nacional Buenos Aires. La mitad del colegio militaba en partidos de izquierda. Teníamos una militancia que yo llamo de baja intensidad, a pesar de que tengo un montón de amigos desaparecidos, el terror de la dictadura arrasó con todos, fueran militantes o no, obreros, estudiantes. Cuando entré a la colimba tuve mi primer mano a mano con un teniente coronel que era el Jefe del Batallón. Después de pelarnos el tipo se paseó delante de la formación de 150, 300 soldados. Estoy hablando de marzo de 1978. Su discurso fue breve, dijo “miren al compañero de izquierda y derecha porque muchos de ustedes van a volver en bolsas de nylon de la Patagonia, cuando termina el Mundial invadimos Chile”, y se fue. Por suerte no hubo guerra pero estuve cuatro meses en la frontera. Al otro día me llamaron y este señor me dijo “yo sé quién es usted, retírese”. Por lo cual, obviamente que en los años de colimba nadie militaba, era complicado. Además, salí 5 días de franco en un año, no había ninguna chance. Cuando salí empecé a alejarme de la militancia en la Facultad, sentía que no iba para ninguna parte y la fotografía, no el primer año pero me empecé a dar cuenta de lo importante que es como herramienta, de lo que puede significar. Creo que mi primer acercamiento a darme cuenta de esa importancia me lo dio Norita Cortiñas, la Madre de Plaza de Mayo. Después de una marcha vino a la agencia a pedirme una foto para mandar afuera, en una valija de manera clandestina. A partir de ahí, tuve una relación super estrecha con ella. Ellas tenían la edad de mi mamá y yo tenía la edad de sus hijos secuestrados. Teníamos los poquitos fotógrafos que íbamos a las rondas de Madres de Plaza de Mayo, 4 o 5, porque los grandes medios no cubrían. Además, las Madres tampoco estaban tan acompañadas por organismos de Derechos Humanos, sino que eran muchas madres solas. Nosotros intentábamos cuidarlas con la imagen y que esas imágenes pudieran servir para algo porque por ahí no se publicaban en Argentina. Y ellas nos cuidaban a nosotros. Cuando yo llegaba a la agencia Norita llamaba para preguntar si había llegado bien, si no me había seguido un Falcon. Más allá de que nos seguían y daban vueltas, por suerte a mí nunca me ocurrió nada. Había una relación que me hizo dar cuenta de que la fotografía es una herramienta poderosa y tal vez para mí es más poderosa que mi militancia política.

F.L.A.: Tenemos como verdad sabida que la fotografía es un congelamiento del tiempo, un estar ahí, un testigo, pero creo que también y esta muestra lo evidencia, que la fotografía no se inmoviliza nunca. Los sentidos que evoca no dejan de moverse, los usos, las circulaciones, las significaciones nunca se terminan. Entonces, ya que todos pudieron ver las fotografías, nos gustaría que te detengas un poquito en algunas de las imágenes, en lo que recuerdes del acontecimiento que narra la foto y en lo que pasó después, la vida de esa imagen después. Hablaste de Madres de Plaza de Mayo, tenés muchas coberturas en la calle. Quería preguntarte cómo fueron esas distintas imágenes, hay una del 82', la de los caballos que es super conocida, ¿Qué pasó al momento de la toma?; ¿Se publicó o no se publicó en los periódicos de la época? y ¿Cuáles fueron las circulaciones y sus resignificaciones?

Madres de Plaza de Mayo reprimidas por la caballería.



Fuente: Eduardo Longoni (1982).

E.L.: Bueno, la foto de las Madres atropelladas por los caballos es del 5 de octubre de 1982, de la Marcha por la Vida. Contexto posguerra de Malvinas. La dictadura decide cerrar la Plaza de Mayo ese día y hubo una marcha de alrededor de 10.000 personas, lo cual era mucho dentro de los organismos de Derechos Humanos en plena dictadura. La policía montada hace retenes en las diagonales Sur y Norte que dan al Obelisco, en la avenida Belgrano, en la 9 de Julio, en Avenida de Mayo. Yo hago esa foto, la agencia quedaba muy cerquita de donde la hice, Diagonal Sur y Piedras. Hice un negativo y un caballo me atropelló y fui a parar debajo de las patas de los caballos. Me acuerdo que no pasó nada, se me rompió el pantalón, raspones, pero cuando revelé las fotos, las copié.

En la década del 60', hasta mediados del 70' la fotografía documental en Argentina, lo mejor de la fotografía documental pasaba por las revistas, 7 Días, Jacobera y los demás, y a partir del 74', 75', con Noticias Argentinas (NA) y después por DIN pasaba por las Agencias. Entonces, estaban creo los mejores fotógrafos. Después de esa primera experiencia de que los fotógrafos no me daban bola ya eran mis amigos. Me trataban

como un niño que no sabía nada de fotografía, yo no sabía nada, no tenía la menor idea. Me hablaban de Cartier Bresson y para mí era como si me hablaran de un diseñador de moda. Recuerdo que el primer libro que me compré en seis cuotas fue uno de Cartier Bresson y yo no lo entendía. Me daba una sensación de la perfección, de la belleza, a mí me gustaba Koudelka, con los tanques que invadían Praga, porque yo sentía que los tanques habían invadido mi país, como Koudelka sentía que habían invadido su ciudad y su país. Me gustaba Robert Capa, para mí la fotografía no era la belleza, era la militancia por otras herramientas.

Cuando saco esa foto de las Madres con los caballos, ya existía DIN y ese mismo día, Marcelo Ranea hace la foto de la Madre de Plaza de Mayo abrazada por un policía que se llamaba Gallone, un represor, responsable de la Masacre de Fátima, donde dinamitaron 30 cuerpos. DIN y NA teníamos una sana competencia pero encarnizada. Estábamos en el mismo edificio y era muy importante ganarle a tu competencia, porque además los fotógrafos de DIN eran en su mayoría ex trabajadores de NA. Yo me había quedado en NA apostando por una cosa más fresca que tenía, pero en DIN estaban los más consagrados. Esa foto del policía abrazando a la madre fue tapa de La Nación, tapa de Clarín, del El País de España, del Excelsior de México y del New York Times. Mi foto no salió publicada en ninguna parte, tal vez en algún diario pequeño. La Nación y Clarín hablaban de la reconciliación y mi foto no hablaba de eso. Es interesante esto que decís porque yo creo que las fotografías tienen varias vidas y van creciendo con nosotros y viviendo distintas épocas. Pasó el tiempo y mi foto fue creciendo en su consideración porque era prueba palmaria de la brutalidad en la calle, de la posibilidad de que tipos a caballo atropellaran a dos madres que tenían nada más que una tela, pero que era su bandera. La otra foto, la del abrazo, fue cayendo en desgracia porque se terminó rompiendo ese ideal del pacto de convivencia y de indulgencia de lo que había ocurrido. Por lo cual, aquél día es un buen ejemplo de cómo dos fotos, una aparentemente exitosa y la otra no, a veces el devenir del tiempo y las múltiples etapas de la historia de una Nación hacen que ese discurso se cambie.

F.L.A.: También con las fotos de los militares mirando a cámara han pasado esos movimientos. A veces las imágenes tienen un nacimiento, después esta foto está ploteada en un Falcon, y va para un lado más artístico cuando nació como algo más documental, fotoperiodístico. ARGRA en 2016 tuvo esa iniciativa de que se peguen en un formato afiche y circuló por las calles. Yo la vi en la ESMA pegada. Te quería preguntar sobre estos movimientos y sobre la toma.

Militares



Fuente: Eduardo Longoni (1984).

E.L.: Bueno, no sé si todos saben a qué foto se refiere. Es la de los suboficiales que están mirando. Eso es el 29 de mayo de 1981, el Día del Ejército. Si bien la mayoría de los fotógrafos ya eran mis amigos y me habían tomado en consideración, yo tenía el peor horario, iba a las 7 de la mañana, los sábados a la noche había Boxeo y yo iba a cubrir el box o los peores partidos de fútbol, es decir no hacer Boca o River. Con lo cual, me di el gusto en el año 80 de ver todos los partidos de Maradona en Argentinos Juniors. Entonces, yo iba a todos los actos militares que eran temprano. Fui a hacer este acto en el Edificio Libertador, que tiene una gran escalinata y había una gran formación. Hablaba un señor que era Comandante del Ejército o General. Pero había también suboficiales formados de espaldas al General que hablaba. Entonces cuando lo empezaron a mirar empezaron a romper esa fila. Con mi inconsciencia me doy vuelta con un teleobjetivo no muy largo y veo eso. Una masa de caras muy iguales y saqué 2 o 3 fotos. Obviamente cuando llegué a la Agencia, este personaje del que hablaba, Cuarterolo, eligió una foto del General que hablaba para la publicación y me dijo “esta foto no la podemos publicar”, pero él nos alentaba a tener esta mirada.

Un historiador mexicano que vino hace unos años, que escribió el libro *Fotografía y memoria*, Alberto Troncoso, me habló de la doble cámara, es decir esas fotos que uno hace aún sabiendo que no se van a publicar. Guardé el negativo y Cuarterolo me ayudó a buscarle el encuadre, el tono. Estamos hablando de una época de película rebobinada, los más jóvenes no deben saber. Era como una torta de película, 30 metros, que se metía en los chasis. Como siempre nos metíamos en los mismos, se veía si alguno se había velado. O sea que la foto de los militares son dos tercios de un negativo de 35 mm. No se publicó. Se empezó a publicar en el año 83, con las elecciones a la vista. Y se me fue de las manos, que es lo mejor que le puede pasar a un fotógrafo. Yo no soy de perseguir a los diarios que ponen la foto. Entiendo que cada foto tiene un autor que trabaja de eso y debe tener una remuneración. Pero hay ciertas fotos, como las de las Madres de Plaza de Mayo, cuya

circulación es la consagración de lo que uno hace en su vida. Entonces, esa foto se transformó en una especie de símbolo contra la dictadura. Fui recolectando algunas cosas, tengo un sobre enorme de diarios y revistas que usaron esa imagen.

A 40 años del golpe con la Asociación de Reporteros Gráficos elegimos 3 imágenes, esa fue seleccionada junto con una de Pablo Lazanski de una represión el 30 de marzo del 82, una foto de Daniel García de Madres de Plaza de Mayo. La propuesta era que con un programa que se llama Rasterbator, cada uno podía imprimir esa foto en una impresora común, de un metro por un metro, tres metros por tres metros, según lo que quería. Esas fotos empapelaron el país, estuvieron en un montón de Centros Clandestinos, en la calle, estuvo un mes en el Muro de Berlín. Después, yo tenía la fantasía de plotear un Falcon con eso, había plotado un Falcon de juguete que conseguí, de plástico. Cuando empezamos a charlar con los directores de *Una mirada honesta*, la película que se estrenó hace poco con mis fotos y demás, a ellos se les ocurrió hacer esta historia de plotear un Falcon de verdad. Vean la película, pero hay una cosa con esa foto, se llevó el Falcon plotado a Tecnópolis y se hizo una intervención teatral. Tecnópolis está montado sobre el Batallón logístico 10, donde hice la colimba que también fue un Centro Clandestino de Detención. Ahora, para mí, es un lugar de la victoria. Sobre el horror se montó un lugar de cultura popular, gratis, recitales, montón de cosas. Yo estuve noches y noches de guardia bajo un arco que da a la General Paz, que dice Ejército Argentino, y que es una de las pocas cosas que queda de ese Batallón. Además, lo tomó Seineldín en el 88 intentando dar un golpe contra Alfonsín. Ahí pude entrar con el Falcon plotado con la foto de los militares que representa la peor tragedia de nuestra patria. La foto que se transformó en un símbolo de la dictadura estaba cubriendo el símbolo de lo que es la desaparición forzada. Porque el 90% de los desaparecidos no fueron secuestrados en camiones militares sino en Falcon verdes.

F.L.A.: En otras entrevistas has dicho que la dictadura militar argentina está fotografiada a través de símbolos. Esa idea me pareció interesante. ¿Cómo pensás que una fotografía se construye como símbolo?, por ejemplo, la foto de Videla rezando, también pensando en otras fotografías como las del Juicio a las Juntas, ¿cómo se construye esa escena para que los fotógrafos puedan entrar a la sala?, cuando el fotógrafo está tomando la imagen ¿qué es lo que está pensando?

IMAGEN 1

El dictador Videla reza en una misa en la Capilla Stella Maris



Fuente: Eduardo Longoni (1981).

E.L.: La foto de Videla rezando está hecha en el quinto aniversario del golpe. Ellos festejaban el golpe. Entonces, hicieron una misa en la capilla Stella Maris, al lado del edificio de la Armada. Para mí era una foto complicada. Yo había hecho un montón de misas ahí, sabía más o menos la mecánica. Sabía que Videla siempre se sentaba en el mismo lugar, pero a los fotógrafos nos ponían del otro lado. De hecho, en la foto se ve que están todos los fotógrafos enfrente mío. Ese día decidí que me iba a poner en otro lugar, para no tomar la foto cuando él tomara la comunión, yo ya lo había visto hacer eso. Entonces me puse ahí, los custodios me quisieron echar, pero tampoco fue algo tan complicado. Era una especie de cristiano que estaba en conexión con Dios. Esa foto narra la convivencia de la jerarquía de la Iglesia Católica con la dictadura. Pero también puede llegar a ser la foto del señor que luchó contra el comunismo apátrida que tomaba la Nación. Creo que todas las fotos necesitan de un texto y de un contexto. Roland Barthes decía que la fotografía es un lenguaje al que le faltan códigos. No es lo mismo para nosotros la foto de una Madre de Plaza de Mayo que para un campesino chino que no sabe historia argentina. A veces hay que tomar riesgos. Ahí había algo que me decía que esa foto era para la historia, no para la publicación en ese momento.

Con respecto a la foto del juicio, ya estamos dando un salto en el tiempo, se recupera la democracia, en la Agencia pasé a ser el editor. Seguramente todos vieron la película *Argentina 1985*, ahí se narra bien que Alfonsín le gira a la Justicia Militar que juzguen a los militares. En ese momento era así. La Justicia Militar dice que no hay nada que juzgar y lo gira a la Cámara Federal. Ellos toman el caso y lo juzgan. Muchas veces nos quedamos con sabor a poco con ese Juicio, pero es interesante que la Cámara Federal tuvo que juzgar a las Juntas bajo las normas de la Justicia Militar. Bueno, la cuestión es que el año 84' fue un año de muchísima efervescencia del amor, de los recitales, de gente en la calle. En enero del 85' se empieza a respirar un clima pesado en la sociedad. Ese gesto de girar el Juicio a la Cámara Federal, que yo lo reivindicó como uno de los más valientes de la democracia, podía hacer volver todo como un búmeran, a foja cero y

a un nuevo intento de golpe. Hubo 4 intentos después. Siendo editor de NA me entero de que la Cámara quiere que el Juicio pase con la menor exposición posible. En esa época el canal oficial era ATC que iba a tener una cámara grabando todo el Juicio pero se iba a emitir 1 minuto en el noticiero de la noche. No había en esa época canales de noticias 24 hs. Iban a pasar 1 minuto mudo y no iba a haber fotos. En NA había un saco y una corbata en un perchero que usábamos todos cuando teníamos que ir a un acto en el que no nos permitían entrar en remera. Era un asco, todos usábamos lo mismo y nadie lo lavaba, no combinaba con nada. Pero bueno, la cuestión es que convoqué a los distintos editores, de DIN, de Télam y demás y lo fuimos a ver al juez Arslanian. Tenía mucho laburo y nos recibió. Yo tenía 25 años y como estudiaba historia creía que lo iba a convencer hablando de Núremberg. El tipo me miraba y pregunta “¿qué quieren?”. “Que entre un fotógrafo”. “Bueno que entre uno pero que todo el mundo tenga esa foto”. Para nosotros, fotógrafos de agencias, eso era absolutamente sencillo. Hicimos un pool de agencias. Cada día iba una agencia que distribuía a todos los diarios nacionales, a Roiters, a France Press y estaban cubiertos todos los diarios internacionales. Yo me quedé con una prerrogativa, ir el día que yo quería, porque se me había ocurrido a mí la idea. Me la cobré y fui el primer día al Juicio, no van los militares, va Luder con aquel famoso Decreto de Aniquilación de la Subversión. El primer día que fueron los militares ya lo conté varias veces, lo voy a contar de vuelta. Fue la única foto en mi vida que hice llorando. Se iban a sentar en el banquillo de los acusados Videla, Galtieri, Massera, los tipos que habían sido hacía poco más de un año los años y señores de este país. Además, ya habían declarado un montón de testigos. Les aseguro que estar un día en ese Juicio era bajar al infierno. Todos teníamos un amigo desaparecido, pero escuchar lo sistemático del plan, comprobarlo, era muy conmovedor. El clima de ese día era de una responsabilidad enorme, el único fotógrafo, para todo el mundo. Cuando se abre la puerta por donde iban a entrar me largo a llorar y me tiemblan las manos, tenía una Nikon SM2 85, porque había decidido poner un tele corto, no un angular porque temía que el último fuera Videla, que de hecho lo fue. Si usaba un angular no se iba a ver. En la fotografía documental muchas veces se mete el azar, entre medio se ve la cara de Strassera mirando a Videla. Fue una foto que se publicó en un montón de lugares.

IMAGEN 2
Juicio a las Juntas Militares



Fuente: Eduardo Longoni (1985).

F.L.A.: Los medios publican solo algunas fotos de las tantas que sacan los fotógrafos. Has hablado de tu rol como editor, ¿cuál es su trabajo?, ¿Cómo surgió la idea de la primera muestra de fotoperiodismo argentino en 1981?

E.L.: La muestra del 81' no era de la Asociación de Reporteros Gráficos porque no la quiso hacer institucionalmente y comprarse un lío con la dictadura. Tuvo su origen en tres cuestiones. Una trágica, la muerte de tres fotógrafos de *Crónica* que se matan en un avión yendo a cubrir un partido a Rosario, caen en el Río de la Plata. Es un homenaje a ellos. También surge por lo que fue Teatro Abierto, el primer síntoma de las grietas que se abren en la dictadura desde la cultura. Fue mucha efervescencia que termina con el incendio del Teatro Picadero. Por otro lado, la sensación que teníamos era que muchas de nuestras fotos no eran publicadas por los medios. Muchas fotos de "segunda cámara", a los militares, a las Madres y que nadie publicaba. La cuestión era ver qué pasaba si mostrábamos eso. Fue una reunión de 15 fotógrafos en lo que los viejos llamamos la Jabonería de Vieytes -por esta historia de la época de la Revolución de Mayo, que era donde se tejían las conspiraciones en contra del Virrey-. Era en el estudio de un fotógrafo, Aldo Mura, en el Microcentro. Entrábamos y salíamos de a dos o tres porque había Estado de sitio, más no se podía. Una locura, pero así vivimos 7 años y medio. No fuimos muy originales con el nombre que le pusimos, Grupo de Reporteros Gráficos. Pensamos que la muestra iba a tener 20, 25 adherentes. Conseguimos un lugar muy chiquito para la muestra que era el Centro de Residentes Azuleños. Nunca supe por qué los azuleños tenían ese Centro en San Telmo. La muestra fue un éxito, hubo 80 fotógrafos que mandaron sus fotos. Eran fotos que no salían en los diarios, manifestaciones obreras, las Madres, pero desde el punto de vista estético era una porquería. No teníamos plata para enmarcar, estaban sobre cartón, un paspartú muy finito. En la inauguración con la humedad ya estaba todo doblado. Nos acompañaba un Falcon verde con tres tipos en

la puerta. Pero milagrosamente ocurrió una cosa, las fotos que los medios no se animaban a publicar, las publicaban como publicidad de la muestra. Esto hizo que nosotros nos sintiéramos un poco más seguros. Después fue creciendo, al año siguiente se hizo en el edificio de la OEA (Avenida de Mayo al 700), que nos dio el lugar, pero el edificio dependía del Ministerio del Interior, de Harguindeguy. Una muestra contra la dictadura, en dictadura con permiso de Harguindeguy. Después en el 83' ya nos clausuraron la muestra y la pudimos volver a hacer con Alfonsín.

Por otro lado, está la pregunta sobre rol del editor. Es el tipo que tiene en la cabeza la posibilidad de aunar la noticia, el texto y lo que la fotografía puede llegar a contar, complementando al texto. Teniendo en cuenta que es un lenguaje propio. O sea, lo contrario de un editor sería que el epígrafe diga lo mismo que dice la foto y la foto lo mismo que dice el texto. La fotografía como es un lenguaje al que le falta código, necesita de ese texto. Ahora, si va a repetir lo que dice el texto, más vale que escriban más y que no haya foto. La foto tiene que emocionar. La foto tiene que ser el anzuelo de esa página. El editor gráfico lo que hacía, ya quedan pocos, es conversar con el fotógrafo. Más allá de la libertad que tenga, le tiene que contar de qué cree que va esa nota, cuál es el enfoque, discutirlo antes y después sobre las imágenes que hace. Porque yo puedo discutir algo y cuando el tipo va a la calle sale algo distinto. Tengo un montón de anécdotas en las cuales me excedía en el rol de editor y terminé confundiendo al fotógrafo. El que manda en la calle es el fotógrafo, no el editor. Él decide después, pero si se mete en lo que está pasando en la calle está mal. Por eso cuando era editor en NA y después en Clarín, si me interesaba mucho la nota iba yo, fotógrafo y editor.

F.L.A.: Como fotoperiodista fuiste testigo de la violencia tanto en dictadura como en democracia. ¿Cómo fue cambiando esa violencia a lo largo del tiempo?, ¿Crees que las metodologías de la represión estatal cambiaron? y ¿Cómo fue cambiando tu quehacer profesional en esos contextos?

E.L.: Las víctimas siempre son las mismas, son los menos poderosos. Creo que lo que cambia en dictadura es cuando la movilización sale a la calle. Cuando mengua la represión ilegal hasta el 83'. Para un poco la noche, el secuestro, los chupaderos. Cuando obreros y estudiantes empiezan a salir sale la policía a los palazos, a los balazos. Cuando pasa eso el rol del fotógrafo es capturar eso que no se veía en la represión ilegal. Una de las cosas centrales en dictadura era "lo que no se ve no sucedió". Esto hizo que, a partir del año 81', la represión pasara a ser más callejera, más vista. Fue una época muy difícil para los fotógrafos. La Marcha Multipartidaria, la Marcha por la Vida, donde hubo muertos, mucha represión. El 30 de marzo del 82', tal vez la mayor movilización en dictadura con la CGT de Ubaldini. Hay 4000 detenidos, nunca había pasado. Después, en los primeros años de la democracia la calle se puso muy violenta. Hubo 3 alzamientos carapintadas en el gobierno de Alfonsín, uno en el de Menem, el ataque del MTP a La Tablada, los saqueos con la hiperinflación. Cuando la injusticia se traslada a la calle, la calle se pone violenta, 2001 y la violencia sigue. Pero en esos primeros años hay claramente intentos de golpe de Estado por parte de los militares.

F.L.A.: ¿Qué cambios se dieron en tus cuidados a la hora de salir a la calle?

E.L.: Cuando empecé jugaba al vóley y al fútbol, y entrenaba para correr más rápido que la policía. Hay una cuestión en el fotoperiodismo: la mirada, la técnica, pero también hay una cuestión física que tiene una fecha de vencimiento bastante corta. En 2017, en las dos grandes marchas que hay por la reforma jubilatoria en el gobierno de Macri, yo venía corriendo en una situación de represión, me caí y me alcanzaron. En ese momento, decidí que con casi 60 años era el momento de dejar la calle. La calle tiene la cuestión física, después tiene la cuestión de la ubicuidad, la picardía. Yo tengo la imagen en la cabeza de las fotos que me perdí, que se movieron, que no salieron. El fotógrafo tiene que tener una enorme tolerancia a la frustración. Cartier Bresson decía que había hecho 8 fotos buenas en su vida. Si el hizo eso, yo me conformo con haber hecho

0,1. Uno en general erra mucho. Las fotos de La Tablada por ejemplo. Yo ahí hago una apuesta a que en ese lugar va a pasar algo. Una intuición, y de hecho pasó algo. Pero hubo un montón de veces que aposté y aposté mal. Como los jugadores que van al casino que cuentan solo las noches que ganaron, pero son muchas más las que perdieron.

F.L.A.: Justo iba air a las fotos de La Tablada. Hablamos de las fotos como símbolo, como hecho artístico, como testigo. Ahora quiero pensar la foto como prueba judicial. ¿Cómo fue la cobertura y haber ofrecido pruebas a la Justicia?. Bueno, acá está el hermano de uno de los desaparecidos.

E.L.: Sí, es un gran honor y una gran responsabilidad contar esto. En enero del 89' en La Plata, hubo una especie de Seminario de clínica fotográfica. Duró una semana y vinieron tipos como Sebastián Salgado, Fred Ritchin, Susan Meicela, los mejores fotógrafos del mundo de ese momento. Vinieron invitados por Kodak a un taller que se hizo para 50 fotoperiodistas latinoamericanos. Era difícilísimo aplicar y demás. Alguien me habrá acomodado, pero vine. Llegué y era un domingo, 22 de enero. La idea era que cada uno iba a elegir un tema para fotografiar durante las mañanas, después se revelaban los rollos y se discutía con estos fotógrafos. A la noche cada uno de ellos exponía. Monstruos de la fotografía. En esa época trabajaba como freelance y tenía una pequeña agencia propia. Tenía como clientes una revista en Brasil, una Agencia en España y alguna revista de acá de la editorial Atlántida. A la mañana prendí la tele antes de ir al taller, pensaba en lo que iba a hacer en las playas de Punta Lara y Crónica empieza a contar lo de La Tablada como si fuera un alzamiento carapintada más. Veníamos del de Seineldin en diciembre del 88', muy poquito tiempo. No lo dudé, tenía que ir.

Agarré un Fiat 1500 que gastaba más aceite que nafta y llegué a La Tablada. Me acuerdo que tiré el coche ahí, avenida Crovara, tiene un boulevard verde con pasto. Me paré ahí y vino una andanada de balas. Me tiré cuerpo a tierra y duró 15 minutos. Las balas silbaban de un lado para otro y yo estaba tirado sobre la avenida. Tenía un auto a un metro y lo único que pedía era que no le pegaran al tanque de nafta porque volábamos todos. No había manera de hacer una foto. Me di cuenta que claramente eso no era un alzamiento carapintada como en los tres anteriores, con rebeldes y leales que se peleaban de mentirita, como Titanes en el Ring. Esto era algo extraño. Necesitaba lograr una posición en altura porque desde ahí no podía fotografiar. Cuando terminó ese tiroteo, había visualizado desde el piso una terraza que daba al Cuartel. Toqué timbre al vecino, el tipo no me quería abrir. Una cosa que tenemos los fotoperiodistas es que somos muy pesados, equiparables a un vendedor de seguros, perdón de si hay alguno. Lo convencí, me subí a esa loza y me quedé sentado. Quiero decir una cosa sobre la inconsciencia. Llegué a La Tablada con una remera y una malla naranja. Claro, iba a ir a Punta Lara. En un tiroteo estar de naranja no es muy aconsejable. Estaba sentado acomodando la cámara y una voz que yo pensé que venía del más allá, me dijo "flaco tirate cuerpo a tierra con esa malla naranja que te van a volar la cabeza". Miré para arriba y había en una terraza más alta un francotirador del Ejército. Un tipo con casco, mira telescópica. Le hice caso. El tipo me fue contando con su lenguaje militar "son los zurdos que coparon el cuartel". Ahí me empecé a confirmar que no era un alzamiento carapintada. Yo estaba de frente a la guardia del cuartel, tomado por el grupo que entró. De ahí salían los balazos. No veía a los que tiraban pero veía los fogonazos. Fue una escena de guerra del Gran buenos aires, tanques de guerra tirándole al edificio. Yo aposté a no moverme de ahí, algo iba a pasar. Había periodos en los que el tiroteo amainaba. Entonces los fotógrafos que estaban en la calle ahí hacían mejores fotos, le sacaban a los heridos. A eso de las 3 de la tarde ese techo que se empezó a incendiar con las bombas de los tanques cayó y ahí empiezan a saltar mezclados los que habían entrado con soldados. Porque ese es el lugar de prevención, con los calabozos. Había colimbas, los soldados que hacen una macana, yo me mandé millones cuando la hice, te dejan preso 12 horas, 1 día, lo que sea. En un momento, uno de ellos que se llama José Alejandro Díaz, se arrodilla delante de un oficial del Ejército. Y hay otro que se llama Iván Ruíz. Volviendo a la vida de las fotos. Yo hago 8 fotos, estoy muy lejos, incómodo, a 100 metros, con diapositivas que necesita mucha precisión en la medición de

la luz. Para los que entienden estoy con un 300 con un duplicador, lejísimo. Por la colimba sabía que el FAL llegaba a 120 metros, por las balas sabía que estaba a 90, 100 metros, en la terraza. La primera de la serie es la foto de los dos bandos en pugna con los guerrilleros rindiéndose y así se publica. A veces la miro y pienso que debería estar fuera de foco porque tiene como una cosa rara. El tipo está en un árbol, hay humo de un tanque. La Tablada es algo que se tapa con la hiperinflación, los saqueos, el fin del gobierno de Alfonsín. En un momento, la lista de muertos, de detenidos y de la gente que entró no coincide. Hay cuatro personas que no están y dos son los de la foto.

Mi primer acercamiento a eso es por la mamá de Iván Ruiz, que se llama Aurora Sánchez Nadal y vive en Nicaragua y que viene luego de varios años y armamos con ella la serie. Escaneo esas fotos, principios de los noventa, las paso a papel y con varios juegos ella empieza con los familiares a dar vueltas por los juzgados y la lleva a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos que le pide a Argentina reabrir la causa e investigar. La Corte Suprema reabre la causa recién en el año 2017 y el juicio se lleva a cabo en el 2019. Para mí fue muy conmovedor. Primero ir y estar al lado del General Arrillaga que comandó la represión, el máximo acusado. El otro acusado, Varando, mayor del Ejército ya había muerto. Primero fue muy fuerte eso. Después que a cada testigo le mostraran la foto y le pidieran que dijeran en qué lugar se encontraban en relación a la foto. Es decir que se convirtió en algo muy importante del juicio, una prueba judicial, algo que un fotógrafo nunca lo imagina cuando hace la foto. Para mí la cuestión es estar ahí para contarle a la gente que está pasando, para darle voz a los que no tienen voz. Después, qué es lo que pasa con las fotos, si como decíamos antes con la de los militares que la pegan en el Muro de Berlín o es una prueba judicial ya es algo que se le escapa totalmente al fotógrafo. Pero de todas maneras, cuando lo vivis es muy conmovedor. Recuerdo que fui el día que se dio la sentencia, que estaba el hijo de Alejandro Díaz que vive en Nicaragua y era querellante. Fue muy emocionante que él me dijera que había crecido viendo mi foto porque no había más fotos de su papá que esa. Imagínense esto para un nene. Una foto de su papá rindiéndose y a punto de desaparecer, en los últimos instantes de vida. Porque no sabemos después de esa foto qué pasó. Sabemos que lo mataron pero nunca se encontró su cuerpo. Me acuerdo que fui a mi casa y lloré toda la tarde porque pensé que si una sola foto que uno haya hecho en su vida sirve para desentrañar un crimen tan horroroso, en un país que tiene 30000 desaparecidos, y esto es en democracia, qué más le podía pedir yo a mi oficio que haber ayudado a hacer un poquito de justicia, porque la justicia no repara. José Alejandro Díaz e Iván Ruiz están muertos y la foto no los va a traer de vuelta a la vida, pero cuando algo no queda impune a uno le queda un poco más de tranquilidad de espíritu, aunque sea.

IMAGEN 3
Fusilamiento en la Tablada



Fuente: Eduardo Longoni (1989).

Familiar: Gracias Eduardo por esta posibilidad. Como dijiste, tengo la tranquilidad de que haya habido un poco de justicia con la resolución final del juicio al General Villaga que fue el responsable de esa Masacre. Cada vez que he pensado en mi hermano que fue asesinado, nunca logré quedarme con la imagen de él porque siempre me remitía a los 30000 compañeros detenidos desaparecidos. Éramos cinco hermanos, el hecho de que mi padre y mi madre murieran antes de que supiéramos algo de mi hermano, hizo que tuviéramos que sobrellevar esa situación particular en la que uno intuye que pasó algo. Nosotros sabíamos que lo más probable era que lo hubieran matado ahí pero no teníamos esa certeza, convivimos con esa incertidumbre 24 años. Mis padres murieron antes de saberlo. Saberlo no los hubiera aliviado de perder un hijo, pero hubiera aportado eso tan necesario para elaborar un duelo. Tuve oportunidad de conocer a Eduardo en el Juicio. Qué puedo decir, gratitud eterna por tu espíritu de justicia, pero además por tu coraje democrático porque no era fácil. Gracias.

E.L.: Gracias a vos.

F.L.A.: La película *Una mirada honesta* es una especie de retrospectiva de tu carrera, del valor de todas las imágenes que has producido y de los 40 años de democracia. Quería preguntarte ¿qué cualidades crees que debe tener una foto para resistir el paso del tiempo?, ¿cómo nos podríamos dar cuenta que una foto va a sobrevivir?

E.L.: No sé si lo podemos pensar. Me parece que una foto sobrevive si emociona, si apela a otro nivel que el pensamiento. Después, puede sobrevivir porque nos cuente cómo se vivía en una época. Un montón de fotografías nos atraen por el costumbrismo. Hace poco vi una foto de cinco teléfonos públicos en línea. No puede emocionar a nadie pero puede traer una época. Me parece que para que sobreviva te tiene que sacudir.

F.L.A.: Calculo que las fotos que estuviste revisando del archivo de tu mamá tienen estas emociones. Los invito a ver el documental. En una parte estás analizando el archivo fotográfico de tu infancia y haces un trabajo artístico proyectándolo. Me hizo pensar en el trabajo de fotógrafos de “segunda generación”, Lucila Quieto, Julio Pantoja con las fotos de las fotos, Marcelo Brodsky con la foto intervenida por la palabra. Hablando de eso, de los múltiples nacimientos de una imagen ¿qué ves como fotógrafo en las imágenes que tomó tu mamá y qué relecturas desde lo emocional haces hoy de ellas? Pensando en los nacimientos, pienso también que los cambios de soporte pueden ser un nacimiento, las fotografías aparecen en libros, periódicos, muestras, la película. ¿Cómo es la reelaboración de la imagen para cada soporte?

E.L.: Flor habla de un trabajo que se llama “Infancia proyectada”. Está relacionado con lo que decía de cuando me empecé a alejar de la calle, con los sucesos de fines del 2017. Mi mamá tiene 99 años y trabajó toda su vida en la tienda Harrods, atendía ahí, le decía a todo el mundo que le quedaba bien la ropa, mentirosa compulsiva. Le pregunté por unas fotos que ella sacaba con una Kodak fiesta, porque había un álbum. Me dijo que se lo había dado no sé a quién. Incomprobable. Un día había perdido dinero en su departamentito, la ayudé a encontrarlo y encontré una valijita, un maletín que hacía Kodak con unas muesquitas para las diapositivas y me acordé que esas diapositivas había que mandarlas a una casa que quedaba en Estados Unidos y volví con unos marquitos que decían Made in U.S.A. al mes. Ahí había 200 fotos, como soy hijo único había una de mi papá y 199 mías. Decidí incautarle la valijita pero no tenía proyector, no soy muy fotógrafo de los fierros, no tengo Reflex, no tengo nada. Le pedí un proyector a un amigo y empecé a verlas. Son fotos de una mamá que me tuvo grande para esa época, me tuvo a los 36 y mi viejo tenía 43. El hijo único fotografiado los días libres, ella y mi papá laburaban todo el día. Hay amor ahí, pero yo lo miré desde otro lugar, como la protohistoria del fotógrafo. Habrá pasado algo en mi cabeza por ser el modelo de las fotos de mi vieja para después estar siempre del otro lado. Me gustaba tenerlas y por nada del mundo se las iba a devolver. Otro día encontré que cariñosamente había encuadrado los cuadernos de la primaria, de primero inferior y superior. Se me ocurrió una cosa analógica, proyectar esas fotos de mi vieja sobre los cuadernos de la primaria y fotografiarlo. Estuve un montón de tiempo con eso. Mi hija vivía conmigo todavía, yo estaba todo el día en la calle. Cuando volví de cubrir el 2001, ella era chica pero ya veía la tele y su papá estaba entre las balas y los gases. Entonces volvía y me ponía con eso, pensaría en qué se ha convertido papá. Ese laburo que se llama Infancia proyectada, lo expuse en una galería, me encantó hacerlo. La llevé a mi mamá porque las fotos son de ella, la muestra era de ella, yo hice la combinación. Mi mamá había llegado a una galería de arte con su Kodak fiesta. En la película a los directores se les ocurrió una vuelta de tuerca maravillosa. Proyectaron esas fotos que yo había proyectado en las rocas de Mar del Plata donde yo había nacido. Es de una belleza esa escena. Una proyección nocturna con las olas que pasan por arriba. Mi ser vestido de comunión o manejando un karting, mi viejo intentando que no me cayera cuando me sacó las rueditas de la bicicleta. Yo creo que eso no se compara mucho con el trabajo de Lucila Quieto o Marcelo Brodsky. Lucila no llegó a conocer a su papá, entonces para tener una foto con él tuvo que proyectar su foto en una pared y fotografiarse ella dentro de esa proyección. Con Lucía Quieto proyectamos algunas de nuestras fotos en el Casino de Oficiales de las Ex ESMA. Me acuerdo de que el curador proyectó la foto de los militares en la ESMA adentro del edificio. Para mí fue muy emocionante, porque ella proyectó la foto con su papá ahí adentro. Son trabajos super interesantes.

Creo que las fotos de mi vieja van más por el lado de mi protohistoria como fotógrafo, verme del otro lado. Me costó mucho lo de la película, la exposición, que te estén filmando. Un horror. Estar del otro lado, porque el fotógrafo se siente protegido con la cámara, como con un escudo. Pero qué escudo va a ser, no sirve si te pegan con un palo y te rompen la cabeza. Es más un pasaporte para estar en los lugares en los que uno quiere estar. También es una manera de poder digerir tanta tragedia. Algo se para, sino no lo podés hacer.

En relación a los cambios de soporte, pensé cuando cambiamos el soporte de analógico por el digital que no cambiaba nada pero me equivoqué. Ese cambio fue un cambio de lenguaje total de la fotografía. Antes uno tenía que tener un oficio, el tipo sabía revelar, copiar, hoy no interesa para alguien que quiere hacer una foto con el celular. El cambio es que cualquiera puede tomar una foto con su celular. Hoy el que no tiene celular no puede hacer un trámite, hay más celulares que personas. Creo que estamos en un momento de confusión en la fotografía documental. El otro día leí un dato super interesante, el 63% de la gente pierde todos sus archivos digitales. No tiene backup, nube, nada. Entonces, si bien los archivos analógicos fueron saqueados, los archivos digitales son saqueados por la cotidianeidad, el robo, la pérdida. Yo una foto que me interesa la paso a cuatro discos rígidos, además de la nube. Puede pasar que se incendie mi casa con los cuatro discos rígidos, pero también se pueden quemar los negativos. Creo que cambió el paradigma. Hasta hace 15 años daba talleres de fotoperiodismo. Dejé de darlos porque no sé lo que es ahora, sé lo que era. A mí no me interesa grabar videos y es super necesario para cualquier periodista que trabaja en los medios saber trabajar el video, el sonido. Son cosas que cambiaron, un día cambió la máquina de vapor y los que no se aggiornaron fueron.

F.L.A.: Estos últimos días se habló mucho de Inteligencia artificial y producción de imágenes y pensaba que se pueden producir todas las imágenes que quieran pero lo que importa es la mirada, ese acto subjetivo de interpretación. ¿Cómo crees que podemos construir miradas críticas, emancipadoras, con pensamiento? ¿Qué consejo darías.

E.L.: A mí para construir mi mirada me sirvió el cine, la literatura. El mayor hacedor de imágenes latinoamericanas no es un fotógrafo, es García Márquez. Uno abre Cien años de soledad, lee dos páginas y es un álbum de imágenes. No se puede creer las imágenes que ese tipo tenía en la cabeza. Hay una cuestión medio insólita. Cuando había película, los rollos analógicos de 36 exposiciones o 12 los de 6 x 6. En la final del mundo del 86' hice 5 rollos y me parecía una enormidad. Además, tenía que revelarlas yo solo. Hoy hay tarjetas de 64 gigas. Si a mí me hubieran dado una tarjeta de 64 gigas a los 20 años me hubiera alcanzado la vida con la misma tarjeta. Sin embargo, hay fotógrafos que en un partido de fútbol hacen mil fotos, qué editor puede ver mil fotos, por qué. La naturaleza es sabia, la cámara tiene un solo lente. Para hacer una foto hay que cerrar un ojo y mirar con el otro, pero la naturaleza nos hizo con dos ojos, vemos más. Me parece que uno tiene que cerrar el ojo cuando está seguro de lo que va a hacer, el resto del tiempo tiene que mirar. Uno mira mejor con dos ojos.

F.L.A.: ¿Alguien quiere hacer alguna pregunta?

Público 1: Fui alumna de Eduardo hace más de 30 años, no me canso de escucharlo. Cuando decía que la foto se tenía que soltar, pensaba que el fotolibro es algo así. Cuando me acerqué aquí traje libros en donación sin saber que venía Eduardo a dar esta charla. No sé si en los libros de fotógrafos argentinos hay tanta variedad como en Eduardo y tantas formas de hacerlos para llegar al soporte ideal. Contar una historia en un libro. Hacer un libro nos permite la circulación de historias, el movimiento, el pase de mano en mano. La exposición cuando se baja chau. El libro tiene esa capacidad de llegar a muchos lugares. *Duermevela*, uno de los últimos libros de Eduardo, fue editado por Arte X Arte, lo diseñó Juan Manuel Suiza que es de La Plata. El otro libro es sobre Benedetti, se editó en 2020, lo hicimos con Jorge Pichini que es un gran fotógrafo y un gran editor con su editorial Vek. Hace muchas publicaciones de fotógrafos de provincias. Este libro lo hicimos en pandemia con reuniones virtuales, fue muy generoso. Nuestro primer libro publicado bajo el sello LP Editores. Ese año se cumplían 100 años del nacimiento de Benedetti.

E.L.: Coincido que los libros para los fotógrafos son el mejor envase. En una partecita de una novela de Sábato el personaje va caminando y ve una lucecita en una casa y piensa quién estará en ese lugar, piensa si se habrá desvelado, si estará estudiando. Y traigo esto porque mi primer libro es con Sábato en el año 94'. Muchas veces pienso que las muestras duran 3 meses. A veces pienso que alguien saca mi libro de su biblioteca y por ahí los está mirando a las 4 de la madrugada, en algún momento y hay algo que te une con ese ejemplar. Me parece que es lo que queda de lindo de los libros. Parte de lo que viste, de la pasión que le pusiste, está en la casa de otro. Yo trato de no abrir mis libros porque pienso que podrían estar mucho mejor, algunos son un horror. El de Sábato me parece un horror pero era lo que podía hacer en ese momento, no fotográficamente, sino como edición. Uno va aprendiendo, vamos cambiando. ¿Alguien quiere preguntar algo?

Público 2: ¿Qué reflexión podés hacer sobre el periodismo gráfico y el asesinato de José Luis Cabezas?

E.L.: Todos sabemos donde estábamos cuando pasó eso. Lo conocí a José Luis, no era mi amigo porque yo salía menos a la calle en esa época. Aparte él era fotógrafo de revistas, hacía otro tipo de notas, mucho reportaje. Me acuerdo que me parecía que me contaban algo que no podía ser. Algo típico del ser humano ante una pésima noticia. Nos enteramos el sábado a la tardecita. El asesinato fue en la madrugada del sábado. Todo era espantoso e inexplicable. La explicación era más increíble, que un tipo que se movía en las bambalinas del poder, Yabrán, fotografiado por José Luis un año antes, con la premeditación, la locura, la impunidad de un tipo que decía que hacerle una foto a él era pegarle un tipo entre los ojos. Más allá de decir que es el peor atentado a la libertad de prensa en democracia, me parece que lo que la fotografía puede descubrir, más allá de la mente enferma de Yabrán y su entorno, es la muerte por una foto pero ni siquiera en una guerra, donde ponés el cuerpo y vino una bala. Es la muerte por una foto con un año de premeditación y alevosía. A mí me tocó hacerle el primer reportaje a Yabrán cuando comienza la acusación. Fueron cuatro horas en su casa. Era un tipo preparado para dar su mejor imagen, pero te daba miedo. Ese día le preguntan para él qué era el poder y dice "la impunidad". A confesión de parte relevo de prueba.

Ana Barletta: Qué estrés genera la tarea, qué emoción, conmoción. Me estuve acordando mucho de una película que vi hace unos años, *La sal de la tierra*. Entendiendo ese final donde el fotógrafo termina alejado en la naturaleza.

E.L.: Me parece que es interesante lo que contás de Salgado. Hace un tiempo abrí mi libro *Violencias* y me dio miedo los lugares en los que había estado, de manera retroactiva. La primera muestra que hice de ese libro fue en el San Martín, un lugar muy prestigioso, lo dirigía Sara Facio. Fue un colega y me dijo "¿sabés qué me pasó con la muestra? Sentí que guardan el miedo". Me pareció el mejor piropo a una foto, quería decir que emocionaba, que tenían algo. En ese sentido es un poco agotador. Salvando las distancias, Salgado es un monstruo, él se puso a plantar sus árboles en el lugar deforestado de su papá y yo me puse a jugar con las fotos de mi mamá.

Público 3: Escuchando lo de La Tablada recordaba que después fuiste uno de los fotógrafos que entró en el post enfrentamiento. Recorrió y sacó unas fotos tremendas. Recordaba que contaste alguna vez que disparabas y que cuando volviste a revelar las diapositivas ahí recién viste el espanto, porque la cámara hacía un poco de escudo.

E.L.: En la recorrida esa que recordás hay una guerrillera muy destrozada por la metralla. Soñé meses con eso, con esa imagen. Por eso, la cámara no te separa mucho.

Eugenia Costa: Más allá de esta muestra me gustaría que cuentes algo sobre los nuevos proyectos, si estás haciendo algo, qué querés hacer.

E.L.: Me fui a vivir al campo pero no planto árboles, no tengo la hacienda de los padres de Salgado. Hay algo que estoy empezando que viene con lo del Falcon. Revisitando el archivo estoy haciendo cosas en tres dimensiones. Superposiciones de revistas, diarios viejos, filminas, ¿queda mal decirlo? Hay palabras secuestradas por las circunstancias políticas. Un trabajo sobre el que pienso trata sobre la cuestión de los carapintadas, no está tan claro en la sociedad que fueron intentos de golpe. Para mí no buscaban impunidad, buscaban un golpe de Estado. Tengo un recuerdo de cuando se levanta Rico, nadie lo conocía. Yo estaba engripado, unos días antes había recorrido el Papa siete provincias, yo fui en su avión. No sabía ni donde estaba, por ahí en Tucumán y fechaba Santiago del Estero. En la última misa grande, en Corrientes, diluvió y me engripé. Me enteré del alzamiento carapintada y fui igual. Esa noche hacía mucho frío. Rico se presenta en sociedad. Las fuerzas leales le cortaron la luz a Campo de Mayo, lo cual nos dio más miedo a los 6 periodistas que estábamos ahí que a ellos. Viene un periodista con una linterna a ofrecerme chocolate caliente. Yo no quería nada de esos tipos pero estaba con frío, gripe, digo sí. Los tipos habían tapiado todas las ventanas y estaban pendientes de la radio para saber qué Regimientos se habían levantado. Esto me llevó a pensar antes de la pandemia, viendo a un tipo que vendía urnas electorales del año 83', de madera, divinas. Se me ocurrió con esas urnas mostrar los intentos de golpes de estado. A una caja le puse luz y seis diapositivas de los carapintadas. En la otra puse todas las boletas presidenciales del 83' en adelante. Una urna llena de votos y una urna llena de golpistas, como objeto. Están ahí, mi mujer me las quiere tirar, necesita un lugar para la bicicleta. Que pregunten algo los chicos jóvenes.

Público 4: Nos quedamos pensando en el tema de la fotografía digital y en los archivos del futuro. Qué vamos a ver de lo que hoy está en archivos digitales, se podrá catalogar lo que hay en los medios digitales, porque tal vez en el futuro la foto del “Papa rapero” se cree real. Hay una puesta en crisis de la fotografía. Qué va a pasar con el valor documental de la fotografía. Ni siquiera pensando en el futuro, en el presente generan confusión, yo lo pienso desde el lado del receptor pero vos desde el lado del productor qué pensás.

Público 5: Pensaba en eso, yo me crié con la fotografía digital. Sacamos miles de fotos que van a redes sociales y son para ser olvidadas mañana. Antes la fotografía era para la posteridad y quizá hoy no se tenga en cuenta.

E.L.: Conté que mi mamá tiene 93 años, no tiene la menor idea de qué es internet pero tiene cabal idea de qué es el Photoshop y que Susana Giménez y Mirta Legrand no pueden estar como están. Por lo cual la fotografía empezó a perder credibilidad. La primera cámara digital que utilicé fue en el 94', era enorme, super lenta. Me acuerdo que fui a cubrir un partido y saqué la foto de un corner y para cuando la capturó ya estaba sacando el arquero del otro lado. Tenía un archivo re chiquito. Ingenuamente hubo un intento por parte de los medios para poner una leyenda que dijera que la foto estaba retocada digitalmente. Una ingenuidad. Lo discutió el New York Times. Pero pienso que hoy mis fotos de La Tablada no servirían de prueba. Ningún Tribunal las utilizaría, a las mías las peritaron, pero no podrían hacer ese trabajo sobre una fotografía digital. En los Tribunales norteamericanos se pensó en un primer momento que se iba a hacer una pericia solo sobre un archivo RO, pero no todo el mundo saca en RO, no sabe lo que es RO. Es una manera de almacenar que se supone que es inviolable. Por lo cual se abren un montón de interrogantes. En relación al olvido, cuál es el principio de Instagram, ver una foto o ver una catarata de imágenes. No tengo la menor idea de para qué servirá la foto documental. Si en 50 años alguien encuentra la foto del Papa con la campera inflada y dice “mirá el Papa Francisco que moderno que era, por ahí porque era Argentino usaba esa campera”. La verdad que es algo que lo estoy mirando con la ñata contra el vidrio, ni siquiera horrorizado, es un cambio de época.

Me parece que ni siquiera se llega a la Inteligencia Artificial, alguien con una computadora y una silla hace la foto del Papa, no es tan complicado.

Público 6: Hoy vi una noticia de un fotógrafo alemán que ganó un concurso de Sony Awards y rechazó el premio porque era una foto hecha con Inteligencia Artificial. Él quería probar justamente el peligro de eso. Fue un antecedente genial, ahora cómo sigue...

E.L.: Era un Duschamp del siglo XXI

Público 6: Entiendo que la intervención en la edición fotográfica ha existido siempre.

E.L.: Sí, pero hasta Susan Sontag en los sesenta dice que la fotografía es una ventana de lo que realmente ha sucedido. Alguien que escribía desde un punto de vista crítico. Y hoy no podemos tomarlo como un punto de vista cierto, las cosas van cambiando y escribe eso cuando no existe la fotografía digital. En la época de Stalin los tipos que caían desaparecían del balcón. Antes estaba el Politburó entero. Habría que analizarlo mejor, pero hasta hace unos años había una presunción de que lo que la fotografía decía era verdadero. Ahora está la presunción de que es falso. Hoy si no te gusta algo que estás viendo, podés pensar que no es verdad.

NOTAS

- 1 Agradezco especialmente a Emiliano Tavernini por la ayuda con la edición del presente texto.