



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Umbrales de la memoria : marcas urbanas y representaciones estéticas como experiencias presentes de la última dictadura militar

Autores (en el caso de tesis y directores):

Valeria V. Durán

Leonor Arfuch, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2009

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Valeria V. Durán

Umbrales de la memoria

*Marcas urbanas y representaciones estéticas
como experiencias presentes de la última dictadura militar*

*

Tesis para optar por el título de
Magister en Comunicación y Cultura
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

*

Directora: Dra. Leonor Arfuch

Buenos Aires

2009

Resumen

En un contexto en el que las discusiones en torno de la memoria de la última dictadura militar en la Argentina han adquirido gran importancia, esta tesis se propone indagar y analizar las estrategias de inscripción y visibilización de dichas memorias en el espacio público, a partir de nuevas formas de expresión que introducen la dimensión estética en las representaciones del pasado reciente.

En este trabajo son consideradas, por un lado, las marcas urbanas (como el Parque de la Memoria, la ex ESMA, y otras formas de inscripción barrial de la memoria), es decir, lugares atravesados, material y simbólicamente, por ese pasado común, y que, articulados, configuran un mapa diferencial de la ciudad. Por el otro, las artes visuales (cine, artes plásticas y fotografía) como modos privilegiados por jóvenes artistas para hacer públicas memorias privadas. En estas intervenciones, emergentes de una configuración temporal, se producen luchas en torno a los sentidos del pasado y se construye un nuevo escenario en donde lo individual y lo colectivo se unen y dejan de ser discernibles.

Tanto las marcas urbanas como las obras que integran el corpus son analizadas en su dimensión narrativa con un especial énfasis en lo visual, y en ellas se conjugan problemáticas como la relación entre memoria y experiencia y la inevitable inautenticidad de la representación.

El análisis de estas intervenciones es realizado sobre obras, registros de campo, documentos, textos críticos, debates y fotografías, desde una perspectiva multidisciplinaria que articula diversos enfoques teórico-metodológicos de la sociología, la sociosemiótica, las teorías del discurso y la etnografía.

Abstract

Within a context in which discussions about the memory of the last military dictatorship have gained considerable relevance in Argentina, this dissertation intends to look into multiple existent strategies regarding the inscriptions and visibility of those mentioned memories in the public space through new forms of expression that include an aesthetic dimension to represent the recent past.

Firstly, I study in this work urban marks (such as the Memory Park, the former ESMA -Navy School of Mechanics- and other ways of inscription of the memory in the neighborhoods), as places that are both material and symbolically featured with that common past. They shape a distinguished map of the city.

Secondly, I study the visual arts (cinema, paintings, photography) that are considered by young artists as privileged ways to convert public memories into private ones. Around these interventions, due to a particular temporal configuration, struggles on the meaning of the past are produced and a new scenario is built where individual and collective components are merged and can be no longer distinguished.

The urban marks and the works of art that make up the corpus are analyzed according to their narrative dimension, with a main focus set on the visual aspect, where issues such as the relation between memory and experience and the unavoidable inauthenticity of representation are combined.

The analysis of this interventions is based on: works of art, field records, documents, critical texts, debates, photographs, from a multidisciplinary perspective, that articulates different theoretical-methodological approaches from sociology, sociosemiotics, discourse theories and ethnography.

Índice

Resumen / Abstract	2
Agradecimientos	5
Introducción	7
Los capítulos	12
Capítulo 1: Articulaciones iniciales	14
1.1 Derivas de la memoria y dilemas de la representación	19
1.2 Interrogaciones éticas y apuestas estéticas	22
Capítulo 2: Ciudad marcada: huellas de la dictadura en Buenos Aires	26
2.1 Lecturas de la ciudad	29
2.2 Lugares de memoria.....	32
2.2.1 La ESMA	34
2.2.2 El “Club Atlético”.....	39
2.3 Intervenciones efímeras	42
2.4 Marcas indelebles	47
2.5 La memoria situada: entre monumentos y <i>contramonumentos</i>	50
2.5.1 El Parque de la Memoria	52
Capítulo 3: Los niños del proceso: narradores, espectadores, protagonistas	58
3.1 Nuevas miradas, nuevas imágenes	63
3.2 Ensayos fotográficos	65
3.2.1 <i>Buena memoria</i>	66
3.2.2 <i>Arqueología de la ausencia</i>	68
3.2.3 <i>Ausencias</i>	70
3.3 Artes visuales: ¿Dibujando el vacío?	72
3.4 Documental subjetivo	75
3.4.1 <i>Los rubios</i> : a través del espejo	76
3.4.2 <i>M</i> : pistas para una imagen	80

Capítulo 4: <i>Química de la memoria</i>. Un experimento inconcluso de rememoración...	85
4.1 Fragmentos	89
4.2 Recorridos	95
4.3 Tramas	97
A modo de conclusión: Sobre puertas y puentes	98
Bibliografía	101

*A Carmen y Celia,
mis abuelas*

Agradecimientos

Esta tesis es fruto de la investigación que realicé en el marco de una beca de Maestría UBACyT (2004-2006).

Quiero agradecer a todos aquellos cuyo aporte fue decisivo tanto durante la etapa de la investigación como de la escritura de este trabajo.

En primer lugar, agradezco a Leonor Arfuch, mi directora, por ser mucho más que eso. Por su generosidad, constante estímulo y afecto.

A mis compañeros del equipo de investigación, Gisela Catanzaro, Carolina Mera, Verónica Devalle, Luisina Perelmiter, Carlos Freytes y Julián Vazeilles con quienes compartí estimulantes discusiones que fueron un gran aporte para este trabajo y, en especial, a María Stegmayer, lectora entusiasta y amiga.

A los integrantes de *Química de la memoria*, en particular a Marga Steinwasser, María Antonia Sánchez y Horst Hoheisel, con quienes formé parte de una maravillosa experiencia.

A los amigos que me brindaron materiales y con quienes intercambié ideas y opiniones: Rocío Rodríguez López, Ileana Stofenmacher, Paula Guitelman, Olga Burkert, Nana Heidhues, Juan Iribarne y Matías Cerezo, y a los guías y grupos de trabajo del Parque de la Memoria, “Club Atlético”, Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos y “Casa Anahí”.

A Laura Klein, por impulsarme en el trabajo y el placer de la escritura.

A Gabriela Wald por la compañía cotidiana.

A mis amigas y amigos: Yanina, Malena, Griselda, Luciana, Víctor, María, Débora, Laura, Majo, Julia, Pablo, Christian, y Federico, por su infinita confianza y cariño.

A Laura Corti por su invaluable ayuda con las imágenes. Por su amistad.

A Hernán, por su paciencia y amor.

A mis padres, Beatriz y Osvaldo y a mi hermana, Jessica, por su cariño y apoyo incondicional.

Introducción

Los últimos tiempos han estado signados por un fuerte culto a la memoria. Al menos en las sociedades occidentales, han surgido y se han reproducido narraciones de diversa índole que recuperan, evocan y construyen un pasado atravesado por acontecimientos traumáticos. Memorias del exterminio del pueblo armenio, de la guerra civil española, del apartheid, de la Shoá y de las dictaduras en América Latina, es decir, de las guerras, genocidios y masacres del siglo XX, han motivado la creación de nuevos museos, monumentos y memoriales, la preservación de archivos, innumerables conmemoraciones y celebraciones de efemérides, investigaciones académicas y producciones estéticas de todo tipo.

El auge de los discursos sobre la memoria comienza por la Shoá. Durante las décadas de 1980 y 1990, estos discursos se intensificaron notablemente a partir del debate generado por la serie estadounidense *Holocausto* –estrenada a fines de los ´70-, de la sucesión de aniversarios de gran relevancia política –los quincuagésimos aniversarios del ascenso de Hitler, de la quema de libros y del fin de la Segunda Guerra Mundial- y de la caída del muro de Berlín y la reunificación alemana. Estos discursos se expandieron de modo tal que Andreas Huyssen (2002) plantea la pertinencia de pensar una “globalización” de los mismos. En este contexto, el Memorial y Museo Auschwitz-Birkenau al igual que el Museo del Holocausto de Washington¹ y Yad Vashem en Jerusalén reciben miles de visitantes anualmente -en viajes que pueden ser considerados exponentes de un nuevo tipo de turismo- y, películas como *La lista de Schindler*, *La vida es bella* o, más recientemente, *Blackbook* ganan el premio más importante de la industria cinematográfica estadounidense.

La Argentina no está exenta de este proceso mundial de “musealización” y el Holocausto ha sido, en este contexto, un referente recurrente –aunque no siempre

¹ La construcción de este museo, inaugurado en 1993, provocó un debate sobre la “norteamericanización” del Holocausto. En *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*, James E. Young plantea que su ubicación en la capital de Estados Unidos, muy cerca de importantes monumentos y museos ligados a la historia de este país, busca “no sólo dar cuenta de la historia del Holocausto, sino de los ideales norteamericanos contrapuestos al Holocausto” (1993: 337, la traducción es mía). Según el director del proyecto, Michael Berenbaum –quien adopta la denominación “norteamericanización del Holocausto”- el museo debe narrar esta historia “de modo tal que resuene no sólo en el sobreviviente de Nueva York y sus hijos en Houston o San Francisco, sino también en un líder negro de Atlanta, en un granjero del medio-oeste o en un industrial del noreste. Millones de norteamericanos peregrinan a Washington, el Museo del Holocausto debe llevarlos atrás en el tiempo, transportarlos a otro continente e informarles de sus realidades actuales. La norteamericanización del Holocausto es una tarea noble dado que la historia narrada es fiel al hecho histórico” (citado en Young, 1993: 337).

apropiado- para analizar el terrorismo de Estado. Al convertirse en *tropos* universal, el Holocausto “pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, 2002: 17-8). Se transforma, entonces, en una suerte de prisma a través del cual ver, pensar, analizar acontecimientos muy heterogéneos lo cual genera la duda de si esto profundiza o si, por el contrario, obstaculiza las prácticas y luchas por la memoria. Si alienta discursos que resulten activadores de las memorias locales o si bloquea o aplanas sus particularidades.

Por otro lado, bajo la idea de que en todo intento por comparar un acontecimiento con otro se atenúa la gravedad de alguno de ellos, el argumento de la unicidad fue utilizado para deslegitimar cualquier comparación del Holocausto con otros genocidios. A partir de esto Tzvetan Todorov se pregunta cómo es posible entender como absolutamente singular a un acontecimiento si nunca ha sido comparado con otros, pero advierte que “comparar no significa explicar (mediante una relación causal), y mucho menos perdonar” (2000: 36-7).² Considerar al Holocausto como acontecimiento único y excepcional, como una interrupción al normal fluir de la historia, o como un tumor canceroso en el cuerpo de una sociedad civilizada –tal como admite haber pensado en algún momento Zygmunt Bauman (1997)- resultó, para muchos, un alivio ya que desalentó la idea de que podría tratarse de una tendencia propia de las sociedades modernas industrializadas. Implicaba, además, que este tumor podría ser extirpado sin dejar consecuencias ni rastros de lo sucedido. Una vez superado ese momento de excepcionalidad, se produciría el retorno al normal curso de la historia.

Los puntos de contacto que tuvo la represión ilegal en la Argentina con la Shoá, la convierten en una referencia obligada. En ambos casos, los familiares no pudieron enterrar a sus muertos ni identificar sus tumbas. También en ambos casos existieron campos de concentración funcionales al exterminio masivo aunque, en nuestro país, los campos funcionaron de modo clandestino insertos en gran medida en la traza urbana. Sin embargo, la identificación a grandes rasgos de algunas prácticas en común no alcanza a dirimir un debate más teórico pero no por ello menos político: la definición misma de genocidio, tomando en cuenta las enormes implicancias de sus efectos jurídicos. Si bien hay relativo

² En *Los abusos de la memoria*, Todorov (2000) presenta dos formas de memoria que no se pueden confundir en este debate. El autor sostiene que los acontecimientos del pasado que se recuperan pueden ser leídos de manera literal o ejemplar. La memoria literal –que también denomina memoria a secas- es una experiencia intransitiva; la memoria ejemplar es, para Todorov, la justicia, nacida a partir de la generalización de un hecho particular.

acuerdo en considerar al Holocausto como un genocidio, no sucede lo mismo con la dictadura. Una de las razones es que la definición adoptada por la Organización de Naciones Unidas (O.N.U) en 1948 no incluye entre los motivos de destrucción total o parcial de un grupo las razones políticas o ideológicas.³ Para otros, este término es inapropiado porque fue concebido para un contexto socio-político diferente y, por lo tanto, no contempla las particularidades de este caso. No obstante, hay quienes consideran que el término genocidio puede aplicarse al contexto argentino. Entre ellos, Daniel Feierstein sostiene que recurrir al mismo concepto no significa igualar dos procesos históricos distintos sino “postular la existencia de un hilo conductor (...) que remite a una tecnología de poder en la que la `negación del otro´ llega a su punto límite: su desaparición material (la de sus cuerpos) y simbólica (la de la memoria de su existencia)” (2007: 86).⁴

En la Argentina, el boom de la memoria está ligado casi exclusivamente al período de la última dictadura militar (1976-1983) y se inicia a mediados de la década de 1990, si bien ha tenido distintos grados de visibilidad pública desde el retorno de la democracia hasta la actualidad. Tomando este punto de partida, esta tesis busca indagar en las múltiples estrategias de inscripción y visibilización de las memorias sobre la última dictadura militar en el espacio público. Para ello, consideraré marcas territoriales y representaciones estéticas. Las primeras -el Parque de la Memoria, la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), y otras formas de inscripción barrial de la memoria- en tanto se apropian socialmente y resignifican las huellas del pasado en la ciudad; las

³ Esta definición forma parte de la *Convención para la prevención y la sanción del delito de Genocidio*, promulgada a fines de 1948. Dice: “se entiende por genocidio cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal: a) matanza de miembros de un grupo; b) lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; c) sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que haya de acarrear su destrucción física, total o parcial; d) medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno del grupo; e) traslado por la fuerza de niños de un grupos a otro” (citado en Feierstein, 2007: 40-1). Sin embargo, los motivos políticos, ausentes en esta definición, habían sido explícitamente incluidos en una resolución de la O.N.U del año 1946 que constituye el antecedente directo de la definición finalmente adoptada. En aquella resolución se declaraba: “el genocidio es la negación del derecho a la existencia de grupos humanos enteros, como el homicidio es la negación del derecho a la vida de seres humanos individuales (...). Muchos crímenes de genocidio han ocurrido al ser destruidos completamente o en parte grupos raciales, religiosos, políticos y otros” (citado en Feierstein, 2007: 38). En la Argentina, la categoría “genocidio” se utilizó judicialmente por primera vez en el fallo que condenó a Miguel Etchecolatz a reclusión perpetua en septiembre de 2006. Por no estar incluida en el Código Penal, esta categoría no fue utilizada para tipificar el delito sino que se recurrió a ella para encuadrar el caso particular que se estaba juzgando dentro de los delitos cometidos durante la última dictadura militar. La sentencia dice: “no hay impedimento para la categorización de genocidio respecto de los hechos sucedidos en nuestro país en el período en cuestión, más allá de la categorización legal que en esta causa se haya dado a estos hechos a los efectos de imponer la condena y la pena” (Citada en: www.cij.gov.ar/lesa-humanidad.html).

⁴ Cabe aclarar que Feierstein (2007) ubica el proceso de aniquilamiento en la Argentina entre los años 1974 y 1983.

segundas -cine, artes plásticas y fotografía- como modos privilegiados por jóvenes artistas para hacer públicas memorias privadas. Emergentes de una configuración temporal específica, engendran luchas en torno a los sentidos del pasado, construyéndose un nuevo escenario en donde lo individual y lo colectivo se unen y dejan de ser discernibles. Tanto las marcas urbanas como las obras que integran el corpus son analizadas en su dimensión narrativa, con un especial énfasis en lo visual, en la que se conjugan problemáticas como la relación entre memoria y experiencia, y la inevitable inautenticidad de la representación.

El corpus construido es heterogéneo: obras, registros de campo, documentos, textos críticos, debates y fotografías. Dada su diversidad de registros, resulta central la concepción bajtiniana de los géneros discursivos como espacios de hibridación y heterogeneidad constitutivas, ligados a todas las esferas del quehacer humano sin distinción jerárquica y con una relativa especificidad.

La perspectiva de análisis es multidisciplinaria, articulando diversos enfoques teórico-metodológicos de la sociología, la socio-semiótica, las teorías del discurso y la etnografía. Partiendo de la concepción performativa del lenguaje, considero la dimensión enunciativa, retórica, argumentativa y/o narrativa de los discursos sociales.

Esta misma concepción performativa del lenguaje (Austin, 1982) y la comunicación es la que también orienta el análisis semiótico-cultural de la producción audiovisual y plástica, así como el de las marcas urbanas de la memoria, que atiende, además, a los registros que le son particulares: modos de significación –y poderes- de la imagen, estructuras narrativas, temporales y espaciales, etc. (Gauthier, 1992; Marin, 1993; Mitchell, 1994; Berger, 2002). No se trata de un análisis desde la crítica estética, sino desde su dimensión significativa: es la *forma narrativa*, vinculada a la búsqueda de los “mapas de sentido”, su dimensión semiótica, ideológica y sintomática lo que me interesa, más allá de toda valoración propiamente artística.

El enfoque narrativo –desarrollado esencialmente por Ricoeur (1996, 1999b)- se detiene en el análisis de la *puesta en trama* de la narración, que es a su vez una *puesta en sentido*, en tanto es en ella donde se configura la temporalidad, y se definen, al mismo tiempo, las posiciones –y transformaciones- de los sujetos. No existen, entonces, acontecimientos –como tampoco identidades individuales y colectivas- que puedan ser pensados por fuera de su existencia discursiva. Considerando al espacio urbano como territorio poblado de marcas, temporalidades y memorias múltiples, éste es susceptible de ser leído como una trama narrativa de experiencias donde la investidura afectiva es

indisociable de la materialidad. También las representaciones estéticas son consideradas narrativas, ya que es en su puesta *en forma* donde se juegan los interrogantes en torno a los límites y potencialidades de las representaciones del trauma y de la transmisión intergeneracional.

El lenguaje es central en la construcción de la subjetividad: se da en y por él (Benveniste: 1983). Por ello, la enunciación es considerada particularmente, ya que es en este acontecimiento –la apropiación individual de la lengua en el acto de habla- en el cual se configuran los discursos y, por ende, la significación. Además, la enunciación es fundante de la temporalidad. El presente existe porque existe el acto de enunciación. Así, para Emile Benveniste “el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el ahora y de hacerlo actual más que realizarlo por inserción del discurso en el mundo” (1983:86)

También ha sido central –no sólo para la constitución del corpus sino también para su análisis- el aporte de la teoría de Mijail Bajtin (2002), tanto por el carácter netamente social de la (inter)discursividad como por su concepción dialógica y polifónica de la comunicación, donde la alteridad es determinante –el otro y la otredad como constituyentes del enunciado. En este sentido, el otro (oyente, lector, espectador, investigador) no se ubica por fuera de los enunciados –y de su significación- sino que es la contrapartida necesaria en la negociación del sentido.

Por último, los aportes de la etnología urbana resultan fundamentales al momento de abordar las entrevistas así como las observaciones y el registro de campo. Según Gérard Althabe (1998) el investigador no es alguien que se acerca al campo con el fin de recolectar datos preexistentes, sino una figura determinante (y determinada) en el proceso de investigación.

Esta investigación no se focaliza en el análisis de un objeto de estudio homogéneo, prolijamente recortado en el comienzo de la investigación misma, y podría parecer a primera vista una reunión caótica de distintas intervenciones que tematizan y construyen la memoria de la última dictadura militar. Comenzó a desarrollarse con el objetivo de trazar una “cartografía de la memoria”, considerando las marcas urbanas del terrorismo de Estado, su inscripción espacial y las prácticas efímeras del arte que las ponen en relieve, en tanto narrativas en las cuales se articulan identidades individuales y colectivas. Pero simultáneamente con los primeros acercamientos al campo, los problemas que me convocaban se vieron interpelados por otras intervenciones que me impactaron fuertemente y me enfrentaron a un replanteo no sólo del objeto sino también de los problemas a

abordar. La redefinición del corpus generó la necesidad de realizar una lectura crítica del entramado construido por las marcas urbanas y las representaciones estéticas, considerando rupturas y continuidades, sin perder de vista las especificidades respectivas. El resultado es, entonces, un corpus heterogéneo en el que conviven edificios emblemáticos con pequeñas marcas barriales, películas estrenadas en el circuito comercial con obras plásticas exhibidas para un público reducido. Lo que articula estos elementos, lo que hace de ellos un conjunto es, entonces, mi perspectiva y las interrogaciones que surgen de esta lectura.

Esta ampliación fue, en un comienzo, problemática. ¿Cómo trabajar objetos tan diversos? ¿Qué tienen en común las intervenciones de carácter tridimensional (como las marcas urbanas) con aquellas bidimensionales (como el cine y la fotografía)? ¿Cómo comparar los efectos de sentido de imágenes con sonido en movimiento con los de imágenes estáticas? Las preguntas suscitadas por las particularidades de cada material resultaron pertinentes e incluso inquietantes también para los otros materiales. Así, el análisis sobre las representaciones estéticas iluminó el trabajo sobre las marcas urbanas, despertando interrogantes que en una primera instancia no habían surgido.

Marcas urbanas y representaciones estéticas pueden ser umbrales de la memoria. Umbral como aquello que no llega a ser, como aquél espacio que aún estando cerca se queda en el límite, en la frontera. Quizás porque en la construcción de la memoria, pese a las buenas intenciones, nunca se va a poder mostrar todo porque, además, en la memoria no hay un todo. Umbral, también, como puente, ligando espacios hasta entonces separados, propiciando la salida del mundo privado al espacio público e impulsando el ingreso de lo colectivo al espacio de lo íntimo.

Los capítulos

En el primer capítulo intento mostrar como se pone de manifiesto el carácter político del ejercicio de la memoria, a través de la descripción de las tres etapas de visibilidad pública de la memoria de la última dictadura militar en la Argentina sucedidas desde 1983 hasta la actualidad. La complejidad de ideas y prácticas en torno a la memoria y a su articulación con la representación crean encrucijadas éticas, estéticas y políticas que no pueden ser resultas *a priori*.

En el segundo capítulo indago sobre las marcas urbanas de la memoria de la última dictadura militar. No se trata de un relevamiento exhaustivo sino de una selección de algunos de estos lugares atravesados –material y simbólicamente- por ese pasado común. Los múltiples modos en que estas marcas son visibilizadas configuran un mapa de una ciudad articulada temporalmente.

El capítulo tercero se sumerge en un conjunto de obras donde, a partir de lenguajes visuales, las nuevas generaciones cuestionan –a veces sin saberlo, pero fundamentalmente sin buscarlo- los criterios de autenticidad y de reconstrucción de la memoria y la identidad.

En el cuarto capítulo presento una experiencia colectiva de la que formo parte: *Química de la memoria*, un *work in progress* en el que emergen algunos puntos nodales de los debates vigentes sobre memoria y representación y que condensa las tensiones entre protagonistas y testigos, llevando a un punto crítico la supuesta distinción entre saber y no saber.

Capítulo 1:

Articulaciones iniciales

En la Argentina a partir de 1983 con el retorno de la democracia, testimonios y relatos de las experiencias bajo la dictadura acceden al espacio público. Los testimonios de sobrevivientes, familiares y testigos incluidos en el informe de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) y en el Juicio a las Juntas ocuparon un lugar central y contribuyeron a la visibilización y toma de conciencia de lo sucedido.⁵ Frente a una sociedad que se enfrentaba públicamente por primera vez a testimonios de este tipo, los ex detenidos narraron sus experiencias desde el golpe de marzo de 1976 en adelante: relatos pormenorizados sobre los secuestros, las condiciones de detención y la tortura. Los testimonios constituyeron, en este marco, un instrumento jurídico clave frente a la ausencia y destrucción de otros tipos de pruebas, y posibilitaron la condena a los responsables.⁶

Para poder concentrar la discusión en la represión ilegal en el juicio a los ex comandantes, los magistrados intentaron evitar toda alusión a las filiaciones políticas de las víctimas,⁷ aunque esto también se extendió fuera de la instancia judicial. Al quedar, entonces, relegadas la militancia y las filiaciones políticas, se convirtió en “inocentes”⁸ a los militantes (y en irracionales a los represores),⁹ produciéndose así la despolitización, el

⁵ El juicio realizado a los ex integrantes de las juntas militares entre abril y octubre de 1985 constituye – según Leonor Arfuch- un acontecimiento tanto ético y político como discursivo y es, en este sentido, el escenario en el que se configuró el “primer relato público, sistemático, contrastado, del horror” (2008: 108).

⁶ El testimonio como prueba jurídica tiene su precedente fundacional en el juicio a Eichmann, que tuvo lugar en Jerusalén en el año 1961. La utilización del testigo como pieza fundamental en este juicio inaugura lo que Annette Wieviorka llamó “la era del testimonio”, que se intensificaría en las décadas de 1980 y 1990 (Jelin, 2002). En *Tiempo Pasado*, Beatriz Sarlo (2005) parte de la premisa que los testimonios de víctimas y testigos de la represión ilegal fueron centrales en la transición democrática. La autora no se propone, entonces, discutir sus usos jurídicos sino indagar críticamente en sus otros usos públicos, los modos en los que los relatos en primera persona se transforman en un argumento irrefutable de verdad y en uno de los pocos modos posibles de reconstrucción del pasado.

⁷ También fueron evitadas las referencias a las ideas o filiaciones políticas de los testigos. Dice Claudia Feld: “durante el testimonio de la periodista y ex miembro de la CONADEP Magdalena Ruiz Guiñazú, el presidente a cargo, León Arslanián, rechaza repetidamente las preguntas del abogado Prats Cardona (defensor de Massera) sobre la filiación política de los integrantes de la CONADEP y otros militantes de derechos humanos” (2002: 41). El objetivo, tal como señala Feld, era oponerse a los militares y a sus partidarios quienes “descalificaban el proceso judicial diciendo que se trataba de un ‘juicio político’” (2002:42)

⁸ Para Pilar Calveiro esta estrategia implicó la despolitización de los desaparecidos. La autora sostiene: “desde este punto de vista, la memoria individualizante y privada pierde los sentidos políticos de la acción” (2005: 17). Por su parte, Feld asegura que este relato apolítico “imprimió su huella sobre la memoria colectiva de la represión durante muchos años” (2002:43).

⁹ Este tipo de esquemas explicativos, que asigna características fijas y contrapuestas a víctimas y victimarios, imposibilita un análisis profundo. En algunas interpretaciones del Holocausto, señala Zygmunt Bauman (1997), están, por un lado, los judíos, incapaces de hacer frente a un enemigo poderoso, que se dirigen a la

borramiento de sus identidades políticas previas al golpe. Esta fue una táctica judicial necesaria o ineludible en un contexto en que, ya en democracia, se mantenía vigente la “teoría de los dos demonios”.¹⁰ Esta teoría o estrategia discursiva, en la cual la sociedad permanece como espectadora de lo que aparentemente es un conflicto entre dos grupos, fue incluida, paradójicamente, en el informe *Nunca Más*. En el prólogo de este libro, que recopila en 1985 los testimonios de los desaparecidos que fueron liberados y que puede ser considerado un ícono de la lucha por los derechos humanos en la Argentina, se afirma: “durante la década del ‘70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda” (2005: 7). Una paradoja más extrema es constatar cómo los relatos de la tortura fueron explotados por los medios de comunicación, generando lo que fue conocido como el “*show* del horror”.

A esta primera etapa de explosión testimonial, sobrevino en el espacio público un momento de cierto silencio sobre la dictadura que comienza con la ley de Obediencia Debida de 1987 y continúa con los indultos a los militares y civiles procesados y juzgados, decretados en 1989 y 1990 por el entonces presidente Carlos Menem. Por estos años, no sólo hubo un silencio relativo a la memoria de la dictadura, sino que, pasado el fervor del retorno democrático, cambió el modo y el escenario de la política: ya no son los partidos políticos los protagonistas sino las “figuras”,¹¹ ya no es el ciudadano el que cuenta sino el consumidor,¹² ya no es la plaza el escenario sino la televisión.¹³

El silencio se rompe con la confesión televisiva del ex marino Adolfo Scilingo en 1995.¹⁴ La memoria de la dictadura vuelve al espacio público nutrida por una conjunción

cámara de gas con la frente alta y, por el otro, los asesinos, perversos y locos. “Lo más grave, en el caso Eichmann –dice Hannah Arendt en *Eichman en Jerusalén*–, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales” (1999: 417).

¹⁰ Esta “teoría” se afianzó en los espacios de opinión de los medios de comunicación (Cfr. Arfuch, 2008).

¹¹ Para Inés Pousadela (2006), la campaña electoral de 1989 estuvo signada por el protagonismo excluyente de los dos candidatos más importantes, en detrimento -y como contrapartida necesaria- de las identidades partidarias. Por su parte, Guillermo O’Donnell sostiene que la Argentina es un caso que ejemplifica la “democracia delegativa”, en la cual “los candidatos presidenciales victoriosos se ven a sí mismos como figuras por encima de los partidos políticos y de los intereses organizados” (1997: 293).

¹² En *Consumidores y ciudadanos*, Néstor García Canclini (1995) analiza las transformaciones y actualizaciones de estas categorías que no dejan de ser discutibles.

¹³ La década de 1990 marca el auge de la videopolítica y el reemplazo de la plaza pública, cronotopo central en la vida política, por la televisión. Por entonces, la Plaza de Mayo queda, para Gabriel Lerman, “sustraída del ritual político” (2005: 120). Para Manuel Castells “la política de los medios no es toda la política, pero toda la política debe pasar a través de los medios para influir en la toma de decisiones” (1997: 349) y según Beatriz Sarlo: “hoy, la política es, en la medida en que sea televisión” (1999: 90).

¹⁴ En el programa *Hora Clave*, conducido por Mariano Grondona, del 9 de marzo de 1995, Scilingo confesó haber participado en dos de los llamados “vuelos de la muerte” desde los que se arrojaron treinta personas vivas al mar. Si bien esta declaración había sido previamente publicada en el libro *El vuelo* (1995) del

de factores diversos: el vigésimo aniversario del golpe, a partir del cual cobra importancia su conmemoración; la renovada posibilidad de castigo a los culpables a través de los juicios por apropiación de menores; la decisión de crear el primer lugar de homenaje a las víctimas, el Parque de la Memoria; y la aparición de los hijos de los desaparecidos como nuevos actores políticos.¹⁵

En esta última etapa, la reflexión sobre la militancia y la lucha armada de los años '60 y '70 cobra existencia pública. Mientras que en la primera década de democracia las películas que abordaban la temática lo hacían centradas en la represión –el caso paradigmático es *La historia oficial* (1985)-, a partir de mediados de la década de 1990 surgen documentales –como *Cazadores de utopías* (1995) y *Montoneros, una historia* (1994)- que introducen centralmente la militancia y la lucha armada. En un primer momento, este (re) surgimiento de discursos sobre la militancia no implica aún que la discusión haya podido llevarse a cabo desde una perspectiva crítica, es decir como interrogación, revisión y apropiación de estas prácticas (Bonaldi, 2006; Oberti y Pittaluga, 2006). Como sostiene Pilar Calveiro (2005), este tipo de discursos puede limitarse a exaltar únicamente el carácter heroico de los militantes, el hecho de que estuvieran dispuestos a dar su vida en pos de un mundo mejor, lo cual también supone una operación de despolitización ya que estas acciones quedan al margen de todo análisis para ser solamente objeto de admiración. En *Política y/o violencia* (2005), la autora muestra cómo estos discursos fueron generando -y confrontándose con- un escenario socio-político más apto para la discusión y es así que comienzan a oírse críticas y autocríticas respecto a la militancia y la lucha armada y se abren debates tan necesarios como demorados.¹⁶ Si bien *La Voluntad*, el libro de Eduardo Anguita y Martín Caparrós que compila testimonios

periodista Horacio Verbitsky, el gran impacto público se dio a partir de la presencia de Scilingo en un programa de televisión. Una de las principales repercusiones de esta declaración fue la presentación del entonces jefe del Ejército, Martín Balza, también en una emisión televisiva donde leyó una declaración que fue interpretada como la primer “autocrítica militar” sobre la represión llevada a cabo por la dictadura (Cfr. Feld, 2002). Este relato supone un punto de quiebre, si bien la existencia de los “vuelos de la muerte” ya era ampliamente conocida. En este sentido, sostiene Arfuch: “la fuerza performativa de la memoria –su propiedad de instaurar una realidad que como tal no preexiste a su intervención- se articula al *acontecimiento* de su enunciación, momento único, singular, situado, definido en relación con otro, el destinatario, con un contexto, pero abierto a la iterabilidad de la cita, la posibilidad de otros contextos, la diferencia en la repetición” (2008:79).

¹⁵ Claudia Feld (2002) trabaja esta periodización en *Del estrado a la pantalla*, para pensar a partir de las imágenes del juicio a las Juntas el recorrido seguido por la memoria de la represión desde una perspectiva institucional.

¹⁶ En contraste, la guerra de Malvinas aparece como tema en el espacio público a partir de las conmemoraciones de los vigésimo y vigésimo quinto aniversarios y del estreno de la película *Iluminados por el fuego* de Tristán Bauer en el 2005, pero esta irrupción no logra generar o impulsar un debate político de envergadura.

sobre la militancia revolucionaria de los años ´60 y ´70, ya había sido editado hacía algunos años, es con la polémica suscitada a partir de la entrevista al ex militante del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), Héctor Jouvé, y de la posterior carta pública de Oscar del Barco, ambas publicadas en la revista cordobesa *La intemperie*, que este debate se agudiza.¹⁷

La militancia como tema, en primera instancia, y como problema, más adelante, se intensifican a partir de la crisis que estalló de modo trágico a fines del año 2001 y que marca un punto de inflexión a partir del cual parece recuperarse –al menos provisoriamente- el espacio público, considerado aquí no sólo como el espacio de la política y lo social, sino también en su acepción más literal como el espacio urbano.¹⁸ Marchas a la Plaza de Mayo, “cacerolazos”, asambleas barriales y la mayor visibilidad de movimientos piqueteros, entre otros, son exponentes de una nueva etapa de movilizaciones sociales que presenta diferencias respecto del pasado inmediato, signado por el individualismo y la despolitización de la década neoliberal, y en la que aparece como referente –quizás de un modo idealizado- el escenario socio-político de la década de 1970 y el proyecto de país que estaba en pugna entonces. Por otro lado, a partir de su llegada a la presidencia, Néstor Kirchner, ya en su discurso de asunción en mayo de 2003, reivindica a la generación militante de los ´70, de la cual él fue parte.¹⁹ Si bien la memoria de la

¹⁷ En los meses de octubre y noviembre de 2004, dicha revista cordobesa publicó una entrevista realizada por Abril Schmucler y Ciro Del Barco a Héctor Jouvé, sobre la experiencia de la guerrilla del Che Guevara en Salta. En ella se narraban los fusilamientos de dos miembros del EGP, Adolfo “Pupi” Roblat y Bernardo Groswald, a fines de los ´60 en el monte salteño. En el primer caso, la decisión fue tomada ante la sospecha de una inminente traición, en el segundo, porque Groswald estaba “quebrado”, es decir, no podía soportar las condiciones del entrenamiento. En el número posterior de la revista, y como respuesta a este testimonio, particularmente a partir de la narración de los dos fusilamientos, fue publicada una carta pública de Oscar del Barco que generó gran polémica, y que actualizó la discusión sobre las articulaciones entre política y violencia. En esta carta, del Barco se declara responsable, no de forma general y superficial, sino de forma particular por cada asesinato, por haber apoyado a un grupo que fue capaz de ejecutar a dos de sus miembros. Y en este acto personal de contrición, reclama lo mismo de sus compañeros: la asunción de la responsabilidad sobre todas las acciones del movimiento, en especial, las que involucraron la vida de los otros, en tanto proclama el principio “no matarás” con la imposibilidad de ser violado bajo ninguna circunstancia. Esta polémica intervención constituyó el inicio de un debate que continúa hasta hoy. Una parte importante del mismo se editó como libro. Cfr. AAVV (2007), *No matar. Sobre la responsabilidad*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba y Ediciones del Cíclope.

¹⁸ Sobre diversas acepciones de espacio público cfr. Arendt (2003), Rabotnikof (1997), Caletti (2004), Silvestri (2001).

¹⁹ En el discurso pronunciado el 25 de mayo de 2003 en el Congreso de la Nación Argentina dijo: “formo parte de una generación diezmada, castigada con dolorosas ausencias; me sumé a la luchas políticas creyendo en valores y convicciones a las que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada. No creo en el axioma de que cuando se gobierna se cambia de convicción por pragmatismo. Eso constituye en verdad un ejercicio de hipocresía y cinismo. Soñé toda mi vida que éste, nuestro país, se podía cambiar para bien. Llegamos sin rencores, pero con memoria. *Memoria no sólo de los errores y horrores del otro, sino también es memoria sobre nuestras propias equivocaciones. Memoria sin rencor que es aprendizaje político, balance histórico y desafío actual de gestión.* (...) Vengo, en cambio, a proponerles un sueño: reconstruir nuestra

dictadura había comenzado a ser recuperada con anterioridad, es durante su gestión que cobra un lugar preponderante. La transformación de la ESMA, en la que funcionó el centro clandestino de detención más emblemático, en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, constituye un acontecimiento simbólico fundamental de esta política.

En esta etapa, la memoria del terrorismo de Estado ya no está centrada en testimonios sino que se amplía incluyendo nuevas formas de expresión que introducen la dimensión estética en las representaciones del pasado reciente. Aparece, entonces, como eje central o de modo secundario, no sólo en discursos políticos y debates académicos e intelectuales sino también en programas de televisión y en el cine, tanto de ficción como documental, en la literatura, las artes visuales y la currícula escolar, y se intensifica también su visibilidad en la traza urbana. Así como se diversifican las manifestaciones de la memoria, se amplían también sus protagonistas: si los primeros testimonios eran pronunciados por las víctimas, en esta etapa irrumpe con notable potencia y protagonismo la voz de los hijos.

Se va conformando entonces un relato coral, en tanto se narra desde un escenario público devenido polifónico. Surgen nuevas figuras, nuevas subjetividades, como consecuencia de los diversos posicionamientos asumidos en cada contexto de enunciación. Quienes narran ya no asumen un único rol, como fue quizás en los primeros años de democracia el de “víctima inocente”. Las víctimas fueron en su mayoría militantes, en algunos casos también guerrilleros, muchos debieron exiliarse; los hijos hablan en tanto hijos de asesinados, desaparecidos o exiliados,²⁰ algunos hacen hincapié en el activismo

propia identidad como pueblo y como Nación; vengo a proponerles un sueño que es la construcción de la verdad y la justicia; vengo a proponerles un sueño que es el de volver a tener una Argentina con todos y para todos. Les vengo a proponer que recordemos los sueños de nuestros patriotas fundadores y de nuestros abuelos inmigrantes y pioneros, *de nuestra generación que puso todo y dejó todo pensando en un país de iguales*” (En www.casarosada.gov.ar, el subrayado es mío).

²⁰ La agrupación *Hijos e Hijas del Exilio* fue creada en 2006. En la carta abierta que publican en su página web dicen: “Durante varios años pedimos justicia por las desapariciones torturas, secuestros y apropiación de niños y asesinatos, así como juicio a los represores y a sus cómplices. En muchas de nuestras familias también ocurrieron estas atrocidades. Estas violaciones a los Derechos Humanos eran más urgentes para denunciar y repudiar. Así, el exilio y sus consecuencias fueron relegadas como si se tratara de una violación menor, sin mayor importancia; pero tantos silencios y omisiones no borraron las heridas. Después de tanto tiempo, creemos que ya es hora de hablar de todo lo que nos pasó y nos pasa” (en: www.hhdelexilio.com.ar). Esta agrupación organiza anualmente desde el año de su creación las “Jornadas del exilio”. En ellas tienen lugar mesas de debate, muestras de arte y se proyectan cortos y videos realizados por ellos, entre ellos *Argenmex*, de Analía Miller y Violeta Burkart Noé. También recientemente fue publicado *El retorno de los hijos del exilio. Una nueva comunidad de inmigrantes* (2008), donde Roberto Aruj y Estela González indagan en el regreso de los hijos de los exiliados políticos a la Argentina.

político de sus padres, otros ponen el acento en la politicidad intrínseca de su historia de vida.

1.1 Derivas de la memoria y dilemas de la representación

Paradójicamente, es en esta etapa de proliferación de discursos sobre el pasado cuando más intensamente acecha el peligro de la amnesia. La sobreabundancia, y ya no la falta u omisión de información, parecen amenazar a la memoria. “¿Qué sucedería (...) -se pregunta Huyssen- si el *boom* de la memoria fuera inevitablemente acompañado por un *boom* del olvido?” (2002: 22). Esta pregunta deriva en qué viene primero: “¿Es el miedo al olvido el que dispara el deseo de recordar, o será a la inversa? ¿Acaso en esta cultura saturada por los medios, el exceso de memoria crea tal sobrecarga que el mismo sistema de memoria corre un constante peligro de implosión, lo que a su vez dispara el temor al olvido?” (2002:23). Ahora bien, cuando el autor introduce la noción de “exceso de memoria” no lo hace en referencia a la sobreabundancia de memorias vividas, sino de “memorias imaginadas” las cuales, una vez consumidas, pasan raudamente al olvido. Es entonces la sobreabundancia de información que, en tanto desprovista de experiencia, se convierte en una memoria *light*.

En el contexto de esta explosión memorial ya no es posible, dice Huyssen (2002), pensar en el Holocausto, así como en cualquier otro trauma histórico desde una perspectiva que, centrada en la ética o en la política, excluya el proceso de mercantilización del que también es objeto. En efecto, la memoria se ha transformado en mercancía y su inserción en este mercado de características particulares resulta problemática. El proceso de *reificación del pasado*, asegura Enzo Traverso, “hace de la memoria un objeto de consumo, estetizado, neutralizado y rentable” (2007: 68). El autor encuentra un ejemplo de este mecanismo en la explotación turística de sitios históricos y acuña la expresión “turismo de la memoria”. Con la historia reciente, este fenómeno se vuelve más acuciante y se ve abierto el camino para lucrar con las memorias atravesadas por el horror y la muerte.²¹ Así, el tiempo necesario de la reflexión se choca con el ritmo vertiginoso que

²¹ Este problema se ve concretamente en el tour “Recorridos de la Memoria”, organizado conjuntamente por una agencia de turismo especializada en circuitos históricos y Memoria Abierta hace algunos años. En el mismo se visitaban sitios vinculados de distinto modo al terrorismo de Estado, desde centros clandestinos de detención, como la ESMA o el Club Atlético, hasta el Estadio de River, ícono del Mundial de 1978, el

impone el mercado.²² Sin embargo, hay que tener en cuenta que el proceso de mercantilización no es necesariamente sinónimo de trivialización: “no existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, por mucho que deseemos que exista” (Huysse, 2002:25). Son, por lo tanto, las estrategias específicas de representación y mercantilización de las memorias –y el contexto en que irrumpen- las que dirimen su potencia para exceder el carácter de mercancía.

Pero también la representación entraña una paradoja. “Representar es sustituir a un ausente –dice Corinne Enaudeau-, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (2006: 27). La representación implica “algo” que ocupa el lugar de otra cosa, pero no hay total identidad en el reemplazo. No siendo una sustitución por un “igual”, toda representación “arrastra, desde sus primeras inscripciones, una suerte de pecado original: la de no ser, justamente, un ‘original’” (Arfuch, 2002a: 206). Al mismo tiempo que identifica, traiciona.

La idea de representación –y cómo llevarla a cabo- se complejiza si aquello que busca ser representado se construye polifónicamente. Siempre hechas desde el presente, las representaciones del pasado se convierten en objeto de disputas ante la ausencia de un pasado único a recuperar. Se multiplican, así, los planos de inautenticidad en las intervenciones o intentos de intervención cuya potencia pasa más por la hondura de su interpretación que por su hipotética fidelidad.

Aunque se trate de una pretensión inalcanzable, la memoria busca ser fiel al pasado y, por ello, persigue constantemente esta *dimensión verista* (Ricoeur, 1998:26). Una de las instancias en la cual la memoria intenta aproximarse a la verdad es en el testimonio. “El testimonio desprende de la huella vivida un vestigio de ese rastro - dice Ricoeur-, y ese

Parque de la Memoria, la Plaza de Mayo, etc. Las dudas que generó en los organizadores la idea de vincular la memoria de la dictadura con el turismo, así como tener que poner un precio y cobrar por la realización de este circuito, llevaron a la cancelación del mismo.

²² En una entrevista realizada por el diario *Página/12* al director de la película *Shoah*, Claude Lanzmann se refiere a la moda de los viajes a Auschwitz como una de las consecuencias perversas de su película: “Comencé a recibir llamados telefónicos, de dirigentes de asociaciones judías, que no necesariamente habían visto la película, pero que igualmente querían llevar grupos de jóvenes judíos a Auschwitz. Una vez me dijeron que querían tomar un avión a París por la mañana, aterrizar en Cracovia, ir de allí a Auschwitz, hacer una visita rápida y después hacer el camino de regreso, todo en un día. Es exactamente lo opuesto de lo que yo hice en mi película, porque yo pase muchísimos días y noches en Auschwitz, en diferentes épocas del año. Y no digo que no sea bueno ir a Auschwitz, pero lo que digo es que Auschwitz no se puede visitar” (*Página/12*, 27 de marzo de 1997).

vestigio es la declaración de que aquello existió” (1998:26). La ambición de verdad de la memoria se funda en la aserción de que la (una) realidad se vuelve indisociable del sujeto que presencia y atestigua. La afirmación “yo estuve allí” implica que algo sucedió y que alguien (“yo”) lo presencié. Pero en tanto esta afirmación se enuncia ante alguien, el testigo pide ser creído como forma de legitimación. Así, el testimonio ya no sólo está certificado por la presencia del testigo que narra, sino acreditado por la creencia de otro/s. La posibilidad latente de la sospecha, la duda respecto a la fiabilidad del testimonio, lleva al testigo a involucrar una tercera cuestión en su afirmación “yo estuve allí”, agrega “si no me crees, pregúntale a otro”. Pero ese “otro”, sólo tendrá su testimonio para aportar, sustentado en su propia afirmación “yo estuve allí”. Esta posibilidad de confrontación de testimonios –dice Ricoeur- es lo que nos ubica en el umbral de la historia.²³

Historia y memoria tienen por objeto la elaboración del pasado y, aunque contrapuestas en varios aspectos, están siempre entrecruzadas. La historia, como disciplina, se funda en la matriz de la memoria. Esta última, por su parte, se basa en la experiencia vivida, está en continua transformación y es –como sostiene Pierre Nora- “vulnerable de varias maneras a la apropiación y manipulación, y capaz de permanecer adormecida por largos períodos para ser despertada repentinamente” (1996:3). No hay una sino múltiples memorias que resultan de la activación subjetiva de ese pasado en el presente y en función de las expectativas futuras, conjugándose, así, una temporalidad compleja.²⁴ Como recuperación subjetiva del pasado, “la memoria surge de grupos que ella conforma, esto quiere decir, como observó Maurice Halbwachs, que existen tantas memorias como grupos; que la memoria es, por naturaleza, múltiple aunque específica; colectiva y plural, aunque individual” (Nora: 1996:3).

²³ Según Paul Ricoeur, la expresión “operación historiográfica” define la epistemología del conocimiento histórico que el autor basa en tres fases, las cuales no son “estadios cronológicamente distintos, sino de momentos metodológicos imbricados entre sí” (2004: 177): fase documental, fase explicativa/comprendida y fase representativa. En la primera se establecen las pruebas (testimonios, archivos, etc.), en la segunda se busca responder a la pregunta “¿por qué?” y en la última se configura la escritura de la historia.

²⁴ Cfr. Jelin (2002). En la serie “Memorias de la represión”, se publican los resultados de una investigación de gran envergadura sobre las memorias de la represión política en el Cono Sur. En el volumen introductorio, Elizabeth Jelin, una de las directoras del proyecto de investigación, realiza un recorrido teórico sobre la noción de memoria. Las tres premisas centrales de las que parte son: “primero, entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, ‘historizar’ las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en distintas sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas” (2002:2).

Buscando dotar de sentido al pasado, las luchas entre memorias acentúan y aceleran los procesos de afirmación identitaria. “La representación del pasado es constitutiva - según Tzvetan Todorov- no sólo de la identidad individual –la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma- sino también de la identidad colectiva” (2000:51), puesto que, tomando palabras de Walter Benjamin, “donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo” (1971:32). Esta conjunción no es pacífica: como construcciones selectivas y contingentes, las memorias son incapaces de representar la totalidad y, por lo tanto, llevan impreso el carácter ficcional –y conflictivo- en su producción de verdades.²⁵ “La memoria –dice Héctor Schmucler- cede al olvido lo que no ha privilegiado retener y en esa elección de un recuerdo y no de otro condiciona nuestro ser en el presente” (2000:5). Por eso, no todo olvido es amnesia, sino selección necesaria en todo trabajo de rememoración.²⁶

1.2 Interrogaciones éticas y apuestas estéticas

Memorias y olvidos. Huellas y marcas. Presencias y ausencias. Verdad y ficción. Pasado y presente. Estos pares se encuentran en las más diversas manifestaciones de la

²⁵ Por esta imposibilidad resulta llamativa la consigna “Memoria completa” bajo la cual se reúnen asociaciones cívico-militares que buscan disputarle a las organizaciones de derechos humanos –apelando a medios y estrategias diversos- el sentido del pasado reciente. Para Valentina Salvi, esta memoria se construye tanto de modo reactivo como especular a la memoria de los desaparecidos y al igual que ella lucha contra el olvido pero de pasados diferentes. “Esta memoria cívico/militar –dice- asume la forma de una réplica en el doble sentido propuesto por Deleuze (1994: 157- 206), como efecto y como acusación. En su calidad de efecto, se apropia de los lemas que dieron sentido a la lucha de las organizaciones de derechos humanos durante 30 años, Memoria, Verdad y Justicia para posicionarse públicamente en la escena de la memoria y ampliar la legitimidad de un discurso que está fuertemente desprestigiado entre la opinión pública. Y en su calidad de acusación, resignifica los sentidos socialmente consagrados por las organizaciones de derechos humanos para desacreditar y cuestionar su verdad y su lucha” (2007:4).

²⁶ Existen varios tipos posibles de olvido. Tal como ya fue mencionado, para Schmucler el olvido entendido como selección es necesario para la existencia de la memoria. También para Todorov: “la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción entre ambos. (...) Conservar sin elegir no es tarea de la memoria” (2000: 16); y para Yerushalmi (1989) se olvida todo aquello que no puede integrarse al sistema de valores de la *halakhah*, es decir la Ley. El olvido es –para este autor- una ruptura en la cadena de transmisión de una generación a otra. Por su parte, Henry Rousso señala que la amnistía es el ejemplo más elocuente de la existencia de políticas del olvido. La amnistía es, entonces, un olvido voluntario producto de una decisión política para “borrar el recuerdo público de un conflicto anterior” (2002: 89). Por ello, no puede entenderse como un olvido en sentido literal. Para Ricoeur, el olvido profundo tiene dos polos: por un lado, el olvido *inexorable*, que “trata de *borrar* la huella de lo que hemos aprendido o vivido” (1999:53) y por el otro, el olvido *de lo inmemorial*, es decir, de “las fundaciones (...) las cuales nunca fueron ‘acontecimientos’ de los que podamos acordarnos” (1999:54).

memoria, algunas veces funcionando como polos opuestos, otras solidariamente. Ahora bien, ¿cómo se juegan estas tensiones en las inscripciones y representaciones del pasado reciente? Si de memorias traumáticas se trata, ¿todo es mostrable? ¿Todo es representable? ¿Cuáles son los límites éticos de las representaciones artísticas del horror? ¿Hay límites? ¿En qué medida la experiencia traumática admite una representación estética que no estetice el dolor?

Después de Auschwitz –sentencia Adorno- ya no es posible escribir poesía. Esta frase solía interpretarse como una prohibición lisa y llana de la representación “sin percibir la retórica hiperbólica de Adorno y el contexto político de la década de 1950 con toda su carga de restauración” (Huyssen, 2002: 122). Para Eduardo Grüner este enunciado no es tanto un imperativo moral como una señal de alerta sobre el límite de lo humano. “Lo que dice [Adorno] es que, si Auschwitz ha mostrado que se pueden traspasar los límites de lo que ingenuamente tomábamos por humano entonces a la poesía y al arte -que también ingenuamente tomábamos como lo más sublime que era capaz de producir la humanidad- sólo les queda la mala fe, o bien la asunción desesperada y desesperante de su propia *inhumanidad*” (2002, 23).²⁷ Puesto que la tesis de Adorno ha sido contestada, afirma Huyssen, por lo menos en sus lecturas más literales, la discusión ya no está centrada en la posibilidad o imposibilidad de la representación, sino que se focaliza en cómo hacerlo.²⁸ ¿Existen géneros que resulten más apropiados -como se interrogan Jelin y Langland (2003)- para aproximarse estéticamente a hechos tan aberrantes? ¿Existen géneros que resulten “más éticos”? ¿Se trata de reconstruir el pasado para traerlo al presente o de descubrirlo vivo en un presente amenazado de olvido? ¿Componer un fiel reflejo de la

²⁷ Después de Auschwitz, el arte (y la poesía) solo puede hablar de lo inefable y está por ello en el terreno de lo sublime. “Lo sublime, en el arte –dice Grüner-, es la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable, más aún: la presentación (o la presentificación) de lo *imrepresentable*. Por la mediación de lo sublime estético, se hace tolerable la *imposible experiencia* de lo sublime en lo real.” (2002, 24).

²⁸ Los discursos –y debates- en torno a la representación del Holocausto ya llevan varios años, y ocupan un lugar fundamental en la discusión en torno a los modos de representación de las memorias de la última dictadura militar. Vale nuevamente recordar que no pretendo realizar una comparación entre el Holocausto y la última dictadura militar, lo cual implicaría la descontextualización de ambos acontecimientos y, por lo tanto, limitaría el análisis, sino retomar las discusiones que se han dado en torno a la problemática de la representación del Holocausto como referentes, procedimiento que es casi ineludible y por lo tanto, devenido en cierto modo “clásico”. Procedimiento sobre el cual sin embargo nos advierte Huyssen: “es precisamente el surgimiento del Holocausto como *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. (...) Mientras que la comparación con el Holocausto puede activar en términos retóricos determinados discursos sobre la memoria traumática, *también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas*” (2002: 17-18, el subrayado es mío). Ver también al respecto la introducción. En este sentido, el comparatismo, acordando con Alejandro Kaufman, “se instala como orientador de una restitución de las referencias perdidas en el plano ético” (2007: 237).

historia, o una representación fallida o incompleta que resulte enigmática y exigente al lector? Muchas veces, paradójicamente, las representaciones que se pretenden formalmente más fieles paralizan y obturan todo ejercicio de memoria. Esto pone de manifiesto que no hay “buenas formas” ni “buenos contenidos” que garanticen por sí mismos una “buena” representación ni la recepción correspondiente, sino que el resultado, particular en cada caso, depende de la amalgama entre forma y contenido, y no descansa en fórmulas preestablecidas. El único modo posible de transmitir lo sucedido –dice el director de *Shoah*, Claude Lanzmann en referencia al Holocausto- es a través del arte. “¿Y qué significa ‘arte’? –se pregunta. Arte es *dar forma*.” (Página/12, 27/3/1997, el subrayado es mío). La discusión por el modo de representación no es una discusión de estilo sino que la estética está atravesada desde su constitución misma por la dimensión política. La forma es política.

Las preguntas respecto a la producción de representaciones del pasado reciente son acompañadas por interrogantes en torno a los modos de recepción o lectura de las mismas. ¿El tipo de lectura depende sólo de la obra? ¿De qué modo lograr eludir un consumo *light* y generar experiencia? ¿Cuál es la ética en las lecturas de estas representaciones? Las preguntas abiertas sobre esta dimensión conducen a las implicancias que supone representar el pasado con las nuevas generaciones –los jóvenes- como protagonistas, tanto como creadoras o como destinatarias. En tanto carecen de una “experiencia propia” –entendida como el haber “estado allí”-, la legitimidad de su voz o de sus lecturas y sus modos de ver, así como la autenticidad de sus representaciones son habitualmente puestas en cuestión. ¿Cómo representar ese pasado para aquellos que no lo vivieron? Y, también, ¿cómo pueden representarlo quienes no lo experimentaron? ¿Serían sus representaciones “menos auténticas”? Más ampliamente, ¿habría una autenticidad que dependa exclusivamente de la cantidad y calidad de la información y no de la manera de representar?

Pensar el concepto de memoria como depósito invulnerable, capaz de acumular y conservar información del pasado al que se puede acudir cada vez que resulte necesario, significa otorgarle a esa memoria una autosuficiencia que obtura la experiencia que pretende generar. Dicho en términos de Benjamin se trata de la memoria voluntaria, en la cual las informaciones que ésta nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de él. La imposibilidad de reflejar el pasado de modo total y transparente no implica una merma o una falla en la constitución de la memoria. La memoria descansa en la materialidad de la

huella pero requiere del trabajo de evocación y resignificación de los sujetos. Por ello, estas materialidades, activadas –y no sólo trasladadas- desde el presente, pueden operar como disparadores de la *memoria involuntaria*.²⁹

²⁹ A diferencia de la memoria voluntaria que aparece mediante un esfuerzo por recordar, la *memoria involuntaria* constituye el advenimiento de un recuerdo asociado a un estímulo del presente. En la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, la memoria involuntaria surge como respuesta a las sensaciones producidas en el gusto y el olfato por una magdalena y una taza de té: “Y de pronto el recuerdo surge ... Ver la magdalena no me había recordado nada antes de que la probara: quizá porque había visto muchas...”.

Capítulo 2

Ciudad marcada: huellas de la dictadura en Buenos Aires³⁰

“La historia comienza al ras del suelo”
Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*

Recuerdos y lugares se atraviesan y construyen mutuamente, resultan indisociables. A partir de estos cruces, Walter Benjamin describió ciudades muy diferentes: Moscú, Nápoles, y especialmente Berlín, la ciudad de su infancia, que puede ser reconstruida desde sus experiencias y sus recuerdos: “Hace ya mucho tiempo, años en realidad, que juego con la idea de organizar gráficamente en un mapa el espacio vital *-bios*” dice Benjamin declarando su intención de plasmar sobre el plano de Berlín marcas biográficas tan numerosas como inclasificables:

las viviendas de mis amigos y amigas, las salas de reunión de los colectivos de todo tipo (...), las habitaciones de hotel y las de putas (...), los importantísimos blancos del parque zoológico, los caminos a la escuela y las tumbas de las que he presenciado el momento en que son rellenadas, los lugares en los que había espléndidos cafés cuyos nombres, que nosotros pronunciábamos a diario, hoy han desaparecido, las pistas de tenis en las que hoy hay casas de alquiler vacías y las salas adornadas de oro y estuco que los terrores de las clases de baile casi convertían en gimnasio (1996: 190-191).

Este proyecto de Benjamin sobre las ciudades que habitó o que recorrió en sus viajes, se refiere al espacio urbano como territorio hollado de marcas subjetivas, ligadas a vivencias personales, que al ser recorrido despierta la *memoria involuntaria* de quienes están traspasados por esas marcas, y que probablemente resulten invisibles para otros.

Si la memoria es *topofílica*, es decir, existe una “propensión del recuerdo para construirse espacialmente, para inscribirse en un espacio” (Candau, 2006:37), la ciudad como trama significativa que se despliega en multitud de registros –el trazado de las calles, la arquitectura, los espacios cívicos, las formas que el diseño imprime en diversas superficies- alberga para sus habitantes no solamente marcas biográficas, personales, sino también huellas reconocibles que dan cuenta de un pasado compartido. Monumentos, memoriales, sitios históricos³¹ o simplemente espacios devenidos *lugares*³² a partir de

³⁰ Una primera versión resumida de este capítulo fue publicada en: Arfuch, L. y Devalle, V. (comps.) (2009), *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo Libros, Págs. 105-121.

³¹ En una conferencia dictada en el marco del Taller “Uso público de los sitios históricos para la transmisión de la memoria”, organizado por Memoria Abierta en junio de 2006, Héctor Schmucler reflexiona en torno a

acontecimientos relevantes, constituyen el anclaje material de estas memorias. En particular, en relación a la última dictadura militar, ¿cuáles son los modos en que, en la actualidad, esta memoria traumática se inscribe espacialmente en la Ciudad de Buenos Aires? ¿Qué edificios públicos resignifica? ¿En qué monumentos es evocada? Y, además, ¿cómo se inscribe biográficamente? ¿Qué viviendas, qué cafés, qué plazas quedaron atravesados silenciosamente –y no tanto- por las vidas cotidianas de quienes hoy están desaparecidos? “Las ciudades –dice Huyssen- son palimpsestos de historia, encarnaciones del tiempo en la materia, sitios de memoria” (2000: 26) y como espacios significantes, las modalidades en que la memoria tanto individual como colectiva se inscribe –y también hace efecto- son múltiples y diversas.

El terrorismo de Estado en la Argentina (1976-1983) saqueó, torturó y mató casi sin dejar rastros visibles de la represión ilegal en el espacio urbano. En la desaparición de personas como parte de un plan sistemático se articulan, según Emilio Crenzel, dos características que dan cuenta de su radicalidad como acontecimiento histórico. Una de ellas es la utilización del aparato estatal para el aniquilamiento de opositores o disidentes. Otra es la constitución del exterminio como “inobservable social”, es decir, sin dejar huellas públicas: “los cuerpos de los vivos se desvanecerían sin conocerse su paradero, se negaría su cautiverio clandestino, su posterior asesinato, no habría cadáveres ni tumbas, los crímenes serían negados y no tendrían responsables” (Crenzel, 2004: 65-6).

Una de las pocas marcas visibles del accionar del terrorismo de Estado –y también de la militancia durante la dictadura-, que permanece desde entonces y hasta la actualidad, es una casa ubicada en la calle 30 de la ciudad de La Plata. En ella quedaron impresos los rastros, no de la desaparición, sino de la muerte producida en un “enfrentamiento”, expresión utilizada para encubrir y justificar ataques y asesinatos. Esta vivienda, también conocida como “Casa Anahí”, en la que funcionaba una imprenta clandestina, fue mantenida sin modificaciones, conservando todas las marcas del asalto militar que sufrió al ser descubierta, como testimonio tanto de esa violencia como de la resistencia (Fig.2.1 / 2.2

los “sitios históricos”. ¿Qué significa que un sitio sea “histórico”? ¿Qué historia lo construye o reconoce como tal? Para el autor, lo histórico se vincula con la noción de lo “verificable” –que excede a las memorias individuales o colectivas- y, en este sentido, se apoya fuertemente en lo material.

³² Lugar –según el modo en que lo entiende Marc Augé- es el lugar antropológico, es decir, donde se inscriben y simbolizan sentidos. Esta noción incluye “la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza” (2000: 87). En contraposición, la noción de espacio “parece poder aplicarse útilmente, por el hecho mismo de su falta de caracterización, a las superficies no simbolizadas del planeta” (2000: 87)

/ 2.3).³³ Esta es, entonces, una ruina urbana que, lejos de dar cuenta de la reconciliación de espíritu y naturaleza según la concepción de Simmel, no deja de interpelar a quienes la visitan. La particularidad es que este lugar interviene, sin necesidad de ser intervenido en un sentido activo.³⁴ Es decir, la voluntad expresa y deliberada de no “reconstruir” la casa, de dejarla tal cual quedó, resulta un potente modo de atraer la atención y la reflexión, en particular porque está ubicada en un barrio residencial, fuera de todo circuito turístico, comercial, etc.. La conmoción que genera se potencia, además, ya que las dos casas linderas –reconstruidas en la década del ‘80 con las indemnizaciones pagadas por el Estado- enmarcan de un modo aún más elocuente la temporalidad propia de la “Casa Anahí”.

Uno de los modos de hacer visibles las huellas de la dictadura en la traza urbana consiste en identificar y marcar los espacios en los que funcionaron centros clandestinos de detención y tortura que no fueron pública y colectivamente visibles durante ese período. En ellos se mantenían cautivos en condiciones inhumanas a los detenidos-desaparecidos. Allí se los sometía a interrogatorios, torturas y vejámenes hasta el momento en que se decidía de manera bastante aleatoria su liberación o su “traslado”, eufemismo utilizado para aludir a su eliminación, en muchos casos, en los llamados “vuelos de la muerte”. Según Pilar Calveiro “La ilegalidad de los campos, en coexistencia con su inserción perfectamente institucional, aunque parezca contradictorio, fue una de las claves de su éxito como modalidad represiva del Estado” (1998: 78). En muchos casos se sabía de su existencia pero nunca fueron reconocidos y, en tanto no hubo “muertos” sino

³³ Esta casa, donde vivían Diana Teruggi y Daniel Mariani con su hija Clara Anahí, y donde se imprimían “Evita Montonera” y “El descamisado”, fue atacada el 24 de noviembre de 1976 por las “fuerzas conjuntas” de la dictadura en un operativo del que participaron, entre otros, el General Camps y el Comisario Etchecolatz. Diana Teruggi y otros tres hombres que se encontraban en la casa fueron asesinados. La beba, de sólo tres meses, fue ilegítimamente apropiada y su paradero se desconoce hasta el día de hoy. Luego del ataque, la casa permaneció custodiada cerca de un año y más tarde fue “tomada”. Finalmente, fue recuperada por la familia de sus propietarios en 1998 y declarada de Interés Municipal en ese mismo año, Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires en 2000 y de Interés Nacional en 2003. Actualmente, es la sede de la Asociación Anahí, organismo dirigido por Chicha Mariani, creado para promover y defender los derechos humanos. En *La casa de los conejos*, novela recientemente publicada, su autora, Laura Alcoba (2008), narra el tiempo en que, siendo una niña, pasó en esta casa junto a su madre, también militante de Montoneros, mientras se construía y comenzaba a funcionar la imprenta. Alcoba y su madre lograron exiliarse tiempo antes del ataque.

³⁴ Cada modificación requerida por la casa, incluso las necesarias para evitar el avance del deterioro producto de los grandes agujeros en paredes y techos, es fuertemente debatida entre los miembros de la Asociación Anahí. Si bien fueron recibidas como donaciones varias obras de arte, se decidió que no fueran exhibidas en la casa, con la excepción de una instalación de una artista española: un conjunto de llaves que colgadas del marco de una puerta se mueven con el viento y producen sonidos. El objetivo de la casa no es que albergue producciones artísticas sino que la casa misma sea el testimonio de lo sucedido.

“desaparecidos”, no quedaron rastros de estos lugares que efectivamente funcionaron, en muchos casos, insertos en la traza urbana, linderos a viviendas, escuelas, fábricas u oficinas, ubicados sobre avenidas altamente transitadas o en tranquilos barrios de casas bajas, funcionando ocultos en edificios como comisarías, dependencias de las Fuerzas Armadas, etc.

El acontecimiento que marcó el descubrimiento social de los centros clandestinos de detención, afirma Hugo Vezzetti (2003), fue la presentación del informe de la CONADEP ante el Poder Ejecutivo. A partir de ese momento algunos de estos lugares, identificados por los testimonios de los sobrevivientes, comienzan a convertirse en marcas públicamente reconocidas y, en los últimos años, su visibilidad en el espacio público se ha intensificado. Desde los “escraches” organizados por Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) hasta la decisión oficial de crear el Museo de la Memoria en el predio en el cual funcionaba la ESMA, desde las intervenciones de colectivos de artistas hasta los trabajos coordinados entre vecinos y organismos de derechos humanos, una amplia variedad de acciones, discusiones y estrategias contribuyeron a esa visibilidad. Así, estos lugares dejan de estar aislados de su entorno y de los otros barrios de la ciudad. En esa apertura, en esa vinculación, las intervenciones urbanas atravesadas por una dimensión estética juegan un papel protagónico, con su carácter disruptivo, desafiante, cuestionador, con poder de interpelación y conmoción. Las marcas a las que nos referiremos aquí tienen en común el esfuerzo por “rehumanizar” a los desaparecidos, recuperar los nombres, las historias y también las pasiones, rescatarlos del anonimato, de la negación de la identidad a la que fueron sometidos como condición necesaria en el proceso de su desaparición, dar vida a la cifra que, aunque impactante, no deja de ser una cifra. Esas marcas señalan la huella de los sitios concretos de la ciudad donde vivieron, trabajaron, desaparecieron y donde viven los represores.

2.1 Lecturas de la ciudad

El espacio humano en general, y no solamente el espacio urbano, dice Roland Barthes, es significativo. De forma análoga a la semantización de los objetos que surge desde su producción y consumo, el espacio urbano se torna significativo desde la apropiación vivencial de sus habitantes: “en toda ciudad a partir del momento en que es

verdaderamente habitada por el hombre, y hecha por él, existe ese ritmo fundamental de la significación que es la oposición, la alternancia y la yuxtaposición de elementos marcados y elementos no marcados” (1992: 260).

Esta dimensión significativa del espacio ha sido frecuentemente ignorada. Las características de la cartografía moderna dan cuenta de la censura que la objetividad – aquella que Benjamin pretendía anular con la creación de su propio mapa marcado biográficamente– ha impuesto sobre la significación del espacio. Las marcas urbanas, tal como son consideradas en este capítulo, son entonces resultantes de espacios atravesados por vivencias, espacios físicos o geográficos que se transforman en *espacios biográficos* (Arfuch, 2005).

En tanto la semiología señala la inexistencia de un significado único podemos decir, entonces, que el espacio urbano es polisémico. Por un lado, porque considerando la perspectiva de Doreen Massey (2005), el espacio es el producto de interrelaciones y está en continua formación, en constante devenir, por el otro, porque los significados son necesariamente diversos según los puntos de vista. Así, la ciudad significa a partir de múltiples lecturas, no sólo de sus habitantes sino también de sus ocasionales visitantes. “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” dice Barthes (1992: 260-1).

A partir de la indisociable articulación entre espacio geográfico y tiempo histórico, Ricoeur asegura que “como mejor se percibe el trabajo del tiempo en el espacio es en el plano urbanístico. Una ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales” (2004:194). En este mismo sentido, Marc Augé sostiene que el espacio urbano está sometido a la historia, pero no sólo a la historia pasada sino también a la historia futura ya que entonces se redefinirán los sentidos de los lugares como producto de nuevas lecturas en otros contextos socio-históricos. Cada recorrido por la traza urbana constituye, entonces, una (re) apropiación individual de la historia. En la ciudad-memoria - denominación elegida por el etnólogo francés para dar cuenta del espacio en el cual se conjugan memoria e historia- “se sitúan tanto los rastros de la gran historia colectiva como los millares de historias individuales” (1998:112); y los rastros de la historia colectiva en la ciudad sólo funcionan como “vehículos de memoria” (Jelin, 2002) a partir del trabajo de rememoración de los sujetos.

Partiendo de la concepción del espacio como significante, me propongo realizar en este capítulo una lectura socio-semiótica de la ciudad de Buenos Aires deteniéndome, en particular, en los modos en los que la memoria inscribe espacialmente la historia reciente. Me interesa sobre todo indagar de qué modo estos lugares, transformados en los últimos años a partir de la intervención gubernamental, vecinal, de organismos de derechos humanos o de artistas, no sólo testimonian sino también estimulan la discusión sobre la última dictadura. Me ocuparé para ello de algunas “marcas territoriales” (Jelin y Langland, 2003)³⁵ que resultan significativas en el contexto de la ciudad, considerándolas narrativas que articulan tanto las memorias individuales como las colectivas.

Resulta necesario aclarar que el desarrollo de la investigación puso en tensión y complejizó la noción de “marca” en relación con la de “huella”, que en un comienzo utilicé como términos equivalentes. Sin pretender construirlas como conceptos teóricos, es importante dar cuenta de las implicancias que genera distinguirlas. La presencia de una marca de la memoria en el espacio urbano no siempre se construye sobre los vestigios materiales de ese pasado. Si en los ex centros de detención coincide la marca con los restos, en el Parque de la Memoria, más allá del simbolismo del río, la marca no surge de ellos. Entonces, ¿qué hace que un lugar sea marca? ¿Desde qué momento lo es? Las marcas del pasado reciente en la ciudad son resultados de luchas políticas y encarnan espacios disputados, apropiados, ganados por impulsores de memoria.³⁶ En algunos de los casos sobre los que trabajo en este capítulo, ciertos acontecimientos resultan modos de “marcar” lugares que, en realidad, ya eran visibles. Paradójicamente, si existe la necesidad de marcarlos es porque, quizás, no sean tan visibles para todos. La ESMA, por ejemplo, ya era un lugar marcado que su transformación en Museo de la Memoria contribuyó a reforzar. Y, sin embargo, no todos los habitantes de la ciudad conocen lo sucedido durante la última dictadura militar, ni el protagonismo de ese lugar en la represión ilegal. En un sentido, podemos pensar en la huella como una intensidad. Como cicatriz de la experiencia del pasado en el presente, entraña una impresión profunda y duradera. A diferencia de la marca, solo puede ser leída por quien se involucra de algún modo en ella. La huella

³⁵ En *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Jelin y Langland (2003) utilizan esta noción para dar cuenta de la inscripción de la(s) memoria(s) en el espacio urbano, como nexo articulador entre pasado y presente. El libro compila análisis sobre varias *marcas territoriales* de distintas ciudades latinoamericanas.

³⁶ Los “emprendedores de memoria” –como los organismos de derechos humanos en la Argentina– luchan por el reconocimiento y la legitimidad de su narración del pasado, no sólo al interior de un (su) grupo, sino también frente a otros grupos, generando ideas, movilizando proyectos, etc.. Para Jelin, en este planteo “está implícito el uso político y público que se hace de la memoria” (2002:50).

requiere de un descifrador, no basta un lector informado. La huella es una lectura al interior de la marca. Por ello, los lugares no pueden definirse excluyentemente como marcas o huellas juzgando su intención, sino que se definen por su gestión y modos de recepción.

Para este capítulo he construido y analizado un corpus múltiple: registros de campo de los recorridos en los lugares seleccionados así como de la asistencia a conmemoraciones u otro tipo de acontecimientos que tuvieron lugar en ellos, documentos producidos por la comisión o el grupo encargado de la gestión de cada lugar, textos críticos, debates y fotografías

2.2 Lugares de memoria

En la Argentina funcionaron más de 340 centros clandestinos de detención, según el informe de la CONADEP de 1985 y más de 520 según datos actualizados, de los cuales 45 estaban ubicados en la Ciudad de Buenos Aires.³⁷ Estos se emplazaban generalmente dentro de una dependencia militar o policial, en el entramado urbano de distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires, del conurbano así como de otras ciudades del interior.³⁸ La tortura y la muerte sucedían a escasos metros de distancia de donde el resto de la sociedad continuaba su vida habitualmente. Estos lugares, dice Calveiro, funcionaban como un “secreto a voces”,³⁹ es decir, de modo clandestino aunque conocidos por su entorno: “Los vecinos de la Mansión Seré cuentan que oían gritos y veían movimientos extraños” (1998: 44). La ESMA, por su parte, funcionaba al lado de la Escuela Técnica Raggio y frente a la empresa Gillette. Si bien los secuestros –y los ingresos a la ESMA- se realizaban en mayor medida de noche, había movimientos relativos al funcionamiento del centro durante el día

³⁷ Datos del Archivo Nacional de la Memoria. Ver también Instituto Espacio para la Memoria (2007), *Centros Clandestinos de la Ciudad de Buenos Aires* y Abuelas de Plaza de Mayo (2005), *El porvenir de la memoria*. Para confirmar la existencia de un centro de detención se requieren al menos dos testimonios, presentados como denuncia ante la CONADEP o el Poder Judicial. Por ello, si bien se sabe que el número de centros clandestinos que funcionaron durante la dictadura podría ser mayor, la falta de denuncias no permite elevar la cifra oficialmente.

³⁸ Estos centros operaron tanto en dependencias que ya funcionaban como sitios de detención así como en espacios que fueron especialmente acondicionados para tales fines. Cfr. *Nunca Más* (2004:58).

³⁹ Bajo esta misma premisa parece inscribirse “Nosotros no sabíamos”, obra de León Ferrari. Se trata de un collage armado con artículos periodísticos aparecidos durante 1976 en diarios de gran circulación en los que se informaba repetidamente sobre aparición de cadáveres sin identificación en todo el país.

que podían ser vistos desde el exterior. Los alumnos del colegio dijeron escuchar solamente música a gran volumen que, según supieron después, servía para ocultar los gritos en las sesiones de tortura.

Para los detenidos, la pared de los centros los ubicaba muy cerca y a la vez muy lejos del exterior –como la figura de la *puerta* para Simmel que separa lo próximo, en contraposición al puente que une lo distante. Según los testimonios de dos detenidas: Ana María Careaga, en el Club Atlético, y Graciela Geuna, en La Perla en la provincia de Córdoba:

Un día viví una sensación de irrealidad tal, que en ese momento creí que iba a perder o que había perdido ya la razón. Estaba en la enfermería, cerca de la calle, de la gente, y nadie sabía que yo estaba allí. Ese día había habido un partido de fútbol; había ganado Boca, yo escuchaba las bocinas, los gritos de la hinchada festejando. Adentro, al lado de la enfermería, los verdugos jugaban al truco ¡y escuchaban un casete con los discursos de Hitler! Tuve que cerrar los ojos y taparme los oídos! (Citado en Calveiro, 1998: 87).

Yo creía en un principio que La Perla estaba ubicada en algún paraje remoto ... Casi enfrente nuestro se levantaba la fábrica de cemento Corcemar, a sólo 14km de la ciudad de Córdoba, a unos cien metros de una de las principales rutas de la provincia, que tiene una densidad de tránsito importante. Vi pasar varios coches y pensé si no nos verían. ¡Estábamos tan cerca y sin embargo tan lejos! (Citado en Calveiro, 1998: 87).

Este tipo de testimonios, aportados por quienes estuvieron detenidos-desaparecidos dentro de los centros y fueron posteriormente liberados hicieron posible la identificación y reconstrucción de los lugares que habían sido desmantelados o destruidos al ser abandonados. Al encontrarse la mayor parte del tiempo con los ojos vendados o encapuchados –“tabicados”-, los detenidos agudizaban el resto de los sentidos y recuerdan con notable precisión olores, texturas, distancias, sonidos. Según el informe *Nunca más*:

La asombrosa similitud entre los planos que bosquejaron los denunciados en sus legajos y los que resultaron en definitiva del posterior relevamiento del lugar a cargo de los arquitectos y equipos técnicos que intervinieron en las inspecciones y reconocimientos efectuados por la Comisión, se explica por el necesario proceso de agudización de los otros sentidos y por todo un sistema de ritmos que la memoria almacenó minuciosamente, a partir de su ‘aferramiento’ a la realidad y a la vida. En esos ‘ritmos’ eran esenciales los cambios de guardias, los pasos de aviones o de trenes, las horas habituales de tortura. En cuanto al espacio, fue determinante la memoria ‘corporal’: cuántos escalones debían subirse o bajarse para ir a la sala de tortura; a cuántos pasos se debía doblar para ir al baño; qué traqueteo giro o velocidad producía el vehículo en el cual los transportaban al entrar o salir del C.C.D., etc. (2005: 60).

En torno a estos lugares se ha ido dando un paulatino involucramiento barrial y vecinal, alentados por grupos de derechos humanos, asociaciones de ex detenidos o de familiares de detenidos-desaparecidos de dichos centros que buscan recuperar estos espacios para dar testimonio del horror que albergaron pero también para dar cuenta, en especial a las nuevas generaciones, de la lucha y la resistencia de quienes pasaron por allí.

2.2.1. La ESMA

La ESMA fue sin duda el más emblemático de los centros clandestinos de detención, tanto por la cantidad de detenidos y desaparecidos que estuvieron cautivos y porque allí se organizaban los “vuelos de la muerte”, como porque funcionó también como maternidad clandestina y fue un verdadero centro operativo desde donde se planearon diversas actividades delictivas. Asimismo, allí se desarrolló un programa de recuperación que trabajó en la preparación de la candidatura política de Emilio E. Massera que contribuyó a la supervivencia de algunos detenidos, en muchos casos posteriormente confundida con colaboracionismo, que permitió salvar vidas y mantener testigos directos de lo que pasaba.⁴⁰ En la discusión en torno a su transformación en Museo de la Memoria, “la ESMA” parece haber rebasado su singularidad para transformarse en un emblema: podría decirse que es, al terrorismo de Estado en la Argentina, lo que es Auschwitz en relación con la Shoá, una plena condensación significativa.

El acto del 24 de marzo de 2004 en que, con la presencia del entonces presidente Néstor Kirchner, se oficializó la restitución de todo el predio al Gobierno de la Ciudad para la creación de un Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos puede considerarse un hito de “activación de la memoria” (Jelin: 2002)⁴¹ de

⁴⁰ A comienzos de 1977, fue conformado un grupo de prisioneros conocido con el nombre de *staff*. En un comienzo se trataba de militantes de un alto rango, que eran mantenidos con vida por un lado, para ser “mostrados” como trofeos frente a otros detenidos y, por el otro, para usufructuar su formación política e intelectual. Dentro del Casino de Oficiales, en el espacio denominado “pecera”, estos detenidos realizaban análisis de prensa e informes de coyuntura utilizados como insumos para el proyecto político de Massera. Según explica Calveiro “la ambición política de la marina, que pretendía disputar el lugar rector que hasta ese momento había ocupado el ejército dentro de las Fuerzas Armadas, acompañada de la ineptitud, la inexperiencia y el arribismo político de Massera, les permitió concebir la idea de utilizar el ‘capital político’ que habían capturado en beneficio de sus propios objetivos” (1998: 120). Por su pertenencia al *staff*, los miembros gozaban de ciertos privilegios como una mejor comida, la posibilidad de salida de las celdas durante parte del día así como el acceso a los medios de comunicación, privilegios que en muchos casos, intentaron compartir con sus compañeros.

⁴¹ La autora señala que las fechas y los aniversarios constituyen instancias de activación de la memoria, tanto públicamente –conmemoraciones, actos, etc.- como en el ámbito privado. “Son hitos o marcas, ocasiones

inegable importancia material y simbólica.⁴² Este acontecimiento se transformó en un doble punto de inflexión: por un lado, esa decisión se convertía en el punto de llegada de una larga lucha de organismos de derechos humanos, por el otro, se convirtió en el punto de partida de un intenso debate en torno de qué hacer con ese lugar.

En tanto los cambios políticos siempre parecen venir acompañados de transformaciones en la organización del espacio público (Levinson, 1998),⁴³ estas transformaciones generan conflictos, disputas en torno a la historia que se quiere narrar. Así, desde que surgió la idea de crear un Museo de la Memoria en la ESMA comenzaron las discusiones en torno de esa narración y del nombre que debería llevar, acerca de las dimensiones que debería ocupar el museo –considerando el gran tamaño del predio y su privilegiada ubicación-⁴⁴ y sobre quiénes, cuándo y cómo deberían intervenir.

La cuestión del tamaño del predio ha despertado una de las discusiones más fuertes. Dadas sus grandes dimensiones –ocupa 17 hectáreas y alberga más de treinta edificios- algunos propusieron la coexistencia del museo con los institutos de formación naval que allí funcionaban. Aunque solamente el Casino de Oficiales estuvo afectado directamente al funcionamiento del centro, mientras el resto funcionaba con “normalidad”, la idea de compartir el espacio con la Armada resultaba inadmisibles para los organismos de derechos humanos. Finalmente, el 5 de agosto de 2004 fue ratificado el convenio con la restitución total de los terrenos a la Ciudad, su propietaria histórica. A fines de 2004, con motivo del Día Universal de los Derechos Humanos se instalaron algunas “siluetas con firmas de autor”⁴⁵ –denominadas así por llevar inscripto el nombre de sus creadores- en las rejas perimetrales de la ESMA, sobre la Avenida Libertador (Fig. 2.4 / 2.5). Se trató de una iniciativa conjunta entre artistas y organismos de derechos humanos para acompañar el proceso de desalojo del predio, buscando reforzar visualmente la apropiación del lugar a partir de su señalización.

cuando las claves de lo que está ocurriendo en la subjetividad y en el plano simbólico se tornan más visibles, cuando las memorias de los diferentes actores sociales se actualizan y se vuelven ‘presente’” (2002: 52).

⁴² Además de la cesión del predio, en el acto realizado en la puerta de la ESMA, el presidente Kirchner hizo una histórica disculpa: “vengo a pedir perdón en nombre del Estado”, dijo. Además, el Jefe del Ejército, Raúl Bendifi, retiró –a pedido del presidente- los retratos de Videla y Bignone del Colegio Militar.

⁴³ El autor analiza la repercusión que tuvieron en los monumentos públicos los vaivenes políticos de los países del ex bloque socialista. También se ocupa del impacto de las luchas socio-políticas en monumentos y nombres de calles en algunas ciudades de los Estados Unidos y Nicaragua. Dice: “Algo tan simple como dar nombre a una calle puede convertirse en un acto eminentemente político” (Levinson, 1998: 22, la traducción es mía)

⁴⁴ En los últimos años, la ciudad de Buenos Aires fue protagonista de un boom inmobiliario. La construcción así como los precios de las propiedades se incrementaron notablemente.

⁴⁵ Cfr. Longoni, Ana (2007), www2.unia.es/artpen/ezine/ezine14_2007/feb07.html

El 15 de marzo de 2006 se realizó el segundo traspaso de una parte del predio y desde fines de septiembre de 2007 está desalojada la totalidad (Fig. 2.6 / 2.7 / 2.8).

Desde diversos ámbitos –académicos, mediáticos, políticos, artísticos-, se intentó – y se sigue intentando- responder a los interrogantes que la decisión de instalar el Museo de la Memoria en la ESMA ha abierto. ¿Qué es un museo de la memoria? ¿Qué memoria se busca mantener?⁴⁶ Y, también, ¿para qué debe servir el museo? ¿Qué relatos debe incluir? ¿Cómo lograr referirse –sin estetizar el dolor- a las atrocidades que allí ocurrieron? ¿Cómo abrir las puertas, que encerraron tanto sufrimiento y tanto horror, a la visita del público?

Si el objetivo del museo es proporcionar una narración sobre lo ocurrido durante la última dictadura, tanto o más importante que lograr el consenso de “una narración” es valorar el recorrido que se transita para llegar al acuerdo. En este sentido se han expresado algunos teóricos y artistas. Entre los primeros, Héctor Schmucler aboga por un espacio que incentive el pensamiento y que no trabaje desde la búsqueda de la identificación para luego tranquilizar la conciencia. Su propuesta, lejos de impulsar la intervención inmediata, sugiere dejar el predio tal cual está y colgar un gran cartel en la entrada, sobre una de las avenidas más intensamente transitadas de la ciudad, con la pregunta: “¿Cómo fue posible?”.⁴⁷ Para el artista Horst Hoheisel -quien se ha interiorizado en la problemática de la ESMA y de otros ex centros clandestinos- hay que privilegiar el debate público sobre la historia reciente por sobre la apresurada representación de esos hechos. Propone que se les permita a sobrevivientes y familiares de víctimas dar sus opiniones, que sean esas memorias individuales las que tengan la prioridad y que, fundamentalmente, se mantenga abierta la discusión sobre qué hacer con el lugar, por lo menos, durante una década. El desafío al que debería enfrentarse el museo, entonces, es no caer en la clausura de “un sentido”, sino posibilitar nuevas lecturas y relecturas para que la memoria se mantenga en movimiento, lejos de su cristalización.

⁴⁶ Estos interrogantes iniciales fueron formulados por Héctor Schmucler en las Primeras Jornadas de debate interdisciplinario: “Organización institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria”, realizadas en septiembre de 1999 por Memoria Abierta.

⁴⁷ Schmucler opinó sobre la refuncionalización de la ESMA en el Coloquio Internacional sobre Políticas Públicas de la Memoria Colectiva organizado por la Comisión Provincial por la Memoria, La Plata, 3 septiembre de 2004.

La comisión bipartita encargada del predio,⁴⁸ conformada por el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, abrió una convocatoria pública de propuestas. Los organismos de derechos humanos hicieron las presentaciones más acordes a los fines del museo, aunque también hubo otras propuestas que fueron rápidamente descartadas como la sugerencia de crear un jardín de plantas nativas, enviada por un naturalista o la petición de un espacio para instalar una cancha de fútbol, realizada por el Club Defensores de Belgrano que funciona frente a la ESMA.

La Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos sostiene en su proyecto que se debe preservar la ESMA como “evidencia material que caracteriza y testimonia el desarrollo de un proceso histórico: la implementación de prácticas sociales genocidas en la Argentina durante las décadas del ‘70 y ‘80”.⁴⁹ Para ello, promueven no sólo la conservación –es decir, que permanezca sin cambios ni demoliciones- y el mantenimiento del predio y sus edificios sino también la reproducción del Casino de Oficiales –que quedó vacío- en su siniestro modo de funcionamiento.

A través de la reconstrucción se puede llegar a revelar el valor cultural del lugar en su totalidad. Dicha reconstrucción debe limitarse a la reproducción del tejido histórico, cuya forma es sabida a través de la evidencia física-documental y testimonial, y debe ser visible y reconocible la reconstrucción como obra nueva.

La propuesta elaborada por Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo –Línea Fundadora y Abuelas de Plaza de Mayo postula que el museo “deberá incorporar otras memorias silenciadas y reivindicar los valores de justicia, autonomía e igualdad, como el significado más profundo de esas luchas reprimidas por la dictadura”. Proponen, además, tres espacios diferentes dentro del predio. Uno, focalizado en el pasado: “el centro clandestino en el que la memoria tendrá como interrogante el *por qué* y el *cómo* se implementó el terrorismo de Estado”. Otro espacio vinculado con el presente: allí funcionaría un Museo del Terrorismo de Estado para

⁴⁸ Luego del desalojo total del predio, se creó, en 2007, un órgano ejecutivo conformado por el Gobierno de la Ciudad, representado por el Instituto Espacio para la Memoria, el Gobierno Nacional, representado por el Archivo Nacional de la Memoria y por un representante del Directorio integrado por organismos de derechos humanos.

⁴⁹ Esta cita y las que continúan forman parte de las propuestas incluidas en Brodsky, Marcelo (2005), *Memoria en construcción*, Buenos Aires, Ed. La marca.

intentar responder *para qué*. Por último, un espacio dedicado al porvenir creado bajo el interrogante *para qué lucharon*. Por otra parte, la Comisión de Ex Exiliados Políticos de la República Argentina solicitó, en su propuesta, que algunas salas del museo estén dedicadas a quienes tuvieron que abandonar el país, para utilizarlas para archivo o exhibición.

La Asociación Civil Buena Memoria afirma en su propuesta que dejar el predio vacío constituye “una invitación a que lo llene otra propuesta. Ni en política ni en urbanismo, los espacios desocupados tienen capacidad de resistir el paso del tiempo”. Propone, entonces que sea ocupado por diferentes proyectos solidarios, educativos, y de derechos humanos dependientes del Estado. Respecto del tipo de narración que debe proponer el Museo, afirma que, evitando la recreación del horror, “un relato múltiple, abierto a la interpretación, promoverá la reflexión y el aprendizaje”:

reconstruir un espacio de horror es contraproducente, al pretender congelar el tiempo para construir una didáctica ejemplarizadora. Reconstruir como un orfebre un espacio inexistente contribuye a matar los matices y a eliminar la riqueza que el recuerdo subjetivo y sugerente puede provocar.

También la propuesta del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) postula que el relato del museo debe articularse a partir de una pluralidad de voces para “revalorizar y alentar a las distintas iniciativas de memoria que desde hace muchos años se han gestado y diversificado en sectores y generaciones, y multiplicado en expresiones periodísticas, académicas, artísticas, etc.”.

Las distintas propuestas presentadas para el Museo de la Memoria, más allá de los puntos comunes o disímiles, parecen no avanzar en el modo de concreción de sus planteos. ¿Cómo lograr, por ejemplo, que el relato del museo sea polifónico? ¿Cómo construir un relato inquietante que pueda movilizar a los visitantes? Sólo un debate plural y doloroso, prolongado en el tiempo y un profundo trabajo con archivos y documentos posibilitaría que la memoria no se obture con memoria. La pregunta es, quizás, cómo hacer políticamente viable y también cómo lograr darle el tiempo necesario a este debate que es un debate tanto sobre el discurso del museo como sobre el pasado reciente. La ESMA que ya existía como marca en la ciudad, aún antes de su transformación en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, se enfrenta ahora al desafío de lograr dejar huella en sus visitantes.

En la actualidad tres edificios del predio pueden ser visitados: el Espacio Cultural “Nuestros Hijos”, perteneciente a la Asociación Madres de Plaza de Mayo que funciona en el edificio que albergó al Liceo Naval, el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, ubicado en el espacio que ocupara la Escuela de Guerra Naval y el Casino de Oficiales, donde funcionó el centro de detención. Sin duda, este último genera el mayor impacto.

El Casino de Oficiales, vacío y mantenido sin modificaciones, en consonancia con lo planteado en algunas propuestas, está intervenido únicamente con paneles explicativos de su funcionamiento y que reproducen testimonios de los detenidos que lograron sobrevivir. Allí donde la exhibición de elementos de tortura o la recreación como centro de detención podría resultar obscena y anular la reflexión, la visita a este espacio despojado y silencioso produce, según mi propia experiencia, una sensación de profundo recogimiento que persiste más allá de la permanencia en él.

2.2.2. El “Club Atlético”

Ubicado en el barrio de San Telmo, entre las calles Cochabamba, Azopardo, San Juan y Paseo Colón, el “Club Atlético” funcionó en el sótano de un edificio del Servicio de Aprovechamiento y Talleres de la División Administrativa de la Policía Federal, entre enero y diciembre de 1977, cuando fue demolido para la construcción de la autopista 25 de Mayo.⁵⁰

En tanto no habían quedado rastros visibles, sino un espacio vacío, la confirmación de que el centro había existido dentro del edificio solo podía lograrse a partir de trabajos de excavación. Con el retorno de la democracia, sobrevivientes y familiares solicitaron a la CONADEP que comenzaran las investigaciones sobre ese espacio que un ex detenido, Miguel D’Agostino, ya había identificado en el año 1979. Sin embargo, estas obras recién lograron concretarse algunos años más tarde. Así, el 13 de abril de 2002, comenzó el trabajo de excavación “constituyéndose en la primera iniciativa de arqueología urbana

⁵⁰ Luego de la demolición del “Club Atlético”, los detenidos fueron trasladados momentáneamente a “El Banco” y luego a “El Olimpo”. Este último, ubicado en el barrio porteño de Floresta, funcionó entre agosto de 1978 hasta enero de 1979 en un predio que pertenecía a la División Automotores de la Policía Federal, ubicado en Ramón Falcón entre Lacarra y Olivera. Tanto las instalaciones como los grupos de tareas que trabajaban allí también provenían del “Atlético”. Estos dos lugares, vinculados operativamente desde su funcionamiento como centros clandestinos de detención, comparten en la actualidad el impulso vecinal y de organismos de derechos humanos para lograr su “marcación” en el espacio urbano. “El Olimpo”, declarado sitio histórico el 4 de octubre de 2004, abrió sus puertas por primera vez al público, una vez logrado el desalojo de la policía del predio, con una muestra sobre fotografías del “Club Atlético” (Fig. 2.12)

relacionada con la memoria de los crímenes cometidos por el Terrorismo de Estado en esta ciudad” y, más tarde, el 26 de agosto de 2004 fue declarado “sitio histórico”.

Una vez comprobada la existencia del centro, se decidió continuar con los trabajos de recuperación arqueológica e iniciar la investigación histórica a partir de documentos y testimonios. Se creó para ello en el año 2003 la Comisión de Trabajo y Consenso⁵¹ con cuatro objetivos principales para desarrollar en forma simultánea y articulada. La excavación del lugar es el primer objetivo. Gracias a estos trabajos fueron identificados paredes y pisos del sótano donde funcionó el centro clandestino de detención. También fueron hallados alrededor de veinticuatro mil objetos y fragmentos que fueron clasificados en tres grupos: materiales estructurales (ladrillos, mampostería, caños que formaba parte de la estructura edilicia y permitieron la reconstrucción de algunos sectores), materiales relacionados con el depósito de suministros policiales (vinculados al uso “oficial” del edificio: gorras, botones, insignias), objetos con referencia temporal (como monedas y envases vacíos de alimentos) y materiales diversos (ropa, vajilla, monedas, una pelota de ping-pong). Las entrevistas realizadas a los ex detenidos del centro brindaron datos que aportaron al trabajo de los arqueólogos y resultaron fundamentales tanto para reconocer los espacios afectados al centro como para identificar entre los objetos que se iban encontrando los que pertenecían al funcionamiento del centro y distinguirlos de aquellos que eran material de relleno utilizado en la construcción de la autopista. Así, por ejemplo, se descubrió que la pelotita encontrada era utilizada por los represores quienes jugaban habitualmente al ping-pong en el “Club Atlético”.

La gran cantidad de materiales recolectados en las excavaciones instaló un tema de debate en la comisión. ¿Cuáles conservar? ¿Cuáles desechar? En un comienzo, se tomó la decisión de que todo fuera conservado. Sin embargo, más adelante y a pedido de los arqueólogos, debieron adoptarse ciertos criterios de selección.⁵²

El segundo objetivo de la comisión es realizar una investigación histórica para confeccionar tanto un listado de los detenidos que pasaron por el centro como de los represores, y para actualizar el listado de sobrevivientes y de asesinados. Se calcula que

⁵¹ Creada por decreto del Gobierno de la Ciudad de la Buenos Aires está integrada por varios organismos de derechos humanos, sobrevivientes del centro clandestino de detención, familiares de desaparecidos vistos allí, varios organismos barriales y sociales y distintas áreas del Gobierno de la Ciudad.

⁵² El problema surgió cuando en el depósito al que eran llevados los materiales recogidos –ubicado en Av. Huego y Av. San Juan- comenzó a faltar espacio. Entonces se decidió que la tierra de relleno, carente de valor arqueológico, podía ser desechada.

por el centro pasaron alrededor de 1500 personas, pero hasta ahora sólo ha sido confirmada la identidad de 316 de ellos, de los cuales 211 están desaparecidos.

La difusión del proyecto de recuperación del predio es el tercer objetivo de la comisión. Para ello realizaron en noviembre de 2004 una muestra gráfica que compiló fotos, cartas, recortes periodísticos y testimonios de sobrevivientes en una carpa ubicada en las inmediaciones del ex centro. Con esta muestra se buscaba dar cuenta de la historia y del modo de funcionamiento del “Club Atlético” así como del contexto socio-político de la dictadura. Luego de esta primera exposición, la muestra impulsó la realización de charlas-debate en las escuelas de la zona, así como también en escuelas, centros culturales y universidades de otros barrios de la ciudad. Por último, con el objetivo de recuperar no sólo la identidad sino también la dimensión social, política y humana de los desaparecidos, se decidió la construcción de un archivo biográfico.

La intención de quienes participan del “Proyecto de recuperación de la memoria del centro clandestino de detención, tortura y exterminio ‘Club Atlético’” es lograr que el lugar sea identificado como una marca en el barrio y en la ciudad, así como tejer redes con agrupaciones locales, para no limitar la memoria a ese espacio físico sino extenderla a su entorno urbano.

Las acciones desarrolladas para “marcar” el lugar habían comenzado a mediados de los ´90, organizadas por la agrupación “Encuentro por la memoria” con el apoyo de organismos de derechos humanos, sobrevivientes, familiares y artistas. En la “Primera Jornada por la Memoria”, realizada en julio de 1996 se instaló un grupo escultórico: rostros con los ojos vendados y brazos que, montados sobre una de las columnas de sostén de la autopista, emulaban cuerpos queriendo subir a la superficie (Fig. 2.11). Este grupo escultórico fue destruido anónimamente en la madrugada del día siguiente. Quizás, este olvido que se intentó imponer a partir de la destrucción -dice E. Jelin (2000)- tuvo, paradójicamente, un efecto revitalizador y multiplicador de las memorias. No sólo el tótem fue reconstruido en el marco de una marcha de repudio algunos días después, sino que las jornadas continuaron año tras año dejando nuevas marcas: se instaló una placa recordatoria (Fig. 2.10), se dibujó sobre el talud de la autopista una silueta, se instaló señalética para reforzar la presencia del lugar (Fig. 2.9).

A fines de 2007, fue inaugurada una plaza frente al predio del “Club Atlético” como modo de promover la integración con el entorno barrial. La plaza es, en su mayoría, una plaza seca de cemento, con desniveles que permiten tener una visión más abierta del

“Club Atlético”, desde el otro lado de la avenida Paseo Colón. La mayor parte del día es un lugar sombrío en tanto está cubierto, casi en su totalidad por la autopista. Sólo tiene unos pocos espacios de tierra y pasto ubicados estratégicamente bajo los espacios libres que deja la traza de la autopista y por los cuales puede filtrarse el sol. La plaza es más bien austera y carece aún de mobiliario. En el fondo, un alambrado precario marca el fin provisorio del predio y lo separa del talud de la autopista. En el futuro, se espera que en ese espacio se construya una sala de usos múltiples techada, que pueda albergar entre otras cosas, la exposición de los materiales encontrados en las excavaciones.

Durante el acto de inauguración, se convocó a los familiares de los desaparecidos que, con la ayuda de un ex detenido y de miembros de la Comisión de Trabajo y Consenso, plantaron un árbol de fuerte simbolismo: un ginkgo biloba. Las tres madres de desaparecidos que estaban presentes taparon con tierra y luego lo hicieron algunos hijos. Abuelas y nietos junto al árbol, testimoniaron la ausencia de una generación. Este acto fue, por un lado, una demorada ceremonia de entierro y, por el otro, una celebración por la apropiación de un espacio largamente ansiado. Luego, los presentes cruzaron al predio del ex centro donde se encendió la silueta que se dibuja mediante la sucesión de velas y antorchas. Ex detenidos y familiares nombraron individualmente a todos los desaparecidos del “Club Atlético”.

2.3 Intervenciones efímeras

En los lugares presentados hasta aquí, la memoria perdura materialmente en el espacio urbano. Sin embargo, existen otro tipo de inscripciones que aunque son de carácter efímero crean formas que trascienden su carácter fugaz: las marchas y los actos públicos. “Como un monumento caminante, las marchas de las Madres de Plaza de Mayo son el modo más poderoso en que la memoria de los desaparecidos transformó el espacio público de Buenos Aires”, dice Schindel (2006:64). Los pañuelos blancos, pintados sobre las baldosas de la plaza en las inmediaciones de la pirámide, perpetúan el rastro material y simbólico de esa presencia de las Madres.⁵³

⁵³ Lo efímero de las rondas ha sido, en parte, materializado ya que los pañuelos blancos, símbolos de las Madres, se imprimieron en el piso de la Plaza de Mayo, alrededor de la pirámide. Dice Ludmila da Silva Catela (2006): “Junto a la histórica Pirámide de Mayo, junto a estatuas de héroes nacionales, esas borrosas pinturas han pasado a competir con otros emblemas de la Nación, han sido incluidas, a la fuerza, en medio de

Otra intervención efímera en el espacio, pero perdurable en la memoria colectiva es el *Siluetazo*. En los primeros años de la década de 1980, aún en tiempos de dictadura, el *Siluetazo*⁵⁴ constituyó una acción en la que estética y política se conjugaron para hacer visibles en el espacio público las reivindicaciones de los grupos de derechos humanos. La iniciativa provino de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel quienes presentaron su propuesta a las Madres de Plaza de Mayo. Esta fue aceptada y llevada a cabo el 21 de septiembre de 1983, durante la III Marcha de la Resistencia, con algunas modificaciones respecto al proyecto original.⁵⁵ En la propuesta original se planeaba realizar siluetas “personalizadas”, con características físicas, edad, vestimenta, etc. pero, ante el señalamiento expresado por las Madres sobre lo incompleto de las listas, se optó por dibujar siluetas homogéneas. Sin embargo, los participantes del proyecto las identificaron, escribiendo espontáneamente nombres y fechas del secuestro. Ante la inviabilidad de la realización de las 30.000 siluetas a manos de los creadores únicamente, tal como fue ideado en un comienzo, el proyecto cambió e involucró a los manifestantes quienes “pusieron el cuerpo” tanto dibujando las siluetas como sirviendo de modelo. Entonces, los asistentes a la marcha dibujaron figuras humanas de hombres, mujeres, embarazadas, niños y bebés a escala natural sobre papeles que luego fueron colgados en las paredes de la ciudad, para representar a los miles de detenidos desaparecidos. Así, a partir de esta acción: “en medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política” (Longoni y Bruzzone: 2008:8).

A partir de las jornadas del *Siluetazo* en 1983, las siluetas se transformaron en una reconocida y eficaz referencia a los desaparecidos y aunque “emancipadas de la acción que les dio origen, ellas ya son parte indisociable del lenguaje argentino de la memoria” (Schindel, 2008: 423). También forman parte de este lenguaje las rondas que las Madres realizan cada jueves en la Plaza de Mayo. Y, aunque éstas sean las expresiones más emblemáticas existen otros múltiples “modos dinámicos” (Schindel, 2008), que surgidos bajo esta inspiración, también inscriben y construyen la memoria en el entorno urbano.

disputas y conflictos, en el panteón de lo que debe ser recordable nacionalmente. Los pañuelos han pasado a ser un símbolo de diálogo con la Nación” (En: www.me.gov.ar/monitor/nro6/dossier8.htm).

⁵⁴ En su introducción a *El Siluetazo*, Ana Longoni y Gustavo Bruzzone presentan la discusión en torno a la denominación de esta práctica. Sostienen que “‘Siluetazo’ denomina un acontecimiento histórico preciso, ‘silueteada’ apunta a describir o definir una práctica o una experiencia, la de hacer siluetas que representan a los desaparecidos, que se inició en 1983 y tiene sus prolongaciones hasta la actualidad” (2008: 15).

⁵⁵ La acción fue repetida en diciembre de 1983 y marzo de 1984.

Así, surgieron nuevas acciones efímeras como modo de llamar la atención sobre la presencia de lugares íntimamente vinculados al accionar de la dictadura en la trama urbana. Acciones en las cuales el diseño informal, alternativo, de agitación política, de apelación a la memoria colectiva, de “despertar conciencias” sobre acontecimientos traumáticos, de dar otro sentido a los recorridos maquinales y cotidianos, de solicitar respuestas más allá del simple pasar, ha tenido y tiene un papel de toda importancia. Entre ellas, quizás la más importante debido a lo novedoso de su metodología y a las repercusiones que generó, fue el “escrache”.

La práctica del “escrache” –cuyo nombre adoptado del lunfardo significa poner en evidencia a alguien- surgió a fines de 1996, organizada por la agrupación H.I.J.O.S. con la colaboración del Grupo de Arte Callejero (GAC) y el colectivo Etcétera... nucleados en la Mesa de Escrache Popular y consiste en denunciar la presencia de un genocida en su barrio de residencia o lugar de trabajo. Cada “escrache” exige una organización particular que lleva varios meses.⁵⁶ Comienza con un trabajo de investigación en torno al represor que se quiere “escrachar”, confirmando su dirección y teléfono. Continúa con un trabajo barrial para informar a los vecinos e involucrarlos en la denuncia. Culmina con una manifestación callejera con el objetivo de marcar la vivienda o lugar de trabajo, mediante afiches, pintadas en el asfalto, carteles, *stencils* y bombitas rellenas con pintura roja que se lanzan para impactar en los frentes, muchas veces protegidos por cordones policiales.

La práctica del “escrache” es, en cierto modo, heredera del *Siluetazo* aunque no tengan en común ni los recursos utilizados ni los procedimientos. “Escraches” y *Siluetazo* comparten, entonces –según Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008)- no sólo la lucha contra la impunidad sino la transformación del espacio público en tanto irrumpen con notable visibilidad en él, apelando a lenguajes alternativos. Tienen en común, además, el ser prácticas de producción colectiva y mostrarse esquivas a la definición respecto de su condición artística.⁵⁷ A diferencia del *Siluetazo*, el “escrache” se enfoca en los victimarios,

⁵⁶ En la actualidad ya no son tan frecuentes. Uno de los últimos fue llevado a cabo en marzo de 2006, en el trigésimo aniversario del golpe de Estado y tuvo como objetivo marcar la casa del dictador Videla, uno de los integrantes de la Junta Militar, en el barrio porteño de Palermo.

⁵⁷ Los creadores del *Siluetazo* consideran que se trata de un “hecho gráfico”, más que una intervención artística. Por su parte, el GAC prefiere denominar sus trabajos como “proyectos” o “procesos”, evitando el concepto de “obra”. Según enuncian en su página web: “En el GAC trabajamos desde la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción. Es por esto que a la hora de definir nuestro trabajo, se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren un valor mayor los mecanismos de utilizados para la denuncia y las posibilidades de confrontación real que están dadas dentro de un contexto determinado.”. Cfr.

marca su presencia en sus entornos cotidianos. Ya no son acciones desarrolladas en la centralidad de la Plaza de Mayo, sino que invaden otros barrios, haciendo que sus efectos resulten quizás menos visibles para el conjunto de la ciudad, pero más perdurables para el barrio y los vecinos de los represores

El GAC⁵⁸ es el encargado desde 1998, de generar la gráfica de los “escraches”. Entre sus trabajos más reconocidos están los carteles inspirados en la señalética oficial, pero modificando los contenidos para informar, por ejemplo, la distancia a un ex centro clandestino de detención⁵⁹ o la presencia de un genocida en el barrio: “A 50 m, Jorge Rafael Videla, Genocida, Cabildo 639” o para visibilizar consignas como “Juicio y Castigo”.⁶⁰

Además de la señalética, la manifestación callejera de los “escraches” se completa con la lectura de un documento elaborado por los organizadores en el que se explican los motivos del “escrache”, acompañado, en muchos casos, por murgas, dramatizaciones o performances teatrales, a cargo del colectivo Etcétera.⁶¹ Con ellas se busca no sólo explicar o reforzar, de un modo alternativo, los motivos de la denuncia sino que también sirven como estrategia distractiva para que otro grupo de manifestantes logre burlar el vallado policial y pueda acercarse y marcar la vivienda deseada.

“Si no hay justicia, hay escrache” es la consigna de estas prácticas que surgen ante la ausencia, interrupción o anulación de los procesos judiciales, buscando una condena social. En este sentido, Hugo Vezzetti afirma: “en sus comienzos tenía algo de un foro

<http://gacgrupo.ar.tripod.com/>. Ambas acciones permanecieron durante cierto tiempo invisibilizados para la historia del arte, mientras eran reconocidas como acciones de alto contenido político. Tanto la gráfica realizada por el GAC como las performances de Etcétera si bien contribuyeron a la visibilidad de los “escraches” no fueron acciones reconocidas por el campo artístico. Esto se modificó luego de la crisis de 2001 donde estos y otros grupos lograron el reconocimiento tanto de la esfera artística local como internacional.

⁵⁸ Grupo fundado en 1997, continúa activo en la actualidad. Sus miembros, aunque ex alumnos de escuelas de arte, afirman: “nosotros no somos un grupo de artistas. Somos un grupo que realizamos imágenes y sí actuamos políticamente en la vida” (entrevista con Charo Golder, miembro del GAC, 2006). La participación del grupo en los “escraches” surge a partir de su interés en el tema de los derechos humanos y de su identificación generacional con la agrupación H.I.J.O.S..

⁵⁹ Este tipo de señalizaciones fueron utilizadas, por ejemplo, para marcar al ex centro clandestino de detención “Club Atlético”.

⁶⁰ El GAC realiza también los mapas “Aquí viven genocidas”. Estos son planos de la traza urbana de la ciudad y del Gran Buenos Aires con señalizaciones en rojo que no indican sitios de interés turístico sino lugares vinculados de algún modo a la dictadura. Fueron creados para el vigésimo quinto aniversario del golpe de Estado y ampliado para versiones posteriores. Si bien no forman parte de los “escraches”, comparten el objetivo de visibilizar y denunciar estas marcas en el espacio urbano.

⁶¹ El colectivo Etcétera surge a comienzos de 1998 y está conformado por artistas de distintas disciplinas.

público que juzga y sanciona directamente en ausencia del aparato de la ley” (1998: 7). Simultáneamente, dice, en tanto intentan señalar la presencia de un genocida en la comunidad, esta práctica es también una operación sobre el saber. Dado que solamente unos pocos represores son públicamente conocidos, el “escrache” busca sacar del anonimato a aquellos responsables –civiles y militares- para hacer notar que detrás de ese, quizás, “buen vecino” se esconde alguien que participó de algún modo en la dictadura y que vive tranquilamente gracias a la impunidad. En su página web, la agrupación H.I.J.O.S. explica su objetivo:

Con el escrache queremos hacer pública la identidad de estos sujetos: que los compañeros de trabajo conozcan cuál era su oficio en la dictadura, que los vecinos sepan que al lado de su casa vive un torturador, que los reconozcan en la panadería, en el bar, en el almacén. Ya que no hay justicia, por lo menos que no tengan paz, que se los señale por la calle como lo que son: criminales. Que no puedan ocupar cargos públicos, que los políticos y empresarios (que en general sí conocen su pasado) deban echarlos o esconderlos para evitar la vergüenza de que se sepa que contratan asesinos -o para no perder votos ni clientes. (En: www.hijos-capital.org.ar)

Las marcas que se imprimen durante los “escraches” no son permanentes, pero sin embargo dejan huellas. No es la casa, sino el represor y su familia quienes quedan “marcados” frente a sus vecinos. A partir de esa denuncia se rompe la barrera protectora que brinda el anonimato en las grandes ciudades.

Otra acción destinada a revertir el anonimato pero, en este caso, de los desaparecidos es la “Marcha de las Antorchas” que se organiza anualmente en el barrio de San Telmo. Organizada por la agrupación Encuentro por la Memoria tiene el objetivo de marcar las huellas del terrorismo de Estado y también para dejar registro de aquellos vecinos cuyas vidas fueron arrancadas por la dictadura. En un recorrido por el barrio, los manifestantes que llevan antorchas y siluetas identificadas con nombres se detienen en las viviendas o lugares de trabajo de los desaparecidos para recordar sus nombres y edades, sus estudios y trabajos, su militancia política, las circunstancias del secuestro. En las primeras marchas, en cada parada en los frentes de las casas o entradas de edificios se pegaban afichetas de papel que contenían esa información. Esta acción no siempre contó con el apoyo de los vecinos.⁶² En el año 2006, bajo la consigna “San Telmo tiene

⁶² “Y ese año fuimos a avisarle a otra persona [la colocación de la aficheta] y nos dijo que no le molesta ni nada, pero que no le ensuciemos el frente. Mal, así. Eso fue el día anterior y cuando llegamos salió a la puerta y no nos dejaba, no nos dejaba, no nos dejaba y nos quedamos en la calle. Ahí la situación fue re tensa

memoria”, en el recorrido ya habitual de la marcha, en lugar de afichetas se instalaron 14 baldosas permanentes para recordar la identidad de los desaparecidos.⁶³ La acción efímera dejó así su marca.

2.4 Marcas indelebles

La colocación de baldosas conmemorativas en donde los desaparecidos vivieron, trabajaron o estudiaron se fue extendiendo en distintos barrios de la ciudad a partir de la creación de la coordinadora “Barrios por la memoria y la justicia”. Una de las convocatorias para la colocación de una baldosa en el barrio de Almagro explica su objetivo:

Veinte barrios –por ahora- de nuestro Buenos Aires querido decidieron dejar testimonio de los pasos por sus veredas de los detenidos-desaparecidos y/o asesinados por el terrorismo de Estado, antes o durante la última dictadura militar. Para cumplir ese objetivo, reemplazamos una baldosa del lugar donde ellos vivieron, fueron secuestrados o asesinados, por otra fabricada con arena, cemento y derrite. La nueva baldosa lleva letras plásticas incrustadas y no impone barreras arquitectónicas porque se coloca a ras del suelo, en el mismo nivel que las restantes.⁶⁴

Esta práctica contribuye a la recuperación de la militancia de los desaparecidos -algo que hasta no hace mucho tiempo era infrecuente- y a recordarlos más a partir de sus vidas y acciones que de sus muertes.⁶⁵

porque nosotros íbamos adelante. Yo iba pegando con otra chica más, había una marcha de gente...y no puedo pegarla porque no quiere! Imaginate el conflicto que hubo también en su momento”. (entrevista con Paula Yacovino, integrante de la Asamblea Popular Plaza Dorrego, 2005).

⁶³ Una práctica similar fue llevada a diversas ciudades de Alemania. La acción denominada “Stolpersteine”, fue creada por el artista Gunter Demnig quien se propuso marcar las casas donde vivieron los judíos deportados o asesinados durante el nazismo mediante una pequeña piedra colocada en la vereda. La página web del proyecto es www.stolpersteine.com.

⁶⁴ Texto de la convocatoria para la colocación de la baldosa a nombre de Gerardo Strejilevich que tuvo lugar el 2 de marzo de 2008. En el cortometraje “La mirada de Maia” (2008) puede verse cómo es armada e instalada una baldosa, así como las reacciones que provoca. Idea Original: Carmen Guarini. Realización: Estefanía Sánchez Rojas, Juan Augusto Hendel, Paula Aros Gho, Sara Paracchini.

⁶⁵ Este proyecto fue declarado de interés por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

¿Por qué se eligieron baldosas y no placas? Las baldosas generan un efecto diferente al de las placas sobre las paredes. Estas últimas, por ser más habituales, se han vuelto más invisibles. La fuerza de las baldosas reside, paradójicamente, en que no son ineludibles. No son divisadas desde lejos. El caminante no puede anticiparse a ellas, sino que éstas lo asaltan, lo toman desprevenido, irrumpen en el andar cotidiano. Quienes las detectan, frenan, vuelven sobre sus pasos y leen, pero la experiencia de encontrarlas sorpresivamente por la ciudad excede la información que brindan. Como no tienen gran relieve, pueden ser pisadas. Posiblemente por su semejanza con una lápida, quien las detecta evita caminar sobre ella (Fig. 2.13 / 2.14).

Con este proyecto se busca que las veredas “hablen”. Lo interesante es que aunque sean marcas mínimas, no sólo nos dicen algo respecto de un desaparecido sino que también nos hablan de la composición de ese barrio durante la dictadura. Y, como por su carácter modesto no producen cambios en la fisonomía, superponen simbólicamente dos ciudades en una: la actual y la de hace treinta años.

La decisión de crear un mural, al igual que la práctica de instalación de baldosas, es otra experiencia reciente desarrollada a partir del trabajo en los barrios que buscan inscribir memorias en el espacio urbano. El 27 de noviembre de 2005, la Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia de Liniers, Mataderos y Villa Luro, celebrando sus diez años de vida, después de confeccionar y completar la lista de desaparecidos de la zona, y de construir sus historias de vida, inauguró el mural “Ellos están” en la Plaza Isadora, en la calle Caaguazú entre Fonrouge y Larrazábal, para recordar a setenta vecinos de esos barrios desaparecidos o asesinados. El mural, pintado por un artista local, tiene todo el ancho de la plaza y muestra un cielo celeste con palomas blancas que dejan los nombres de los desaparecidos como estelas. En la parte de abajo, hay algunos edificios coloridos. El centro está ocupado por un inmenso pañuelo blanco dentro del cual se dibujan los límites de los tres barrios que conforman la Comisión, buscando, quizás, resaltar el anclaje local de la iniciativa. El texto de la convocatoria a la inauguración anticipaba: “Los familiares dejarán en el mapa de la memoria una marca en donde nació, vivió o desapareció su ser querido. De allí saldrá una paloma con su nombre en vuelo libre, como los ideales de esa maravillosa generación”. En efecto, el mural no estaba completo, sino que sería finalizado durante la jornada de inauguración. Los nombres de pila de los desaparecidos fueron escritos por sus familiares dentro de las ventanas de los edificios del mural, mientras se leían algunos datos biográficos como dónde vivían o a qué escuela habían asistido. Este

acto se transformó en una ceremonia, los familiares se vinculaban de un modo particular con los nombres por ellos escritos: los tocaban, se sacaban fotos, lloraban allí, se los mostraban a los más chicos. No es el valor estético del mural lo que lo hace importante, sino el modo en el que fue gestado y llevado a cabo con la participación activa de los vecinos.

2.5 La memoria situada: entre monumentos y *contramonumentos*

En los diversos modos de inscripción y visibilización de la memoria en el espacio urbano presentados hasta aquí, la historia y la memoria están grabadas –aunque no siempre pública y colectivamente visible– en los muros de dichos lugares: ex centros clandestinos de detención, viviendas de desaparecidos y de represores. En este apartado voy a detenerme en un espacio que, a diferencia de los anteriores, carece de restos materiales que brinden testimonio de ese pasado que se busca recordar pero que se convirtió en marca urbana de la memoria a partir de la intervención gubernamental y de organismos de derechos humanos que, ante la ausencia de tumbas, lo eligieron como lugar para recordar a las víctimas del terrorismo de Estado. Se trata del Parque de la Memoria, “primera iniciativa aprobada por una institución de gobierno para otorgar visibilidad permanente a aquella inmensa tragedia nacional conocida en todo el mundo con la palabra ‘desaparecidos’” (Di Cori, 2002: 88-9).

El Parque de la Memoria constituye un hito relevante ya que a partir de su instauración se inician las discusiones en torno a los modos de visibilización de la(s) memoria(s) en el espacio físico de la ciudad. Su emplazamiento en la costanera, frente al Río de la Plata, no es para nada arbitrario: cantidad de prisioneros, previa inyección narcótica, fueron arrojadas en aguas profundas en los llamados “vuelos de la muerte”. En este sentido, las declaraciones públicas del ex marino Scilingo en marzo de 1995, en las que asumía y describía detalladamente estas prácticas,⁶⁶ marcaron un punto de inflexión en la vinculación de los familiares de los desaparecidos con el río. A partir de entonces, lo adoptaron como lugar emblemático de recordación, comenzaron a realizar homenajes frente a sus costas y a dejar flores en sus aguas.⁶⁷

La decisión de crear un parque para recordar a los desaparecidos llevó de inmediato a la pregunta sobre cómo hacerlo. Estaba claro que era necesario un monumento, pero con la capacidad de inquietar a los visitantes y no de tranquilizar su memoria. Si los

⁶⁶ En la nota 14 del capítulo 1 puede encontrarse una referencia más detallada a estas declaraciones.

⁶⁷ Cfr. Tappatá de Valdez (2003). La importancia simbólica del río también reside, según los impulsores de la propuesta, en que éste es el elemento central en la configuración de la identidad “rioplatense”. “Buenos Aires está anclada junto al Río de la Plata –dice Marcelo Brodsky, citado por Valdez. Nosotros, quienes habitamos al borde de sus costas, somos conocidos en el mundo como Rioplatenses (...). El Río que nos sigue dando el nombre necesita de un tratamiento especial, que exorcice tanta muerte y espanto, para que su color de león lave su sangre y nuestro nombre no vaya ligado en forma indisoluble al de la muerte” (2003: 99).

monumentos tradicionales saldan su responsabilidad en el mármol de la obra, resultaba imperioso acudir a otro tipo de proyectos.

Para dar cuenta del desafío que planteaba el Parque de la Memoria la perspectiva de James E. Young en torno a la articulación entre arte y memoria pública en los monumentos y memoriales que conmemoran el exterminio nazi es particularmente útil. Según el autor, los monumentos han sufrido, en el transcurso del último siglo, una transformación. Dado que en ellos se refleja el contexto tanto socio-histórico como estético en el cual son creados, han mutado de “los heroicos y autoglorificadores íconos figurativos de fines del siglo XIX, hasta la instalación conceptual anti-heroica, no pocas veces irónica y autodestructiva que señala la incertidumbre y ambivalencia nacional del posmodernismo de fines del siglo XX” (Young, 2000: 82). Así, ciertos monumentos, cuestionando las premisas clásicas de su origen –la rigidez y la certeza sobre la historia- constituyen en la actualidad un escenario en el que se hace visible la lucha por los significados del pasado y pasan a ser definidos entonces, quizás más apropiadamente, como *contramonumentos*:

Con una simplicidad audaz –sostiene Young-, el contramonumento se burla (...) de los preciados convencionalismos de los memoriales: su objetivo no es consolar sino provocar, no es permanecer inalterable sino cambiar, no es ser eterno sino desaparecer, no es ser ignorado sino demandar la interacción de quienes lo vean, no es permanecer puro sino invitar a su propia violación y desacralización, no es aceptar cortésmente el peso de la memoria sino transformarse en un reproche al pueblo (1993:30, la traducción es mía).⁶⁸

Así, más allá de sus cualidades artísticas, todo monumento público tiene una responsabilidad, debe generar una respuesta, estimular el propio trabajo de la memoria, no meramente consolar o redimir a quienes los visitan, sino lograr una reflexión que vaya más allá del lugar de su emplazamiento. Aún desde la idea de *contramonumento*, Young sostiene que el mejor memorial es “el debate siempre irresuelto acerca de qué clase de memoria preservar, cómo hacerlo, en nombre de quién, y para qué fin” (2000b: 93).

⁶⁸ Los *contramonumentos* nacen a partir de la preocupación de una nueva generación de artistas alemanes frente a la posibilidad de que la memoria de hechos aberrantes como el Holocausto se vea reducida a expresiones de arte o memoriales que obturen su memoria en lugar de impulsarla. La “Fuente de Aschrott”, realizada por Horst Hoheisel en Kassel, que recupera –aunque a través de una forma negativa- una fuente que había sido financiada por un empresario judío en 1908 y destruida por los nazis en 1939, y “Bibliotek”, de la artista Micha Ullman, en la Bebelplatz de Berlín –un profundo pozo de anaqueles vacíos visibles a través de un vidrio en memoria de la quema de libros- son algunos de los ejemplos de *contramonumentos* analizados por el autor.

2.5.1 El Parque de la Memoria

La iniciativa provino de un grupo de organismos de derechos humanos⁶⁹ y fue presentada en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el 10 de diciembre de 1997, en coincidencia con el día Universal de los Derechos Humanos. El proyecto planteaba la construcción de un monumento a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en la Argentina con el objetivo de “construir, recuperar y preservar la memoria colectiva para contribuir a evitar que se repitan graves violaciones a los derechos humanos y crímenes de lesa humanidad como los ocurridos en nuestro pasado” (Folleto Parque de la Memoria, Primera Etapa), buscando “plasmear en un hecho histórico y artístico el encuentro entre un pasado silenciado y un presente de recuperación de la memoria” (Comisión Pro Monumentos a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 1999: 7). Algunos meses más tarde, en Julio de 1998, el proyecto se convirtió en ley. A partir de la misma, se trata de la Ley N° 46 de la Ciudad de Buenos Aires, se destinaba un espacio en la franja costera del Río de la Plata para la construcción de un paseo público donde se emplazaría un monumento y un grupo de esculturas para rendir homenaje a las víctimas, y se conformaba, además, la Comisión Pro-Monumento que sería la encargada de trabajar sobre el proyecto. Éste se inscribía también en el programa de recuperación del área de la ribera con el fin de integrar esa zona a la Ciudad de Buenos Aires.

Contando con una extensión de 14 hectáreas, el proyecto del Parque de la Memoria, incluía además del paseo de esculturas y del monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, otros dos monumentos: a las Víctimas del Atentado a la sede de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) y a los Justos entre las Naciones. Hasta el momento, solamente el primero de ellos ha sido construido.

La primera etapa fue la realización de un concurso público para la elección de las esculturas que serían instaladas en la plaza de acceso al parque. El resultado de la convocatoria superó ampliamente las expectativas ya que fueron presentadas 663 esculturas, procedentes de 44 países. El criterio adoptado para su elección fue la búsqueda de un espectador que ocupe un lugar central y activo en la obra, y no un mero

⁶⁹ El proyecto fue presentado por: Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos (MEDH), Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) y la Liga por los Derechos del Hombre, Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, y la Asociación Buena Memoria.

contemplador. Entre ellas se eligieron, en Noviembre de 1999, las obras ganadoras, a las que se sumaron otras esculturas de artistas de importante trayectoria en la temática, invitados por la Comisión Pro-Monumento.⁷⁰

Hasta el momento, sólo han sido emplazadas: *Victoria* de William Tucker, *Monumento al escape* de Dennis Oppenheim, una obra sin título de Roberto Aizemberg y, recientemente, comenzó a ser instalada *Carteles de la memoria* del GAC.⁷¹

Victoria, la primera obra instalada en la plaza de acceso al parque, es una escultura con forma geométrica de grandes dimensiones realizada en hormigón. Según explica su creador:

el título optimista puede parecer irónico o inapropiado, por lo quebrado y ambiguo de la escultura, pero creo que es su propio ser incompleto lo que alude a las vidas de las víctimas truncadas por el terror: la fuerza y la resistencia de la forma, que a pesar de ser amenazada, sugiere tanto el valor de las víctimas como la restitución con el tiempo del decoro y la justicia (citado en: Comisión Pro Monumentos a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2003: 56).

En *Monumento al escape*, Oppenheim trabaja con formas que buscan remitir a las celdas de detención de los centros clandestinos, pero ubicadas perpendicularmente al suelo para anular la función de encierro y dejar abierta la posibilidad del escape. En palabras del artista:

al desafiar su propósito, las formas resultarán liberadas y se transformarán en arte puro: un testimonio cuyo único efecto surgirá de su capacidad de inspirar un significado en quienes lo vean (citado en: Comisión Pro Monumentos a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2003: 49).

⁷⁰ El jurado estuvo integrado por artistas, críticos y miembros de organismos de derechos humanos de Argentina y otros países: Carlos Alonso, Enio Iommi, Estela Carlotto, Adolfo Pérez Esquivel, David Elliot, Lilian Llanes, Paulo Herkenhoff, Fabián Lebenglik, Marcelo Pacheco y Françoise Yohalem. Las obras premiadas son: *Huaca*, de Germán Botero (Colombia), *Retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes (Argentina), *Pietá de Argentina*, de Rini Hurkmans (Holanda), *Pensar es un hecho revolucionario*, de Marie Orensanz (Argentina), *Carteles de la memoria*, del Grupo de Arte Callejero (Argentina), *El Olimpo*, de Nuno Ramos (Brasil), *La casa de la historia*, de Marjetica Potrč (Eslovenia), *Monumento al escape*, de Dennis Oppenheim (Estados Unidos). También obtuvieron menciones y serán integradas al paseo: *Memoria espacial*, de Per Kirkeby (Dinamarca), *Victoria*, de William Tucker (Estados Unidos) y *30.000*, de Nicolás Guagnini (Argentina). Las obras de artistas invitados por la comisión son: Sin título, de Roberto Aizenberg (Argentina), *Por gracia recibida*, de Juan Carlos Distéfano (Argentina), *Torres de la memoria*, de Norberto Gómez (Argentina), *Presencia*, de Leo Vinci (Argentina), Sin título, de Jenny Holzer (Estados Unidos) y *Figuras caminando*, de Magdalena Abakanowicz (Polonia) que fue recientemente instalada.

⁷¹ Se trata de piezas que imitan la señalética oficial, pero con contenidos relativos al terrorismo de Estado. Estos carteles fueron utilizados principalmente en los “escraches” para marcar viviendas de represores, ex centros clandestinos de detención, etc. En tanto su potencia reside en su irrupción en la traza urbana, resulta extraña su inclusión dentro del parque.

La obra sin título de Roberto Aizenbeg está formada por tres figuras geométricas realizadas en bronce que representan los contornos de tres jóvenes: los hijos de su mujer, secuestrados y desaparecidos durante la dictadura. La forma en la que esta escultura fue ubicada en el parque permite que los espacios vacíos creados entre sus contornos puedan llenarse, en la mirada del espectador, con las aguas del Río de la Plata (Fig. 2.17).

Las visitas guiadas al parque que alumnos de niveles primario y secundario realizan en el marco del programa “Buenos Aires en la escuela” organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires,⁷² resultan, quizás, un modo posible de contrastar el criterio de selección de las esculturas -la búsqueda de espectadores activos frente a la obra- con la experiencia que los visitantes pueden tener frente a ellas. Según Florencia Battiti, miembro de la Comisión Pro-Monumento, en estas visitas se busca estimular y trabajar sobre la multiplicidad de lecturas que brinda el arte contemporáneo, en este caso, en los más jóvenes.⁷³

Sin embargo, las esculturas y su instalación en el parque despertaron fuertes críticas. Por un lado, Graciela Silvestri sostuvo que las argumentaciones que acompañaban a las obras presentadas parecían tener más valor que las obras mismas. “La descripción exige a la forma de ser elocuente, y hace superfluo el trabajo (...) porque su definición formal, su materia, su realidad concreta no interesa” (2000:23). El resultado es –afirma- un “parque temático de la memoria” (2000: 21), donde no se restituye la vida sino el carácter siniestro de los episodios. Por su parte, en uno de los artículos del dossier que la revista *Ramona* dedicó al Parque, el artista argentino Lux Linder juzgó duramente la participación de artistas extranjeros que, desconociendo la situación de la Argentina, encontraron en la convocatoria una oportunidad para “desenterrar proyectos que juntaban polvo en los armarios de sus países con seguridad social” (2000-1: 16). Critica la “semántica cero” de las propuestas recibidas, que recurren repetidamente a estereotipos ampliamente conocidos

⁷² Este programa busca conectar a alumnos y docentes con los bienes culturales de la ciudad de Buenos Aires. El Parque de la Memoria es uno de los itinerarios ofrecidos. El trabajo dentro de este programa se divide en tres etapas que denominan AVC: antes, visita, continuación. En el caso del parque, antes de realizar la visita, los docentes introducen la temática. Durante la visita al parque, los guías explican el contexto histórico, las implicancias del terrorismo de Estado y el surgimiento de los organismos de derechos humanos y presentan el proyecto del parque. Por último, en la escuela se fomenta una nueva discusión, apoyada en la experiencia de la visita y en materiales provistos a los docentes.

⁷³ En relación a *Monumento al escape*, por ejemplo, dice: “ellos dicen que son celdas, hablan de cárceles o prisión, pero que tiene las puertas abiertas, entonces es algo que captan inmediatamente (...) otros hablan de lo transparente de los vidrios de los techos, y por qué están una arriba de la otra, y que no tienen piso entonces, no me puedo parar”. Respecto a *Victoria* sostiene que les resulta “más difícil de aprehender (...) pero que incluso a veces se enganchan con el tema del proceso constructivo” (entrevista con Florencia Battiti, miembro de la Comisión Pro Monumento, 2005).

como el sintagma “Nunca Más” así como a los característicos pañuelos de las Madres y Abuelas. “Parece un cementerio de esculturas” comentó en su momento el artista alemán Horst Hoheisel (Revista *Ñ*, 24/ 7/2007), quien proponía a su vez, en la línea del *contramonumento*, dejar ese espacio vacío y proyectar solamente una luz sobre el río para que el movimiento del agua –donde fueron arrojados los cuerpos- inspire el trabajo de memoria y la reflexión.

La segunda etapa fue la construcción del monumento propiamente dicho, cuyo proyecto fue diseñado por el estudio: Baudizzzone–Lestard–Varas y los arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker. Está conformado por unos muros dispuestos en zig-zag que lo atraviesan marcando un quiebre profundo en tanto “este lugar de memoria no pretende cerrar heridas que no pueden cerrarse ni suplantar la verdad y la justicia” (Comisión Pro Monumentos a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 1999: 13). Gonzalo Conte y Eduardo Maestripieri, asesores de la comisión, describen el monumento como:

una herida abierta [que] atraviesa una colina vacía y despojada, una fractura topológica [que] interrumpe el encuentro entre pampa y río, una calle ceñida por muros que nombran la ausencia se desliza hasta el río inmóvil configurando la primera manifestación visible de la memoria (Comisión Pro Monumentos a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 1999: 13).

La “herida”, inspirada quizás en la línea que se dibuja en el Museo Judío de Berlín diseñado por Daniel Libeskind,⁷⁴ recorre todo el diámetro del semicírculo que conforma el parque. El último tramo, que comienza sobre un terreno elevado, acompaña una pendiente que termina en un pequeño muelle que ingresa al río. Sobre esos muros se colocaron 30.000 placas realizadas en pórfido para evocar a los desaparecidos. Muchas de ellas no tienen nombres grabados, dejando abierta la posibilidad de que la lista continúe completándose y “conmemorando así, de manera indirecta, el vaciamiento de identidad que precedió la desaparición” (Huyssen, 2000: 27). Hasta el momento, fueron grabados

⁷⁴ El diseño del Museo Judío se basa en líneas angulosas como parte de un complejo simbolismo que para algunos remite a la estrella de David lastimada, y en enormes espacios vacíos que representan la ausencia de víctimas del Holocausto. Una descripción del museo detalla: “Los corredores suben y bajan, las paredes caen hacia abajo, oblicuamente, o parece que van a volcarse. El camino es incierto, y el visitante confundido. (...) En la planta baja del Museo, se entrecruzan tres `vías`. La más larga de ellas simboliza la continuidad de la historia de Berlín (...). Una segunda vía (...) simboliza el camino de los judíos berlineses hacia la emigración y el exilio (...). La vía más ancha conduce en derechura al vacío, al olvido. `Void` (en inglés `espacio vacío`) llama Daniel Libeskind –según el filósofo francés Jacques Derrida- este vacío concretizado con sofocante intensidad como un hondo pozo de cemento, frío y silencioso. Iluminado escasamente desde arriba por una ranura de luz, representa el horror del Holocausto. Sobre su suelo se ahoga y muere toda conversación. (...) De este modo, el destino de los judíos se ha convertido, con una intensidad desconocida hasta ahora, en programa arquitectónico, siempre presente, sean cuales fueren los actos que puedan desarrollarse en el futuro en las salas de exposición de las plantas superiores” (Jaeger, 1999: 45).

8718 nombres, ordenados alfabéticamente por año de asesinato o desaparición, desde 1970 hasta 1983. En estas placas se incluye, junto al nombre, la edad, y si se trataba de mujeres embarazadas. En el último muro se inscribe la leyenda: “la nómina de este monumento comprende a las víctimas del Terrorismo de Estado detenidos-desaparecidos y asesinados y a los que murieron combatiendo por los mismos ideales de justicia y equidad” (Fig. 2.18 / 2.19 / 2.20).

La decisión de incluir nombres propios en el monumento fue planteada ya desde el proyecto de ley.⁷⁵ Esta decisión implicó que algunos organismos de derechos humanos no apoyaran la iniciativa: la Asociación Madres de Plaza de Mayo, la agrupación HIJOS y la Asociación de ex-Detenidos Desaparecidos no participaron del proyecto. Por un lado, sostenían que los homenajes debían mantenerse anónimos mientras las listas con los nombres de los desaparecidos no estén completas. Por el otro, y en particular en la postura de Madres de Plaza de Mayo, la construcción del monumento suponía situar el eje del recuerdo en la muerte de sus hijos, mientras que ellas afirman que son sus vidas, su militancia y su lucha lo que debe ser recordado. Por último, la participación gubernamental con la que contó el proyecto contribuyó a que estas organizaciones se autoexcluyeran. Así lo narra un texto producido por la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos en abril de 1999: “museos, esculturas y placas que quieran honrar a nuestros desaparecidos no conllevan honra si se erigen de la mano de quienes han impedido e impiden el castigo a los culpables en nuestro país” y agregan que “el monumento de homenaje a los desaparecidos que anhelamos de gobernantes y legisladores, sigue siendo terminar con la impunidad” (en AA.VV., 2000/1).

Según Andreas Huyssen el diseño del monumento es “clásicamente modernista por su configuración geométrica y logradamente minimalista tanto por la ausencia de ornamento como de ambición monumental” y, en este sentido, tiene sensibilidad estética pero está lejos de estetizar una memoria traumática. Con un diseño sencillo logra crear un nexo entre la ciudad y el río generando un espacio fecundo para la conmemoración. Esta ubicación “evita un amenazante destino de invisibilidad” al que estaría sometido en medio

⁷⁵ El artículo 2º de la Ley Nº 46 disponía: “El Monumento debe contener los nombres de los detenidos – desaparecidos y asesinados que constan en el informe producido por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas, depurado y actualizado por la Subsecretaría de Derechos Humanos y Sociales del Ministerio del Interior de la Nación, los de aquellos que con posteridad hubieran sido denunciados ante el mismo organismo, o proporcionado conjuntamente por los Organismos de Derechos Humanos. Además, contará con un espacio que permita la incorporación de los nombres de aquellos detenidos-desaparecidos o asesinados durante el período citado en el artículo 1º, que pudieran denunciarse en el futuro”.

de la ciudad (2000: 26-27). También según Silvestri, al estar alejado del movimiento urbano y, por no estar emplazado en un lugar céntrico, de paso diario de miles de personas permite la tranquilidad que despierta la reflexión y evita pasar desapercibido.

Si bien en la Ley estaba previsto que el espacio con las esculturas fuera inaugurado el 24 de marzo de 1999, en esa fecha sólo se colocó la piedra fundamental. Finalmente, la plaza de acceso fue abierta al público el 30 de agosto de 2001 y, más de cinco años después, el 7 de noviembre de 2006, fue inaugurado el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, aunque las obras aún no estaban concluidas. El acto de inauguración contó con la presencia del entonces presidente, Néstor Kirchner, la presidenta electa, Cristina Fernández, el fotógrafo Marcelo Brodsky, miembro de la Comisión Pro-Monumento y Taty Almeyda, miembro de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora como oradores. Entre los asistentes había gran cantidad de funcionarios, políticos, artistas, familiares de desaparecidos y miembros de organismos de derechos humanos.

En esa ocasión, muchos familiares y amigos tuvieron contacto con los nombres de sus seres queridos grabados en el monumento por primera vez. Muchos acariciaban los zócalos, sintiendo los nombres tallados en la piedra. Otros se tomaban fotografías. Algunos arrojaban flores al río y otros las dejaban en las hendiduras de los muros. El acto de inauguración fue un momento de evocación colectiva, pero también individual y privada.

La inauguración del monumento y la posibilidad de transitar entre sus muros cambió radicalmente la experiencia de la visita al parque, no sólo de los familiares y amigos sino también del resto de los visitantes. El contacto con el número y la identidad de los desaparecidos, que hasta la inauguración del monumento se daba exclusivamente a través de los paneles con nombres y fotos colgados en los alambros perimetrales, adquirió una dimensión integradora, donde se articulan presencias y ausencias.

3. Los niños del proceso: ⁷⁶ narradores, espectadores, protagonistas⁷⁷

“Recién ahora, que me dispongo a terminar este relato, comprendo por qué lo escribí. Todos los hijos de desaparecidos queremos contar, pintar o filmar la historia de nuestros padres: es porque necesitamos que tenga un sentido”
Julia Coria, “El sentido de la historia”

¿Se puede representar un pasado que no se ha experimentado directamente? La “autenticidad” de la representación suele ser puesta en cuestión. ¿Existen representaciones más auténticas o voces más autorizadas que otras? “Necesariamente voy a hacer algo inauténtico” sostiene Art Spiegelman, un hijo de sobrevivientes de Auschwitz que afirma que el lazo sanguíneo de primera generación no le da un acceso directo, sino que su propio acceso al Holocausto está mediado por fotografías y películas.⁷⁸ Pero ni siquiera los sobrevivientes que sufrieron en su cuerpo la enormidad de la agresión están librados de las mediaciones de sus propias vivencias.

La pregunta sobre cómo representar el pasado se vuelve sobre sí misma, es decir, qué significa representar y qué significa la memoria, cuando es afrontada por –y para– aquellos que no vivieron ese pasado. La memoria surge de otras memorias, transmitidas por generaciones. Los individuos no pueden olvidar acontecimientos que no vivieron, sostiene Yerushalmi. “Por eso cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas a través de (...) ‘los canales y receptáculos de la memoria’” (1989: 17).

A mediados de la década de 1990, la generación de los hijos de desaparecidos comenzó a asumir públicamente un rol activo en la construcción y transmisión de su memoria, adoptando nuevas formas de expresión para acompañar las demandas formales de justicia como modo de renovar la atención sobre sus reclamos. Así, “escraches”, producciones cinematográficas, *performances*, fotografías, no sólo dan cuenta del creciente protagonismo de lo visual en las formas narrativas de la memoria y la identidad sino que también han contribuido a hacer visible una perspectiva generacional.

⁷⁶ Así titula la artista plástica María Giuffra una serie de pinturas y dibujos que analizo en este capítulo.

⁷⁷ Una versión preliminar de este capítulo fue publicada en Arfuch, L. y Catanzaro, G. (comps.) (2008), *Pretérito Imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo Libros, Págs. 129-143.

⁷⁸ Art Spiegelman es creador de *Maus*, un relato en forma de historieta sobre el Holocausto.

La pregunta en torno a la (propia) identidad atravesada –o motivada- por el dolor de la desaparición y por la sensación de vacío es lo que da origen a estas intervenciones. ¿En qué medida ellas constituyen procesos de (re)construcción identitaria? ¿De qué forma esta apelación a lo visual contribuye a la construcción de relatos (auto) biográficos frente a la dificultad y angustia que provoca la escasez –o inexistencia- de recuerdos de sus padres en quienes eran muy chicos o no habían nacido cuando sus padres fueron secuestrados?

La dictadura no sólo afectó un momento y un lugar particulares, sino también el futuro, específicamente a la generación de los hijos. La idea de “generación”, tal como la entiende Ludmila da Silva Catela:

segmenta, clasifica, opera de manera incesante, señala una forma de visión y división. (...) la palabra *generación* es cultural e históricamente modelada. Como categoría nativa conforma una poderosa fuerza de clasificación de las personas y orienta la producción y el consumo de formas concretas de pensamiento y experiencia colectivos. A partir de Mauger (1990) se debe tener en cuenta que los recortes son siempre “artificiales” y que no se trata de pensar a la generación como una cosa homogénea, sino con bordes flexibles y muchas veces opuestos, en fin, como una categoría “construida”, disputada, conflictiva (2002:31).

La generación de los hijos está compuesta por hijos de desaparecidos que crecieron con miedo, que vivieron y viven sin saber quienes fueron sus padres,⁷⁹ sin comprender en la infancia qué les había sucedido. Y también por hijos de exiliados internos o externos. Hijos con identidad robada.⁸⁰ Hijos criados por los verdugos de sus padres. Hijos de desaparecidos que no tienen recuerdos de sus padres.

Al intentar reconstruir un pasado, su experiencia traumática de la ausencia los lleva a construirse ellos mismos, su memoria y su identidad. “No hay testimonio sin experiencia –dice Sarlo-, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable” (2005: 29). Sus testimonios no tienen que ver con una experiencia plenamente conciente del “estar ahí” pero, sin duda, ellos vivieron la dictadura y cargan con las huellas que ésta

⁷⁹ Con el fin de reconstruir la historia de vida de los desaparecidos cuyos hijos fueron apropiados fue creado el Archivo Biográfico Familiar, que se inició en 1998. A partir de entrevistas a familiares, amigos, compañeros de militancia y de cautiverio de los desaparecidos se busca guardar registro no sólo de los grandes acontecimientos de sus vidas, sino también de anécdotas y detalles como las comidas preferidas, la música más escuchada, etc. para poder entregárselo a los hijos, una vez recuperada su identidad.

⁸⁰ La apropiación de niños, considerados parte del “botín de guerra”, fue parte de un plan sistemático. De los aproximadamente 500 niños apropiados, sólo noventa y ocho de ellos han recuperado su identidad hasta el momento.

les imprimió. El artista Horst Hoheisel habla de “la casi completa imposibilidad de expresar el Holocausto por medio del arte” (Sarlo, Vezzetti y Silvestri, 2005: 18), pero quizás es en el resquicio abierto por el “casi” donde la generación de los hijos interviene para expresar la desaparición por medio del arte. No se plantean realizar una representación histórica, sino de sus propias vivencias, pero al narrar su experiencia biográfica, subjetiva también trabajan en el sentido de la historia.

Como ya fue señalado, las generaciones más jóvenes cobraron gran protagonismo en el espacio público, en especial a partir del surgimiento de la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio en 1995. H.I.J.O.S.⁸¹ se transformó en un actor político clave en las demandas de justicia y verdad. En el momento de su creación, sus miembros –nacidos en los años previos a la dictadura o durante la misma- tenían una edad en la que, habitualmente, los jóvenes comienzan a considerar la militancia política o social. Se acercaban a la edad que tenían sus padres en el momento de su desaparición.⁸² Por otro lado, tuvo incidencia en el surgimiento de la agrupación el contexto político en el cual el tema de las violaciones a los derechos humanos se había reinstalado públicamente a partir de las confesiones de los represores. Este nuevo escenario, sostiene da Silva Catela:

modificó sin dudas las percepciones del público y ayudó a que los H.I.J.O.S. hablaran frente a una sociedad que ahora escuchaba las cosas de las dictadura con otros oídos impactados por el reconocimiento y las confesiones militares. Los H.I.J.O.S. encontraron un terreno `moralmente` fértil para entrar en escena, ganar visibilidad y legitimar nuevos mensajes y acciones (2002: 264).

Esta agrupación, con la colaboración de colectivos de artistas, crearon y popularizaron esa singular modalidad de intervención en el espacio público: el “escrache”.⁸³ La innovación no pasaba tanto por un cambio en los contenidos de los reclamos, sino por el modo que ellos adoptaban. Es decir, “el `cómo` más que el `qué` es lo que da la impronta generacional y revela la conexión existente entre culturas juveniles y operaciones de memoria” (Jelin y Sempol, 2006: 14).

¿Cómo tener memoria cuando no hay recuerdos –y en algunos casos tampoco imágenes- de las que nutrirse? Intentando dar cuenta de la especificidad de estos

⁸¹ Tal como advierte da Silva Catela (2002), esta agrupación sufrió divisiones internas que se reflejan en la presencia o ausencia de los puntos en su nombre: H.I.J.O.S. o HIJOS. En tanto no es objeto de este trabajo ahondar en las diferencias que llevaron a dichas rupturas, tomo la sigla con los puntos.

⁸² Cfr. Bonaldi (2006). En este texto, el autor analiza el surgimiento de la agrupación.

⁸³ Me he referido a esta modalidad en el capítulo 2.

“recuerdos”, Marianne Hirsch construye la noción de “posmemoria”, cuya pertinencia y especificidad fueron cuestionadas reiteradamente poniéndola en el centro del debate. La idea de posmemoria describe

la relación de los hijos de los sobrevivientes de traumas culturales o colectivos con las experiencias de sus padres, experiencias que ellos `recuerdan` sólo como narrativas e imágenes con las cuales crecieron, pero que son tan poderosas, tan monumentales como para constituir memorias por derecho propio (Hirsch, 2001: 218-9, la traducción es mía).

Con este nuevo término, la autora pretende dar cuenta de la diferencia cualitativa y temporal que esta memoria tiene respecto de la memoria de los sobrevivientes o testigos. La posmemoria, entonces,

es una forma poderosa de memoria precisamente porque su conexión a su objeto o fuente está mediada no por la rememoración sino por la representación, la proyección y la creación –a menudo basada en el silencio más que en la palabra, en lo invisible más que en lo visible (2001: 220).

Pero deja en claro que esto no significa que “la memoria misma de los sobrevivientes no esté mediada, pero que está más directamente conectada -cronológicamente- con el pasado” (2001: 220). La memoria tiene en estos casos, según James E. Young, carácter “vicario”.⁸⁴ Los artistas post Holocausto –cuyas obras Young analiza en *At the memory's edge*- no intentan, entonces, representar el pasado que no vivenciaron directamente, “sino retratar sus propias experiencias necesariamente hipermediadas de la memoria” (2000a:1, la traducción es mía).

Precisamente por eso, Beatriz Sarlo cuestiona la necesidad de esa categoría. Se pregunta si este término, como otros neologismos que utilizan el prefijo “post”, responde a una necesidad conceptual o a una inflación teórica. Ni la mediación de las fotografías en los casos que analiza Hirsch ni la variedad de discursos que aborda Young requieren, para Sarlo, de un concepto como posmemoria. Toda narración del pasado está mediada por diversos registros y es siempre una representación, por ende, el carácter “vicario” no es específico de la posmemoria.

⁸⁴ Dice Young: “Esta generación de posguerra no puede, después de todo, recordar el Holocausto tal como éste ocurrió. Todo lo que ellos recuerdan, todo lo que ellos saben del Holocausto es lo que las víctimas les transmitieron en sus diarios, lo que los sobrevivientes les recuerdan en sus memorias. No recuerdan los eventos sino las incontables historias, novelas y poemas del Holocausto que han leído, las fotografías, las películas y los videos testimoniales que han visto a través de los años”. (2000a: 1, la traducción es mía)

No obstante, Sarlo se muestra más dispuesta a aceptar la categoría de posmemoria cuando existe de por medio un vínculo personal con el pasado que se busca representar.⁸⁵ Es diferente la tarea de un historiador que de la de un hijo que busca saber sobre sus padres desaparecidos: “lo que los distingue no es el carácter ‘post’ de la actividad que realizan, sino la implicación subjetiva en los hechos representados” (2005: 130). En tanto comparte su carácter fragmentario, vicario y mediado, la posmemoria se diferenciaría de la memoria sólo en el interés subjetivo –y también podría agregarse identitario- que la moviliza.

Ahora bien, ¿cómo juega la memoria o la posmemoria en un relato autobiográfico que dé cuenta y a la vez construya una identidad? “Uno empieza a hablar de la identidad – dice Régine Robin-, cualquiera sea, cuando no está seguro de su identidad, cuando hay una distancia o un problema, así se trate de una dificultad para asumir esta identidad, de una doble polarización o de múltiples identidades posibles” (1996:36). Para un hijo de desaparecidos, pensar la identidad es simbolizar su experiencia. Este desafío exige a la teoría, la pone a prueba. Las teorías contemporáneas de la identidad se alejan de concepciones esencialistas para definirla como una posicionalidad relacional, donde múltiples identificaciones se articulan sólo temporariamente en puntos nodales. Según Stuart Hall (2000) un devenir nunca acabado se juega en la (auto) representación: ni esencia que permanece inalterable a los cambios históricos y culturales ni espíritu universal y trascendental, más bien una narración que se entreteje con la fantasía y el mito.⁸⁶

Con todos los conflictos que entrañan y las diferencias que presentan, las obras que analizo confirmarían que la identidad, individual o colectiva, no preexiste a la narración: “la dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construya en el

⁸⁵ Sarlo sostiene que debe prestarse particular atención al origen social de los desaparecidos para intentar dar cuenta de las diferencias en los modos en los que sus hijos intentan reconstruir el pasado. Incluir esta distinción ayudaría, además, a evitar construir discursos únicos sobre la posmemoria, incluyendo otras visiones.

⁸⁶ La pregunta sobre la identidad asume en la generación de los hijos matices dolorosamente reales. La búsqueda aún inconclusa de los casi quinientos niños apropiados durante la dictadura es prueba de ello. La identidad como problema comenzó a ser tematizada en diferentes objetos culturales y es a partir de la emisión de la novela *Montecristo* en el 2006 que cobra, desde la televisión, un carácter masivo. Esta adaptación vernácula de la novela *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, incluyó como parte central de su trama –ganando cada vez más protagonismo- el caso de una hija de desaparecidos, que vivía con uno de sus apropiadores, desconociendo su identidad. La novela tuvo gran repercusión, obteniendo altos índices de audiencia, e impulsó a muchos jóvenes con dudas respecto a su origen a que se hicieran estudios de ADN. *Montecristo* intensificó la visibilidad de esta búsqueda, si bien ya desde el 2000 se venía llevando a cabo el ciclo *Teatro x la Identidad*, organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, con aumento de obras en cartel y de público cada año. Durante el 2007 también fue emitido el ciclo *Televisión por la identidad*, compuesto por tres unitarios, en los cuales se narraban historias –dos casos reales y uno ficticio, pero armado en base a distintos testimonios- de chicos apropiados. Debido al éxito obtenido, el ciclo fue repetido dos veces ese mismo año.

discurso y no por fuera de él, en algún universo de propiedades ya dadas, coloca la cuestión de la interdiscursividad social, de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano” (Arfuch, 2002c:22). En este sentido, la noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur es particularmente útil en tanto puede aplicarse tanto a una persona como a una colectividad. Bajo esta apelación a la noción de narratividad se hace visible el carácter ficcional y performativo de todo relato identitario, verbal o visual, por más (auto)biográfico o testimonial que se pretenda, carácter que se manifiesta de diferentes modos de acuerdo al acuerdo al género discursivo o a los procedimientos específicos de cada narración.

Entonces, ¿cómo se construye esa identidad a partir de la ausencia? Las obras que presento en este capítulo componen una narración del pasado que deja una impronta performativa en las identidades actuales. Esta generación, que introduce en la escena pública la experimentación visual respecto del tema de la dictadura, conforma una *escena de producción de lenguajes* que “permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” (Richard, 1998: 46). Quizá al amparo de lo que José Luis Brea llama “el tercer umbral” en la era del capitalismo cultural,⁸⁷ estas formas se inscriben en ese “dominio de la visualidad (que) parece en nuestra época llamado a reemplazar cada vez más decisivamente al de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación” (2004: 31).

3.1 Nuevas miradas, nuevas imágenes

¿Por qué ahora filman los hijos cuando antes hablaban los padres o sus contemporáneos? Quizás cuando hablan, estos jóvenes hijos de desaparecidos no pueden decir algo diferente de lo ya dicho, no pueden salir del encierro de lo que ya fue puesto en discursos que al ser ya conocidos no generan experiencia. Surge entonces otra potencia en el carácter visual de estos nuevos discursos, que tiene el riesgo, indeseable para algunos, de no controlar los efectos de recepción y la capacidad de movilizar profundamente a los

⁸⁷ Brea realiza una periodización con el objetivo de estudiar el desarrollo del arte contemporáneo en relación a las esferas del trabajo y la producción en tanto piensa al artista inserto en estas esferas así como en la trama histórica. El primer estadio de dicha periodización es la era del capitalismo industrial, el segundo está signado por el capitalismo de consumo y las revoluciones culturales, mientras que el tercero, que se encuentra en su etapa inicial, está caracterizado, según el autor, por el capitalismo cultural.

espectadores –tanto en la aprobación como en la crítica- por algo que ya “se sabía”. Estas obras no son primariamente demandas de justicia. No buscan serlo, quizá, pero lo son, al menos en su forma más profundamente humana. Encarnan una búsqueda para colmar un vacío que el derecho, aun cuando dé respuestas, nunca saldrá.

Me propongo aquí analizar un corpus compuesto por obras: los ensayos fotográficos *Buena Memoria* de Marcelo Brodsky, *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto y *Ausencias* de Gustavo Germano; los dibujos y pinturas de la serie *Los niños del proceso* de María Giuffra y los largometrajes *Los Rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera. Estas obras, a partir de la irreductibilidad de la desaparición, intentan ser formas narrativas para (re) construir la memoria y la identidad. No buscan tanto indagar en las circunstancias de la muerte o desaparición de sus padres o hermanos como recuperar un espacio o un momento imposibles. Una forma de expresar el horror inefable de aquel oscuro período o un intento por saber quiénes son. La voz de estos hijos, ya adultos, parece haber encontrado en las distintas expresiones artísticas una forma de canalizar el dolor, de hacer el trabajo de duelo alejándose de la melancolía. En todas estas obras el eje está puesto sobre el hoy, son narraciones desde el presente, aunque siempre vuelvan la vista hacia el pasado.

El análisis de las obras mencionadas se basará, tanto en los enunciados visuales⁸⁸ - fotografías, dibujos, pinturas y films- y en los materiales escritos que los acompañan - epígrafes de las fotografías, pinturas y dibujos, catálogos que compilan los textos de la muestra- como en textos críticos producidos sobre estas obras. En este análisis no pretendo dar cuenta de las obras elegidas de un modo exhaustivo, sino focalizar en su dimensión significativa más allá, o más acá, de su valor estético. Estas obras fueron elegidas por su representatividad e importancia: han sido exhibidas y altamente valoradas en distintos lugares la Argentina y, algunas de ellas, también en otras partes del mundo. Intervino además en la selección mi propia experiencia personal como parte de la generación de los hijos nacidos bajo la dictadura, cuyas vidas cotidianas transcurrieron con aparente “normalidad”. Mi pertenencia al mismo corte generacional de los artistas y entonces, la obligada referencia comparativa, unida al propósito de la investigación, determinaron en buena medida el impacto que ellas me produjeron.

⁸⁸ En “Every picture ‘tells a story’: uses of the visual in sociological research”, Harrison (1996) indaga en la potencia que posee lo visual en la investigación sociológica. Más allá del rol marginal que la imagen tuvo en ella en un primer momento, la autora señala que en la actualidad ha abandonado el rol meramente ilustrativo, para asumir su carácter performativo. Ya no sólo es posible considerar a la imagen como medio o recurso sino también como tópico de la investigación.

3.2 Ensayos fotográficos

Pieza clave de toda iconografía familiar, la fotografía es el registro visual privilegiado de una vida: las primeras fotos de los recién nacidos, el primer día de clases, las celebraciones de cumpleaños, las vacaciones familiares y con amigos, casamientos, graduaciones, etc.. Las fotos son testimonios de vida. Por eso, quizás, con la intención de borrar completamente la existencia de esas vidas, las fotos eran robadas en los operativos de secuestro, al igual que todos los bienes valiosos que se encontraban en los allanamientos.⁸⁹ Como prueba judicial en los comienzos de la democracia, unas pocas fotos sacadas de la ESMA por un detenido desaparecido fueron testimonio de la detención clandestina –así como de las marcas de la tortura- de algunos de sus compañeros, y sirvieron también para identificar a algunos de los represores.⁹⁰

Ya desde los tiempos de la dictadura las fotografías de los desaparecidos han sido protagonistas de los reclamos de verdad y justicia. Fotos carnet, de reuniones familiares o con amigos, pegadas sobre pancartas, sostenidas por familiares que querían saber qué había sido de ellos en las primeras rondas de Plaza de Mayo, se han convertido en un símbolo de esas luchas. En la actualidad ¿cuál es el lugar que ocupan las fotografías de los desaparecidos cuando ya se han desvanecido las esperanzas que alguna vez cobijaba la consigna “aparición con vida”? Más allá de mantener siempre abierto el abismo trágico de esa falta, algunas de esas fotos han sido resignificadas y reutilizadas en ensayos fotográficos, creados principalmente por hijos de desaparecidos y otros familiares como formas más actuales de resaltar las ausencias. A partir de estos ensayos se intenta borrar, aunque sea por un instante, la brecha inexorable del tiempo para unir el presente con el pasado, para impulsar un encuentro imposible.

⁸⁹ Esto es relatado en los textos que acompañan el ensayo fotográfico de Inés Ulanovsky *Fotos tuyas* que formó parte de la muestra “Memoria. 1976-2006, A 30 años del golpe de Estado. Una exposición, cinco propuestas”, exhibida entre los meses de marzo y abril de 2006 en el Palais de Glace de Buenos Aires, y luego en el interior del país y en España. “Casi todas las fotos que había en nuestras casas fueron robadas en distintos allanamientos” sostiene Judith, hermana de dos desaparecidos; “mi abuela guardó bastantes, pero sé que muchas se llevaron los secuestradores de nuestra casa de Ciudadela”, dice Armando.

⁹⁰ Me refiero a los negativos de las fotografías que Víctor Bastera sacó de la ESMA en las salidas que le permitían realizar a finales de la dictadura. Así pudo entregar al CELS tanto fotografías de represores –fotos que el mismo Bastera sacó- utilizadas para confeccionar documentación falsa así como imágenes de desaparecidos. Éstas últimas fueron publicadas en el libro *Memoria en construcción* (2005), precedidas por varias páginas en negro. También éstas y 77 fotos de represores fueron expuestas en la muestra “Rostros, fotos sacadas de la ESMA”, organizada por el Instituto Espacio para la Memoria en el Centro Cultural Recoleta, entre octubre y noviembre de 2007. Resultaba un tanto impactante que la curaduría haya elegido montar, en la misma pared, uno al lado del otro los dos grupos de fotos.

3.2.1 Buena Memoria

El proyecto del ensayo fotográfico *Buena Memoria* surge cuando Marcelo Brodsky⁹¹ regresó a la Argentina luego de su exilio en España.⁹² “Acababa de cumplir cuarenta –dice- y quería trabajar sobre mi identidad” y, para ello, “empecé a revisar mis fotos familiares, las de la juventud, las del Colegio. Encontré el retrato grupal de nuestra división en primer año (...) y sentí la necesidad de saber qué había sido de la vida de cada uno” (2000:17). La obra consiste en una gigantografía de la foto de la clase que él mismo integraba en el Colegio Nacional de Buenos Aires en 1967, intervenida plásticamente con reflexiones manuscritas –que no siguen un patrón definido- acerca del devenir de sus compañeros: “Etel se casó con el novio del cole y sus hijos ya son alumnos de nuevo”, “Silvia no quiere saber nada de nosotros. ¿Por qué será?”, “Martín fue el primero que se llevaron. No llegó a conocer a su hijo Pablo que hoy tiene veinte años. Era mi amigo, el mejor” (Fig. 3.1).

Con la tradicional foto escolar de fondo, Brodsky retrata individualmente a los compañeros que pudo volver reunir y da cuenta, en los epígrafes, de sus vidas actuales:

Carlos es cerrado, reservado, pero cuando llega el momento larga todo. Es un diseñador especial, capaz de resolver y de crear a su manera. Dice que sufre mucho con el diseño, pero que también goza con él y que lo hace desde la emoción. Es solitario, querría vivir en el Sur. Algo indefinible lo ata a la urbe, tal vez los amigos.

Liliana tiene una inteligencia fría, contundente. Su actividad como programadora tiene todo que ver con su espíritu exigente y meticuloso. Cambió poco en estos veinticinco años, y no se casó. Tal vez por eso consiguió mantener su humor y su risa satisfecha.

Y de él mismo dice:

Dirijo una agencia de imágenes. De los últimos veinte años, viví siete en Barcelona, cinco en Buenos Aires, seis en Madrid; los dos últimos regresé a Buenos Aires. Mi mujer es brasileña, de Goiás. Nuestros hijos tienen doble nacionalidad: son españoles y brasileños. Vivimos en la Argentina, donde está nuestra casa.

⁹¹ Su obra puede verse en www.marcelobrodsky.com.

⁹² Fernando, hermano de Marcelo Brodsky, está desaparecido. Su última foto con vida, es una de las que Basterra pudo sacar de la ESMA, donde estuvo detenido.

Quizás como un modo de contribuir con esta narración biográfica, algunos de ellos son retratados junto a objetos con los que se identifican. Así, un libro, una guitarra, una calculadora o acuarelas condensan visualmente ocupaciones y preferencias. De este modo, en *Buena Memoria* el presente dialoga constantemente con el pasado, irrumpiendo desde los comentarios incluidos en la vieja fotografía y también a partir de la producción de nuevas imágenes (Fig. 3.2).

Este ensayo, la gigantografía rodeada de las fotos actuales, fue exhibido por primera vez en el claustro central del colegio en el que fueron compañeros, en la primavera de 1996.⁹³ Con este marco, tuvo lugar el primer acto oficial en conmemoración de los alumnos y ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires desaparecidos y asesinados durante la dictadura. Por sus aulas pasaron 105 de las víctimas del terrorismo de Estado.⁹⁴

El resultado de su obra parece ser, entonces, un puente temporal entre el pasado desde la foto colectiva en blanco y negro, y el presente desde las más actuales fotos a color. La primera, con la frescura de la adolescencia; las segundas, con el paso del tiempo en cuerpos y rostros marcados por el tiempo. Un puente temporal roto entre el pasado colectivo y las fotos que ya no pueden ser tomadas. Las imágenes sin remisión al presente de quienes están desaparecidos y para quienes el tiempo parece haberse detenido en ese instante de la foto de 1967.

En la obra de Brodsky se produce de modo constante una doble apelación: a la memoria individual y colectiva, y al recurso de la fotografía como materialidad artística y de archivo. “Su receptor –dice Huyssen- es el espectador individual pero él o ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de conmemoración” (2001:9-10). La comunidad es, en este caso, la del colegio. Sus nuevos alumnos fueron espectadores privilegiados de esta exposición, identificándose con quienes que pasaron por esos mismos claustros tres décadas antes. Esa foto grupal no se diferencia en mucho de las actuales. Así relatan los jóvenes su experiencia frente a la muestra:

⁹³ Desde entonces, *Buena memoria* ha sido exhibida individualmente o integrando proyectos artísticos colectivos en más de veinte países.

⁹⁴ En *Buena Memoria*, Brodsky publica por primera vez un listado con los nombres de 98 alumnos y ex alumnos del colegio desaparecidos. Más tarde, este listado sería ampliado hasta llegar a 105 nombres (cfr. Garaño y Pertot, 2002). Sin embargo, dada la clandestinidad de la represión, se desconoce si existen más víctimas de las cuales aún no hay datos.

Creo que al ver la foto de cualquiera de los chicos no se puede negar que se parece a cualquier compañero. En los paneles pueden leerse situaciones parecidas a las que vivimos todos (Andrés, sexto año).

Recién al mirarla detenidamente, caí en la cuenta de que yo había estado sentado en los mismos pupitres que esos alumnos, que había pasado los recreos en los mismos claustros, que había estado estudiando en la misma biblioteca. Hasta ese momento no había comprendido que esa época la habían vivido también personas jóvenes, adolescentes (Federico, egresado).

Fue impresionante enfrentarse cara a cara con un pasado vivo del que tanto había escuchado y con el que tanto había trabajado. Desde que entrás al Colegio algo de esos muros te da miedo, una historia que es demasiado extensa como para animarte a interpretarla, pero siempre te da idea de tiempos pasados; de recuerdos remotos perdidos en los siglos. Hasta que de pronto te chocás con una historia viva, una historia que todavía sangra, que todavía duele ...y mucho (Camila, cuarto año).

A partir de la primera exposición de la muestra, se generó otro modo de irrupción del presente. Brodsky tomó nuevas fotografías de la obra donde esta vez se reflejaban en los vidrios de los paneles colgados en la pared los rostros de los alumnos que visitaron la muestra (Fig. 3.3). Incluyó estas nuevas imágenes en las exposiciones siguientes. “El retrato de esos reflejos constituye una parte fundamental de este trabajo, ya que representa el momento de transición entre generaciones” (Brodsky, 2000:50). Aunque Brodsky es él mismo contemporáneo y no hijo de desaparecidos, las nuevas generaciones ocupan en su obra un lugar central como destinatarios privilegiados y nuevos protagonistas.

3.2.2 Arqueología de la ausencia

El ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto surge a partir de su necesidad de llenar un álbum familiar incompleto. Faltan las fotos junto a su padre, Carlos Quieto, que desapareció cuando ella tenía sólo cuatro meses. Esta carencia de fotografías junto a él, supone, también, la carencia de recuerdos. La memoria posee una dimensión icónica: “un recuerdo es una imagen -dice Ricoeur. Al recordar, (...) *representamos* un acontecimiento pasado”. (1999b: 102). Y luego se pregunta, ante la dificultad de explicar la diferencia entre imagen y recuerdo “¿cómo esclarecer su imbricación, incluso su confusión, no sólo en el plano del lenguaje, sino también de la experiencia viva?” (2004: 66-7). Por ello, Quieto “decidió que si no tenía `esa imagen´ a partir de la cual poder recordar -dice Julieta Escardó-, debía producir primero aquella

fotografía que le permitiera crear el recuerdo” (En: www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos_fotos_y_legados/).

Así, se embarcó en este proyecto de montaje para el que invitó también a otros jóvenes, hijos de desaparecidos, para (re)crear la foto que nunca tuvieron. El procedimiento técnico consistía en incorporar delante de una imagen proyectada en la pared el cuerpo del hijo. “Pedí a cada hijo que buscara en sus cajas una foto de sus padres, que luego reproduje en diapositiva –cuenta Quieto. Las proyecté sobre una pared y les pedí que se introdujeran entre la cámara y la imagen” (En: www.el-mundo.es/fotografía/2001/11/cultura/arqueología). Buscó, entonces, no sólo crear esa foto, sino también hacerles pasar por esa experiencia (Fig. 3.4 / 3.5 / 3.6 / 3.7).

La fotografía aparece aquí, como una narración identitaria insustituible –aun ficcional- del vínculo entre padres e hijos -que nos miran y a los que miramos en el espacio acotado de la exposición-, armando el propio álbum familiar, quizá “el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad” (Arfuch, 1996:8). Muchos de los hijos aún igualando o superando las edades de sus padres eligen posiciones casi infantiles, en el regazo de su madre, entre su madre y su padre que caminan de la mano. El resultado es una escena que parece feliz. Los hijos y los padres sonríen, “¿será –como se pregunta Diego Genoud en una reseña sobre la muestra- porque intuyen haber burlado eso que algunos llaman destino?”. Se trata del logro de haber creado un momento único, porque imposible, de unión familiar. Para Nelly Richard “tanto la huella fotográfica como la desaparición conjugan el *ya no* y el *todavía*” (2000: 172). Las fotos de los padres desaparecidos toman el lugar de la presencia “su corporeidad atestigua la huella de un ser que no sólo es pasado y otredad, no solamente un ‘haber sido’ sino todavía una insistencia en el llegar a ser” (Arfuch, 1996:11). La utilización de la fotografía resulta, entonces, de gran importancia en tanto ella es el referente de que algo existió realmente, de que algo “ha sido” (Barthes, 2006). Lo que atrae de este ensayo fotográfico, quizás su *punctum*, es esa convivencia entre la imposibilidad -que no pretende ser ocultada y que se hace visible en las huellas de las dos temporalidades- y el deseo de que esa reunión familiar haya efectivamente existido –apoyada en la fuerza de evidencia, en el efecto de autenticidad que supone toda fotografía.

Exhibido en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, en julio de 2004 y en otros museos y centros culturales de Buenos Aires, y en España e Italia, este ensayo fotográfico

cuenta con 35 obras, que se completan con epígrafes donde los hijos cuentan algo sobre sus padres -sus nombres, profesiones, su militancia- y también sobre sí mismos:

Este hombre guapo con el bigote es mi padre. Se llamaba Guillermo Perot. Militaba en Montoneros. Había elegido el más pobre de los barrios para compartir del sueño de una Argentina libre y justa. Lo secuestraron en Santa Fe. Mi madre y yo nunca tuvimos más noticias. Yo ahora tengo 25. Me llamo Guillermina. Soy escultora. La punta de mi escalpelo modela la más dura de las piedras. Arte, vida, memoria.

En los ojos de mi padre veo el océano. Trabajaba en el puerto de Buenos Aires. Hacía política en el barrio de Mataderos. Era un montonero. Fue secuestrado el 20 de agosto de 1976. Se llamaba Carlos Alberto Quieto. Yo me llamo Lucila. Tengo 24 años. Soy fotógrafa. En mis obras uno el pasado con el presente para no olvidar. El presente con el futuro para exigir justicia.

La particularidad del ensayo de Lucila Quieto es que no busca borrar las marcas del montaje recurriendo a técnicas, como el PhotoShop, que contribuyan a enmascarar la brecha temporal. Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. De esta forma, su ensayo da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente. El resultado de estos dos momentos que conviven crea un tiempo propio (Amado, 2003b). Si convenimos, con Émile Benveniste (1989), que la temporalidad se produce *en y por la enunciación* y que la categoría del presente se funda en ese acto, estas fotografías intervenidas, como formas enunciativas, instauran un aquí y ahora donde padres e hijos, separados irremisiblemente, se reúnen –o vuelven a reunirse- en una escena que no fue ni será.

3.2.3 Ausencias

De un modo análogo a los anteriores, en el ensayo fotográfico *Ausencias*, el fotógrafo Gustavo Germano⁹⁵ también busca visibilizar –a partir de viejas y nuevas fotografías- los vacíos que la desaparición forzada de personas ha dejado en los ámbitos cotidianos, entre sus familias y amigos. En el trabajo con las fotografías familiares, Germano, al igual que Marcelo Brodsky y Lucila Quieto, encuentra un modo de construcción visual de la memoria, pero también una vía de indagación en la propia

⁹⁵ www.gustavogermano.com

identidad y de abordar la desaparición de su hermano mayor.⁹⁶ Esta muestra fue exhibida en Barcelona y Madrid antes de su llegada al Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires. Allí fue inaugurada el 26 de febrero de 2008, en un acto que contó con la presencia de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, entre varios miembros de organismos de derechos humanos. Dadas las repercusiones que generó, está prevista su exhibición tanto en otras ciudades del país, así como en países limítrofes y en Italia.

Ausencias consta de quince dípticos fotográficos, mediante las cuales Germano presenta diferentes imágenes relativas a los detenidos desaparecidos y asesinados durante la dictadura en la provincia de Entre Ríos, de la que él mismo es oriundo. La primera fotografía de cada par fue extraída de álbumes familiares. “Fotos de momentos cotidianos en las que alguien posa frente a la cámara (con naturalidad y sinceramente) y que fueron tomadas espontáneamente con el deseo de guardar ese instante en la memoria de quienes lo han vivido”, sostiene Germano (Diario *Página/12*, 5/2/2008). La segunda imagen, que completa el par, es una reconstrucción de la primera, pero más de treinta años después. Se repiten los escenarios y los actores, pero en cada una de las fotos hay alguien que falta. En las actuales, los presentes conviven con los espacios vacíos dejados por quienes ya no están y, en esta repetición incompleta, las ausencias se hacen aún más notorias. Estas segundas fotos fueron tomadas por Germano: “son fotos de situaciones generadas premeditadamente en las que alguien posa frente a la cámara (con naturalidad y sinceramente) y que fueron tomadas con una intencionalidad clara y definida: guardar/revelar en ese instante treinta años de ausencia” (Diario *Página/12*, 5/2/2008). Debajo de cada foto original, Germano indica el año en el que fue tomada –previo al golpe de Estado- y los nombres de quienes aparecen retratados. En las segundas, solo un punto refiere a los desaparecidos, logrando un efecto aún más elocuente en el espectador.⁹⁷

La elección de los casos intentó dar cuenta del “amplio universo social, cultural y político de las personas que fueron víctimas de la dictadura” para mostrar “la magnitud de la tragedia” (Diario *Página/12*, 5/2/2008). Los quince casos que conforman la muestra dan cuenta de estas multiplicidades. Un grupo de cinco amigos se divierte en un campamento en el verano de 1971. Más de tres décadas después, sólo pueden ser fotografiados tres de

⁹⁶ El proyecto se inició con un trabajo de investigación para el que contó con el apoyo del Registro Único de la Verdad de Entre Ríos, de la regional Paraná de H.I.J.O.S. y de la Asociación Familiares y Amigos de Detenidos-Desaparecidos de dicha provincia. Así, Germano pudo tener acceso al material fotográfico con el que contaban dichas instituciones y localizar a los familiares y amigos para la reconstrucción de la fotografía.

⁹⁷ La muestra exhibida en el Centro Cultural Recoleta se completaba con un video en el que podía verse el proceso de producción de las segundas imágenes.

ellos. Victorio, que fue secuestrado en 1976 a los 28 años, continúa desaparecido y Elsa murió en un enfrentamiento en 1977 a los 30 años. Dos hermanos bajan corriendo una loma una tarde primaveral de 1975. Hoy, sólo puede repetir esa acción uno de ellos (Fig. 3.9). En otra foto familiar, un padre, una madre y una bebé de pocos meses que hoy, ya adulta, posa sola frente a cámara (Fig. 3.10). Una pareja pasa su luna de miel en una playa de la zona en 1975. Años después, sólo resta el paisaje solitario de río y arena (Fig. 3.8). Entre las fotografías que componen la muestra hay una del mismo Gustavo Germano con sus hermanos. En blanco y negro, cuatro niños miran a cámara. La foto carnet es del año 1969, antes de unas vacaciones familiares en Uruguay. En colores, sólo tres adultos –sin el hermano mayor- conforman la nueva foto tomada en 2007.

Si bien las militancias no son omitidas –están explicitadas, al igual que las condiciones de desaparición, en los textos que acompañan a las imágenes- se privilegia el ámbito de la vida cotidiana para visibilizar las ausencias de aquellos familiares y amigos a quienes no se pudo ver envejecer. Germano sostiene que esta exposición “despierta una conciencia de esa brutalidad acercándola o haciéndola ‘visible’ en el ámbito de lo máspreciado: lo cotidiano, lo pequeño, lo propio” (Diario *Página/12*, 5/2/2008).

3.3 Artes visuales: ¿Dibujando el vacío?

Los niños del proceso es una serie de dibujos y pinturas de la artista María Giuffra.⁹⁸ Luego del secuestro de su padre cuando ella tenía seis meses, partió al exilio en Brasil junto a su madre. Veinte años después decide hacer algo con su historia y con la historia de otros hijos de desaparecidos. Con ellos mantuvo charlas y compartió la existencia, y también la inexistencia, de objetos personales como cartas y fotografías que utilizó como inspiración para sus obras. “Ante la ausencia – dice Giuffra- nosotros intentamos desesperadamente llenar ese vacío. Mi manera de llenarlo es pintar y contar nuestra historia”. Estas palabras tan comunes, repetidas hasta el hastío y que ya no dicen nada cobran sentido para quien está dispuesto a entregarse a la perturbadora experiencia de su obra.

⁹⁸ Su página web, donde puede encontrarse esta serie entre otras de sus obras, es: www.mariagiuffra.com.ar

“Mi versión de nuestra historia”,⁹⁹ dice Giuffra. De eso se trata su trabajo. Compuesto por cerca de sesenta obras que la artista viene realizando desde el año 2001,¹⁰⁰ *Los niños del proceso* fue exhibida en diferentes muestras realizadas en centros culturales, en el Congreso de la Nación, y en la sala de conferencias de la Casa Rosada,¹⁰¹ coincidiendo con el traspaso de mando de Néstor Kirchner a Cristina Fernández a fines de 2007, reafirmando, quizás, que la memoria de la dictadura se ha convertido en política de Estado. El boom memorial de la última década ha pasado –según Daniel James (2008/9)- de la “cultura de la amnesia”, oficialmente sancionada durante las presidencias de Menem, hasta la “cultura del duelo”, impulsada por Kirchner.

La muestra cuenta con dos partes: pinturas de grandes dimensiones y colores fuertes, y dibujos exhibidos en una sala o cuarto más pequeño que simula ser una habitación o rincón de juego de niños. Muñecos, osos de peluche, libros como el clásico de Julio Verne *La vuelta al mundo en ochenta días*, globos montan esta escena buscando, quizá, recordar al espectador que lo que la artista hace es recuperar, retrospectivamente, la mirada infantil que ve la dictadura o sus efectos en su vida cotidiana.

Dibujos que imitan trazos infantiles, alusiones a golosinas de la infancia – los caramelos Sugus, corazones. También aquí, Giuffra reúne a las dos generaciones, a padres e hijos que no pudieron conocerse ni compartir sus vidas. Bajo títulos como “El papá que no tuve” o “Mi papá se murió” pinta escenas domésticas donde irrumpe algo aterrador (Fig. 3.14). Una niña está sentada sobre el regazo de un padre cuya cara no tiene rasgos. Las alusiones a los chicos apropiados son también recurrentes. En *Dos niños y rompecabezas* (acrílico y collage, 2003), una nena está junto a un nene que no tiene rostro, detrás un puzzle a medio armar. En *Los años que te busqué II* (acrílico, 2005), una mujer muestra su panza de embarazo. Muchas veces pinta a niños con sus abuelos. En *La hija del guerrillero* (técnica mixta sobre papel, 2006), una abuela alimenta a su nieta (Fig. 3.13). Podría tratarse de la representación de una escena tan tierna como habitual en la infancia pero, en este contexto, nos empuja a su trasfondo trágico.

El mundo infantil se mezcla con el horror de la dictadura, y esta conjunción profundamente contradictoria produce un efecto inquietante. En *Este dolor* (carbonilla, acrílico sobre tela, 2005), la frase “Este dolor que llevo siempre y que me parte el corazón

⁹⁹ Cfr. “Mi declaración –Junio de 2005”, en folletos de la muestra.

¹⁰⁰ Si bien Giuffra comenzó a desarrollar esta serie en el año 2001, su trabajo más sistemático comenzó a partir de la obtención de una beca de la Fundación Antorchas a mediados de 2004.

¹⁰¹ La artista cuenta la elección de este lugar se debe a que su padre trabajó allí, en el Departamento de Arquitectura. (Cfr. “Fragmentos de la historia”, Suplemento Las 12, *Página /12*, 16 de noviembre de 2007).

y nunca se irá ni después de muerto” acompaña a un oso de peluche ensangrentado (Fig. 3.11). Los dibujos de una apacible familia con chicos jugando en la playa, de una niña de cara redonda y ojos tristes o de un niño tomando un helado dialogan, irónicamente, con las inscripciones incluidas dentro de las obras. Estas repiten expresiones que el gobierno militar utilizaba para justificar la represión. *La familia delincuente subversiva*, *La zurdita de mierda*, *El niño guerrillero* o *La comunista* (Fig. 3.12), son algunas de las frases escritas en el lienzo por una hija de desaparecidos. La operación es tanto estética como política, apropiándose irónicamente del lenguaje del enemigo.

En otros cuadros se lee “mi papá me dejó” o “todavía espero a mi papá”, asumiendo “sentidos comunes” respecto a los desaparecidos, que circulaban con mucha fuerza durante la dictadura o los primeros años de democracia.¹⁰² La potencia está, entonces, en la asunción de la inautenticidad porque no se incluyen elaboraciones posteriores, informaciones ya adquiridas, sentimientos corregidos. La sensación de abandono, la incomprensión no cesan: la experiencia de la ausencia persiste, el pasado sigue pasando.

¹⁰² Estas ideas se reproducían incluso entre algunos familiares de desaparecidos. En uno de los testimonios incluidos en *Ni el flaco perdón de dios*, María Laura dice: “la abuela, más bien burguesa, nos hablaba muy mal de papá. Que era un terrorista y que estaba vivo. Nunca se nos dijo que estaba desaparecido o muerto. Sí lo decía mamá. Pero lo decía una mujer en la cárcel y no era lo mismo” (citado en Gelman y La Madrid, 1997: 19-20). Su hermana Silvina completa la narración: “una noche nos dice ‘chicas les tengo que decir algo importante’. Dramática, como mujer de grandes historias, ‘el padre de ustedes está vivo, en Brasil y con otra mujer’. Para nosotras era la que tenía la verdad” (1997: 21-22).

3.4 Documental subjetivo

El documental como expresión de la cultura –sostiene el documentalista chileno Patricio Guzmán- resulta indispensable en toda sociedad ya que un país, región o ciudad sin un documental es comparable a una familia que carece de álbum fotográfico: no tiene imágenes de su pasado. Este género cinematográfico se ha desarrollado notablemente en los últimos años, tanto en cantidad de films realizados como en la profesionalización de su producción.¹⁰³ Sin embargo, si bien estas mejoras técnicas han sido importantes, el paso decisivo para la consolidación del documental está dado por la creatividad artística. Los nuevos modos de contar historias resultan fundamentales para impulsar el despegue del documental de una narración hasta entonces realista y educativa.

En la Argentina, han comenzado a surgir en los últimos tiempos films que abordan la dictadura militar, como tema o escenario, y muchos de ellos se inscriben, en mayor o menor medida, en el género documental.¹⁰⁴ Dentro de este grupo, los llamados documentales subjetivos trabajan desde la primera persona, en muchos casos asumida frente a cámara. Este cambio supone un reposicionamiento epistemológico del documental que “resigna la imposición de certezas para dedicarse a registrar el proceso complejo a través del cual se construye un relato acerca de la realidad” (Kriger, 2007: 35). Los relatos de estos films ya no son relatos provocados por el saber, sino inquietantes narraciones en busca de respuestas.

¹⁰³ Guzmán se ocupa de lo que sucede en Europa, pero podríamos decir que esta “explosión” se ha extendido también a nuestras latitudes. Respecto a la profesionalización de la producción señala sorprendentes mejoras tanto en el nivel de cámara como de iluminación y sonorización. David Oubiña señala en su artículo sobre el nuevo cine argentino –dejando a un lado las críticas que ha recibido esta denominación- que “uno de los méritos de las nuevas películas es que han elevado considerablemente los estándares profesionales del cine argentino” (2003: 32). Sin embargo, por esto mismo considera que la técnica ya no constituye un valor diferencial sino que es un mínimo imponible a todas las películas.

¹⁰⁴ Estas películas fueron exhibidas principalmente en circuitos de cine independiente y alternativo. Algunos ejemplos –sin pretensión de exhaustividad- son: *Botín de guerra* (1999, David Blaustein), *Papá Iván* (2000, María Inés Roque), *(h) historias cotidianas* (2001, Andrés Habegger), *H.I.J.O.S. el alma en dos* (2002, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), *Flores de Septiembre* (2003, P. Osorio, R. Testa y N. Wainszelbaum), entre otras.

3.4.1 *Los rubios: a través del espejo*

En *Los rubios* (2003),¹⁰⁵ Albertina Carri, hija menor de los desaparecidos Roberto Carri y Ana María Caruso, intenta construir su memoria del pasado a través de un film que por su difícil catalogación dentro de un género y por su abordaje no convencional del tema de la dictadura despertó gran polémica e interés. La película resultó premiada en el V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) como mejor película en la categoría “Lo nuevo de lo nuevo”, y obtuvo el premio del público y una mención especial por parte del jurado. La repercusión y el reconocimiento que despertó, tanto de la crítica como del público, impulsaron su estreno en salas comerciales.

En palabras de Carri, el proyecto de este film fue:

un desafío que en un comienzo se presentó como inejecutable, porque la decisión de no narrar solamente El Pasado, con la solemnidad que eso hubiese acarreado, fue inamovible. Y esto fue inexplicable para cuanta fundación y/o productor haya leído el proyecto, ya que La Historia, para ellos, estaba en la desaparición de mis padres y no en mi construcción como individuo a partir de una ausencia (Revista El Amante, 1/8/03).

El resultado es un film complejo y original, en el cual la directora juega irreverentemente con los códigos tradicionales del género documental. La tradicional inclusión de imágenes de archivo, siempre en blanco y negro, para garantizar la “veracidad” de acontecimientos pasados es dejada de lado. Los testimonios incluidos no ocupan un lugar protagónico como en otros documentales sino que, por el contrario, son relegados a un segundo plano. No se indican sus nombres ni su vinculación con los padres de Carri y, en ciertas ocasiones, aparecen reproducidos en un televisor en el fondo de la escena. Tampoco son incluidas las citas o fuentes de las placas con leyendas escritas. Todo esto parece indicar que la aproximación al pasado que hace Carri no trata de ser lo más precisa posible sino que se rige por otra lógica: la de indagar y construir su propia memoria.

¿Se trata, entonces –como se pregunta Amado– de un ensayo documental o de un documento ficcional? Revistas especializadas pero también las críticas mediáticas se han ocupado de este tema. Para el crítico Horacio Bernades es una “forma híbrida entre el

¹⁰⁵ Dirección: Albertina Carri. Producción Barry Ellsworth. Asistentes de dirección: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli. Fotografía: Catalina Fernández. Cámara: Carmen Torres. Montaje: Alejandra Almirón. Sonido: Jessica Suárez. Diseño de producción: Paola Pelzmajer. Elenco: Analía Couceyro.

documental, la reconstrucción ficcional y el ensayo” (Diario *Página/12*, 23/10/03). Esta dificultad para encuadrar el film en un género “puro” revela –tal como se ve en la carta por la cual el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) le critica a la película su falta de “rigor documental”- la profunda incomodidad que provoca que el tema de los desaparecidos sea abordado de un modo original y poco –o nada- transitado hasta entonces.¹⁰⁶ En este sentido, lejos de tratarse de un documental canónico, *Los rubios* puede enmarcarse en lo que Bajtín entiende por reacentuaciones de los géneros discursivos, que exhiben su carácter híbrido, heterogéneo, mutable. Las transgresiones en las que incurre respecto al género documental más tradicional parecen decir algo respecto del objetivo de la película que busca alejarse del documental como una herramienta de acceso al pasado para entenderlo como un modo de construcción del presente.

La directora no cree que exista una verdad oculta a develar, sino que la memoria se construye en los propios vaivenes del recorrido, y tiene –según Carri- tanto elementos documentales como ficcionales (*Página/12*, 25/10/03). Sin embargo, la ficcionalización no es un elemento habitual entre las películas documentales –y autobiográficas- y menos aún si esos mecanismos de representación aparecen cristalizados y evidenciados para el espectador. Por ello, este film marca un punto de inflexión en el modo de abordar la problemática de la dictadura desde una perspectiva documental considerada personal o subjetiva (Ruffinelli, 2007; Aguilar, 2007b).

Tratándose de una narración en primera persona, la directora introduce un desdoblamiento explícito. La actriz que interpreta la historia de Carri, en una de las primeras escenas, mira a cámara y dice: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”. Couceyro actúa como Carri en muchas escenas de la película. Contando con la complicidad de algunos de los interlocutores, la vemos mantener diálogos en primera persona o abrazarse efusivamente con amigas de la madre de Albertina. Por su parte, Albertina Carri, como directora, no siempre está detrás de cámara, sino que aparece, unas veces en una especie de *backstage* dando indicaciones a su equipo o entrevistando a los vecinos, y otras veces junto a Couceyro. Pero también aparece como

¹⁰⁶ El INCAA le informa a la directora por medio de un fax que es leído en el film por la protagonista que no puede expedirse sobre el proyecto por considerar insuficiente al guión presentado. Aunque en la notificación enviada se reconoce que se trata de un proyecto valioso, dice: “el reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias”. En esta descripción, dice Carri, está la película que la generación de sus padres necesita, pero que no la que ella quiere hacer.

protagonista de la escena en la que se extrae la muestra de sangre para el análisis de ADN, inmediatamente después de haber filmado la misma escena con la actriz como protagonista.¹⁰⁷ Actriz, directora y protagonista dejan de ser roles fijos para ir intercambiándose e intercalándose a lo largo del film. Esto es registrado por dos cámaras (cine y video) que dan cuenta de los dos niveles presentes y entrecruzados en la narración, mostrando que en el mismo acto en el cual se unen, se diferencian.

Un recurso original que evidencia –y refuerza- el carácter ficcional de la memoria es la animación con unos muñecos Playmobil que Carri introduce en su película. En primer lugar, los utiliza para recrear situaciones habituales con la familia y amigos: un día al aire libre, un partido de voley. Pero luego, con la aparición de un ovni que se lleva primero a la madre y luego vuelve en busca del padre, la narración se torna desgarradora: es la visión hipotética de una niña que fabula la pérdida de sus padres.

Este procedimiento contribuye, para Martín Kohan (2004) a la frivolidad de los sucesos, y a la despolitización del relato. Cecilia Macón (2004) responde a esta crítica sosteniendo que es errónea la premisa de que todo relato referido a la esfera privada sea, por definición, despolitizado. Aunque Carri decide no dar protagonismo a la militancia de sus padres, ¿esto merma la posibilidad de una lectura política? Sarlo critica la búsqueda que emprende Carri que deja de lado la militancia política de sus padres y sostiene que la indagación o la reivindicación de esta dimensión ha sido, en cambio, central para otros hijos de desaparecidos. “Es un ejemplo demasiado pleno de la fuerte subjetividad de la posmemoria” (2005:153) dice Sarlo refiriéndose a *Los rubios* y es, quizás, la impronta personalista de Carri, quien no tanto cuestiona como relega la militancia de sus padres, el aspecto de la película que ha despertado mayor rechazo. El enfoque de *Los rubios* no privilegia una mirada heroica sobre sus padres –por el contrario, más de una vez parece deslizarse algún reproche- sino que su intento, al aproximarse a una vida cotidiana, familiar de la que tiene escasos recuerdos, es mostrar que lo privado también es político. En síntesis, el recurso de los Playmobil refuerza el intento por recuperar la mirada infantil, mientras se privilegia una narración de los hechos que no persigue la mayor “fidelidad posible”. Al igual que la obra de Giuffra no se trata de una “regresión”, sino que es el modo elegido con plena conciencia para transmitir una experiencia que aunque tuvo lugar en el pasado, no ha dejado de suceder.

¹⁰⁷ En estos casos no se trata de una mera representación, sino de una duplicación para Kohan (2004) o de un desdoblamiento según la interpretación de Amado (2003b).

Albertina Carri no posee recuerdos de su primera infancia. Hay una escena de la película en la cual le dice a una vecina a quien está entrevistando que no se acuerda de nada. Esa es la primera vez, aunque no la única, que Carri declara su imposibilidad de recordar. Tenía tan sólo tres años cuando secuestraron a sus padres y es en el campo familiar –lugar al que se mudó con sus hermanas y tíos luego de perder el contacto con sus padres- donde dice que comienza su memoria. Sin embargo, la protagonista recuerda débilmente algunos sucesos que tuvieron lugar mientras vivía en ese barrio del conurbano y relata el episodio en el que fue metida en un Ford rojo por unos desconocidos para que vea unas fotos y señale a las personas que reconocía. No es tanto, entonces, la ausencia total de recuerdos lo que está en juego sino el cuestionamiento de los existentes. Carri duda. No sabe si los recuerdos que tiene son propios o si están “contaminados”. Si son “suyos” o si provienen de recreaciones hechas a partir de relatos de otros: de sus hermanas, de sus familiares, de los amigos de sus padres. Ante esta dificultad, Carri –según el análisis de Ana Amado (2003b)- decide intentar abordar la (propia) memoria como obra de ficción. Esto sucede ante “la imposibilidad radical que tendría [la memoria] para reponer una verdad o para reparar una ausencia” (Kohan, 2004: 25). En un momento de la película dice que todo intento por acercarse a la verdad, la aleja. Ahora bien, ¿es cierto que Carri está buscando “la verdad”? Si bien la directora reconoce que intenta aproximarse a ella, no parece perseguir una “verdad histórica” sino que, como diría Héctor Schmucler (2000), es su memoria la que “oficia de verdad”.

Los rubios es también una indagación y, a la vez, un intento de respuesta sobre la identidad. Su planteo no es desde un colectivo de hijos de desaparecidos, ni siquiera desde el pequeño grupo conformado por las tres hermanas. Es su búsqueda personal, la de Albertina Carri. Reconoce que construirse a sí misma sin las figuras que le dieron existencia se ha vuelto una obsesión y que perseguirla no resulta muy alentador porque las repuestas se han perdido en la bruma de la memoria. Las busca a través de entrevistas, para intentar rescatar recuerdos que no tiene: su familia enaltece a sus padres, los recuerda como personas excepcionales, lindos, inteligentes; los amigos, en cambio, hacen de sus recuerdos un análisis político; sus vecinos los recuerdan como “rubios”, extranjeros, y estas incongruencias la enfrentan a la imposibilidad de aprehender el pasado como una totalidad clausurada.

Los largos viajes por autopista que llevan al equipo de filmación al barrio refuerzan de alguna manera esa distancia inexorable entre unos y otros. Irónicamente, la mirada de los vecinos pone a Albertina y a su equipo nuevamente en el lugar de extranjeros: los vecinos notaban que ellos no “eran de ahí”. Ese verse diferentes al entorno, ese lugar del “otro” que ocuparon transitoriamente durante los ratos que pasaron en el barrio los hizo recuperar una sensación que seguramente también fue la de los padres de la directora cuando vivían allí.

La cuestión de las identificaciones articuladas temporariamente es, aquí, fundamental. Todas esas identidades en juego –la de Albertina, pero también las de sus compañeros de filmación y la de los propios vecinos- se van delineando frente y en oposición a los otros. Las diferencias resultan, entonces, tanto construidas por la mirada del otro como afirmadas desde la autopercepción.

Cuando Albertina les cuenta a sus hermanas que una de las vecinas recordaba el ruido de las máquinas de escribir, una de ellas recuerda a su vez que les había advertido a sus padres “¡quién iba a tener una máquina de escribir en ese barrio!”. Eran intelectuales en un barrio obrero. Esa misma vecina no recuerda el apellido de la familia, no sabe a qué se dedicaban, pero sí los recuerda como “rubios”. Y aunque esta característica es refutada por los relatos de los tíos, que podríamos suponer más autorizados o legítimos, Carri la asume como la marca identitaria que la liga a su pasado.

3.4.2 M: pistas para una imagen

M (2007),¹⁰⁸ de Nicolás Prividera, hijo de Marta Sierra, desaparecida en 1976, es una película que narra y acompaña una búsqueda. El director desconoce qué pasó con su madre luego del secuestro –en qué centro clandestino de detención estuvo detenida ni con quienes compartió su cautiverio-, y también carece de información sobre los momentos previos –ignora cuál era su militancia política y qué grado de involucramiento tenía. La película constituye, como él mismo sostiene, una acción personal que se desarrolla

¹⁰⁸ Dirección: Nicolás Prividera. Producción: Nicolás Prividera y Pablo Ratto. Producción ejecutiva: Vanessa Ragoni y Pablo Ratto. Cámara: Carla Stella, Josefina Semilla y Nicolás Prividera. Montaje: Malu Herdt. Sonido: Demian Lorenzatti. Asistente de producción: Nahuel Machesich y Carolina Urbietta. nzatti.

paralelamente y acompaña a la demanda judicial que inicia junto a su hermano. Refiriéndose al objetivo de la película, Prividera dice: “Yo –al menos- quería escribir sobre la ausencia de una Historia, a partir de la historia de una ausencia” (2006: 44).

Este film fue presentado en la muestra latinoamericana del 22° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en el año 2007 donde obtuvo el premio *Ernesto “Che” Guevara*. También fue exhibido fuera de competencia en la IX edición del BAFICI, seleccionada por otros festivales internacionales, entre ellos el Festival de Yamagata, Japón y estrenada comercialmente. La forma en la que Prividera busca reconstruir las circunstancias y los motivos de la desaparición de su madre impulsaron la discusión tanto entre la crítica especializada como en el medio académico.

A partir de la inclusión en *M* de referencias a otras producciones que abordan las memorias de la última dictadura militar, Prividera insta la constitución de un corpus (Aguilar, 2007a). Así, son incluidas de modo más directo o explícito – con las postales de las películas *Los rubios* y *Trelew* que decoran su biblioteca- o más indirectamente –cuando imita el procedimiento seguido por Lucila Quieto para su obra *Arqueología de la ausencia*. *M* se nutre y dialoga, en un sentido bajtiniano, en especial con aquellas producciones relacionadas con hijos de desaparecidos a las que Prividera considera “hermanas” y sostiene que las mayores polémicas que genera *M* no conciernen a las producciones de otros hijos –más allá de la polémica con Albertina Carri- sino que involucran a “otras generaciones que son las que de algún modo intentan enarbolar una historia heroificada”. (Revista Sin aliento, 9/4/2007).

Ya desde el título *M*, más allá de los posibles significantes a los que aludiría - mamá, Marta, memoria, muerte, Montoneros- hay algo incompleto. Falta su madre, pero también faltan las respuestas a sus preguntas que son –o deberían ser según Prividera- las de una sociedad. Toda la película transcurre en torno a esas ausencias. Prividera desarrolla el arduo camino de la búsqueda, siempre acompañado de una carpeta que contiene la imagen de su madre. Esa no es la única foto que veremos en el film. Por el contrario, su imagen tanto en fotografías como en filmaciones caseras realizadas en Super 8 es recurrente. La vemos sola, trabajando, viajando, disfrutando de momentos de ocio con amigos o con su hijo.

La búsqueda que Prividera registra en *M* se inicia por vía institucional. En el primer capítulo, “El fin de los principios”, el director recurre a diferentes organismos – CONADEP, CELS, la Casa de la Memoria y la Vida de Morón- esperando encontrar

información sobre su madre, pero no lo logra. Los datos que poseen están incompletos y desarticulados. En su visita al CELS, Prividera le pregunta –casi con ingenuidad- a quien lo está atendiendo por qué el Estado no puede conseguir los archivos que se supone tiene el Ejército, siendo que el presidente es el Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas. La funcionaria dice “A ver si lo lográs”, “¿Yo?”, pregunta de modo enfático e incrédulo Prividera.

Frente a cámara, el director de *M* cuestiona por qué las búsquedas deben activarse a nivel personal cuando la represión fue generalizada. Esta situación lo enoja y se lo dice a una periodista extranjera claramente:¹⁰⁹ “Por supuesto que estoy enojado. Creo que todos debemos estar enojados, ésta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que *me* hicieron”. Pero, según el periodista y crítico de cine Gustavo Noriega es justamente en el reemplazo del “me hicieron” por el “nos hicieron” en donde “se centran los problemas de *M*, su confusión ideológica y su debilidad relativa respecto de *Los rubios*”. Dice:

Por más contexto social y político que uno considere, por más que uno recuerde que, como consecuencia de un plan político, lo mismo le pasó a miles y miles de otras personas como su madre, si semejante crimen no es algo que la dictadura le haya hecho a él en particular, si una persona no tiene derecho a enfurecerse personalmente por tal crueldad, no sé por qué habría uno de enojarse en la vida (Revista *El Amante*, agosto 2007)

Más tarde, en una entrevista concedida a Página/12 se corrige. Sostiene que cuando dijo “enojo”, debería haber dicho “indignación” porque el enojo es individual y la indignación colectiva. Ahora bien, Prividera parece querer centrar su relato no en las marcas que la dictadura le imprimió a nivel personal, sino en las responsabilidades sociales que la hicieron posible. En un comienzo, el film no parece querer indagar en su memoria, sino centrarse en una búsqueda de justicia. Y es en la clausura de esta tensión entre lo individual y lo colectivo, en esta inadvertencia de que lo personal es político que Prividera se obstina.

Luego de los infructuosos intentos de conseguir información por vía institucional, Prividera recurre a su ámbito privado. Entrevista a su abuela y tía paternas –ante la notoria reticencia de su padre quien nunca aparece frente a cámara- y a una vieja agenda para

¹⁰⁹ La periodista, posiblemente holandesa, lo entrevista con motivo de la causa judicial que él y su hermano iniciaron a Jorge Zorreguieta, quien fuera Subsecretario de Agricultura y luego Secretario de Agricultura y Ganadería durante la dictadura militar por ser el máximo responsable del INTA, donde su madre trabajaba al momento de su desaparición.

recuperar los nombres de los compañeros de trabajo de su madre. Pero una vez, la tarea es infructuosa: números que han cambiado, personas que se han mudado, apellidos habituales que lo hacen enfrentarse a páginas enteras de la guía telefónica.

Los testimonios que finalmente logra reunir se basan en recuerdos poco precisos, en especulaciones. Así, se enfrenta constantemente a información escasa y contradictoria. Pero además, parten de supuestos que Prividera no comparte –o al menos dice no compartir- con sus entrevistados. En una de las entrevistas filmadas en el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria), el director intenta conocer más sobre las reuniones de discusión política que se desarrollaban en “la escolita” en la que su madre enseñaba a adultos como parte de su trabajo social. Quiere saber quién/es convocaba/n a las reuniones, quiénes asistían, de qué se hablaba, pero sólo obtiene silencios. “Cuanto menos supieras era mejor para vos”, se excusa una de sus entrevistadas. Pero él no puede creer en ese desconocimiento. Desconfía de que las cosas hayan sido como le cuentan.

Prividera desconoce la historia militante de su madre –mientras que para algunos compañeros estaba muy vinculada a Chufo Villarreal, una de las “cabezas” de Montoneros de la zona oeste, para otros hacía trabajo de superficie, es decir, era lo que se conocía como “perejil”- y en este sentido la película se desarrolla retroactivamente, intentando comprender los motivos de su secuestro. En esa búsqueda Prividera indaga en los modos en los que el pasado surge en el discurso del presente, prestando particular atención a las repeticiones y a su constante entrelazamiento con los olvidos –lo reprimido- en tanto constituyen dos modos necesariamente implicados para la construcción de la memoria.¹¹⁰ Y estos dos modos no se juntan.

El director protagonista de *M* “se interna en la memoria como en un laberinto” (Aguilar, 2007a: 177). Con un perfil detectivesco, vestido siempre de impermeable azul, entabla un diálogo ficticio con un interlocutor, su hermano, a quien no termina de concederle la palabra, con el fin de organizar las ideas y un relato frente al espectador.

“¿Cómo confiar en la propia memoria si no hay memoria propia?” (2006: 44), se pregunta. Pese a que tenía seis años al momento de desaparición de su madre, Prividera no tiene recuerdos de ella ni de los momentos que pasó en la guardería del INTA. Cuando regresa al lugar, después de casi treinta años, intenta recordar pero no lo consigue: “Me

¹¹⁰ “Repetí la historia tantas veces” es uno de las frases que Prividera transcribe que aparecen en el film extraídas de uno de los testimonios de sus entrevistados y “El retorno de lo reprimido” es como titula el tercer capítulo.

interno lentamente buscando las moras de mi infancia, y las encuentro fácilmente, y las aprieto entre los dedos y huelo su aroma dulzón buscando el recuerdo, pero no soy Proust y ésta no es mi magdalena...” (Prividera, 2006: 42).

Capítulo 4

Química de la memoria. Un experimento inconcluso de rememoración

*“...el fenómeno de la colección pierde
su sentido cuando pierde su sujeto”*
Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca”

Fragmentos de un póster arrancado y escondido como gesto solidario de compañerismo; una llave que resguardó, durante años, libros prohibidos en el fondo de una baulera; un par de esarpines celestes que aguardaban un nacimiento; una caja de lápices con una dedicatoria: “para vos, todos los colores” regalada por alguien que hoy está desaparecido. Estos son algunos de los objetos que integran las muestras de *Química de la Memoria*. En este proyecto, los objetos, con su potencia narrativa, configuran junto a los relatos que los acompañan un entramado estético que intenta dar cuenta desde el presente de la complejidad del pasado.

La consigna del proyecto invitaba a quienes quisieran participar a que aportaran un objeto que les remitiera simbólica y afectivamente a su experiencia particular de la dictadura, acompañado de un texto que explicara el motivo de su elección. Es decir, no se trataba de recuperar una época a partir de la búsqueda de piezas valiosas desde el punto de vista histórico, sino de construir y articular diversas historias en torno a una época. Para ello, el proyecto se propuso componer un montaje de objetos y relatos que dieran cuenta de la vida cotidiana de ese tiempo a través de las vivencias, no sólo de aquellos directamente afectados y de sus contemporáneos que “no sabían” lo que sucedía, sino también de sus efectos en las generaciones posteriores. Participaron, entonces, desde quienes quisieron narrar su propia experiencia –en muchos casos de miedo- hasta aquellos que reconocieron haber vivido “en una nube”. Desde jóvenes cuyos padres u otros familiares están desaparecidos -y que acompañaron el desarrollo del proyecto con la búsqueda de su propia historia- hasta aquellos que vivieron “normalmente” su infancia en tiempos de dictadura.

La convocatoria, difundida como rumor de boca en boca, no imponía restricciones de ningún tipo: ni sobre quiénes podían participar ni sobre el tipo de objetos o textos que podían ser aportados. Esta amplitud responde al objetivo del proyecto que busca incluir diferentes experiencias de la dictadura. Además, aunque los años del terrorismo de Estado parecen haber tenido protagonistas –y víctimas- excluyentes, nadie quedó fuera de los

efectos del accionar represivo del gobierno militar. Si bien la dictadura transformó profundamente los hábitos cotidianos, y estos cambios perduraron en el tiempo en algunos casos hasta hoy, no se interrumpió cierta cotidianeidad de la vida, que se expresaba en distintas dimensiones, incluso las vinculadas a lo lúdico y al entretenimiento, y que ocurría “no *a pesar de* –dice Christian Ferrer- sino *en* el mundo imaginario abierto por la dictadura” (2006: 10). Más allá de las experiencias extremas de persecución, secuestro y desaparición, existen otras experiencias de la dictadura que son menos visibles pero más extensivas: las de aquellos que parecían vivir indiferentes o no tan “directamente” afectados al régimen imperante y que quedaron opacadas o relegadas tras las urgencias de la búsqueda de justicia por las víctimas.¹¹¹ Esas otras vidas que transcurrían con aparente “normalidad”, cuyas experiencias de la dictadura resistieron como memorias subterráneas (Pollak, 2006),¹¹² pudieron hacerse públicas y visibles en este proyecto condensadas en un objeto-memoria.

Este proyecto fue impulsado por el artista alemán Horst Hoheisel¹¹³ en el año 2004 con el objetivo de tender un puente entre el pasado reciente de la última dictadura militar y el presente a partir de objetos. Hoheisel buscaba, en sintonía con la lógica del contramonumento, construir una experiencia de monumentalización “desde abajo”, y no imponer un proyecto cerrado. Por ello, su participación fue como “catalizador” buscando acelerar y acompañar el proceso de rememoración. La artista visual Marga Steinwasser y la socióloga María Antonia Sánchez decidieron adoptar su idea y ponerla en marcha. Fueron convocados, además, artistas, profesores y estudiantes de distintas carreras de la Universidad de Buenos Aires, docentes de niveles primario y secundario y todos aquellos que, enterados de la propuesta, quisieron integrarse. El carácter abierto de las reuniones, la diversidad de los integrantes del proyecto y de los asistentes se vio luego reflejada en los objetos recolectados.

¹¹¹ En las reuniones del proyecto surgían habitualmente recuerdos relatados por los asistentes, en muchos casos antecedidos por una suerte de “disculpa” en tanto lo que iba a narrarse era algo banal comparado con el carácter trágico de las muertes y desapariciones. Relatos sobre las largas colas para dejar y para retirar el DNI a la entrada de las facultades controladas por militares, ruidos de helicópteros en plena noche en un barrio cercano al ex CCD El Olimpo, requisas en bares, o simplemente anécdotas familiares en las cuales la dictadura ingresa como telón de fondo, son sólo unos pocos ejemplos.

¹¹² Según el autor son memorias que circulan dentro de determinados grupos y que por algún motivo (prohibición, vergüenza, etc.) no son audibles para el resto de la sociedad hasta que en ciertas circunstancias pueden salir a la luz.

¹¹³ Sus obras sobre el Holocausto y sus opiniones sobre el contexto argentino ya fueron presentadas en el capítulo 2.

Desde el comienzo, cada uno de los aspectos del proyecto –desde cómo plantear la consigna hasta qué medio elegir para la difusión- fue discutido en reuniones, realizadas periódicamente.¹¹⁴ Si bien la consigna planteada originalmente se mantuvo, las propuestas en torno a qué hacer con los objetos una vez reunidos, cómo y dónde articularlos fue variando en los sucesivos encuentros del grupo, y en los diálogos con Hoheisel quien, aunque no siempre en Buenos Aires, se mantenía al tanto de las discusiones.

En una primera instancia, el proyecto se tituló *Containers de memoria*, ya que se pensaba en una instalación en la que los objetos recibidos fueran guardados en un container a cuyo interior se accedería visualmente a partir de un juego de espejos.¹¹⁵ El objetivo del proyecto en la Argentina, tal como lo plantea Hoheisel en el 2005, era: “reunir estos objetos y darles una disposición dentro de un container, donde quedarán armando una especie de sintaxis dispar de diferentes memorias. Mi intención es que sea un monumento colectivo y no el resultado de la idea unificadora de un artista cualquiera. (...) Mi objetivo es yuxtaponer las memorias individuales en un espacio que se ofrezca como contenedor de las memorias” (Sarlo, Vezzetti y Silvestri, 2005:19). Los containers circularían por la ciudad y se estacionarían durante algún tiempo en sitios emblemáticos (en ex centros clandestinos de detención, en la costanera frente al río, etc.). Sin embargo, la idea de guardar los objetos en el container fue criticada tanto por algunos miembros del grupo como por otras personas que escuchaban la propuesta, debido a algunas connotaciones o ideas asociadas a este dispositivo. Para algunos, éstos son recipientes en los cuales se acumula basura. Para muchos, su utilización contrariaba la naturaleza del proyecto que buscaba no “guardar” o encerrar la memoria sino propagarla.¹¹⁶ El modo de mostrar los objetos debió, entonces, ser modificado.

Puesto que *Química de la memoria* nació inspirada en la idea de contramonumento, el proceso de su construcción -desde las formulaciones y reformulaciones iniciales- resulta tanto o quizás más importante que su consumación. En este sentido, las muestras realizadas

¹¹⁴ Estas reuniones se realizaban cada tres semanas, generalmente en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. También se realizaron algunas reuniones en el Goethe Institut, en el centro Germano- Argentino y en bares.

¹¹⁵ Hoheisel ya había utilizado estos dispositivos en el proyecto “Crushed History” elegido ganador en el concurso realizado en 1997 para decidir el destino de los edificios de la Gestapo en Weimar. Estos edificios fueron demolidos –según planteaba la propuesta- y sus restos, conservados dentro de containers que fueron ubicados en el lugar.

¹¹⁶ Estas críticas surgieron en las reuniones periódicas del grupo y en el Encuentro Internacional “El arte: representación de la memoria del terror”, llevado a cabo en noviembre de 2005 en Buenos Aires, en cuyo marco fue presentado el proyecto por Horst Hoheisel.

no pueden ser pensadas como la culminación –entendida tanto como finalización o como apogeo- del proyecto aunque sí constituyen momentos de condensación de la experiencia así como de apertura y contacto con los visitantes.

La tarea de reunir los objetos, en tanto suponía el retorno a ese período traumático, no resultó sencilla. Si bien la propuesta era recibida con entusiasmo por quienes se enteraban de la iniciativa, los objetos tardaban en llegar. En algunos casos, esta demora respondía a ese dolor que no dejaba correr el velo de un pasado clausurado; en otros, porque los recuerdos eran tantos y tan variados que lo difícil era poder elegir un objeto-memoria que fuera capaz de sintetizarlos. Y, pese a que la importancia de *Química de la memoria* no residía en la cantidad de objetos reunidos sino en el efecto que la búsqueda de los mismos pudiera generar, en muchos encuentros se discutió la continuidad del proyecto porque los objetos no llegaban. Hasta que, finalmente, una vez decidida la fecha de exposición, comenzaron a llegar. La entrega de los objetos no tuvo una forma preestablecida. Hubo quienes decidieron entregarlos en forma privada o quienes eligieron llevarlos personalmente a las reuniones. Éstas fueron transformándose, poco a poco, en un espacio de intercambio de experiencias, de recuerdos, de emociones, en un territorio de construcción dialógica de memoria. En este sentido, no sólo la exposición sino también la búsqueda, selección y entrega de los objetos constituyeron puntos de partida de la activación de la memoria y fueron desarrolladas respondiendo al objetivo central del proyecto que buscaba más incentivar el ejercicio de rememoración que recolectar una gran cantidad de objetos. Por ello, cada una de las exposiciones realizadas supuso un trabajo previo de encuentros, charlas, discusiones, recolección de nuevos objetos.

Química de la memoria fue exhibida por primera vez a fines de 2006 en la Biblioteca Nacional. Posteriormente, en 2007, la instalación tuvo lugar en el Museo de la Memoria de Rosario y, más tarde, en el año 2008 en el Museo Imaginario dependiente de la Universidad Nacional de General Sarmiento.¹¹⁷ En la actualidad, es un proyecto que continúa abierto y en permanente (re) construcción.¹¹⁸

¹¹⁷ En Buenos Aires, el proyecto surgió y comenzó a desarrollarse sin contar con un lugar preestablecido para su exposición. En los otros dos casos, Museo de la Memoria de Rosario y Museo Imaginario de General Sarmiento, fue a la inversa. Primero fue decidido el lugar de exposición y luego se desarrollaron en torno a éstos los trabajos previos a la instalación de la muestra.

¹¹⁸ Recientemente se ha creado la página web del proyecto: www.quimicadelamemoria.com.ar. En la misma pueden encontrarse los objetos que han sido aportados al proyecto así como leer los relatos que los acompañan. Las imágenes de los objetos fueron tomadas por integrantes de la Fundación PH15, una organización destinada a armar talleres de fotografía con chicos de barrios carenciados con el objetivo de que el arte se convierta en un medio de inclusión social.

Las características particulares del proyecto generaron interrogantes que fueron desplegándose, tanto durante el proceso de su formulación y desarrollo como del análisis posterior. ¿Puede la elección de un objeto despertar el ejercicio de rememoración y, a su vez, interpelar las memorias de otros? ¿De qué modo pueden las memorias privadas e individuales ser articuladas en una experiencia colectiva, sin que sus singularidades resulten obliteradas? ¿La instalación o muestra, como parte de los resultados del proyecto, conjuga un coro polifónico o es un mero depósito de memorias cosificadas? ¿Es posible pensar esta experiencia en su conjunto como un “contramonumento”? En este capítulo, el análisis de *Química de la memoria* se basa, por un lado, en la consideración de los objetos y relatos aportados así como de la instalación resultante y, por el otro, en el seguimiento del proyecto como parte de un trabajo de activación de la memoria en el que me incluyo no sólo como observadora sino como integrante.

4.1 Fragmentos

Amados, atesorados, símbolos de la esperanza o de la desolación, asociados a momentos de felicidad o de dolor, objetos investidos afectivamente. Materialidades pensadas, quizás desde una perspectiva simmeliana, como los fragmentos que posibilitarían una vía de acceso a la totalidad. Objetos elegidos como restos de una época, como mojones de un mundo simbólico que marcan que existió un tiempo y un espacio que la dictadura pretendió borrar junto a la desaparición de los cuerpos.

Ante la ausencia de restricciones para el tipo de objetos que podían aportarse y para las motivaciones de la elección, la respuesta a la convocatoria resultó muy variada. “Todos los objetos cotidianos –dice Christian Ferrer- absorben las radiaciones de una época” (2006:9). Algunos de los objetos-memoria entregados que aluden más claramente al tiempo de la dictadura que otros hacen que el lazo entre presente y pasado resulte más transparente: recortes de diarios o una imagen del tristemente famoso Falcon verde -con toda su potencia significante-, monedas de fines de los setenta como “*vestigios de una deuda económica social y ética insoslayable*”, un folleto: “Técnicas de infiltración”, que enseñaba a los docentes a reconocer jóvenes “subversivos”. Pero, más allá de su capacidad de documentar históricamente una época, llegaban a *Química de la memoria* asociados a la propia vivencia.

El mundial de fútbol de 1978 aparece de modo recurrente en objetos y relatos, quizás porque se trata de un acontecimiento significativo para una sociedad cuyo “deporte nacional” es el fútbol, pero también porque para muchos significó una gran contradicción: no poder evitar la alegría por el logro deportivo, aunque en el marco del horror de la dictadura. Aparece en el programa oficial de ese mundial que “no valió”, como titula Graciela el relato que lo acompaña, *“por haberlo vivido, siendo apenas adolescente, como un acontecimiento festivo, y por haber experimentado años más tarde una extraña culpa por todo lo que estaba pasando en el país mientras se desarrollaba”*. En el libro oficial del mundial, elegido como símbolo de la pasión ciega por el fútbol, mientras a los pocos metros del estadio sucedían las torturas. En la banderita argentina de plástico, que funciona como nexo entre los mundiales de 1978 y de 2006 y entre dos generaciones: madre e hija. En el pequeño botín que una niña de entonces, hoy ve como símbolo de la hipocresía.

Una foto rota, que muestra un grupo de soldados retratados en la ESMA, es el pretexto para que alguien cuente cómo fue pasar en este sitio hoy emblemático aquel 24 de marzo de 1976:

todos los conscriptos de la compañía de ‘Vigilancia y Seguridad’, salvo los afectados a la guardia fuimos movilizados en operativos de búsqueda de personas. No nos decían a donde nos llevaban ni tampoco nos hacían entrar a los lugares, nos quedábamos en la periferia, vigilando. (...) En ese momento se decía que, en lo que hoy se conoce como ‘capucha’ y ‘capuchita’, había oficiales montoneros presos. Nosotros como soldados no podíamos entrar a esa dependencia aunque sí podíamos andar por el exterior.

A diferencia de los anteriores, otros son objetos utilizados en la vida cotidiana. Pertenecen al ámbito de lo privado y, por lo tanto, su vinculación con la experiencia de la dictadura no resulta tan evidente. Discos que se escuchaban: *“este disco del Cuarteto Zupay me acompañó durante la dictadura, escucharlo era como un gesto de rebeldía, conectarse con la vida y salir de la oscuridad que nos rodeaba”*, o libros que se leían como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* elegido por *“remitir a mi estado en aquella época: una joven enamorada del amor y de la literatura en un contexto de horror”*. Carteras de moda. Fotos de casamiento. Hasta una pelota de voley, entregada por alguien que por esos años entrenaba en las inmediaciones de la ESMA, desconociendo lo que allí sucedía. O un paquete de cigarrillos “Particulares”, aquella marca que debió ser

abandonada por los significados con los que se vinculaba y el miedo que generaba: “*para la dictadura –escribe Nora en su relato-, cigarrillos negros y diarios bajo el brazo eran dos indicadores inequívocos de ‘zurdez’ cuando estaban asociados a una mujer*”. O una foto de una familia posando frente a su auto: “*en esa época tener un Citroen ya era símbolo de transgresión y sólo por eso éramos sospechosos*”. Cada objeto es único, diferente al resto porque carga su propia historia, cada uno lleva impresas las huellas de la afectividad dadas por la pertenencia subjetiva, por el uso –o por su prohibición-, en definitiva, por los recuerdos que despierta.

Ciertos objetos llevan consigo la marca inefable de la ausencia, como la foto de ese primo que ya no está, con su sonrisa congelada para siempre en los ’70, o la imagen de un senku (Fig. 4.1), juego que se desarrolla en torno a un espacio vacío inicial, que pertenecía a un tío desaparecido y que hoy es un objeto valioso para la familia:

siempre tuve una atracción particular por el senku, y curiosamente desde antes que me dijeran que era de Daniel, mi tío desaparecido. Ese fue uno de los primeros contactos que tuve con esta parte de la memoria familiar (...) Es uno de esos objetos que merodearon siempre por mi casa, cambiando de mesa, de posición, de armarios, de cuartos, de rincones ...Es también uno de esos objetos que se transmiten, que tienen historia.

Algunos objetos testimonian el tiempo pasado en la cárcel, como el bolso que protegía la correspondencia recibida entonces:

desde aquella época sólo lo abrí en tres oportunidades para repasar su contenido: la primera, cuando mi hija Mariana cumplió 12 años y quiso saber más; la segunda, cuando mi hijo Alejandro cumplió 15 años y quiso entender mejor y la tercera fue ayer, cuando decidí participar de este proyecto.

O testimonian la violencia de los allanamientos, como los restos de esa cajita de madera, que guardaba celosamente recuerdos de la adolescencia, y que fue destruida para poder acceder a su contenido. Otros objetos quedaron asociados al exilio, ese desarraigo tan doloroso como necesario para que muchos salvaran sus vidas: “*cuando subía al avión que me llevaría a Lima, vi el echarpe de colores de mi hija girando en el aire, despidiéndome*”, dice Olga.

Entre objetos que fueron recolectados inicialmente se encuentra una caja vacía entregada por Hoheisel, símbolo de que ésta no es su historia. También se cuentan varios libros, cada uno siguiendo un recorrido propio: *La condición humana*, de Hannah Arendt, es uno de los pocos que se salvó de la fogata que redujo a cenizas una biblioteca entera;

Pedagogía del oprimido, de Paulo Freire, que Juan destruyó durante la dictadura porque podía marcar “*el breve límite entre la vida y la muerte*” y compró nuevamente en democracia; *Pico de paloma* publicado un par de meses antes que su autora –una joven de 22 años- fuera secuestrada para no aparecer nunca más; y hasta un exponente de la literatura infantil de Elsa Borneman, *Un elefante no ocupa mucho espacio*: “*uno de los libros que la dictadura no me dejó leer*”.

Algunos eligieron como objeto aquello que simboliza el momento en el que se dieron cuenta –o comenzaron a entender- qué era lo que estaba sucediendo. Un señalador con motivos turísticos representa un momento, unas vacaciones en unas playas sobre el Mar Rojo que revelaron otro modo posible de vivir la juventud: “*creo que fue allí que tomé conciencia del abismo que significaba ser joven en libertad y ser joven en dictadura*”.

Para los más jóvenes, para los nacidos y criados en dictadura o para quienes nacieron en democracia, la elección del objeto resultó aún más compleja. ¿Cómo dar cuenta de una época que no se ha vivenciado plenamente pero que, sin embargo, ha dejado su impronta? Para los hijos de los desaparecidos, como Marcos, su experiencia es la de la crecer bajo la sombra de la ausencia:

mi objeto es un intento más por armar el rompecabezas. La imagen me muestra a mí en la Argentina, mi madre en México, en el exilio que no pudo terminar, para mí tampoco, y mi padre en un lugar, sin color, ni sonido, ni olores, donde se encuentra hace más de 30 años, desaparecido.

Otros jóvenes de esta generación eligieron dar cuenta, mediante sus objetos, de cómo lograron ese acceso al pasado, de cómo supieron lo que había sucedido. Algunos aportaron cassettes ya que fue mediante la música que comenzaron a preguntarse por lo sucedido. María cuenta:

Piano Bar, ese cassette, es una especie de presencia temprana, uno de mis primeros encuentros con la música que iba a escuchar más tarde; traía marcas que solo después pude recomponer como tales, huellas de una historia nacional pero anudadas (y entonces era extraño pensarlo) a mi propia historia (...) `yo que nací con Videla´ supuso indagaciones básicas (¿quién es Videla? Quise saber y pregunté a los que tenía cerca a mis siete, ocho años). Cuando ese nombre dejó de ser anónimo el yo de la frase (...) me implicó de otro modo, puso mi cuerpo en la historia de manera escalofriante y precisa.

Otros adoptaron por objeto una foto o un dibujo de sus padres o maestros que fueron quienes les transmitieron la historia reciente de nuestro país. O fragmentos de un diario íntimo en el que se mezclan relatos domésticos con acontecimientos políticos. Victoria se pregunta:

¿Por qué para mí es importante traer estas hojas del diario de mi mamá? Porque es un testimonio tanto de la historia vivida en los inicios de la vuelta a la democracia, como de la historia familiar, personal. La historia la he escuchado, me la han contado, y también la he vivido. En el medio de la incertidumbre y de la alegría de las elecciones, estaba aquella beba de la que hablaba mi mamá, que comenzaba a gatear, a caminar, a hablar, a observar su entorno.

Para la muestra realizada en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires fueron recolectados cerca de ochenta objetos. Luego, esta cantidad se incrementó con los objetos incorporados para las muestras realizadas en el Museo de la Memoria de Rosario y en el Museo Imaginario del partido bonaerense de San Miguel, ubicado en las inmediaciones de Campo de Mayo, donde funcionaron una maternidad y varios centros clandestinos de detención. Esta última exposición implicó una apertura en dos sentidos. Por un lado, para muchos de los visitantes, alumnos de los colegios primarios y secundarios de la zona y vecinos, la muestra era el primer contacto con las memorias de la última dictadura militar. Por el otro, nuevos objetos enriquecieron y diversificaron las memorias contenidas en el proyecto, como la foto de un delegado sindical de una fábrica junto a dos compañeros, tomada en 1975, un año antes de que debiera renunciar por miedo a la represión. O una carta enviada a un soldado de Malvinas que nunca llegó a destino y que fue encontrada tirada en alguna de las calles de la zona. Si hasta entonces la difusión del proyecto como rumor, transmitido de boca en boca, había concentrado la convocatoria casi con exclusividad en los sectores medios, excluyendo involuntariamente a los sectores populares, el trabajo previo así como la exposición resultante en el Museo Imaginario avanzaron en la apertura hacia una mayor heterogeneidad de memorias y experiencias de la última dictadura.

Si bien la coexistencia de memorias diversas era algo deseado y valorado en *Química de la memoria*, el diseño preliminar de un afiche para la exposición en el Museo Imaginario, nos enfrentó como miembros del proyecto a una serie de preguntas que hasta entonces, curiosamente, no habían sido formuladas. En el afiche, ilustrando el texto explicativo: “todo objeto es portador de una historia, y de manera visible o invisible, lleva

inscripta la huella de sus poseedores”, aparecía el libro *Bases para una Argentina moderna 1976-80*, escrito por el ministro de economía de la dictadura, José Martínez de Hoz. Éste había llegado a *Química de la memoria*, entregado por alguien que lo consideraba un documento de una época funesta. Sin embargo, la presencia de este único objeto en el afiche, desprovisto del anclaje significativo del relato con el cual vino acompañado creímos que podría resultar demasiado confuso y hasta provocador. Esta situación nos condujo a preguntarnos si en la pretendida pluralidad de memorias pregonada desde la formulación del proyecto son todas igualmente válidas. ¿Todas las voces, y por ende todas las experiencias de la dictadura, son igualmente escuchables? ¿Qué habría sucedido si alguien hubiera entregado un objeto o un relato reivindicativo de la dictadura? ¿Hubiera sido censurado? ¿Quiénes o con qué criterios podrían haberlo hecho?¹¹⁹

Los relatos que acompañan a los objetos llegan al proyecto como “modos de agenciar sentidos en relación a un objeto, con el propósito de comenzar a tramitar lo oprimido, lo censurado, lo aterrorizado que se inscribe en nuestras singularidades pero que, al mismo tiempo, las rebasan, las desbordan dado que se trata de traumas colectivos” (Sánchez y Quintana, 2007:4). Y, a su vez, los objetos hacen aún más elocuentes los relatos. En este sentido, la potencia de *Química de la memoria* se despliega en la tensión entre relatos y objetos.

¹¹⁹ Finalmente, el afiche fue modificado. El libro fue dejado fuera y, en su lugar, se incluyeron otros objetos: un vestido, una foto, etc.

4.2 Recorridos

Una vez reunidos los materiales, surgía el desafío de la exposición. ¿Cómo evitar neutralizar las múltiples memorias reflejadas en la diversidad de objetos recibidos? ¿Cómo organizar esa caótica sumatoria de memorias individuales sin por ello jerarquizarlas ni ordenarlas para construir un complejo entramado colectivo que no obture las diferencias?

En el primer montaje realizado en la Biblioteca Nacional, los objetos -clasificados con una tarjeta que indicaba el nombre o las iniciales de su dueño y explicitaba sintéticamente el motivo de la entrega- fueron ubicados en estantes blancos, a la mano de los asistentes (Fig. 4.4). “Casi como en un depósito –cuenta Steinwasser, quien junto a Hoheisel estuvo a cargo de la instalación- ¿quizás el gran depósito de nuestra memoria colectiva?”. La disposición de los objetos, imitando un ordenamiento típicamente museístico generaba un efecto disruptivo en los visitantes que encontraban los objetos más banales fuera de su ámbito cotidiano, insertos en un espacio semejante a la tradicional institución de legitimación histórica.

Frente al conjunto de objetos recibidos aparecían varios criterios de agrupamiento posibles (generacionales, temáticos). La propuesta fue no privilegiar ninguno de ellos y los objetos fueron ubicados desordenadamente, separados de los relatos de los que venían acompañados. Quedó evidenciado así, y sin pretensión de resolución, tanto el carácter complementario como contradictorio de las memorias en juego. Ocupando una de las paredes de la sala se encontraban los relatos, cosidos entre sí desprolijamente, ilustrando quizás los pliegues, las grietas, las suturas de la narración colectiva del pasado que no se pretende unívoca (Fig. 4.5).

El montaje elegido por Steinwasser para la muestra realizada en Rosario fue diferente. Se colocaron tres grandes mesas y, en cada una de ellas, fueron ubicados los objetos de acuerdo a si fueron aportados por contemporáneos a la dictadura que sabían lo que sucedía, por contemporáneos que desconocían y por los “no contemporáneos”, es decir, las generaciones posteriores. Como cuenta la misma artista “esta clasificación no fue mencionada específicamente en la instalación, aunque fue percibida, en varios casos por la gente que se acercó a verla”. En esta instalación, a diferencia de la anterior, no había en el orden de los objetos una impronta museológica.

Por último, en el Museo Imaginario, los objetos, esta vez ubicados junto a sus respectivos relatos, fueron colgados en tres de las paredes de la sala (Fig. 4.6). La pared restante fue cubierta con un gran papel blanco, reservada para que los visitantes pudieran dejar sus comentarios. Los objetos continuaron recibiendo aún después de las inauguraciones de cada una de las muestras y fueron estos acontecimientos los que, en muchos casos, funcionaron como momento de condensación, impulsando la elección del objeto.

La dificultad para recordar o para vencer el dolor que supone acercarse a ese pasado traumático también aparecía reflejada en la muestra: en esos estantes o espacios vacíos, silenciosos, hay lugar disponible para esos objetos que nunca llegaron o que ni siquiera pudieron ser elegidos. Se abre desde esa falta un camino tan incierto como necesario para la rememoración, sin destino ni duración determinada pero que en algún momento pueda ser condensada en un objeto-memoria.

Los objetos, articulados en la instalación, habilitan –recuperando nociones saussureanas- tanto conexiones sintagmáticas como asociativas. Es decir, se construyen entre ellos no sólo relaciones *in praesentia* con el resto de los objetos y relatos de la muestra, sino también *in absentia*, despertando diálogos, asociaciones indeterminables con las experiencias de los visitantes. No sólo se produjeron asociaciones con experiencias que se creían olvidadas, sino que en muchos casos la visita a la exposición resultó inspiradora para la elección del objeto que no se había concretado antes.

La decisión de no imponer recorridos determinados en las muestras abrió para los asistentes infinitas posibilidades para transitarlas según los propios recuerdos, intereses o sensaciones. Algunos decidieron empezar la visita por los relatos, otros por los objetos. Hubo quienes intentaron descifrar la historia de cada uno, en un incesante ida y vuelta de objetos a relatos; y quienes se dejaron llevar por las lecturas personales de los objetos expuestos. Más allá de las profundas marcas subjetivas que llevaban impresas, los objetos devenían polisémicos con cada recorrido, con cada mirada de los asistentes que los dotaban de otros sentidos producto de otras experiencias. De este modo, *Química de la memoria* resultó una invitación para cada uno de los visitantes a iniciar un trabajo activo de indagación o de memoria.

4.3 *Tramas*

Los objetos, con su potencia narrativa y semántica, junto a los relatos configuraron un entramado, no como una mera sumatoria de piezas sino como articulación de fragmentos en un intento por componer desde el presente, un pasado que aún duele. Son fragmentos que iluminan historias de vida y que hablan de una época y de sus efectos, y que reunidos –junto a los recorridos de los asistentes a la muestra- conforman una narración polifónica del pasado común.

Esta multiplicidad de objetos y de voces constituyen relatos, algunas veces superpuestos, otras veces complementarios y otras contrapuestos sobre el pasado que configuran el carácter plural de las memorias. “La memoria arma el recuerdo no como un rompecabezas en donde cada pieza entra en un lugar y en ningún otro (...) y hay una figura única que se forma –dice Pilar Calveiro. Creo que la memoria opera más que como un rompecabezas, como un rasti. O sea que con las mismas piezas se puede construir distintas figuras. Y esta diversidad es justamente desde mi punto de vista la riqueza de la memoria. Y lo que hace que en este ejercicio de la memoria no puede haber dueños (...) ni puede haber relatos únicos, sino que necesariamente hay quienes van a armar unas figuras y quienes armarán otras” (2004:196). Como partes de un collage –o de un rasti- que intentan reconstruir la densa trama de la memoria, los objetos, como mediadores temporales, han resultado una forma eficaz de representar estéticamente un pasado traumático, construyendo un diálogo fecundo entre memorias privadas y públicas, individuales y colectivas.

A modo de conclusión

Sobre puertas y puentes

*Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.
-¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente?-pregunta Kublai Kan.
-El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella –responde
Marco-, sino por la línea del arco que ellas forman.
Italo Calvino, Las ciudades invisibles*

La imagen de las cosas posee para nosotros una ambigüedad que nos convoca a la interpretación. Todo puede ser considerado como estando ligado, pero también como estando separado. Este es el nudo que plantea Simmel en su breve ensayo “Puente y puerta”, que resultó una llave secreta para interrogar el conjunto heterogéneo analizado en esta tesis. El puente liga lo separado y cumple una función práctica, hace visible y medible esa distancia entre el aquí y el allá. Con la puerta, un trozo del espacio fue separado de todo el mundo restante y ligado en sí: representa en forma decisiva cómo separar y ligar son dos caras de un mismo acto. “Mientras que el puente, en tanto que línea trazada entre dos puntos, prescribe la seguridad y la dirección incondicionada de la puerta a partir de la limitación del aislado ser para sí, mana la vida hacia la ilimitabilidad de todas las direcciones en general.” (1998:32)

Esta tensión entre puente y puerta sobrevino frente a la lectura de los testimonios de los detenidos en los centros clandestinos. La cercanía y la distancia de estos lugares con su entorno durante la dictadura se proyecta hacia los problemas de qué hacer con estos “sitios de memoria” en el presente. La sola recuperación no basta para hacer surgir de ellos una relación con la sociedad en la cual el pasado sea apropiado como experiencia y no como mera información. La musealización acecha al ejercicio de memoria; la puerta siempre puede cerrarse y guardar los contenidos inmóviles, sin uso, generando la sensación tranquilizadora de que el material está a salvo, pero no circulando.

Esta lectura de la desigual eficacia que tienen estos lugares que marcan la ciudad con la huella de la dictadura surgió a partir del choque con la experiencia que me produjeron las obras de las artes visuales de algunos hijos de desaparecidos. Sus trabajos muestran inquietantemente que la potencia con que el pasado se introduce en el presente no pasa por la completitud de los datos ni por la autenticidad del recuerdo. Así se iluminó cómo los enclaves cargados de muerte y dolor, llenos de signos o de su visible borramiento, podían seguir siendo -o volver a ser- un lugar separado de la ciudad y sus

habitantes, o un lugar unido en múltiples direcciones con un afuera que enfrenta la historia. Separado por las paredes que encierran el “yo no estuve ahí” y por el cartel identificatorio que señala institucionalmente “esto sucedió”. O unido porque “ahí donde no estaba yo estaba”, que me vincula como vecino, ciudadano o habitante de esta ciudad, con un pasado, que más allá de la edad o del grado de participación, forma parte ineludible del hoy.

Las marcas deberían tender a ayudar a elaborar la memoria traumática para abrir justamente la posibilidad de la acción ética y política. Intentar superar la complejidad que supone concentrar en una forma –museo, centro cultural o educativo, parque, memorial, monumento- la multiplicidad de experiencias que atravesaron estos espacios. ¿Cómo hacer que la memoria, en constante transformación, pueda fijarse en una forma sin quedar por ello inmovilizada?

Hay obras que buscan garantizar un efecto por su carácter realista o testimonial y por su linealidad transparente. Pero, en cambio, le ahorran al espectador la experiencia, que no trasciende el límite espacial y temporal del contacto con la obra. Hay otras que, buscando salirse de este encierro en la comunicación, se ven inmersas en otros problemas y partiendo del objetivo opuesto, generan el mismo efecto de corto plazo.

Las obras de los jóvenes artistas conllevan un fracaso constitutivo si creemos que tratan de reponer un pasado que sus creadores no vivieron históricamente con conciencia. Es justamente el carácter “inauténtico” de estas obras, la inautenticidad como afirmación estética y política y no como insuficiencia de información, y es su irreverencia, que se manifiesta en cada una de un modo diferente, lo que las hace profundamente atractivas e inquietantes. Producen fisuras en los discursos ya instaurados sobre la memoria y que están, por ello, vaciados o neutralizados. El puente, en estos casos, no puede cerrarse.

¿Cómo hacer que funcionen las marcas urbanas y las obras como intervenciones en el espacio de lo público? ¿Cómo hacer que el Museo de la Memoria pueda enfrentarnos a preguntas incómodas respecto de las responsabilidades individuales y colectivas sobre la dictadura, sin que sean respondidas o ignoradas rápidamente? ¿Cómo lograr que las marchas o actos públicos sigan convocando en un sentido activo y no sólo por costumbre? ¿Cómo lograr en la búsqueda de un objeto cotidiano actualizar las preguntas sobre el tiempo de la dictadura? La potencia y eficacia de las diversas intervenciones, es decir, el hecho de que vayan más allá de sus límites temporales o espaciales depende en gran medida, aunque no totalmente, de sus procedimientos de puesta en forma. Es decir, no son solamente los modos en los que son concebidas, ni los recursos utilizados ni las estrategias

a las que se apela ni los cálculos sobre las posibilidades de recepción, los que dirimen su funcionamiento. Entonces, ¿cómo lograr que una obra o una marca puedan generar en el espectador una experiencia imborrable? Para esta pregunta no hay respuesta ya que no hay forma ni contenido, ni siquiera fusión o amalgama entre ambos, que brinde una fórmula infalible.

La existencia de memorias en disputa tampoco garantiza que unas puedan incentivar el diálogo y la reflexión mientras que otras sólo clausuren los sentidos. Pese a que en general las estrategias sobre cómo visibilizar una marca en la ciudad o un retazo de la memoria personal en la memoria pública, se planean para construir un “arco” que vincule, que dialogue, muchas veces no terminan siendo más que una sumatoria de “piedras” que no logra articularse. Pero entre el mercado que cosifica la memoria y la saturación que la bloquea, hay intersticios. Y aquellos discursos, intervenciones o producciones que gozan de más poder ya sea a través de su peso institucional, importancia simbólica, magnitud o proyección en el tiempo, parecen tener paradójicamente menos alcance que otras más humildes.

No todas las marcas dejan huella. No todas las marcas en la ciudad, visibles y reconocibles para sus habitantes –o la mayoría de ellos-, tienen la capacidad de dejar huellas en ellos. La huella es una intensidad que se obstina en permanecer. Entonces ¿cómo hacer que un recuerdo y un lugar se inscriban mutuamente, atravesándose en el tiempo, armando un espacio vital denso como el mapa que Benjamin quería trazar de su Berlín natal?

Una baldosa cambiada puede imprimir una huella y seguir narrando la vida de un desaparecido, aún para los más jóvenes o para quienes no saben lo sucedido en la dictadura. Un (contra) monumento puede movilizar el ejercicio de rememoración. Un fotomontaje sobre un desaparecido puede seguir doliendo en el futuro. Poder generar una cicatriz, en los individuos y en la ciudad. Poder generar experiencia aún frente al desconocimiento de la historia es un desafío que estas intervenciones, las efímeras y las más persistentes, parecen querer aceptar.

Bibliografía

- AA.VV. (2000/01), “Dossier Parque de la Memoria” en Revista *Ramona*, Buenos Aires, Nros 9-10.
- AA.VV. (2007), *No matar. Sobre la responsabilidad*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba y Ediciones del Cíclope.
- AGUILAR, Gonzalo (2006), *Otros mundos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- _____ (2007a), “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera” en Satora, J. y Rival, S., *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.
- _____ (2007b), “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente” en Moore, M. y Wolkowicz, P. (eds), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.
- ALCOBA, Laura (2008), *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.
- ALTHABE, Gérard (1998), “Lo microsocioal y la investigación antropológica de campo” en Althabe, G. y Schuster, F. (comps.), *Antropología del presente*, Buenos Aires, Edicial.
- AMADO, Ana (2003a), “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en Revista *Iberoamericana*, Pittsburg, N° 202.
- _____ (2003b), “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en AMADO, A. y DOMINGUEZ, N. (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.
- ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín (1997), *La voluntad*, Tomo I, Buenos Aires, Norma.
- ARENDT, Hannah (1999), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.
- _____ (2003), *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós.
- ARFUCH, Leonor (1996), “Álbum de familia”, en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 56.
- _____ (2002a), “Dialogismo” y “Representación” en Altamirano, C. (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2002b), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (Comp.) (2002c), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.
- _____ (2004), “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real”, en Revista *Confines*, Buenos Aires, N° 15.
- _____ (2004), “Visualidad, memoria, narración: monumentos - contramonumentos” en Revista *Visio*, AISV (Asociación Internacional de Semiótica Visual), Quebec, N° 8.
- _____ (2005), “Cronotopías de la intimidad”, en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2008), *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, Leonor y CATANZARO, Gisela (comps.) (2008), *Pretérito Imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo Libros

- ARFUCH, Leonor y DEVALLE, Verónica (comps.) (2009), *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- ARUJ, Roberto y GONZALEZ, Estela (2008), *El retorno de los hijos del exilio. Una nueva comunidad de inmigrantes*, Buenos Aires, Prometeo.
- AUGÉ, Marc (1993), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- _____ (1998), *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.
- AUSTIN, John (1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.
- BAJTIN, Mijail (2002), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BAL, Mieke, CREWE, Jonathan y SPITZER, Leo (comps.) (1999), *Acts of memory. Culture recall in the present*, Hanover, University Press of New England.
- BARTHES, Roland (1992), "Semiología y urbanismo" en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2006), *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (1997), *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.
- _____ (2000), "La solidaridad puede vencer a los genocidas", entrevista por Pablo Gianera, Revista *Puentes*, La Plata, N°1
- BENJAMIN, Walter (1971), "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- _____ (1992), *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- _____ (1996), "Crónica de Berlín", en *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad.
- BENVENISTE, Émile (1983), *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI.
- BERGER, John (2002), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BONALDI, Pablo (2006), "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria" en Jelin, E. y Sempol, D. (comps.), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- BREA, José Luis (2004), *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Ad Hoc.
- BRODSKY, Marcelo (comp.) (2005), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- CALETTI, Sergio (2004), "Decir, autorepresentación sujetos. Tres notas para un debate sobre política (y comunicación)" en Zires, Margarita y Gutierrez, Silvia (Comp.), *Vínculos entre comunicación y políticas. Nuevas aproximaciones*, Maestría de Comunicación y Política UAM-Xochimilco, México (en prensa).
- CALVEIRO, Pilar (1998), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- _____ (2004), "Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia", en Brodsky, M., *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, La Marca Editora, Buenos Aires.
- _____ (2005), *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años '70*, Buenos Aires, Norma.
- CANDAU, Joël (2006), *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CASTELLS, Manuel (1997), *La era de la información*, Vol. 2: El poder de la identidad, Madrid, Alianza Editorial.

- CRENZEL, Emilio (2004), "Pensar el mal", en Revista *Puentes*, Buenos Aires, N°13.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2002), *No habrá más flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ed. Al Margen.
- _____ (2006), "Las marcas materiales del recuerdo" en Revista *El Monitor*, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, N°8: <http://www.me.gov.ar/monitor/nro6/dossier8.htm>.
- DI CORI, Paola (2002), "La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires" en Arfuch, L. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.
- DURAN, Valeria (2008), "Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales" en Arfuch, L. y Catanzaro, G., *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo.
- _____ (2009), "Ciudad marcada. Las huellas (in)visibles de la dictadura en Buenos Aires".
- ENAUDEAU, Corinne (2006), *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós.
- FEIERSTEIN, Daniel (2007), *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FELD, Claudia (2002), *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- FERRER, Christian (2006), "Infancia imperdonable" en Guitelman, P., *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*, Buenos Aires, Prometeo.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- FRANCO, Marina y LEVÍN, Florencia (comps.) (2007), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- GARAÑO, Santiago y PERTOT, Werner (2002), *La otra juvenilia. Militancia y represión en el Colegio Nacional de Buenos Aires 1971-1986*, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México D.F., Grijalbo.
- GAUTHIER, Guy (1992), "El trabajo de la imagen, una lógica" en *20 lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra.
- GELMAN, Juan y LA MADRID, Mara (1997), *Ni el flaco perdón de dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta.
- GODOY, Cristina (comp.) (2002), *Historiografía y memoria colectiva. Tiempos y territorios*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- GORELIK, Adrián (2004), *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GRÜNER, Eduardo (2002), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma.
- GUITELMAN, Paula (2006), *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*, Buenos Aires, Prometeo.
- HALBWACHS, Maurice (1992), *On collective memory*, Chicago, Chicago University Press.

- HALL, Stuart (2000), "Cultural Identity and Cinematic Representation" en Stam, R. y Miller, T.: *Film and Theory (An anthology)*, Oxford, Blackwell Publishers.
- HARRISON, Barbara (1996). "Every picture 'tells a story': uses of the visual in sociological research" en Lyon, E. S. y Busfield, J. (ed.), *Methodological imaginations*, London, Macmillan Press Ltd.
- HIRSCH, Marianne (1999), "Familial looking" en *The familial gaze*, Hannover, University Press of New England.
- _____ (2001), "Surviving images: Holocaust photographs and the works of postmemory" en Zelizer, B. (ed.), *Visual culture and the Holocaust*, New Jersey, Rutgers University Press.
- HUYSSSEN, Andreas (2000), "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos" en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 68.
- _____ (2001), "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky" en AA.VV., *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca.
- _____ (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- JAEGER, Falk (1999) "El 'Museo Judío' de Berlín, obra de Daniel Libeskind" en Revista *Kulturchronik*, N° 2.
- JAMES, Daniel (2008/09), "Fotos y cuentos. Pensando la relación entre historia y memoria en el mundo contemporáneo" en Revista *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, N° 8/9.
- JELIN, Elizabeth (2000), "Memorias en conflicto", en Revista *Puentes*, La Plata, N° 13.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y KAUFMAN, Susana (comps.) (2006), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (comps.) (2003), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (comps.) (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y SEMPOL, Diego (comps.) (2006), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- KAUFMAN, Alejandro (2007), "Los desaparecidos, lo indecible y la crisis. Memoria y *ethos* en la Argentina del presente" en Franco, M. y Levín, F. (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- KOHAN, Martín (2004), "La apariencia celebrada" en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 78.
- KRIGER, Clara (2007), "La experiencia del documental subjetivo en Argentina", en Moore, M. y Wolkowicz, P. (eds), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.
- LACAPRA, Dominick (2006), *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LACLAU, Ernesto (1996), *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel.
- LERMAN, Gabriel (2005), *La plaza política. Irrupciones, vacíos y regresos en Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Colihue.
- LEVINSON, Sanford (1998), *Written in stone. Public monuments in changing societies*, Durham, Duke University Press.

- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- MACÓN, Cecilia (2004), “Los rubios o del trauma como presencia” en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, Nº 80.
- MANEIRO, María (2005), *Como el árbol talado. Memorias del genocidio en La Plata, Berisso y Ensenada*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- MARIN, Louis (1993), *Des pouvoirs de l’image: gloses*, París, Seuil.
- MASSEY, Doreen (2005), “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones” en Arfuch, L. (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós.
- MELENDO, María José (2006), “Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria” en Macón. C. (comp.). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires, Ladosur.
- MITCHELL, W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- NORA, Pierre (dir.) (1996), *Realms of memory. The construction of the French Past. I Conflicts and divisions*, Nueva York, Columbia University Press.
- O’DONNELL, Guillermo (1997), “¿Democracia delegativa?” en *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires, Paidós.
- OBERTI, Alejandra y PITTALUGA, Roberto (2006), *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- OUBIÑA, David (2003), “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino” en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, Nº 76.
- POLLAK, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ed. Al Margen.
- POUSADELA, Inés (2006), *Que se vayan todos. Enigmas de la representación política*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- PRIVIDERA, Nicolás (2006), “Restos” en Revista *El Ojo Mocho*, Buenos Aires, Nº 20.
- RABOTNIKOF, Nora (1997), *El espacio público y la democracia moderna*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- RICOEUR, Paul (1977), *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis.
- _____ (1996), *Sí mismo como otro*, Barcelona, Siglo XXI Editores.
- _____ (1998), “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico” en Barret-Ducrocq, F. (dir.), *¿Por qué recordar?*, Granica.
- _____ (1999a), *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós.
- _____ (1999b), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.
- _____ (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- _____ (2000), “Imagen-recuerdo y borraduras” en *Políticas y estéticas de la memoria*, Madrid, Cuarto Propio.
- _____ (2007), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- ROBIN, Régine (1996), *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Sec. De Posgrado Fac. Soc./CBC.

- ROUSSO, Henry (2000), “El duelo es imposible y necesario”, entrevista por C. Feld, en Revista *Puentes*, La Plata, N° 2.
- RUFFINELLI, Jorge (2007), “De los otros al nosotros: familia fracturada, visión política y documental personal”, en Satora, J. y Rival, S., *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.
- SALVI, Valentina (2007), “‘Memoria, Verdad y Justicia’ en el discurso de las asociaciones cívico/militares de ‘Memoria Completa’”, ponencia presentada en las VII Jornadas de Sociología “Pasado y presente de la Sociología” - Fac de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- SANCHEZ, María Antonia y QUINTANA, María Marta (2007), “La química de la memoria”, ponencia presentada en el 4to Foro Latinoamericano "Memoria e identidad"- Fac de Derecho, Universidad de la República.
- SARLO, Beatriz (1999), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
- _____ (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SARLO, Beatriz, SILVESTRI, Graciela y VEZZETTI, Hugo (2005), “La destrucción de la Puerta de Brandeburgo. Conversación con Horst Hoheisel” en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 83.
- SCHINDEL, Estela (2006), “Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín” en Macón, C. (comp.). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires, Ladosur.
- _____ (2008), “Siluetas, rostros, escraches” en Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- SCHMUCLER, Héctor (2000), “Las exigencias de la memoria” en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 68.
- _____ (2006), “La inquietante relación entre lugares y memorias”, conferencia dictada en el Taller “Uso público de los sitios históricos para la transmisión de la memoria”, organizado por Memoria Abierta: www.memoriaabierta.org.ar/pdf/hector_schmucler.pdf
- SILVESTRI, Graciela (2000), “El arte en los límites de la representación” en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 68.
- _____ (2001), “La arquitectura como arte público analizada desde la visión de Hannah Arendt” en Revista *Imago Agenda*, Buenos Aires.
- _____ (2002), “Memoria y monumento. El arte en los límites de la representación” en Arfuch, L. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.
- SIMMEL, Georg (1998), *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península.
- _____ (2002), *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Barcelona, Península.
- SZTULWARK, Pablo (2005), “Ciudad memoria, monumento, lugar y situación urbana” en Revista *Otra Mirada*, Buenos Aires, N° 4.
- TAPPATÁ de VALDEZ, Patricia (2003), “El Parque de la Memoria en Buenos Aires” en Jelin, E. y Langland, V. (comps), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

- TRAVERSO, Enzo (2007), "Historia y memoria. Notas sobre un debate" en Franco, M. y Levín, F. (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- VEZZETTI, Hugo (1998), "Activismos de la memoria: el `escrache'", en Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, Nº 62.
- _____ (2003), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- VIRILIO, Paul (2003), *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós.
- YERUSHALMI, Yosef, LORAUX, Nicole, MOMMSEN, Hans, MILNER, Jean-Claude y VATTIMO, Gianni (1989), *Usos del olvido*. Buenos Aires, Ed. Nueva Vision.
- YOUNG, James (1993), *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Michigan, Yale University Press.
- _____ (2000a), *At the memory´ edge. After-Images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, Michigan, Yale University Press.
- _____ (2000b), "Cuando las piedras hablan" en Revista *Puentes*, La Plata, Nº 1.
- ZELIZER, Barbie (2001), "On visualizing the Holocaust" en Zelner, B. (ed-). *Visual Culture and the Holocaust*, New Jersey, Rutgers University Press.

Informes y documentos

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO (2005), *El porvenir de la memoria*, 2º Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo.
- COMISION NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS (CONADEP) (1985), *Nunca Más*, Buenos Aires, EUDEBA.
- COMISION PRO MONUMENTO A LAS VICTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO (1999), *Concurso de Esculturas Parque de la Memoria*, Buenos Aires, EUDEBA.
- COMISION PRO MONUMENTO A LAS VICTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO (2003), *Proyecto Parque de la Memoria*, Buenos Aires.
- COMISION PRO MONUMENTO A LAS VICTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO (2000), *Escultura y Memoria. 665 Proyectos presentados al concurso en Homenaje a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- INSTITUTO ESPACIO PARA LA MEMORIA (2007), *Centros Clandestinos de Detención de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires.

Catálogos

- Brodsky, Marcelo (2000), *Buena Memoria*, Roma.
- Germano, Gustavo (2007), *Ausencias*, Barcelona.
- Ulanovsky, Inés (2006), *Fotos tuyas*, Buenos Aires.

Páginas en Internet

- www.cij.gov.ar/lesa-humanidad
- www.el-mundo.es/fotografía/2001/11/cultura/arqueología
- www.gustavogermano.com
- www.hhdelexilio.com.ar
- www.hijos-capital.org.ar
- www.marcelobrodsky.com
- www.mariagiuffra.com.ar
- www.me.gov.ar
- www.memoriaabierta.org.ar
- www.quimicadelamemoria.com.ar
- www.stolpersteine.com

Películas y videos

- *La mirada de Maia*, 2008. Idea Original: Carmen Guarini. Duración: 13 minutos
- *Los rubios*, 2003. Dirección: Albertina Carri. Duración: 89 minutos
- *M*, Argentina, 2007. Dirección Nicolás Prividera. Duración: 140 minutos