

Eje: Representaciones, discursos, significaciones

Título: Territorios de la memoria. Dilemas en torno a la representación del pasado reciente

Autora: Valeria Durán *

Toda representación del pasado –dice T. Todorov- es constitutiva no sólo de la identidad individual, sino también colectiva. Es decir, la narración que se hace del pasado performatiza las identidades actuales y, en tanto esas narraciones nunca son indiscutidas crean escenarios de lucha por el sentido que acentúan los procesos de afirmación identitaria.

En este trabajo intentaremos presentar y problematizar dos modos de representación del pasado reciente relativo al terrorismo de Estado en la Argentina. Por un lado, tomaremos las marcas urbanas de la memoria, es decir, lugares donde se inscriben tanto memorias individuales como colectivas que visibilizan –material y simbólicamente- ese pasado. Por el otro, consideraremos a la fotografía que, ya desde su utilización en las pancartas con los rostros de los desaparecidos en las rondas de Plaza de Mayo hasta los más actuales ensayos fotográficos, ha resultado una forma recurrente de resaltar las ausencias.

Nos interesa además pensar estos modos de representación del pasado en sus diálogos con la invención estética como narrativas identitarias particularmente expresivas de la actualidad.

Narrativas de la memoria y la identidad

Desde hace ya algunos años, los familiares de víctimas de la última dictadura militar – en especial la generación de hijos- han adoptado nuevas formas de expresión para acompañar las demandas formales de justicia como modo de renovar la atención sobre sus reclamos. Estas formas de representación estética constituyen lo que Nelly Richard

* valevduran@yahoo.com

denomina *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” (1998:46), y que a la vez acompaña y posibilita el pasaje del dolor por la pérdida de un ser querido de un plano individual y privado a un plano más colectivo y público cobrando, así, mayor visibilidad.

Escraches, videos, fotografías, *performances* dan cuenta de la creciente importancia de lo visual en las formas narrativas de la memoria y la identidad, especialmente de las generaciones más jóvenes. HIJOS, sostiene Amado, “depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria” (2003b:44)¹ adoptando la representación estética, que con su fuerza simbólica, constituye uno de los nuevos núcleos narrativos “para los linajes de sangre cortados por la violencia homicida” (Amado, 2003a:137). José Luis Brea, sostiene que en la actualidad, en lo que denomina *tercer umbral* a la era del capitalismo cultural², lo visual posee gran importancia: “el dominio de la visualidad 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). Con el retorno a la democracia en la Argentina parece haberse seguido el mismo camino. En un primer momento, los testimonios de sobrevivientes, familiares, testigos ocuparon un lugar central. Terribles relatos sobre lo ocurrido resultaron para muchos un despertar del adormecimiento y negación de los años precedentes. El informe de la CONADEP y el Juicio a las Juntas constituyen dos momentos paradigmáticos de esta explosión testimonial. Recientemente, las nuevas generaciones, especialmente la de los mismos hijos de desaparecidos, han adoptado e incluso creado –como es el caso de los *escraches*- formas

¹ En este artículo, la autora trabaja con dos películas: “Los Rubios”, de Albertina Carri y “Papá Iván”, de María Inés Roqué y con el ensayo fotográfico “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto. Las tres producciones mencionadas fueron realizadas por hijas de padres desaparecidos y problematizan la noción de identidad a partir de estas ausencias.

² 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 por el capitalismo cultural.

narrativas³ que si bien no dejan completamente de lado a los relatos, ponen el acento en lo visual.

En las articulaciones entre arte y memoria subyace el debate en torno a la representación del horror. “¿Admite el trauma una representación artística? -se pregunta Huyssen (2001:9) - ¿Cuál es el papel que juegan las obras de arte en los procesos públicos que atraviesa una memoria nacional traumática?”. ¿Existen géneros que resulten más apropiados- como se interrogan Jelin y Langland (2003)- para aproximarse estéticamente a hechos tan aberrantes? Este debate, más reciente en nuestro contexto, lleva ya varios años en torno al problema de la representación del Holocausto. ¿Cómo manejar el acceso al pasado cuando luego de tantos años sólo puede hacerse mediante imágenes, fotografías, etc.? ¿Cómo representar ese pasado a aquellos que no lo vivieron, para esos “otros/ as” que no tuvieron la experiencia pasada propia? “Para este grupo – dice Jelin- la memoria es una *representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/ as otros/ as*” (2002: 33).⁴ Sin embargo, este debate no involucra solamente a la cuestión estética, sino que estos planos de representación visual están atravesados, desde su constitución misma, por la dimensión política.

En su introducción a *Los lugares de la memoria*, P. Nora distingue entre memoria e historia. “Memoria e historia, lejos de ser sinónimos son, en varios aspectos, opuestos. La memoria es vida, siempre incluida en las sociedades vivientes y como tal en permanente evolución, sujeta a la dialéctica del recuerdo y el olvido, desconociendo las distorsiones a las cuales está sujeta, vulnerable de varias maneras a la apropiación y manipulación, y capaz de permanecer adormecida por largos períodos para ser despertada repentinamente. La historia, por otro lado, es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta de lo que no existe más. La memoria es siempre un fenómeno del presente, un lazo que nos ata al presente eterno; la historia es una

³ Entendemos las narrativas –retomando la conceptualización hecha por Paul Ricoeur- como un proceso discursivo de puesta en sentido, como lugares privilegiados de construcción de la temporalidad y la experiencia, donde se construyen posiciones de sujeto, subjetividades, identificaciones.

⁴ Yerushalmi sostiene que los individuos no pueden olvidar acontecimientos que no vivieron. “Por eso cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente

representación 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” (1996:3)

En este sentido, es importante recordar que no existe “un pasado”, único y auténtico que puede ser recuperado, sino múltiples memorias que resultan de la activación de ese pasado en el presente y en función de un futuro y, que a su vez, construyen múltiples identidades tanto individuales como colectivas. El pasado es siempre visto en *parallax* (Foster, 2001)⁵, es decir que la memoria que se construya de ese pasado dependerá de la posición en el presente de quien recuerda. Dice Jelin citando a Koselleck “el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras. La experiencia es un ‘pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados’” (2002:12). El estudio o análisis de las narraciones sobre el pasado requerirá indefectiblemente de un trabajo de *historización de las memorias* (Jelin, 2002), en tanto estas narraciones no permanecen inalterables en el tiempo sino que se construyen coyunturalmente.

En efecto, las memorias no son sino productos de construcciones selectivas y contingentes, y por lo tanto, son siempre ficcionales. Las maneras en las que se recuerda, lo que la memoria cede al olvido y lo que se privilegia retener definen en el presente tanto a los individuos como a las sociedades (Schmucler, 2000; Huyssen, 2000). En este mismo sentido, Todorov (2000) sostiene que la identidad se construye por las imágenes que el sujeto posee del pasado. No puede existir, por lo tanto, una única memoria sino múltiples.

En *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Robin (1996) retoma de Ricoeur la noción de identidad narrativa como la narración –escrita u oral– que una persona hace de sí misma y para sí misma. Dice Robin “es sumamente

transmitido a las generaciones contemporáneas a través de lo que en otro lugar llamé ‘los canales y receptáculos de la memoria’” (1989: 17).

⁵ *Parallax* es “técnicamente el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador” (2001:211).

interesante el hecho de que él utilice la noción de narratividad para pensar a su vez la noción de identidad, porque esto implica la presencia de una marca de ficción, de ficcionalidad” (1996: 37). No hay, entonces, identidad individual o colectiva que preexista a la narración necesariamente ficcional del sí mismo (Arfuch, 2002). Es decir, “esa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construya en el 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, 2002:22).

Esta noción de identidad construida discursivamente no responde a concepciones esencialistas, sino a una construcción narrativa, una posicionalidad relacional, donde múltiples identificaciones se articulan, sólo temporariamente en puntos nodales. Hall sostiene que debería pensarse a la identidad como una producción que nunca está completa y que se construye dentro de la representación. La identidad no es una esencia que permanece inalterable a los cambios históricos y culturales. No es un espíritu universal y trascendental que está dentro nuestro ni tampoco truco de nuestra imaginación. Dice Hall que es “algo” que tiene sus historias pero que no puede ser pensado como “un pasado”, sino que la identidad “es siempre construida a través de la memoria, la fantasía, la narrativa y el mito” (2000:704).

Marcas urbanas de la memoria: la visibilización de lo invisible

Según Ricoeur “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. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y leída” (2004:194). Asimismo, Roland Barthes (1992) sostiene que la ciudad es un discurso y es en la relación con sus habitantes que se genera un diálogo donde se inscriben y leen marcas individuales que involucran biografías personales, pero también marcas colectivas, tanto fundacionales de la ciudad o la nación –monumentos, “sitios históricos”, edificios, casas de ilustres habitantes- como del

pasado reciente. De esta manera, los espacios atravesados por la experiencia devienen lugares.

En los últimos años, las marcas urbanas del terrorismo de Estado se han hecho cada vez más visibles. Varias acciones han contribuido a este aumento de la visibilidad. Por un lado, los *escraches* organizados por HIJOS, junto a otras agrupaciones, nacen con la premisa de la visibilización. De hecho, como explica Julieta Colomer en el catálogo Berlín /Buenos Aires, la palabra “*escrache*” viene del lunfardo y significa “sacar a la luz, poner en evidencia algo que está oculto”. Esta metodología consistía en realizar diversos trabajos barriales con el objetivo de brindar información sobre algún represor para culminar con una marcha hasta su domicilio, donde se dejaban marcas que señalaban la casa del genocida: graffitis, pintadas sobre el asfalto, carteles inspirados en la señalética oficial de tránsito, aunque cambiando su contenido. Con esta misma premisa, el Grupo de Arte Callejero –también participante de los *escraches*- realizó los mapas “Aquí viven los genocidas”: mapas de la traza urbana de la ciudad y el Gran Buenos Aires con marcas en rojo que no señalaban sitios de interés turístico sino que marcaban los domicilios de los genocidas así como los centros clandestinos de detención. Los mapas fueron pegados en la ciudad los 24 de marzo de 2001 y 2002.⁶

Por otro lado, la decisión de crear el Museo de la Memoria en el predio de la ESMA constituye otra forma de marcar el lugar. El acto del 24 de marzo de 2004, liderado por el presidente Néstor Kirchner, en el que se oficializó la restitución del predio al Gobierno de la Ciudad⁷ constituye un hito de *activación de la memoria* (Jelin:2002)⁸ ya

⁶ En la reciente edición por el 60º aniversario del diario Clarín (28/8/2005), el matutino incluyó dentro del artículo “La noche de la dictadura”, escrito por María Seoane (Págs. 15-18), “El mapa del terror”. Se trata de un mapa de la Argentina con áreas ampliadas (Cdad. de Buenos Aires, GBA) donde aparecen marcadas las zonas en algunos casos y puntos exactos en otros donde se encontraban los centros clandestinos de detención.

⁷ Además, ese día el Jefe del Ejército retiró, por pedido del presidente, los retratos de Videla y Bignone del Colegio Militar. En el acto realizado en la puerta de la ESMA, el presidente declaró: “vengo a pedir perdón en nombre del Estado”.

⁸ 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 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). A diferencia de otros 24 de marzo, el de 2004 con el acto en la ESMA se presentó no sólo como un acontecimiento de *activación de la memoria*, sino como punto de partida de un debate más profundo y extenso sobre que debe hacerse allí.

que la discusión sobre ese espacio –quizás el más paradigmático de la última dictadura– da cuenta, en definitiva, de las distintas memorias sobre el pasado reciente en nuestro país. Sin embargo, pese a la innegable importancia material y simbólica que tiene la restitución del predio para ese fin, la ESMA ya era una marca visible de la ciudad: por la cantidad de detenidos, torturados y asesinados, por la cantidad de nacimientos y apropiaciones de bebés que tuvieron lugar allí, por su privilegiada ubicación en la ciudad. Pero además porque “la ESMA no sólo era un centro clandestino de detención donde se aplicaban tormentos, sino que funcionaba como el eje operativo de una compleja organización que, incluso, posiblemente pretendió ocultar con el exterminio de sus víctimas los delitos que cometía. Es así que operó como un gran centro que se proyectó y organizó una extensa variedad de actividades delictivas clandestinas. Aunque fueron ejecutadas por un grupo especial, no se trataba de actividades independientes de la estructura jerárquica sino que dependían de los mandos naturales de la Armada”⁹.

Pese a haber sido el más importante, el centro de detención que funcionó en la ESMA no fue el único. Hubo muchos otros que funcionaron en distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires, así como en el Gran Buenos Aires y en otras ciudades del interior, en medio del entramado urbano. En estos lugares, se ha ido dando paulatinamente y en diversos grados mayor involucramiento barrial y vecinal alentados por grupos de derechos humanos, asociaciones de ex detenidos o de familiares de detenidos que pasaron por dichos centros. En la actualidad, existen varios proyectos para señalar otros centros clandestinos de detención. La ONG Memoria Abierta lleva adelante el proyecto “Topografía de la Memoria” que tiene como objetivo, entre otros, visibilizar lugares de la memoria. Además, el artista alemán Horst Hoheisel, quien ha trabajado la problemática del Holocausto, está organizando un grupo interdisciplinario de trabajo para señalar los centros clandestinos de detención y diseñar una red entre todos ellos. Su propuesta no es señalar o marcar recurriendo a obras de arte, sino hacerlo con diversos materiales que provengan de los mismos centros.

⁹ Fragmento de la descripción de la ESMA, en www.nuncamas.org

Dice Jelin (2002) que es la agencia humana lo que activa el pasado, que hay memoria en tanto existen sujetos que recuerdan y que intentan corporizar estos sentidos del pasado en productos culturales (películas, libros, museos, monumentos, etc.) que funcionan como *vehículos de la memoria*. Sin embargo, estos productos son más que vehículos, es decir, no operan como meros transportes sino que a partir de la lucha por el sentido construyen la/s memoria/s. Ésta “descansa enteramente en la materialidad de la huella” asegura P. Nora (1996:8) y son esas huellas, restos del pasado, que sólo constituyen memoria si son evocadas y resignificadas desde el presente. No existe una memoria de por sí, sino mediante el trabajo de los sujetos y esto siempre origina disputas. Las marcas urbanas de la memoria son narraciones del pasado ligadas a la reconfiguración identitaria, hecha desde un presente, modificables. Podría decirse que estas marcas despiertan lo que Proust denominó *memoria involuntaria*, es decir, operan como disparadores a partir de un estímulo del presente.¹⁰

Dada la importancia de la ESMA, el debate en torno a su destino ocupó un lugar central en diferentes ámbitos: políticos, académicos, mediáticos. Cuando surgió la idea de crear un museo, comenzaron las discusiones sobre qué historia contar –y si había sólo una historia- sobre qué dimensiones debería tener –considerando el gran tamaño del predio- y sobre quiénes, cuándo y cómo podrían ponerse de acuerdo. Todo este debate¹¹ desnuda las diferentes visiones de la historia y genera, por lo tanto, una lucha por el sentido. Retomando la idea de que no existe “un pasado”, todo producto cultural ha ocasionado–en mayor o en menor medida- controversia. ¿Qué representar? ¿para

¹⁰ La memoria involuntaria aparece en *En busca del tiempo perdido* de M. Proust opuesta a la memoria voluntaria. Esta última aparece mediante un esfuerzo por recordar. La memoria involuntaria, por el contrario, surge abruptamente, como el advenimiento de un recuerdo asociado a un estímulo del presente y vinculado a los sentidos. En la obra de Proust, 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...”. Sin embargo, para P. Nora la memoria es intensamente retinal.

¹¹ Para citar sólo algunas de las posiciones de los actores más importantes podríamos mencionar la de Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, quien solicitó la creación de un museo didáctico para evocar a los desaparecidos, la de Hebe de Bonafini, presidenta de Madres de Plaza de Mayo, quien rechazó la denominación de “museo” porque no se iban a exponer las armas de sus hijos y propuso, en cambio, que allí funcione una escuela de arte popular. Con respecto a la ocupación total o parcial del predio, los legisladores porteños del bloque macrista solicitaron que el museo tome el espacio mínimo necesario para su funcionamiento, mientras que organismos de derechos humanos se negaron a compartir el predio con las escuelas navales que funcionaban allí. Esta lucha material por el espacio del predio traduce, en verdad, una lucha simbólica por la importancia que se le pretende dar a la memoria del terrorismo de Estado.

quiénes? ¿cómo hacerlo? Estos son algunos de los interrogantes que guían las discusiones en torno a los destinos de los lugares de la memoria.

En el sur de la Ciudad de Buenos Aires se encuentra otro espacio marcado: el ex centro clandestino de detención Club Atlético (también conocido como Comando Antisubversivo). El centro funcionó entre enero y diciembre de 1977 entre las calles Cochabamba, Azopardo, San Juan y Paseo Colón y fue demolido para la construcción de la autopista 25 de Mayo. En la actualidad, sólo podemos ver las excavaciones arqueológicas que se están realizando, un tótem creado sobre una de las columnas de sostén de la autopista y una silueta construida sobre el talud que se enciende los días 24 de cada mes para recordar el funcionamiento del centro. Los vecinos del barrio, en particular quienes pertenecen a la asamblea autoconvocada de la plaza Dorrego creada luego de la crisis de 2001 y que aún continúa realizando actividades en el barrio junto con diversos organismos de derechos humanos, familiares de detenidos desaparecidos y ex detenidos del centro, participan en cada nuevo aniversario del golpe de una marcha al Club Atlético y en el recorrido señalizan o “marcan” con afiches las viviendas de los vecinos desaparecidos durante la última dictadura. Cambiando el tradicional slogan “San Telmo tiene historia” por el de “San Telmo tiene memoria”, los vecinos han intentado integrar como hito esta marca de la memoria al circuito del barrio.

En el año 1979, Miguel D’Agostino, un ex detenido del centro reconoce el lugar en el que había estado detenido, una vez que había sido demolido. Con el retorno a la democracia, sobrevivientes y familiares solicitaron a la CONADEP que el lugar sea excavado, pero las excavaciones recién comenzarían el 13 de abril de 2002. En el año 2003 se creó la Comisión de Trabajo y Consenso con cuatro objetivos principales para desarrollar en forma simultánea y conjunta. El primer objetivo es la excavación del lugar, mediante el cual se hallaron poco menos de 24.000 objetos y fragmentos que fueron clasificados en tres grupos: materiales de demolición (que conformaban la estructura edilicia y permitieron reconstruir una parte del mismo), materiales relacionados con el depósito de suministros policiales y materiales diversos (ropa, vajilla, monedas, etc). El segundo objetivo es la investigación para realizar un listado

tanto de los detenidos¹² que pasaron por allí como de los represores. Se calcula que por el centro pasaron alrededor de 1500 personas, pero sólo han sido confirmados 316, de los cuales 211 están desaparecidos. En tercer lugar, figura la difusión del centro, a través de una muestra –realizada en noviembre de 2004 en una carpa ubicada en el predio donde funcionó el centro que compiló documentos tales como cartas, fotografías, recortes periodísticos, etc.-, de la realización de charlas en escuelas, y de la declaración de sitio histórico por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 26 de agosto de 2004. Por último, la construcción de un archivo biográfico que permita reconstruir las historias de vida de los detenidos, más allá de su paso por el centro.

La intención de quienes participan del “Proyecto de Recuperación de la Memoria Centro Clandestino de Detención y Tortura ‘Club Atlético’” es por un lado, lograr identificar ese espacio en el barrio y en la ciudad así como tejer redes con agrupaciones del barrio. No clausurar la memoria, limitándola al espacio del centro, sino extender las marcas al resto del barrio –como hacen los 24 de marzo- para lograr mayor involucramiento de los vecinos.

Otro interesante ejemplo de inscripción territorial de la memoria es la Casa Anahí en La Plata si bien, contrariamente al caso del Club Atlético, constituye un espacio no intervenido artísticamente. La Casa Museo Mariani-Teruggi, también conocida como Casa Anahí, se trata de una vivienda ubicada en un tranquilo barrio de la ciudad de La Plata donde Diana Teruggi y Daniel Mariani vivían con su hija Clara Anahí. La casa, en la que funcionaba una imprenta clandestina que imprimía “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 y la beba fue secuestrada, desconociéndose su paradero hasta la actualidad. Esta historia no difiere mucho de otros tantos ataques que tuvieron lugar durante la dictadura, sin embargo, la particularidad de este caso es la decisión de

¹² Las entrevistas realizadas a los ex detenidos del centro han sido de gran utilidad para el trabajo arqueológico. Gracias a ellas se han podido identificar los objetos que pertenecían al funcionamiento del campo y distinguirlos de lo que eran material de relleno. Por ejemplo, se han encontrado varias pelotas de ping-pong que utilizaban los represores para jugar .

preservar la vivienda con todas las marcas del ataque y del saqueo como testimonio de la violencia y de la resistencia. Por otro lado, esta decisión tiene que ver con el deseo de la abuela de la beba secuestrada, Chicha Mariani, de mantener la casa intacta con la esperanza de que cuando aparezca pueda conocer el lugar donde vivió con sus padres.

El estado de la casa, casi sin modificaciones desde el ataque, resulta una forma particular de inscripción en el barrio.¹³ Por un lado, porque los impactos de balas y de otras armas son notorios y hacen que el frente se vea lleno de orificios y de un gran hueco que atraviesa dos paredes. Por otro lado, porque al haber quedado sin cambios desde ese día de noviembre de 1976, resalta entre las otras casas de la cuadra, en especial de las casas que se encuentran a los dos laterales. Las mismas también fueron afectadas en el ataque a la casa de Mariani-Teruggi y recibieron indemnizaciones que les permitieron a sus dueños reconstruir las viviendas, lo cual hace el contraste mucho más notorio.

La Casa Anahí es una casa en ruinas, pero su llegada a ese estado no es producto de la naturaleza como en los casos que describe Simmel, sino que la mano del hombre aceleró ese proceso aquel mediodía de noviembre. Y en tanto ruina “un nuevo sentido se impone” en ella. La casa, en la que solía vivir y trabajar una familia, pasa a ser testimonio de una tragedia, una huella particular, aunque no única, del terrorismo de Estado. Esta historia familiar, cuyo ámbito doméstico fue conservado intacto desde el ataque funciona, quizás, como la contracara de la despersonalización que encierra el número “treinta mil”.

La eficacia de estas marcas urbanas como activadoras de la memoria puede ser pensada a la luz de la idea de *contramonumento*: “con una simplicidad audaz, el contramonumento se burla así de los preciados convencionalismos de los memoriales: su objetivo no es consolar sino provocar, no es permanecer inalterable sino cambiar, no

¹³ En la actualidad, la casa presenta sólo unas pocas modificaciones. En el frente, donde antes había algunas plantas bajas fue plantado un ginko biloba, única especie que sobrevivió a la bomba de Hiroshima; en el fondo, sin alterar la distribución de la casa, fue agregado un cuarto construido por la agrupación Quebracho que ocupó durante un tiempo la casa; también fueron agregadas algunas placas (entre otras, una colocada cuando la casa fue declarada monumento histórico nacional). Por último, hace

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 desantificación, no es aceptar cortésmente el peso de la memoria sino transformarse en un reproche al pueblo” (Young, 1993:30). Para Young los monumentos sólo son eficaces si despiertan el debate, si logran evadir ese trágico destino de invisibilidad que Musil remarcaba.

Los lugares de la memoria no son necesariamente espacios o monumentos creados y ubicados en rincones elegidos de la ciudad para la rememoración. Las marcas urbanas aparecen en, muchos casos, como resignificaciones de lugares a partir de algún acontecimiento, trágico o no, que haya sucedido allí. En muchos casos surgen como monumentos imprevistos, tal como piensa James Young al muro de Berlín, o como puede ser el *ground zero* en Nueva York, o como los tres lugares citados (ESMA, Club Atlético y Casa Anahí) donde ocurrieron acontecimientos siniestros de la historia reciente¹⁴. El debate surgido a partir de la cesión de la ESMA ha incluido en varias opiniones las premisas del contramonumento. H. Schmucler propuso que se cuelgue un gran cartel en el frente del predio con la pregunta “¿cómo fue posible?”. El artista alemán Horst Hoheisel sugiere que antes de tomar decisiones respecto a su futuro se incentive un debate abierto y prolongado así como un profundo trabajo de archivo, que dé tiempo a la reflexión y que asegure que no se cierre la memoria. El debate constante también está presente en la Casa Anahí. Las decisiones que se toman respecto a la casa son discutidas y analizadas por familiares, amigos y por la Asociación Anahí para mantener las premisas de su creación.¹⁵ Es decir, todos los lugares de la memoria son lugares de lucha por el significado y en tanto esta lucha permanezca y no sea

unos pocos meses debieron ser agregados unos vidrios que cubren el hueco más grande de la pared frontal de la casa y una pared lateral para evitar el deterioro.

¹⁴ Jelin, E. y Langland, V. (2003) dividen en dos grandes tipos los lugares de la memoria: por un lado, los espacios donde ocurrieron acontecimientos del pasado reciente; por el otro, lugares que no fueron escenarios de tales acontecimientos, sino que son pensados, diseñados y construidos para conmemorar ese pasado. Los tres casos trabajados corresponden al primer tipo. Un ejemplo del segundo tipo es el Parque de la Memoria, situado en la costanera, muy cerca de Ciudad Universitaria, aunque su ubicación tampoco es del todo arbitraria ya que miles de personas fueron arrojadas al Río de la Plata en los llamados “vuelos de la muerte”.

¹⁵ Algunos artistas han donado obras a la Casa Anahí, sin embargo, éstas no están expuestas, sino que se encuentran en la oficina donde trabajan los voluntarios de la casa. Este ejemplo da cuenta de la firme voluntad de mantener la casa vacía y sin transformaciones.

clausurada es lo que garantiza, para Young, la presencia de lugares que “propaguen” la memoria y no que la concentren.

Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes

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

Lucila Quieto, epígrafe de una de las fotos de su muestra

*Seguir andando, solo,
con tu presencia a cuestas*

Fragmento de *Martín* de Marcelo Brodsky

Otra forma de representación del pasado reciente en la Argentina se da a partir de la fotografía. “Más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivo, a la consignación del recuerdo de lo *ya sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre la memoria y la memorialidad” (Richard, 2000:165). Nos detendremos, en particular, en dos ensayos fotográficos: por un lado, “*Arqueología de la ausencia*” de Lucila Quieto; por el otro, “*Buena Memoria*” de Marcelo Brodsky.¹⁶

El ensayo de Quieto, que cuenta con 35 obras, fue 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. El objetivo de la obra era lograr que a través del montaje los hijos de desaparecidos puedan tener una fotografía junto a sus padres. El procedimiento técnico –según explica Quieto– consistía en proyectar la diapositiva de una foto sobre

¹⁶ Pude ver parte de la obra de Quieto en una muestra colectiva en el Museo de Arte y Memoria de La Plata en diciembre de 2004. También tuve acceso a obras de la muestra en varias páginas de internet. Por otro lado, pude ver la obra de Brodsky cuando fue exhibida en 1996 en el claustro central del Colegio Nacional de Buenos Aires.

una pared. “Pedí a cada hijo que buscara en sus cajas una foto de sus padres, que luego reproduje en diapositiva. Las proyecté sobre una pared y les pedí que se introdujeran entre la cámara y la imagen”.

Por otra parte, “*Buena Memoria*” fue exhibida en la primavera de 1996 en el claustro central del Colegio Nacional de Buenos Aires. La obra principal de la muestra parte es una gigantografía intervenida realizada a partir de la foto de primer año de la división que integraba Brodsky en 1967. Los comentarios del autor manuscritos en la foto dan cuenta del destino de sus compañeros de curso, entre los que se encontraba su mejor amigo Martín Bercovich¹⁷, desaparecido durante la última dictadura militar. La muestra se completa con los retratos actuales de los compañeros que pudo reunir, fotografiados delante de la ampliación de la foto del curso con algún elemento de su vida presente. El catálogo de la muestra, así como otras exhibiciones posteriores a aquella incluyen un capítulo dedicado a su amigo Martín y otro a su hermano Fernando, también desaparecido. Además, fueron incorporadas fotografías de los rostros de los jóvenes que visitaban la exhibición en el colegio reflejadas en las expuestas.

Ambos fotógrafos comparten la pérdida de seres queridos durante la última dictadura militar. En el caso de Quieto, su padre; en el caso de Brodsky su hermano y su mejor amigo. Los diferencian sus edades. Ella no vivió ese período, él debió exiliarse. Sin embargo, es la preocupación por sus identidades a partir de esas ausencias y la fotografía como medio de indagación lo que los une. Brodsky empezó a producir este proyecto cuando regresó a la Argentina y sintió la necesidad de trabajar sobre su identidad. Quieto, por su parte, cuando sintió la necesidad de tener una foto junto a sus padres e incluyó en su proyecto a otros hijos de desaparecidos para (re)crear la foto que nunca tuvieron. ¿No es la fotografía una narración identitaria, testimonio del vínculo entre padres e hijos o entre compañeros y amigos? Como se pregunta Arfuch “¿acaso el álbum no es el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad familiar?” (1996:8).

¹⁷ Los apellidos no aparecen en la obra, ni en las marcas sobre las fotografías ni en los epígrafes. Tampoco aparecen los apellidos de los testimonios de los alumnos del colegio que visitaron la muestra. Sólo se mencionan los nombres de pila.

La particularidad del ensayo de *Quieto* es que no busca borrar las marcas del montaje. Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas desnudan la imposibilidad real de esa unión. Padres e hijos separados, vuelven a reunirse en una escena que no fue ni será. 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 de la satisfacción de haber creado un momento único, aunque a la vez 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).

De esta forma, el ensayo de *Quieto* da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente. “Sin priorizar el pasado ni el presente, el conjunto fabrica una temporalidad propia, un tiempo tan abstracto como ese encuentro” dice Amado (2003b:56) analizando la obra de *Quieto*. Es decir, las fotografías como formas enunciativas, instauran un aquí y ahora. En “El aparato formal de la enunciación”, Benveniste sostiene que “[la temporalidad] es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo” (1989:86).

En el ensayo “Buena memoria” si bien Brodsky parte de una foto del secundario de hace algunas décadas incluye una dimensión más contemporánea interviniéndola con algunos comentarios –que no siguen un patrón definido- referidos a la vida actual de sus compañeros. El resultado parece ser, entonces, una superposición de presentes y pasados, que al igual que en la obra de *Quieto* no pretenden ser ocultados. Las fotos actuales, en color, con el paso del tiempo marcando cuerpos y rostros sobre la foto en blanco y negro que resaltaba la frescura de la adolescencia. Por un lado, podemos ver a quienes están vivos y saber que tienen hijos, dónde trabajan o viven; verlos retratados

hoy, en su lugar de trabajo, con un tomo de las obras completas de Freud o con una calculadora, con acuarelas o una guitarra. Por el otro, los que ya no están y que parecen haber quedado eternizados en aquella foto de 1967, como Martín. Sin embargo, a pesar de su ausencia física sigue presente en su amigo, quien todavía hoy sigue soñando con él y que lo ve a través de su hijo –a quien Martín no llegó a conocer. También aparece otro presente, el de los alumnos del colegio que visitaron la muestra y que Brodsky fotografió porque “el retrato de esos reflejos constituye una parte fundamental de este trabajo, ya que representa el momento de transición entre generaciones” (*Buena Memoria*, 2000:50).

Memory art es la denominación que utiliza Huyssen para referirse al arte mnemónico público de Brodsky. Su obra va más allá de la dimensión espacial e involucra a la memoria; se trata de una práctica artística difícilmente encasillable porque juega y combina diferentes formatos; porque además su lugar no es sólo reductible a un museo y porque “su receptor 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).

Esta doble apelación a la memoria individual y colectiva, al paso del tiempo personal y grupal aparece como tensión irresuelta en estas obras. Según el testimonio de un periodista ex alumno del colegio los rostros de los compañeros fotografiados dan cuenta no sólo del paso del tiempo para cada uno de ellos, sino del paso de una época. Sin embargo y paradójicamente, aunque la conmoción exista en el mundo –siguiendo a Foster- el trauma se desarrolla sólo en el sujeto.

A modo de conclusión

Tanto las marcas urbanas como la fotografía funcionan como narraciones del pasado, ligadas a la (re)configuración identitaria, siempre coyunturales, es decir, hechas desde un presente, modificables y objeto de disputas. Estas luchas mantienen viva la/s memoria/s, evitando que una closure al resto. Por otro lado, los llamados soportes o vehículos de la memoria no son transportes de una memoria preexistente, sino que las construyen en su puesta en discurso.

La introducción de la dimensión estética a las representaciones del pasado generó nuevas formas de expresión que dieron impulso a las narrativas de la memoria y la identidad y renovaron el interés y la discusión sobre el terrorismo de Estado en la Argentina. En el caso de las marcas urbanas de la memoria, estos debates que se producen a su alrededor muchas veces son lo que más contribuye a su visibilidad. El progresivo involucramiento vecinal, las diferentes jornadas de intercambio de experiencias –que son muchas y variadas de acuerdo a las características del lugar– apoyan esta visibilidad. Estos lugares dejan de estar puertas adentro, para vincularse con los barrios, con sus habitantes, con sus actividades. En este proceso pareciera haber un cambio o un intento por el cambiar el sujeto que recuerda, para que no sólo lo hagan los ex detenidos o los familiares de los desaparecidos. En el caso de la fotografía, el juego entre su veridicción constitutiva y la invención artística conjugan un escenario de contrastes tan evidentes como dolorosos: jóvenes-adultos, presentes-ausentes.

En estas formas narrativas se cruzan de una u otra manera biografía personal y experiencia colectiva. Las fotografías de Quieto, el trabajo de Brodsky o la Casa Anahí testimonian vidas desde sus ámbitos más cotidianos y hasta incluso domésticos. Las fotos familiares, el colegio secundario, la casa, constituyen huellas indelebles en toda biografía personal y, quizás por eso y sin proponérselo, producen identificación. Por otro lado, lugares como la ESMA, el Club Atlético o como cualquier otro centro clandestino de detención concentran horribles experiencias colectivas, pero que nunca dejan de estar atravesadas por la vivencia personal.

A partir de la irreductibilidad de la ausencia, a partir de esa figura tan fuerte simbólicamente de los desaparecidos, las narraciones de la memoria y la identidad, que resultan de la representación del pasado en diálogo con la estética articulan discursos más elocuentes para estos nuevos tiempos.

Bibliografía

- AAVV: *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Roma, La Marca, 2000.
- AMADO, Ana: "Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria", en *Revista Iberoamericana*, número 202, enero 2003, a.
- AMADO, Ana: "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado, A. Y Domínguez, N. (comps.): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2003, b.
- ARFUCH, Leonor: "Álbum de familia" en *Punto de Vista*, número 56, diciembre, 1996.
- ARFUCH, Leonor: "Problemáticas de la identidad", en L. Arfuch (comp.): *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.
- BARTHES, Roland. "Semiología y urbanismo" en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BENVENISTE, E. "El aparato formal de la enunciación" en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1989.
- BREA, José Luis: *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Ad Hoc, 2004.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- HALL, Stuart : "Cultural Identity and Cinematic Representation" en Stam, R. y Miller, T.: *Film and Theory (An anthology)*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.
- HUYSEN, Andreas: "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos" en *Punto de Vista*, número 68, diciembre, 2000.
- HUYSEN, Andreas: "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky" en AAVV, *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca, 2001.
- JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002.
- JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (comps.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2003.
- NORA, Pierre: "General Introduction: Between memory and history", en P. Nora (dir.): *Realms of memory. The construction of the French Past. I Conflicts and divisions*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.
- RICHARD, Nelly: "Imagen-recuerdo y borraduras" en Richard, N. (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- RICHARD, Nelly: *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ROBIN, Regine: *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.
- SCHMUCLER, Héctor: "Las exigencias de la memoria" en *Punto de Vista*, número 68, diciembre, 2000
- SIMMEL, G: "Las ruinas" en *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Barcelona, Península, 2002.
- TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000
- YERUSHALMI, Yosef: "Reflexiones sobre el olvido" en Yerushalmi, Y.; Loraux, N.; Mommsen, H.; Milner, J.; Vattimo, G.: *Usos del olvido*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1989.
- YOUNG, James; *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning* , Michigan, Yale University Press, 1993.