

# De la cercanía emocional a la distancia histórica

(Re)presentaciones del terrorismo de  
Estado, 40 años después



Fernando Reati  
Margherita Cannavacciuolo  
(compiladores)

prometeo  
libros

**Fernando Reati** es nacido en Córdoba (Argentina) y enseña narrativa latinoamericana en Georgia State University (Atlanta, ~~EEUU~~).

Autor de *Violencia política y novela argentina, 1975-1985* (1992); y de *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999* (2006). Junto con Mario Villani publicó el testimonio *Desparecido. Memorias de un cautiverio* (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA) (2011). Compiló *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina* (2011). Con Adriana Bergero compiló *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990* (1997); y con Mirian Pino, *De centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001).

**Margherita Cannavacciuolo** es doctora en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, donde obtuvo el título de *Doctor Europaeus* en «Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale»; y es también docente de literaturas hispanoamericanas en la misma universidad. Ha sido *visiting professor* en la Universidad Pázmány Péter Katolikus (Piliscsaba, Ungría), y *visiting researcher* en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, en la Universidad Complutense de Madrid y en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010) y *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014). Entre sus ensayos destacan: “Resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco”, en *Anales de Literatura Hispanoamericanas* (Madrid, 2010); “Hacia una mitología de la muerte: *El navegante dormido* de Abilio Estévez”, en *Verbum Analecta Neolatina* (Budapest, 2012); “Viajes y tramas simbólicas: *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro”, en *Revolución y Cultura* (Cuba, 2012).

Han pasado cuatro décadas desde el golpe militar de 1976. Sin embargo, continúan acumulándose representaciones del terrorismo de Estado en la literatura, el cine, el testimonio y el arte argentinos. Para algunos parece que todo hubiera ocurrido ayer. Para otros, especialmente los jóvenes que nacieron después del regreso de la democracia en 1983, aquello se tiñe de la relativa objetividad que presta el tiempo. El evento traumático se aleja y nace una renovada tensión entre dos actitudes no necesariamente contradictorias: la cercanía emocional y la distancia histórica. ¿Cómo se procesa el terrorismo de Estado a cuatro décadas del golpe militar? ¿Qué nuevos relatos genera el recuerdo de la violencia? Este volumen repiensa el fenómeno desde la perspectiva de los años transcurridos y busca contribuir a la memoria colectiva evitando una visión automatizada del pasado, con investigadores de dos generaciones –los que vivieron los 70 y los que eran niños o no habían nacido– pertenecientes a instituciones de Argentina, Italia, Alemania, España, Gran Bretaña y Estados Unidos.

prometeo  
libros

[www.prometeoeditorial.com](http://www.prometeoeditorial.com)



De la cercanía emocional  
a la distancia histórica

Fernando Reati y Margherita  
Cannavacciuolo (comps.)

prometeo  
libros

De la cercanía emocional a la distancia histórica : (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después / Fernando O. Reati ... [et al.] ; compilado por Fernando O. Reati ; Margherita Cannavacciuolo. - la ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo Libros, 2015.  
334 p. ; 22,8 x 15,5 cm. .

ISBN 978-987-574-755-5

1. Historia Argentina. I. Reati, Fernando O. II. Reati, Fernando O., comp. III. Cannavacciuolo, Margherita, comp.  
CDD 982

Cuidado de la edición: Micaela Magni

Armado: Mabi Fraga

Corrección: Liliana Stengele

© De esta edición, Prometeo Libros, 2016

Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297

editorial@treintadiez.com

www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

---

DE LA CERCANÍA EMOCIONAL A LA DISTANCIA HISTÓRICA

(Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después

## Índice

Paraempezar...(Fernando Reati) .....	13
Cuerpos .....	29
“Temporalidady atemporalidadenlo traumático de la experiencia del terrorismo de Estado” Ana María Careaga (Universidadde Buenos Aires, Argentina) .....	31
“Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado enla Argentina” Nora Strejilevich (San Diego State University, EE.UU.) .....	45
Imágenes .....	71
“Agua de cadáveres. Memoria y abyeccióndel Río de la Plata” EstelaSchindel(UniversidaddeConstanza, Alemania) .....	73
“De <i>no sabe nada</i> a <i>lo sabe todo</i> . Reflexiones acerca del compromiso social setentista enel cine ficcional argentino (1983-2013)” Julieta Zarco (Universidad Ca’ Foscari Venezia, Italia) .....	93
“Cuantomásmiro, másveo: dialécticadelaimagenylapalabraentres obras sobre la última dictadura argentina” Karina Elizabeth Vázquez (Universidadde Alabama, EE.UU.) .....	115
“ <i>Del otro lado del espejo</i> : la pesadilla de crecerdictadura” Liliana Ruth Feierstein(Universidad Humboldtde Berlín, Alemania– CONICET, Argentina) .....	143

Hijos .....	165	
“Ficciones de la memoria y el arma de fuego en los años setenta en Argentina” Jordana Blejmar (Universidad de Liverpool, Gran Bretaña) .....	167	
“Los niños subversivos y la <i>intermemoria</i> ” Luz Celestina Souto (Universidad de Valencia, España) .....	191	
“Identidad y familias mutantes en <i>Los topos</i> y <i>Las chanchas</i> de Félix Bruzzone” Camilla Cattarulla (Universidad Roma Tre, Italia) .....	209	
(Re)visiones .....	225	
“Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio” Emilia Perassi (Universidad de Milán, Italia) .....	227	
“La forma de la pesquisa en la narrativa contemporánea de la memoria” Ilaria Magnani (Universidad degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Italia) .....	243	
“ <i>Quieto en la orilla</i> o el huevo de la serpiente: el comandante guerrillero, héroe y traidor” Fernando Reati (Georgia State University, EE.UU.) .....	263	
“Rocky narrativa en la dictadura y primera posdictadura argentina. Lenguajes alternativos y valores de cambio literario” Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba, IDH, CONICET, Argentina) .....	287	
... Volver a empezar: de los límites y rayuelas (Margherita Cannavacciuolo) ...	309	
		Participantes .....
		325



## Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado en la Argentina<sup>1</sup>

Nora Strejilevich  
San Diego State University, EE.UU.

La topografía de las ciudades condensa capas superpuestas de memorias del pasado. Aunque no siempre visibles por el tránsito acelerado de la vida urbana, edificios, esquinas, baldosas, nombres de plazas y de calles cumplen su condicional mismo tiempo que señalan vacíos o buscan transmitir mensajes. La ciudad como espacio donde confluye lo múltiple y heterogéneo muestra en sus calles historias individuales, proyectos colectivos, tragedias privadas y públicas.

(Memoria Abierta, 2009:2)

Las organizaciones de derechos humanos que, desde hace cuatro décadas, asumen la labor de inscribir el pasado en el presente, crean un tipo de militancia que se traduce en intervenciones urbanas performativas y simbólicas vinculadas a una memoria tanto emocional como reflexiva del terrorismo de Estado. Mediante la descripción de una serie de eventos que se realizan año tras año en la ciudad de Buenos Aires y que realimentan el íntimo vínculo con la presente ausencia de los desaparecidos, intentan mostrar que la distancia temporal no ha minimizado la significación de este tipo de memoria para importantes sectores de la comunidad. La praxis a la que hago referencia sigue generando en todo el país metodologías creativas que involucran a nuevos actores sociales e impiden su cristalización.

---

<sup>1</sup> Una versión inicial y abreviada de este capítulo se publicó bajo el título “Performative Memorial Sites and Resistance in Argentina”, en *Peace Review: A Journal of Social Justice* 22.3 (Julio-sept. 2010), 236-243.



Esta memoria topográfica marcha, por ejemplo, para recordar en las calles el golpe de Estado de 1976; diseña siluetas de detenidos-desaparecidos identificados para ubicarlas en los ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE)<sup>2</sup>; condena socialmente a los responsables de crímenes de lesa humanidad en instancias particulares (cuando los juicios públicos no se llevan a cabo); marca con baldosas las veredas para homenajear a los secuestrados en eventos donde lo público se enhebra con lo íntimo; y cuenta, en murales colaborativos, la historia traumática. La idea subyacente a estas intervenciones es que se puede re-formular el entramado social diezmado y, de hecho, la labor de hacer visibles las huellas del poder desaparecedor en la ciudad recomponer vínculos humanos. Al recorrer el velo de silencio y de olvido, cada 24 de marzo la multitud (se) celebra; al marchar con las siluetas de los ausentes, cada ciudadano sostiene la historia de un desaparecido y la hace visible; al “escrachar” o desenmascarar, en distintos barrios, a quienes participaron en la gesta criminal, los vecinos asumen una posición crítica en relación a su “ceguera” cotidiana; al inscribir lo fantasmático en baldosas se restituye la presencia de los militantes populares arrasados por el exterminio y, se recomponen lazos comunitarios; el mural que cuenta la propia historia transforma a sus creadores, que encuentran un lenguaje para trasmutar su herida en obra de arte. El legado del terrorismo de Estado no se esfuma, sigue acosando a la sociedad sobrevivientes aun cuando muchos de los responsables hay sido y siguen siendo juzgados.<sup>3</sup> Esto es así porque, como indica Diego Benegas Loyo, “hay dimensiones de la justicia que rebasan el Poder Judicial”, y por eso “Pareciera que la justicia estatal puede reestablecer a los detenidos-desaparecidos en los registros, pero no alcanza para reestablecer su presencia. Esta ausencia, sentida en el barrio, reclama acciones que los inscriban. Y algunos vecinos creen en esta labor, creen que todos estamos enlazados con esas ausencias” (Benegas Loyo, 2013: 3-4).

<sup>2</sup> La denominación CCDTyE es la que se ha impuesto en la Argentina para denominarlo que en este artículo llamo campos, para subrayar el vínculo con todos los lugares de excepción donde se experimenta con la condición humana.

<sup>3</sup> “El programa del Ministerio de Justicia destacó los 23 juicios orales iniciados en 2014 y los 19 fallos alcanzados. Advirtió que hay un desarrollo dispar según las provincias, así como trabas en la integración de los tribunales y la confirmación de sentencias [...] Desde 2006, cuando comenzaron los debates orales sobre los horrores de la última dictadura, unos 613 represores recibieron condena; 95 recibieron penas durante el año que pasó” (Bullentini, 2015: en línea).

Esto no invalida que los juicios públicos —contados sus desafíos y altibajos— constituyen, hoy en día, una cadena vertebral de la lucha por los derechos humanos en la Argentina que da legitimidad a estas prácticas. Prácticas que se manifiestan como entramados de símbolos, dispositivos estético-políticos, ceremonias y ritos. El entramado entre política y arte revela un giro significativo en relación al activismo setentista que apelaba, sobre todo, a un imaginario discursivo (consignas, arengas, pintadas). Si bien se registra y persiste, es un elemento más del conjunto que podríamos denominar, con Mieke Bal, memoria cultural: una memoria performática, producto de la intervención colectiva, anclada en la interacción entre presente y pasado (Bal, 1999).

La reapropiación del espacio público secuestrado por el terrorismo de Estado la inician las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura con la famosa ronda que inaugura, en el corazón del centro urbano, una nueva manera de acción política. Se ha escrito mucho sobre este “organismo”, aunque se trata, en realidad, de dos grupos porque las Madres se fundaron en abril de 1977 y se dividieron en enero de 1986, creándose la Asociación Madres de Plaza de Mayo por una parte y Madres de Plaza de Mayo—Línea Fundadora por la otra. Cada jueves a las 15:30 horas, desde 1976 hasta el presente, todas las Madres reiteran el mismo círculo: las etapas y consignas han cambiado pero los paradigmáticos pañuelos blancos ya son símbolos. Incluso han sido pintados por artistas para marcar en los el círculo de la resistencia en Plaza de Mayo.<sup>4</sup> El movimiento “madre” se conoce a nivel internacional por la forma en que estas mujeres transformaron su dolor en una militancia inédita que se instaló como lucha constante y repetitiva. Esta lucha fue dándoles potencia e identidad y marcó un antes y un después en las formas de resistencia de América Latina.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Esta fue una intervención del Grupo de Arte Callejero (GAC): grupo de jóvenes, casi todas mujeres, algunas hijas de desaparecidos, que pintaron la ronda de pañuelos blancos en las baldosas de Plaza de Mayo. También marcaron carteles y teléfonos públicos, muros y campos de concentración. El trabajo del GAC figura en el Parque de la Memoria con sus ya típicas señales de tránsito que remiten a la historia oculta. A un presente que invisibiliza su genealogía le contraponen imágenes que cuentan la historia con mapas, gorros militares y que incitan a no olvidar.

<sup>5</sup> No lo hicieron solas: otros grupos, como APDH (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos), Familiares de Desaparecidos, Serpaj (Servicio de Paz y Justicia), MEDH (Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos), CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales), Abuelas de Plaza de Mayo y Asociación de ex Detenidos-Desaparecidos, encararon una lucha política que, a pesar de sus diferencias, apuntaba al mismo objetivo: verdad y justicia.

Las Madres fueron la piedra fundacional de una fuerza contestataria que se manifestó en un abanico de intervenciones nacidas de su gesto paradigmático. Se transformaron en agentes culturales, afectivos y políticos que inspiraron a otros grupos cuya impronta continúa moldeando el presente.

Las iniciativas que van surgiendo de su impacto culturales son incontables. El ciclo “Teatro por la Identidad”, por ejemplo, está destinado a poner en escena la problemática de los hijos e hijas de desaparecidos apropiados por el Estado terrorista. Surgió en el 2000 como una forma ideada por Abuelas de Plaza de Mayo para la búsqueda de sus nietos. Convocaron a dramaturgos para crear y poner en escena obras que incitaran a jóvenes que tienen dudas sobre su origen a acercarse a verificarlo.<sup>6</sup> Estas iniciativas conviven con diversos proyectos, como “Huella digital/IEM” (2013), cuyo aporte se centra en una construcción de la memoria consistente en “visitas virtuales e interactivas a los distintos Centros [...] complementadas con testimonios de sobrevivientes y material documental de época”.<sup>7</sup> Y conviven también con testimonios orales y escritos, literatura testimonial, películas documentales, series de televisión sobre estos temas y novelas, obras plásticas y musicales que, a su manera, estimulan un vínculo reflexivo y emotivo con el llamado “pasado reciente”.<sup>8</sup>

Dentro de este horizonte, la tarea de visibilizar los campos surge en la posdictadura y florece sobre todo a partir del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007), quien incorpora los derechos humanos como parte esencial de su proyecto político.<sup>9</sup> La decisión gubernamental no inventa nada: lo que hace es legitimar movimientos de larga data que, con su labor y exigencia, lo granqueó el Estado, finalmente, los reconozca y los apoye. Lo cierto es que la

<sup>6</sup> Los hijos e hijas de los detenidos-desaparecidos representaron, para el Estado terrorista, un “botín de guerra”. Se calcula que alrededor de 500 fueron apropiados al nacer y privados de su identidad; 116 de ellos fueron recuperados hasta febrero de 2015.

<sup>7</sup> Ver <<http://www.centrosclandestinos.com.ar/V4/home.html>>. Este trabajo fue utilizado en juicios públicos para la exposición de la metodología del terror.

<sup>8</sup> Este tema lo examino en *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* (2006).

<sup>9</sup> Esta política oficial sigue vigente hasta el fin del mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). El actual gobierno de Mauricio Macri, en cambio, procura desmantelar los logros de la etapa anterior y minimizar el reclamo ético de los “organismos”.

falta de apoyo institucional podría desmoronar inmensos esfuerzos comunitarios, como en el caso del “Club Atlético”, uno de los campos transformados en lugares de memoria. El poder puede llegar a desbaratar esfuerzos de años, aunque tendrá que enfrentar una fuerte resistencia.

## La multitud (se) festeja: el 24 de marzo

En el caso de la marcha que se realiza cada 24 de marzo y que, como todo evento vinculado a la memoria colectiva, va cambiando en función del presente, la palabra conmemoración no es la más precisa, según observa el periodista Mario Wainfeld:

El verbo para explicar qué hacen los que protagonizan el 24 de marzo siempre genera dificultades. “Recuerdan” suena ambiguo. “Conmemoran” evoca a locutores oficiales o directoras de escuela. El clima en avenidas y calles aporta otro vocablo [...]: la multitud (se) festeja. No olvida, claro. No reniega de los reclamos de Verdad y Justicia, no baja las banderas o estandartes con imágenes de compañeros desaparecidos. No faltan lágrimas pero hay más risas, batifondo, abrazos, especulaciones entusiastas acerca del número de participantes. Se celebra, aunque parezca exótico [...] se festejan los avances, los juicios, las condenas, la renovación siempre creciente de la asistencia. Los antiguos actos de resistencia, de aguante [...] persisten en el folklore y en muchas consignas. Pero quienes avanzan hacia la Plaza festejan que avanzan, a secas. (Wainfeld, 2012: en línea)

La columna vertebral de la marcha principal (porque hay varias en esa jornada) es “la bandera”, una tela azul con rostros de detenidos-desaparecidos estampados en blanco y negro que se extiende por varias cuadras. Los familiares o miembros de los organismos de derechos humanos o quienes quieran tomar este lienzo, lo sostienen mientras avanzan desde la Plaza del Congreso hasta la Plaza de Mayo. Si bien no quiere ser una marcha fúnebre, resulta difícil no asociarla con una procesión que carga sobre sus hombros miles de muertos. Sin embargo, la atmósfera no es para nada la que le correspondería a un evento de esta naturaleza.

Toda fotografía está trabajada por la muerte y la bandera de rostros revela, como señala Nelly Richard (2000), en qué puede culminar el poder ejercido por quien cataloga y termina sacando. Esas fotos-carnet, tomadas en general para un documento, desenmascaran a un poder que de controlador pasó a exterminador. Si nos centramos en las caras de esa juventud retratada para cumplir las obligaciones de todo ciudadano—sacar la cédula de identidad o la libreta de matrimonio—y pensamos que antes de quitarles la vida se los expulsó de la ciudad a ellos y se los depositó en “pozos” donde ni siquiera se los reconoció la identidad sellada en esos documentos, la enorme bandera no puede dejar de resonar trágicamente. Por otro lado, estas fotos de los militantes—con corbatas, cabellos bien peinados, vestimentas que la generación setentista nos solía usar—no revelan su estilo de vida real: parecen íconos atemporales dignos de una marcha religiosa. Sin embargo, a pesar de la potencia del emblema, el evento callejero no transmite, paránada, la sensación de duelo: ¿por qué?

La lectura que hace Susan Sontag de Walter Benjamin da una pista: “Benjamin thought that the right caption beneath the picture ‘could [...] confer upon it a revolutionary use value’” [“Benjamin pensó que una leyenda apropiada debajo de la foto ‘podría (...) conferirle un valor de uso revolucionario’”, mi traducción] (Sontag, 1977: 107) En este caso tenemos un encuadre que le otorga un sentido particular a las imágenes, que las arranca del lugar de íconos. El horizonte que las enmarca se construye durante las acaloradas disputas por el sentido del acto, donde se decide qué historia contar. Wainfeld se interroga, en la nota citada: “¿Qué se exalta y qué se exorciza cada 24 de marzo, cada año distinto, cada año similar? Ante todo [se exorciza] el terrorismo de Estado y un plan económico arrasador. Que también fue mucho más que eso: la intención de [...] instaurar una sociedad sumisa, fundada en el terror” (Wainfeld, 2012: en línea).

Más allá de esta línea argumental básica, la historia que se cuenta se va modificando en relación a los cambios que se van produciendo en la sociedad: en la marcha de 2012 se exigió que se juzgue a los responsables del plan económico de la dictadura. En 2014 se retoma ese aspecto, una cuenta pendiente, aunque ya se han iniciado juicios donde se condena a actores civiles del terrorismo de Estado. Una de las marchas de 2014 se convocó con la consigna “Democracia o corporaciones”. En este contexto “la bandera”, aunque emblemática de la juventud contestataria diezmada, no tiene el efecto que

podría esperarse.<sup>10</sup> En 2016 la marcha estalla con una fuerza inusitada. Un sujeto nuevo, heterogéneo y multitudinario arremete para afirmar que ninguna política negacionista logrará acallarlos. Este acontecimiento se inserta en un contexto emotivo y politizado, acompañado por un sinnúmero de actos y por la difusión de películas y programas de radio y televisión alusivos. Con un horizonte de tal calibre, cobra una potencia hermenéutica que los medios corporativos no consiguen desactivar.

## Sombras de pie: marcha al campo “Club Atlético”

El Club Atlético era un edificio de tres pisos consótano que funcionó en Paseo Colón entre San Juan y Cochabamba. “El edificio tuvo un uso legal y uno ilegal: centro clandestino en el sótano y, en el resto de los pisos, funcionaba el almacén de suministros de la Policía Federal [...] Como centro clandestino funcionó entre febrero y diciembre de 1977 [...] Después, el edificio entero fue demolido: el “Plan Autopistas Urbanas” impulsado por la dictadura expropió miles de viviendas y produjo un desalojo masivo de familias para la construcción de 15 kilómetros de vías rápidas [...] El edificio donde funcionaba el Club Atlético no fue la excepción: fue demolido y sobre sus escombros se cimentaron los pilares para un tramo de la Autopista 25 de Mayo. Debajo de la obra quedaban mucho más que ladrillos y piedras; quedaba parte de la historia del terrorismo de Estado.

(Carrá, 2014: en línea).

El lugar permaneció bajo tierra hasta que fue identificado por un ex detenido-desaparecido. En 1985, los sobrevivientes hicieron un pedido formal para reclamar la excavación y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires aprobó, finalmente, un plan para que sus ruinas salieran a la luz. El 13 de abril de 2002

<sup>10</sup> Este 24 de marzo de 2015, la marcha fue particularmente multitudinaria y jovial, con la marcada presencia de jóvenes y de chicos que sostenían imágenes de desaparecidos o marchaban con carteles alusivos. La consigna propuesta por los organismos de derechos humanos fue: “Defendamos las victorias y vamos por más democracia”. La conclusión compartida es que este proceso de memoria, verdad y justicia, aunque aún frente a dificultades (los juicios a civiles son una deuda pendiente), es irreversible por voluntad popular.

se iniciaron las obras arqueológicas. El trabajo permitió dar con la estructura del edificio, “reapareciendo gran cantidad de inscripciones realizadas en la superficie. Esta es la primera iniciativa de arqueología urbana relacionada con la investigación de lo ocurrido durante la última dictadura militar en esta ciudad” (Memoria Abierta, 2009: 131). En 2003 se creó el marco legal para la recuperación del área como espacio de memoria, y en 2005 la Legislatura de la Ciudad lo declaró ‘sitio histórico’. Al final de esta serie, siempre impulsada por sobrevivientes, vecinos y militantes de derechos humanos, el grupo de artistas plásticos “Totem” realizó un mural en una de las columnas que sostiene la autopista: representa a los detenidos-desaparecidos con los ojos tapados y los brazos en alto, como si trataran de escapar del ocultamiento. La historia de esta obra testimonia las luchas por la memoria y la desmemoria: inicialmente las siluetas eran de papel maché pero un ataque nocturno y anónimo las destruyó. Se optó por recurrir a un material más duradero, el metal, para restituirlas. Hasta ahora han sobrevivido.

Asistí en marzo de 2001, en calidad de sobreviviente, a una intervención de los vecinos del barrio de San Telmo para homenajear a los detenidos-desaparecidos de este campo. La acción se emparenta con el “siluetazo” (1983) que, a su vez, surgió de una creación transnacional: los artistas que lanzaron esta idea en la Argentina—Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores—se inspiraron en la obra del artista polaco Jerzy Slapski sobre Auschwitz:

El 21 de septiembre de 1983 tuvo lugar en Buenos Aires un hecho sobrecogedor: una movilización en la que la mayor parte de los manifestantes *no estaba allí* [...] La Plaza de Mayo, espacio vedado como todo espacio público por el gobierno de facto, había sido convertida ese día en un gran taller. Decenas y decenas de personas dibujaban y recortaban siluetas de tamaño natural. Solo las siluetas. Cada uno imaginaba, en su interior, los rostros que les correspondían; cada uno sabía que las figuras tenían muchos rostros [...] Era “el siluetazo” [donde] miles de personas “ponen el cuerpo” propio para convocar los cuerpos de 30.000 desaparecidos... Este uso de las siluetas [...] busca “hacer visibles” a los detenidos-desaparecidos”. (Lorenzano, 2001: 33-34)

La actividad se lanzó en Plaza Dorrego y culminó en el ex Club Atlético. Duró todo el día: a la mañana se colocó en la plaza lo necesario para que los vecinos de todas las edades se dedicaran a armar siluetas. A cada sombra se le

pegó “en el pecho” la biografía y la foto de un desaparecido, y en el reverso un palo a manera de sostén. Esta figura plana revela la falta del secuestrado-asesinado, el hueco que dejó su vida trunca. Lo más llamativo es el vínculo que se establece entre los desaparecidos y los que marchan: quien lleva una silueta encarna la sombra de una sombra. El desaparecido es el protagonista que se desplaza por el barrio, pero quien lo lleva es el soporte del ausente. Como toda sombra existe en relación a algo o alguien, se establece un lazo entre la biografía del muerto y la del vivo. Si bien una intervención no basta para establecer un vínculo crítico con la generación arrasada, una performance así abre interrogantes: ¿quiénes fueron los “desaparecidos”? ¿Quiénes son para nosotros? ¿Cómo podemos sostenerlos y sostenernos en relación a ellos? Las siluetas reproducen el recurso de la policía que dibuja contizas, en el suelo, el contorno del cadáver que se retira de la escena del crimen. Podría creerse, entonces, que representan los cuerpos asesinados de los secuestrados. Pero hay que puntualizar que, para los familiares, dar a los desaparecidos por muertos sin identificarlos genocidas y las circunstancias del crimen sería “matarlos dos veces”. Se trata de un crimen de lesa humanidad que sigue vigente y, por ende, las siluetas no simbolizan cadáveres sino a los ausentes. Además, la desaparición es inscripción inconsciente: el terror que el secuestro y los campos irradian en el imaginario colectivo sigue vigente e impulsa estos exorcismos urbanos. Como dice Silvana Mandolessi:

... disappearance is determined by the impossibility of assigning a particular location to the body. Absence and spatiality mutually convoke one another, which is why spatiality becomes a key category for understanding—and on occasions “coming to terms with”—the functioning and effects of military dictatorship [...] lo que caracteriza la desaparición de personas es la imposibilidad de asignarle un lugar específico al cuerpo. Ausencia y espacialidad se convocan mutuamente y por eso la espacialidad es una categoría clave para entender—y en ocasiones “sobrellevar”—el funcionamiento y los efectos de la dictadura militar (mi traducción). (2015: 152-53)

El vínculo entre desaparición y espacialidad convoca a estéticos de intervención y lleva a la comunidad a identificar las siluetas, tomarlas en sus manos y ubicarlas, de pie, en el lugar del crimen.

Así lo hicieron los vecinos de San Telmo en ocasión del homenaje a las víctimas del Club Atlético a ño tras a ño. La marcha empezó surecorrido al atardecer y se detuvo frente a una plazoleta en esquina, frente a dos muros con nombres de detenidos-desaparecidos del barrio. Alguien lo empezó a nombrar en voz alta y ante cada nombre los manifestantes respondían “Presente”, como es tradicional en estos actos. A esta altura se habían encendido velas—en una puesta en escena que desacraliza la procesión religiosa—mientras se tonaban cánticos (“Como los nazis, como en Vietnam, adonde vayan los iremos a buscar”). Una vez en el terreno de ex campos distribuyeron las siluetas que fueron ocupando—con sus nombres y sus biografías, no como seres anónimos—el espacio. El montículo que cubría las ruinas del ex centro clandestino se pobló de desaparecidos identificados con antorchas encendidas, multitud fantasmagórica que interpelaba a quienes transitaban por la avenida. A partir de este momento, lo transeúntes serían testigos de su presencia.

La desaparición forzada de personas genera un duelo imposible. Sin embargo, la acción simbólica “empodera” a quienes están dispuestos a desmascarar y desafiar el guion del terror. Estas intervenciones, entendidas como un servicio que la comunidad no solo les brinda a los muertos sino sobre todo a los vivos, se vinculan con el pasado/presente mediante ritos culturales extrapolados, resabios de tradiciones culturales que la humanidad fue plasmando para nombrarlo innombrable, retomando una tradición democrática que nace, según explica Paul Virilio, del teatro griego.<sup>11</sup> El coro es un grupo de “nadies” que discute y opina sobre lo que sucede, es decir, que ejerce una crítica intelectual. Pero en el coro griego también se entrelazan danza, canto, crítica y actuación, al igual que en estas intervenciones públicas donde varias formas artísticas (como la murga<sup>12</sup> que acompaña la mar-

<sup>11</sup> “Democracy was born from the chorus, the actions of the chorus in the Greek tragedy [...] They are all in grey, with masks; we don't know who they are, just not the hero. And they speak, and they analyze [...] Nietzsche says ‘Democracy was born there [...] from these people who were nobody but who assumed the right to comment upon and analyze amongst themselves what was happening to the heroes’” [“La democracia nació del coro en la tragedia griega (...) Ellos aparecen de gris, con máscaras; nos sabemos quiénes son, pero nos es el héroe. Y hablan y analizan (...) Nietzsche dice ‘La democracia nació ahí (...) de esa gente que era nadie pero que asumió el derecho de juzgar y de analizar entre ellos qué les estaba pasando a los héroes’”, mi traducción] (Virilio, 2006: en línea).

<sup>12</sup> Es un género híbrido de música y teatro originado en España: los murgueros desfilan con disfraces,

cha) se conjugan con cánticos políticos, figuras y testimonios orales, siempre en manos de la comunidad, que reapropia sus calles como lugar de pertenencia y de expresión. Con Bajtín podemos afirmar que estas actividades se asocian a la polifonía y al carnaval: son formas de romper con el discurso monológico de la autoridad a través de la polémica, la ironía y la parodia.

## Si no hay justicia, hay escrache

El “escrache”, intervención pública iniciada por la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) en 1996 para desenmascarar a quienes formaron parte del terrorismo de Estado, se diferenció de las otras acciones ante todo por su perspectiva: le interesaba el castigo simbólico, es decir, el repudio social de los culpables, mientras que las otras buscaban una justicia centrada en las víctimas—reparación, memoria, testimonio (Mate, 2003). A partir de la reapertura de las causas por delitos de lesa humanidad, en 2005, esa intervención dejó de convocarse. H.I.J.O.S., al igual que otros miles afectados por la violencia estatal terrorista, colaboró investigando esta historia, transmitiéndola y también atestigüando en la corte judicial.

Esa intervención parece vinculada en una tradición medieval retomada en las colonias norteamericanas cuando, a mediados del 1700, se rebelaron contra disposiciones de la corona británica. Se le echaba al quitrán y plumas al acusado a modo de castigo (*tarring and feathering*), pero el tipo de quitrán usado no hacía daño: el objetivo era humillar al representante del Imperio que imponía regulaciones injustas sobre la población. Este método, en el caso argentino, vino a llenar un vacío de la ley, por eso H.I.J.O.S. proclamó que “Si no hay justicia legal, hay escrache”, es decir, si no hay justicia legal, hay justicia social. La ceremonia permitía poner en evidencia, simbólicamente, a los responsables de crímenes de lesa humanidad: se le echaba tinta roja a la casa del inculcado para mostrar la sangre que corrió y de la que era

ces, percusión, danza y canto. Esta forma tradicional de celebración cuya lírica es, a menudo, de aguda crítica social, se practicaba en Uruguay y Argentina hasta que fue prohibida por las dictaduras regionales. A partir del fin del terrorismo de Estado ha recobrado su lugar en la cultura popular.

responsable, se hacían performances con burlas al poder poniendo en escena desfiles militares grotescos o procesiones con la imagen de algún religioso involucrado en prácticas genocidas, se hacían pintadas alusivas, se repartía información surgida del proceso previo de investigación.

Como todo hecho público significativo, la acción presentaba sus riesgos. Tomar cartas en el asunto, a nivel comunitario, de un tema perteneciente al terreno judicial ¿confundiría a una sociedad tentándola a ejercer la justicia con sus propias manos? El hecho es que en la Argentina, como declara Eduardo Duhalde en el documental *Noolvidary Noperdonar* (Slutzky, 2009), no se produjeron venganzas personales. Puede que “hacer justicia” a nivel simbólico impidiera que las tensiones se canalizaran mediante el “ojoporojo”.

La procesión recorría el barrio a pie y en camiones desde donde se difundían, con megáfono y humor, las acciones de quienes serían condenados socialmente. También se daba a conocer el número de teléfono del personaje “a escrachar” para que cualquier ciudadano lo llamase —desde un teléfono público, se sugería. Como el evento se anunciaba por radio, la casa que representaba metonímicamente al acusado estaba deshabitada y custodiada por policías a la hora en que llegaba la manifestación. H.I.J.O.S. siempre confrontó al poder con estrategias performáticas, como por ejemplo fabricar espejos que a veces colocaba frente a los policías para que pudieran verse a sí mismos y leer: “Vete y vete” (mírate y ándate). La intervención culminaba en fiesta callejera. El objetivo era educativo en el sentido de la transmisión del “prontuario” oculto —hasta ese momento— del “culpable”, a la vez que se creaban formas organizativas que reestablecían vínculos: durante las semanas previas al “escrache” H.I.J.O.S. trabajaba en el barrio para involucrar a los vecinos en la investigación. El escrache intentaba mostrar que cualquier “nadie” podía transformarse en actor social crítico cuyas intervenciones tendrían efectos concretos: en este caso el rechazo social. El punto culminante era la reunión frente a la casa del elegido, cuya fachada, como mencioné, se marcaba con tinta roja; en la calle frente a la casa se estampaba: “acá vive un genocida”. Ningún vecino, tras el escrache, podía volver a decir, en relación al genocidio o a sus ejecutores: “yo no sabía”.

## Hacer visible lo invisible: baldosas de la memoria<sup>13</sup>

“Barrios X Memoria y Justicia” es un movimiento fundado por vecinos de distintos barrios que decidieron hacer visible lo invisible en la ciudad, marcándola con los nombres de los detenidos-desaparecidos. Se creó en 2006, cuando el horizonte de los derechos humanos había cambiado a partir de la reanudación de los juicios por crímenes de lesa humanidad.

La baldosa viene a suplir la falta de un espacio idóneo para que la comunidad se haga cargo de los efectos subjetivos de la desaparición y, además, quiere forjar un testimonio sobre lo acontecido para las generaciones futuras. Pero sus efectos van más allá porque, como en los escraches, su colocación es apenas un paso de un largo proceso que comienza antes del evento callejero y se prolonga en el tiempo, involucrando a distintos actores sociales: se investigan las circunstancias del secuestro y la vida de quien fuera vecino del barrio, se discute cómo se encarará el evento, convocando a participar a familiares, amigos y vecinos, se construye la baldosa en grupo y se realiza el homenaje en un espacio público. Así van cobrando forma y difusión (también a través de tres libros publicados a lo largo de ocho años de este activismo) las baldosas dedicadas al “militante popular desaparecido”, las cuales indican que “aquí vivió” o “aquí fue secuestrado”, con lo que se pone en evidencia cómo el pasado reciente anida en el paisaje urbano. Si bien ya se habían instalado placas recordatorias en lugares de trabajo y escuelas, “Barrios X Memoria y Justicia” insta un cambio en relación al tipo de memoria y de praxis que se ejerce: simbólica, emotiva y política pero no partidaria: “El compromiso nuestro es únicamente con nuestra tarea. Aquí debemos destacar que sabemos que la nuestra es una movida política. Pero no adherimos como colectivo a ninguna agrupación” (Barrios X Memoria y Justicia Almagro, entrevista de la autora, abril de 2009)

Los integrantes de Barrios X Memoria y Justicia Almagro realizan una reunión semanal en un centro cultural, la Casona Humahuaca, y en cada encuentro determinan cómo se ocuparán de investigar, facilitar, organizar, conectar, contactar, presentarse, registrar e informar. En los comienzos, se organizaba un “trabajo de campo” entrevistando a vecinos, recabando información, para saber

<sup>13</sup>Baldosas de la memoria e identifica la praxis que lleva a cabo Barrios X Memoria y Justicia.

qué desaparecidos había en el barrio (siempre surgen nuevos datos; la lista, lamentablemente, no se agota). A raíz de la difusión que cobró esta actividad ya no fue necesario salir a investigar, puesto que los familiares y compañeros son los que se acercan a pedir las baldosas. Una vez que se decide a quién homenajear, se prepara la baldosa. Todos los que quieren colocar los nombres o el texto incrustando letras participan con sus manos en el acto de recordar. Tanto en la fabricación como en la colocación se exhiben fotos que revelan perfiles más personales de estos jóvenes de carne y hueso a quienes su compromiso político no los convirtió nunca en “marcianos”, al decir de un integrante de Almagro.

La baldosa, entonces, comienza con el proceso de investigación, involucra su armado y culmina con la colocación. El proceso en su totalidad es una respuesta indispensable tras el exterminio: la negación del borramiento impuesto mediante un “hacer entre todos” que es “un trabajo concreto de cemento y arena, y un jugar colectivo de colores y formas [que] entrelaza generaciones, historias e imágenes” (Benegas Loyo, 2014). Como ya mencioné, la labor de marcar el hueco dejado por el genocidio en la trama social va restableciendo lazos afectivos (por encuentros que se dan, por la emotividad que circunda estas actividades). Se pone así en evidencia que los únicos afectados por el genocidio no son los asesinados, ni sus parientes, ni los sobrevivientes (como parecían implicar las décadas de militancia de familiares de desaparecidos) sino la comunidad en su conjunto; y estas prácticas recomponen los lazos comunitarios cercenados. Pero, a la hora del homenaje se les da protagonismo a los familiares, en quienes se delega, casi siempre, el contenido y la forma del evento. De todos modos Barrios X Memoria y Justicia Almagro propone su idea, que “no es reivindicar un pasado lejano sino acercar, a través del recuerdo de los compañeros desaparecidos, la vigencia de los ideales de un pasado que no sentimos lejano, de un pasado que tiene vigencia. Sigue vigente en los ideales de otros sujetos colectivos (aunque la metodología ya no sea la misma) y en el compromiso (en este caso, en la defensa de los derechos humanos)” (entrevista de la autora, abril de 2009).

A pesar de que cada acto es una creación distinta hay un tono que prevalece: el íntimo y emotivo que surge al integrar a los ausentes a la trama de la existencia, ya no para llorarlos en silencio sino para compartirlos:

#### Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado...

Cada baldosa colocada significa para nosotros una gran alegría. Lo vivimos como un hito más en nuestra lenta tarea por el rescate de la historia de los desaparecidos. Hay que tener en cuenta que ellos sufrieron todas las negaciones posibles –humana, social y política– y que la demonización y estigmatización utilizada contra ellos por el terrorismo de Estado sigue aún vigente. Entonces, con las baldosas nos proponemos deshacer esa trama y dejar nuestra marca que, a la vez, se convierte en la marca de la presencia vital del desaparecido en ese barrio. Y la marca que dejamos nos marca a nosotros. Y para los familiares, la baldosa marca un antes y un después. Todos refieren el alivio que sienten después de la colocación y cómo ésta es vivida como un acto de justicia y de reparación histórica. En cuanto a los transeúntes, la baldosa es una intervención que difícilmente pase desapercibida: cuando reparan en ella, se sienten interpelados. Apostamos a que ello los lleve a averiguar más. (Barrios X Memoria y Justicia Almagro, entrevista de la autora, abril de 2009)

De la relación sacralizada con el ícono (en “la bandera” de las marchas del 24 de marzo) se pasa al vínculo con una intimidad que al hacerse pública se politiza. Del relato épico pasamos a la historia mínima, al anecdótico de amigos y compañeros, de parientes y vecinos que se encuentran en el espacio público expropiado durante los “años de plomo”, para reconquistarlo. Este evento es una reunión de narradores orales que, con su testimonio personal, se vinculan con el ausente y entre sí. Se le da un lugar a la anécdota, en la que se conjugan el afecto y el dolor por la pérdida, el humor y la música. Los transeúntes se acercan a mirar, algunos se interesan, casi nadie interrumpe.

Tras el acto, la baldosa permanece, reinsertando a los desaparecidos en un lugar que ya no es fantasmal. Estas marcas despiertan interrogantes sobre todo en los más jóvenes, aunque para algunos sigan siendo recordatorios innecesarios de épocas remotas que urge dejar atrás. No se buscan actos masivos: las baldosas quedan, de todas maneras, expuestas a la intemperie, testimoniando la desaparición:

A Barrios X Memoria no le importa si la mayoría de la gente no las ve o pasan por encima y simplemente las pisan –dice Guarini–. Lo que quieren es que se integren al paisaje urbano: si no las ven, o las ven y no las leen, igual están y ese estar se impregna de manera inconsciente en el cuerpo social. Un día alguien se detiene y las lee, y a la cuarta ya se para y empieza a unirse a las que antes vio sin mirar.

Yo acompañé procesos de reconocimiento del pasado durante los treinta años de democracia, y sé que los procesos de memoria son muy largos, que hay que tener paciencia. (Kairuz, 2013: en línea)<sup>14</sup>

En 2014 la notable expansión de esta actividad coincidió con la “recuperación” de varios hijos de desaparecidos apropiados. La historia de Jorge Castro Rubel fue un caso muy particular para Barrios X Memoria y Justicia Villa Crespo ya que la baldosa con el nombre de sus padres estaba por colocarse a los pocos días de confirmarse los estudios de ADN que determinaron que era hijo de esos desaparecidos. Por este azar pudo asistir al homenaje. Otra coincidencia sorprendente fue que esta baldosa contenía más información que otras. Su texto es:

Aquí vivieron Hugo Alberto Castro y Ana Rubel Castro. Embarazada. Militantes populares detenidos-desaparecidos por el Terrorismo de Estado en la ESMA 15-1-1977.

Es decir que Jorge Castro Rubel estaba incluido en ella –tanto en la mención de la madre embarazada como en la indicación del lugar del secuestro, que fue el de su nacimiento.

La reparación que genera cada inserción de la desaparición en el ámbito “íntimo y colectivo” del presente para que deje de ser “pasado consumido” o “lo que quedó fuera del tiempo” justifica los esfuerzos que se consuman para seguir adelante con esta intervención urbana (Casullo, 2001: 10-11). A pesar del impacto y el valor que, a juicio de muchos, tiene esta intervención, no es de extrañar que haya generado intensos cuestionamientos. Ante todo por parte de los sectores que aún justifican el terrorismo de Estado, seguramente responsables del daño que presentan algunas baldosas, aunque siempre sean cuidadas y reparadas por la organización. Sin embargo, esta táctica, como bien indica Benegas Loyo, es igualmente cuestionada por sectores del movimiento de derechos humanos: “La Asociación Madres de Plaza de Mayo se ha pronunciado en contra de estos recordatorios en repetidas ocasiones...”

<sup>14</sup> *Calles de la memoria* de Carmen Guarini (2012) es un documental donde se muestra la transformación que sufre un grupo de estudiantes extranjeros que vienen a la Argentina a documentar las baldosas y las reacciones de los ciudadanos ante esta intervención.

(2013: 2). Hay quienes no quieren ver el nombre de los detenidos-desaparecidos en el suelo y hay quienes, como el sector de Madres Cuidadas, se oponen a esta práctica, ante todo porque honrarla subjetivamente de cada desaparecido no es su política: ellas han “socializado la maternidad” y por ende se consideran madres, indistintamente, de todos ellos (perspectiva que no comparten las Madres de Línea Fundadora, presentes en muchos de estos eventos). Lo mejor, en lugar de imponer criterios fijos y decretar aprobaciones o rechazos, es reflexionar atendiendo a lo que “las baldosas nos advierten desde abajo” (Benegas Loyo, 2013: 3).

Estamos enlazados con ellas porque en la Argentina, como dijo Alejandro Kaufman en la colocación de la baldosa de Gerardo Strejilevich<sup>15</sup>:

[Durante el terrorismo de Estado] había una promiscuidad del horror, el horror que estaba en la ciudad, el horror que estaba detrás de una medianera, el horror que estaba allá donde vivía gente “común”, “normal” [...] Algunos vecinos con gran sensibilidad empiezan a hacer varios años a marcar la ciudad por algo que ya está en ella y que la atraviesa muy profundamente, que se encuentra en la vida cotidiana.<sup>16</sup>

Marcar la ciudad de esta manera produce un cambio en los actores y gestores de la intervención. Por esto es que, en ese mismo homenaje, dije:

Los desaparecidos desestimaron, entre otras cosas, la diferencia entre el verbo ser y el verbo estar. Pensaron que, si dejaban de ser, los desaparecidos dejarían de estar. Sin embargo creo que están más que nunca por su presencia, justamente por los siniestros de la desaparición, es decir un poder que no se excede. El estar ha cambiado de forma: [de] las fotos en blanco y negro [pasamos a] las baldosas. Y ahora los vecinos le ponen color [...] Creo que después de todos estos años podemos bajar [a los desaparecidos] de los estandartes y ponerlos en el suelo, están caminando con nosotros, riéndose; podemos recuperar la vida que fueron, y recuperar la vida de ellos, recuperar nosotros la vida que fuimos, ese *ethos* que, evidentemente, no se perdió.

<sup>15</sup> Metocó organizar, con Barrios X Memoria y Justicia Almagro, el 5 de marzo de 2008, el homenaje para mi hermano desaparecido, Gerardo Strejilevich, frente al domicilio donde vivíamos él, mis padres y yo. Elegí una música favorita, leí un capítulo sobre su vida que escribí en *Unasolamuerta numerosa*, y convoqué a compañeros que contaron anécdotas y hablaron sobre esa época. Sentí el impacto que produce el evento y la resonancia que genera estar rodeado por quienes recuerdan amorosamente al ausente.

<sup>16</sup> El uso de las palabras terror y horror merece un comentario. El terror implica algo que asusta pero tiene una explicación racional, es decir algo hecho por humanos o animales; el horror, en cambio,



Kaufman, finalmente, definió en esa ocasión qué significan estas baldosas para quienes protagonizaron esa época:

Nosotros, que despreciábamos los monumentos [de los próceres que poblaron nuestra infancia], queríamos demoler todos los monumentos y poner otros. Y de alguna manera lo que estamos haciendo ahora es consecuencia de eso que no pudimos hacer. No pudimos cambiar esos monumentos, eso no salió así. Y ahora estamos haciendo otros monumentos, estamos haciendo estos monumentos, es decir, los monumentos que intentan restituir algo que de otra manera haría imposible seguir viviendo en este país.

Los monumentos se construyen para la posteridad. Las baldosas también. Es un trabajo que apunta a las próximas generaciones: “Como un testigo para el tiempo, la baldosa debe permanecer, sobreviviendo a sus creadores, es un mensaje para los que vienen después” (Benegas Loyo, 2013: 5). Pero no se trata solo de un mensaje: esta praxis socio-político-simbólico-emotiva recompone a los sujetos y las comunidades involucradas.

## Los muros cuentan: historias pintadas en la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)

El 24 de marzo de 2004, el presidente Néstor Kirchner llevó a cabo dos acciones de gran contenido simbólico: bajó los cuadros de los represores, hasta el momento colgados en el Colegio Militar, y recuperó el predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), lugar emblemático del terrorismo de Estado. (Canal Encuentro)

La ESMA (símbolo paradigmático de los campos de exterminio argentinos) es, hoy en día, la ex ESMA, un Museo de la Memoria cuyo cerco ha sido ilustrado por artistas: allí se vieron por un tiempo, inicialmente, figuras que remitían a los desaparecidos anunciando el crimen que se ocultó en sus edi-

implica algo paranormal (fantasmas, monstruos, etc.) (Diccionario WordReference). El secreto a voces de los campos enclavados en la ciudad donde se llevaba a gente que “desaparecía” genera, a mi entender, ambas reacciones en simultáneo.

**Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado...**  
ficios; en el presente se ven murales coloridos, en un tono más vital que anuncia la nueva versión del lugar, habitado por militantes de derechos humanos interesados en “resignificarlo”.<sup>17</sup>

En 2014, ya instalados todos los “organismos” en el predio del “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”, se presentó la propuesta de “entrar a la ESMA haciendo arte”, según cuenta la directora artística Claudia Bernardi (2014). A raíz de esta iniciativa, se pintaron dos murales en un par de edificios en construcción: el que ocupa el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), y otro perteneciente a Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora. Desde hace décadas, Bernardi viene trabajando con comunidades para la elaboración artística del trauma colectivo provocado por la violencia estatal y la guerra, a partir de “un concepto de memoria a través del trabajo artístico”.<sup>18</sup> La labor consiste en crear condiciones para que los afectados puedan contar sus historias con el pincel. Ese relato colectivo en imagen y color genera una profunda reparación, ante todo en los realizadores, que logran darle forma palpable a una herida compartida. El resultado es sorprendente. Surgen obras de alto contenido simbólico y logro estético. Pero el resultado es apenas “un episodio dentro de una gran cadena” (Bernardi, 2014). El proceso comienza con la propuesta y sigue con el primer encuentro en el que los futuros muralistas construyen a partir de la pregunta: “Ustedes, ¿cuál es la historia que van a contar?” Se va armando así “una trama de comunicación” en la que todos participan y escuchan. La

<sup>17</sup> Este término remite a un profundo debate sobre qué hacer con este paradigmático sitio de exterminio. La actual política de “resignificar la ex ESMA” para “llegar a sectores más amplios de la sociedad”, según afirma Eduardo Jozami, ex director del Centro Cultural Conti situado en la ex ESMA (RNMA, 2013), es cuestionada por algunos sobrevivientes. Por ejemplo, Víctor Basterra declara, en relación a la museificación del Casino de Oficiales que se llevó a cabo: “A título personal me opongo totalmente [...] y sostengo que esos lugares son de reflexión y de recogimiento [...] tiene que ser tratado con mucho respeto y mucho cuidado [...] Dejarlo tranquilo, solo se significa, no es necesario resignificarlo y hay que sostenerlo” (RNMA, 2013). Sea como sea, la ex ESMA devino un espacio de creatividad y un hábitat para los organismos de derechos humanos que hoy tambalea.

<sup>18</sup> Claudia Bernardi es una artista plástica argentina reconocida internacionalmente por su obra pictórica, y por un abordaje que vincula derechos humanos y arte. En 2005 creó la Escuela de Arte y Taller Abierto de Perquín, que aún dirige con otras colegas (Muros de Esperanza: Una propuesta de arte, derechos humanos y construcción comunitaria). La realización de los murales en la ex ESMA es uno más de los muchos proyectos artísticos y comunitarios que realiza alrededor del

mundo. Para más información, ver [www.wallsofhope.org](http://www.wallsofhope.org).

escucha a tanta gente indispensable para que surja el testimonio, y este intercambio lo facilita. Los relatos se van enlazando en una historia de todos. Claro que a veces “llegar a consenso” no es fácil. En las comunidades urbanas la artista se topó con la dificultad “de encontrar un nexo comunicante” (Bernardi, 2014) para amalgamar el relato, a los participantes les cuesta a veces decidir por qué imágenes optar, o por qué palabras. Pero tarde o temprano se lo logra como “hay imágenes que se reiteran y se van asociando” (Bernardi, 2014), surgiendo el diseño. Como los muralistas notienen, necesariamente, experiencia artística, “se aplica ‘el caldito’ como metodología de trabajo: una paleta liviana de color para que le pierda el miedo a llenar de blanco” (Bernardi, 2014).

Mural del EAAF<sup>19</sup> (7 al 9 de marzo de 2014)

Los participantes eran, en este caso, familiares de desaparecidos que acababan de encontrar los restos de sus seres queridos gracias a la labor de este organismo. Primero se seleccionó el edificio (llamado “Iniciativa Latinoamericana para la Investigación de Personas Desaparecidas”), el grupo (formado por voluntarios provenientes de La Plata, Jujuy, Mar del Plata, Buenos Aires, etc.) y el lugar (una pared en particular –“el mural creció en L por la cantidad de asistentes, cincuenta y tres” [Bernardi, 2014]). Luego, la artista los invitó a volcar ideas en papel y lápiz. Los bocetos fueron surgiendo y ellos comenzaron a evaluar la posición y el sentido de cada aporte en el todo. Un video realizado durante el trabajo recogió sus voces:

- La restitución no la pondría al final de todo por que tendría que haber algo más, que es lo que viene después de eso.
- Nosé... yo lo pensé así, como que la ronda de las Madres lo que resume gran parte de la historia (Rocco Motion, 2014).

<sup>19</sup> “El Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) es una organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro que aplica las ciencias forenses –principalmente la antropología y arqueología forenses– a la investigación de violaciones a los derechos humanos en el mundo. El EAAF se formó en 1984 con el fin de investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983)” (Equipo Argentino de Antropología Forense: en línea). Patricia Bernardi, miembro del EAAF, fue la iniciadora de esta propuesta artística en noviembre de 2013.

#### Intervenciones urbanas versus terrorismo de Estado...

Una vez concluido el mural, Bernardi les pidió que contaran en palabras la historia narrada en imágenes. Estas son algunas de las voces de los muralistas registradas en el video que se realizó durante la actividad:

- la idea del árbol era como partir del origen de la vida...
- la vida anterior al terrorismo de Estado...
- yo creo que quedó muy bueno el momento de la restitución, o del entierro...
- una pieza importante dentro del rompecabezas...
- siempre [soñaba] que él volvía por ese caminito por el que se fue, al reencuentro de su familia, consuguitarra al hombro...
- yo creo que después de abrazar a nuestros huesitos y de encontrar justicia, todo viste de nuevos renovación, es alegría, es música, es naturaleza, es salir volando... (Rocco Motion, 2014)

Esta obra, resume la facilitadora,

... tiene imágenes poderosas: su trama empieza con el árbol de la vida antes del terrorismo de Estado. Pero a partir de ‘el rayazo’ [el momento del llamado del EAAF con la noticia del hallazgo de los restos del familiar], todo cambia. El proceso de restitución culmina cuando la familia recibe los restos, momento que registra el mural con una familia abrazando los huesitos. (Bernardi, 2014)

Al abrazo le sigue una imagen de huellas digitales que se une al árbol de la vida nacido de la restitución. Y el mural está atravesado por una serie de laberintos, miles de caminos que llevan al encuentro o al desencuentro de la información. Los hijos de desaparecidos de Mar del Plata sugirieron pintar a sus padres como un enorme rompecabezas, metáfora que fue aceptada por todos. Finalmente, el 24 de marzo de 2014 se abrieron las puertas al público y los participantes pudieron hablar de su experiencia. Este luminoso y potente mural se completó en tres días: los tiempos del arte y la rememoración no son cuantificables.

Mural de las Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora (12 de diciembre de 2014)<sup>20</sup>

Los muralistas, en este caso, fueron hijos y madres de ex detenidos desaparecidos, personas de larga trayectoria en el área de los derechos humanos con un discurso político definido en relación a la militancia por la memoria. Resulta, por este motivo tal vez, un grupo más intransigente ya que el discurso político dificulta acuerdos indispensables para una creación colectiva. Paradójicamente, lograron un mural armonioso, quizá porque la intervención transformó a sus creadores. “La fuerza de todo proyecto comunitario es el mural en sí mismo, el mural es el resultado” que se avizora cuando la obra cobra vida y comienza a “hablarle” a los pintores (Bernardi, 2014). En otras palabras, el mural impone consenso y los participantes devienen colaboradores. Este grupo tardó más en llegar a ese punto pero finalmente la tela contó la historia colectiva, que Bernardi describe así:

Este mural empieza en un árbol decapitado, con hojas sangrantes, que simboliza el terrorismo de Estado. Bajo el árbol se ven las raíces, que le hacen contrapeso al nudo, del que sale un puente que une el pasado con el presente. En el presente están los sobrevivientes de los setenta contando sus historias. [Esto] desemboca con las Madres, que cuentan las suyas [en su ronda]. Aparece un arco iris que ilumina el mural y, sobre todo, a las Madres. Y hay tres grupos de jóvenes que están mirando al mural, que representan a los detenidos-desaparecidos. Arriba es la zona del abrazo: un abrazo visto desde arriba. Abrazo que es parte del árbol, que se convierte en el árbol. (2014)

El día de la presentación, la artista-guía formuló la pregunta: “¿Qué significa este espacio para nosotros?” Tanto los muralistas como las Madres estuvieron de acuerdo en esta interpretación: “Significa un proceso de transformación [...] un pasado enroscado, con vísceras, un pasado angustiado, y surgió de ahí un nudo abstracto”. Esa alusión se vincula –indicó la Madre Vera Jarach en esa ocasión– “a que la lucha de las Madres fue visceral, era visceral encontrar a

<sup>20</sup> Colaboradores del proyecto: Trabajadores del Ente Público Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (Ex Esma); Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora; H.I.J.O.S.; Directorio; Área de Programas y Actividades; Área de Relaciones Institucionales; Área Administrativa; Área Prensa y Comunicación. Facilitadora: Claudia Bernardi.

sus hijos”.<sup>21</sup> El nudo es lo que queda de la dictadura que no se puede resolver: en esto acordaron todos. “El árbol con la ronda, que representa la lucha de las Madres”, dice una muralista, “empezó siendo marginal y se volvió central”.

Gonzalo Conte, organizador de logística del grupo, se refiere a estas intervenciones como “fragmentos de vibraciones que generan otras; ni los propios actores sabían cómo llegaron a eso. Es un proceso de aprendizaje” (conversación con la autora tras la presentación del mural).<sup>22</sup> Y Benegas Lojo apunta: “Tenemos mucho que aprender de estas prácticas: son acontecimientos liminales que transforman a los participantes, exorcizando el dolor y potenciando juego compartido, alegría y creación. Esta práctica de transformación colectiva desmantela la subjetividad dictatorial y construye con sus pedazos nuevos senderos para caminar juntos” (2014: 1)

Para concluir, es innegable que este tipo de activismo performático ha logrado sostener una memoria cultural que, a 40 años del terrorismo de Estado, sigue poniendo en evidencia las huellas del terror estatal desde un presente que quiere hacerse cargo de los ecos y reverberaciones del desastre. No hay que confundirlo con una labor de sanación: se trata, más bien, de una reminiscencia performática, una suerte de “ética de la memoria” para Paolo Rossi (2003): es la forma en que los individuos, las comunidades y las culturas cercenadas claman por la supervivencia. La tarea más urgente, tras una época que hizo de la historia un interminable montón de ruinas, es evitar que la memoria de lo que nunca debió haber ocurrido se esfume. Mientras se siga y reinscribiendo esta memoria simbólica, reflexiva y emotiva en el paisaje urbano, la ciudadanía no podrá olvidar ni negar las capas genealógicas que la constituyen.

<sup>21</sup> Varias Madres fueron muralistas, como Laura Conte, pero tanto ella como Vera Jarach, Haydée García Castelouy y Enriqueta Marion fueron participantes indispensables para la creación y desarrollo del tema del mural.

<sup>22</sup> El Arquitecto Gonzalo Conte es Coordinador del Área “Topografía de la Memoria” de Memoria Abierta, abocada al “relevamiento de los centros clandestinos de detención y [...] otros espacios urbanos relacionados con el terrorismo de Estado [...]” (Memoria Abierta, 2009: ii-iii). Al hacer visibles los territorios donde actuaban los militantes secuestrados, estos registros audiovisuales permiten determinar la sistematicidad del método represivo. Parte de este material se ha acoplado a causas legales por crímenes de lesa humanidad.

## Bibliografía

- BAL, MIEKE (1999). "Introduction". *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer. Hannover: UP of New England, vii.
- BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA (2011). *Baldosas por lamemoria I*, 2ª edición corregida y ampliada. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria (IEM).
- . (2010). *Baldosas por lamemoria II*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria (IEM).
- . (2013). *Baldosas por lamemoria III*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria (IEM).
- BENEGAS LOYO, DIEGO (2013). "“Aquí vivieron”: Baldosas de la memoria y las deudas de la democracia". Trabajo presentado en las Jornadas de ICALA, Río Cuarto, 4 y 5 de noviembre.
- . (2014). "Concreto y color, baldosas de la memoria como intervención política y subjetiva". Ponencia presentada en la mesa "Consecuencias subjetivas del terrorismo de Estado" del VII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Presente y tradición del pensamiento emancipatorio en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 7 al 9 de octubre.
- BERNARDI, CLAUDIA (2014). Charla y presentación de trabajos en la Tertulia convocada en Buenos Aires por Carina Garber (30 de noviembre).
- BULLENTINI, AILLÍN (2015). "Un avance sostenido pero con demoras. Informe anual del programa verdad y justicia sobre causas por delitos de lesa humanidad". <[http://www.pagina12.com.ar/diario/autores/ailin\\_bullentini/index-2015-01-07.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/autores/ailin_bullentini/index-2015-01-07.html)>. Consultado 7/1/2015.
- CANAL ENCUESTRO (2012). "Ex-ESMA. Retratos de una recuperación". <[http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=122012](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=122012)>. Consultado 10/1/2015.
- CARRÁ, JUAN (2014). "La memoria amenazada: historia del centro clandestino Club Atlético". <<http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/la-memoria-amenazada-historia-del-centro-clandestino-club-atletico-5259.html>>. Consultado 16/8/2014.
- CASULLO, NICOLÁS (2001). "Fragmentos de memorias, la transmisión cancelada". *Memorias en presente: Identidad y transmisión en la Argentina posgenoci-*

*dio*, comp. Sergio Guerelman. Buenos Aires: Norma.

- EQUIPO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE (EAAP). <[http://eaaf.typepad.com/eaaf\\_sp/](http://eaaf.typepad.com/eaaf_sp/)>. Consultado 11/1/2015.
- KAIRUZ, MARIANO (2013). “Yopisaré las calles nuevamente: *Calles de lamemoria*, la nueva película de Cine-Ojo”. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8968-2013-07-08.html>>. Consultado 15/2/2015.
- LORENZANO, SANDRA (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. DF: Universidad Autónoma Metropolitana.
- MATE, REYES (2003). *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- MEMORIA ABIERTA (2009). *Memorias en la ciudad. Señales del terrorismo de estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- RICHARD, NELLY (2000). “Imagen-Recuerdo y borraduras”. *Políticas y estéticas de lamemoria*, ed. Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 165-171.
- RNMA (Red Nacional de Medios Alternativos) (2013). “ESMA, ¿Recordar o resignificar?” (5 de junio). <[http://www.rnma.org.ar/nv/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1708](http://www.rnma.org.ar/nv/index.php?option=com_content&task=view&id=1708)>. Consultado 11/1/2015.
- ROCCOMOTION (2014). “El Mural” (video). <<https://vimeo.com/89514483>>. Consultado 30/1/2015.
- ROSSI, PAOLO (2003). *El pasado, lamemoria, el olvido*, trad. Guillermo Piro. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANDOLESSI, SILVINA (2014). “Haunted Houses, Horror Literature and the Space of Memory in Post-Dictatorship Argentine Literature”. *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, comp. Estela Schindel y Pamela Colombo. New York: Palgrave MacMillan, 150-161.
- SLUTZKY, SHLOMO (2009). *Noolvidary Noperdonar* (documental).
- SONTAG, SUSAN (1997). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- STREJILEVICH, NORA (2006). *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.
- VIRILIO, PAUL (2008). “Warum Paul Virilio. Democracy is Born in Greek Tragedy” (15 de enero). <<https://youtube.com/watch?v=ak2QNq7VItw>>. Consultado 7/7/2010.
- WAINFELD, MARIO (2012). “Ellas y el festejo”. *Página/12* (25 de marzo). <[http://www.pagina12.com.ar/diario/el\\_pais/1-190405-2012-03-25.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/el_pais/1-190405-2012-03-25.html)>. Consultado 25/3/2012.

## IMÁGENES

Nora Strejilevich

Nació en Buenos Aires (Argentina) y se doctoró en la Universidad de la Columbia Británica (Vancouver, Canadá). Desde 1991 ejerció la docencia en varias universidades de Norteamérica y es ahora profesora Emérita de San Diego State University (Estados Unidos). Ha dado seminarios sobre terrorismo de Estado y literatura en el Cono Sur en San Diego State University, en la Universidad de Chile y en la Universidad de Milán (Italia). Es autora de *Unasolamuertenumerosa*, galardonada con el premio nacional Letras de Oro (Miami, Estados Unidos, 1996), traducida al inglés como *A Single, Numberless Death* (2002), al alemán como *Eineinzelnervielfacher Tod* (2014), y adaptada al teatro en Michigan (2002). Es también autora de *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay* (2006). Sus artículos sobre literatura testimonial, memoria y sobrevivencia así como sus relatos y poemas han aparecido en libros y revistas especializadas de Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, Nicaragua y México. Ha participado en centros de investigación sobre estos temas en Estados Unidos (Virginia Foundation for the Humanities y Five Colleges Women Studies Research Center, Massachusetts), Chile (Proyecto Fondecyt), Alemania (Universidad de Konstanz) y Argentina (Centro de Estudios del Genocidio, Universidad Tres de Febrero).