

PONER EN JUEGO LAS EVIDENCIAS. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA DE NORBERTO PUZZOLO DEDICADA A LA APROPIACIÓN DE NIÑOS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

Leticia Rigat
Universidad Nacional de Rosario

El presente trabajo busca reflexionar sobre los usos de la fotografía en la construcción de la memoria reciente, indagando las tensiones entre el campo del arte y la dimensión documental. En este sentido, nos proponemos reflexionar sobre la obra Evidencias (2010 / actualidad) del artista rosarino Norberto Puzzolo, una instalación permanente del Museo de la Memoria de Rosario que busca dar cuenta de la apropiación de niños durante la última dictadura militar argentina. Dispuesta por dos grandes rompecabezas contrapuestos, en los que en un lado se ubican las genealogías (fotografías, datos personales, etc.) de los niños desaparecidos y del otro las piezas de aquellos recuperados, la obra se transforma cada año al trasladar la/s pieza/s de un bloque a otro en virtud de los encuentros efectuados. Una banda sonora acompaña las imágenes con la voz de una maestra que pasa lista de la nómina de nietos, a la que responden voces infantiles.

Introducción

El 24 de marzo de 1976 comienza en Argentina uno de los capítulos más oscuros de su historia. Aquel día se iniciaba una dictadura cívico-militar que operó sistemáticamente a través de la represión, la persecución, la censura, la tortura, el asesinato y la desaparición forzada de personas. En esos años se conformó en nuestro país un movimiento de Derechos Humanos, encabezado por las Madres de Plaza de Mayo y familiares de desaparecidos, que lograron durante la dictadura, y principalmente después del retorno a la democracia, visibilizar política, social, legal y simbólicamente el terrorismo de Estado.

En este proceso de reclamo, denuncia y búsqueda de justicia, la imagen fotográfica fue uno de los recursos más tempranamente utilizados para darle visibilidad al desaparecido en la

escena pública. Ya en las primeras rondas de las Madres en la Plaza de Mayo aparecieron los retratos como una marca individualizante, como una forma de identificación y búsqueda de personas cuyo paradero se desconocía. Muchas de estas imágenes eran las fotografías del Documento Único de Identidad (DNI) o fotografías pertenecientes al álbum familiar, que mostraban el rostro del ausente como una marca de identificación que permitía hacerlos visibles, sacarlos del anonimato y de su ausencia en un país marcado por el terror.

Los retratos se iban conformando en una de las matrices privilegiadas para reclamar por los ausentes, dentro de lo que Ana Longoni (2010: 2) denomina “políticas visuales”, un conjunto de prácticas que promueven, desde los años de la dictadura al presente, una suerte de dimensión creativa de la práctica política: siluetas, fotografías, máscaras blancas, manos, escraches, etc.

La desaparición constituía una maquinaria sistemática de producir silencios y vacíos. El cuerpo era ocultado, la escena del crimen deliberadamente borrada, y la imagen fotográfica permitió hacer presente, a través del rastro lumínico, el cuerpo del ausente. Aquellas imágenes oficiales o familiares se iban resignificando en un nuevo contexto enunciativo; paso de la esfera privada al espacio público, del álbum familiar a la prueba y el testimonio de existencia (Rigat, 2011).

En efecto, en el caso de la desaparición, la cuestión ronda, reflexiona Longoni, no tanto en la cuestión de la imposibilidad de la representación sino de cómo hacerlo: “fotos extraídas del álbum familiar o del documento de identidad cuyo efecto es evidenciar no exclusivamente las circunstancias que provocaron la ausencia de esas miles de personas, sino el hecho de que tuvieron una vida, una identidad, un nombre, una biografía previa a la desaparición” (Longoni y Bruzzone, 2008: 52). Esas fotos, aclara la autora, interpelan al Estado como una prueba de existencia de aquellos miles de desaparecidos que son negados, y es que: “ese mismo Estado desaparecedor ha sido antes el Estado identificador, en la medida en que es el que otorgó un documento de identidad y registró a esas personas” (Longoni y Bruzzone, 2008: 52).

Los retratos de los desaparecidos se iban ampliando, reproduciendo en pancartas, pañuelos, banderas, recordatorios en periódicos, entre otros soportes. Al reflexionar sobre algunas de estas producciones sobre los desaparecidos es posible observar la relación compleja que se establece entre el cuerpo y la representación, en donde la imagen viene a restituir o a

borrar en la figuración el cuerpo previamente *ausentado*. Nos referimos a *representaciones* en un sentido amplio, incluyendo una gran variedad de formatos, recursos, realizaciones y presentaciones, como afirman Jelin y Longoni: “no sólo aquellos restringidos al ‘mundo del arte’ (galerías, premios, museos, teatros, cines, etc.) sino también manifestaciones que, aunque no legitimadas como ‘arte’, recurren a materiales y procedimientos artísticos como parte de una intervención más directamente política” (2005: xi).

Un caso particular y que ha tenido una importante repercusión en representaciones y manifestaciones posteriores fue la realización del *Siluetazo* en septiembre de 1983 en el marco de la Marcha de la Resistencia en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Un acontecimiento, una performance colectiva, que ponía no sólo en el centro del debate la cuestión de los desaparecidos, sino también la de los espacios públicos recuperados y, con ellos, la posibilidad de manifestarse.

En el caso del *Siluetazo*, el recurso de las siluetas mantiene claras diferencias con la utilización del retrato fotográfico. Esta obra de carácter colectivo mantiene en su singularidad una extensión masiva de intervención del espacio público en donde cada silueta es uno y todos los desaparecidos. En torno a esto Eduardo Grüner asevera: “la elección formal de la silueta vacía es expresión de lo que Sartre –siguiendo a Kierkerdgaard– llamaría un *universal singular*, cada figura abstracta de silueta, formalmente equivalente a todas las otras representa a un desaparecido y a todos los desaparecidos” (2008: 297).

En cambio, en la fotografía la individualidad de cada desaparecido se mantiene y se manifiesta inexorablemente, siendo que el retrato corresponde a un solo individuo, el que ha estado ahí para que la imagen exista. Quizás desde esa postura podemos pensar el lugar primordial que ocupó la fotografía en la representación de los ausentes/víctimas de desaparición forzada. Un uso que se extendió (y se extiende) más allá de las manifestaciones y marchas por la justicia y la verdad, en la construcción de obras fotográficas que se ubican en la intersección del arte y el documento.

En este sentido, la cuestión de la memoria y el testimonio del pasado reciente, puede considerarse una de las temáticas más importantes de las producciones fotográficas de Argentina desde la década de 1990 al presente. Un fenómeno que se dio en un contexto más general, donde

los discursos de la memoria cobran un fuerte impulso en Occidente y entre las muchas cuestiones que plantean, abren el debate sobre el dilema de la representación de acontecimientos de violencia masiva con imágenes más allá de las palabras, en base a lo cual Andreas Huyssen afirma: “el lenguaje verbal siempre ha monopolizado el poder de clarificar, de argumentar, de crear conocimiento. Las imágenes, en el mejor de los casos, ilustran. Se dice que carecen de autorreflexión y transparencia de significado” (2009: 16). En el caso argentino, el terrorismo de Estado no dejó imágenes de los lugares de detención, la dictadura borró las huellas materiales de sus actos, de esta manera, ante la imposibilidad de un registro directo, una gran cantidad de producciones visuales han buscado prestar testimonio y recordar el pasado traumático en la posdictadura.

Obras fotográficas que en muchos casos buscan dar cuenta de la propia historia personal, del devenir de amigos y familiares, yendo de lo particular a lo general, de lo individual a lo colectivo. Realizaciones que toman a la fotografía como un punto central, pero que se construyen incorporando recursos del arte contemporáneo, a través de la resignificación de imágenes pasadas, la reutilización de fotografías pertenecientes a otros usos sociales (como el álbum familiar y los archivos oficiales), la intervención, la inscripción, la articulación con las palabras, y el uso de la primera persona (tanto en las imágenes a través del autorretrato como a través de las palabras que acompañan las imágenes).

Obras que en términos de Natalia Fortuny pueden ser pensadas como “memorias fotográficas” de la dictadura, es decir, “artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente” y que se caracterizarían por “su calidad de memorias sociales de un pasado en común –en un juego entre las vivencias y memorias individuales y la historia–, su formato visual fotográfico –con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta– y su elaboración artística –ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra” (2014: 14).

La fotografía se convirtió en nuestro país en un móvil indispensable para el testimonio, en la reconstrucción de hechos, lugares, álbumes, una forma necesaria de reconstruir lo faltante, aquello que no pudo, ni puede ser documentado a través de registros directos. Muchas obras

sobre los desaparecidos, tejen una historia colectiva con los hilos de historias individuales, todas ellas nos embarcan en la difícil tarea de recomponer historias detenidas –retenidas en un fragmento lumínico de un espacio y de unas personas que no conocemos–. Dos espacios y dos temporalidades forman un pliegue: una imagen anterior que cumplía una función de registro y recuerdo de un hecho cotidiano, atesorada probablemente en un álbum familiar, y una imagen creada en el presente e inspirada en ese pasado que viene a cumplir no ya una función de registro, sino de testimonio (y ¿por qué no?, de denuncia) y así ambas imágenes entran en conjunción en cuanto a su significación: ambas nos hablan de la desaparición. En este sentido, este tipo de ensayos fotográficos inspirados en historias individuales pueden y deben ser leído como metonimias de una historia plural, colectiva, polifónica, que apela a la sensibilidad de una sociedad en su conjunto.

Pero ¿qué sucede cuando no hay imágenes, cuando el retrato no pudo realizarse, como en el caso de los niños nacidos en cautiverio, expropiados de sus orígenes, de sus familias? Esta ausencia se pone en *evidencia* en una obra del artista rosarino Norberto Puzzolo realizada en el año 2010 para el Museo de la Memoria de Rosario, en torno a la desaparición y apropiación de niños durante la última dictadura cívico-militar argentina.

Rompecabezas

Al ingresar al edificio del Museo de la Memoria de Rosario, junto al hall central se observa un pequeño patio interno al que se desciende por unos escasos escalones, iluminado por la luz natural que logra filtrarse por la claraboya del techo. Un espacio al que se desciende, y al hacerlo se ingresa a una atmósfera conmovedora e incómoda a la vez; desde el centro del patio la mirada se ve obligada a girar de una pared a otra, en las que se disponen dos grandes rompecabezas, o quizás las fichas de un mismo rompecabezas que deben unirse. Ambos bloques de fichas dispuestas en las dos paredes se encuentran enmarcadas en unas estructuras que se encuentran abiertas en uno de sus extremos, dicha abertura del extremo intranquiliza: ¿No están todas las piezas? ¿Pueden agregarse? ¿Existen esas fichas? Si existen, ¿dónde están?



Figura 1: Vista general de la instalación permanente *Evidencias* (2010) de Norberto Puzzolo. Museo de la Memoria de Rosario (Argentina).

Dos paredes enfrentadas contienen cada una un conjunto de piezas dispuestas como rompecabezas: en uno de los muros un conjunto de fichas inconclusas, con rectángulos blancos en sus interiores que parecen indicar que aún no pueden pasar al otro muro que alberga otro conjunto de piezas de idénticas dimensiones, donde los rectángulos (en la mayoría de los casos) han sido ocupados por retratos. Hay fichas grises en ambos lados, pero en seguida saltan a la vista algunas oscurecidas que han pasado al negro y están señaladas con una palabra punzante, simulando la marca de un sello rojo, que indica: *Asesinado*.



Figura 2: Plano detalle de las fichas en blanco de la instalación permanente *Evidencias* (2010) de Norberto Puzzolo. Museo de la Memoria de Rosario (Argentina).



Figura 3: Plano detalle de las fichas completas de la instalación permanente *Evidencias* (2010) de Norberto Puzzolo. Museo de la Memoria de Rosario (Argentina).

En un lado, un grupo de piezas que esperan completarse, en la otra pared una genealogía de identidades recuperadas, aun ante el peor de los destinos: la muerte. La mirada del espectador se ve llevada a direccionarse de un lado a otro, de recorrer cada pared, cada ficha. Mientras tanto en una banda sonora se escucha la voz de una mujer que de forma ininterrumpida nombra uno a uno a los niños; y voces de niños responden “presente, señorita” o “ausente, señorita”.¹ En ocasiones, en vez de reproducirse esas respuestas, un trueno retumba, evocando metafóricamente a aquellos niños que fueron asesinados durante la dictadura. Así la banda sonora funge en la instalación como sonido ambiente.



Figura 4: “Chicos jugando” de la instalación permanente *Evidencias* (2010) de Norberto Puzzolo. Museo de la Memoria de Rosario (Argentina).

Otro elemento completa la obra, una gran fotografía en la parte superior de la escalera, en la que decenas de niños juegan en una plaza, y aquí también algo perturbador intranquiliza la mirada, los contornos de los cuerpos aparecen difusos, sin densidad, como evaporándose; o quizás como aquello que aún no se ha completado, como aquello que no pudo retratarse. La

fragilidad de esos cuerpos en la fotografía evoca al susurro, a la voz que busca pronunciar los nombres de cada uno de los niños, a la voz que no puede responder.

Para la realización del presente escrito nos reunimos con Norberto Puzzolo en su estudio, y en el diálogo narraba que la realización de esta obra fue un verdadero desafío; durante meses consultó el archivo de las Abuelas de Plaza de Mayo, buscando información en torno a los niños buscados y recuperados por esta organización de Derechos Humanos, se interrogó y conmocionó ante cada historia ahí presentada, cada una de ellas aparecía como el fragmento de una historia global de violencia política. Los interrogantes abiertos fueron muchos.

Un archivo que habla no sólo de la desaparición y de la ausencia, sino también del arduo trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo por encontrar las *piezas*, por generar ese enorme documento que incluía denuncias, registros de posibles embarazos, de secuestros, y de nacimientos en centros clandestinos. En *Evidencias* puede observarse una búsqueda de transformar el archivo en un hecho físico y espacial (Guasch, 2005: 157). El artista parte del archivo de las Abuelas de Plaza de Mayo² en el que se incluyen imágenes, datos biográficos, relatos, como una matriz a partir de la cual construye una instalación que abre el diálogo entre el pasado y el presente: “en la génesis de la obra de arte ‘en tanto que archivo’ se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos” (Guasch, 2005: 158).

La materialización de la obra en un rompecabezas parece aludir metafóricamente al trabajo del artista frente a ese enorme archivo, ante el cuál se preguntó insistentemente: ¿Cómo mostrarlo? ¿Qué lenguaje utilizar que permita expresar lo sucedido? ¿Cómo hacer para que la estetización de la obra no oculte el horror, ni lo trivialice, ni se imponga por encima del trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo, la verdadera obra, el verdadero documento? Otras preguntas que formuló eran las siguientes: ¿cómo unir tantas biografías? y ¿cómo darle un lugar a cada una? Cada una de ellas es una pieza imprescindible de nuestra historia, de nuestra memoria. En las piezas del rompecabezas, cada historia parecería encontrar un lugar, y en su conjunto, presentan a su vez el trabajo que por décadas las Abuelas de Plaza de Mayo han venido llevando adelante: fechas de secuestros, de arrebatos, de nacimientos, fotografías de padres, madres,

niños, de jóvenes recuperados; genealogías inconclusas y biografías restituidas. Las piezas documentan también lo que falta, lo que aún queda por hacer.

Son más de 300 fichas que se disponen, como decíamos, en dos bloques. En una pared están las correspondientes a los niños aún buscados; en ellas se incluyen las fotos de su madre y/o su padre, indicando en cada caso si están desaparecidos y en qué fecha sucedió, si aún viven. En el centro de la pieza, ocupando la mayor superficie, se encuentra un espacio en blanco que marca, señala, la ausencia de la fotografía, la fotografía *aún* imposible. Y decimos *aún* porque muchas de ellas albergan todavía la esperanza acerca del encuentro, y continúan la búsqueda incesante. Esos rectángulos en blanco enmarcados con el contorno gris remiten a los portarretratos vacíos, los que esperan completarse con un retrato o la imagen de un momento familiar significativo.

En la pared opuesta, otro conjunto de piezas con los rostros, los nombres de los niños recuperados, ahora jóvenes o ya adultos. Las piezas que dentro de este conjunto no presentan un retrato, aun cuando el niño, el joven, el adulto, fue hallado es por el respeto que las Abuelas de Plaza de Mayo y el propio artista mantienen ante la decisión de estos jóvenes/adultos de que su retrato no sea incluido, publicado, restituido. Lo que nos habla también del horror, de los residuos de esas identidades allanadas, de esos lazos filiales interrumpidos.

El centro de la escena es la ausencia que no deja de pronunciarse, el cruce de un pasado y un presente, de continuidades, donde el pasado no deja de suceder irremediamente, y que adquiere todo su sentido desde ese presente donde uno puede intentar, al menos, dimensionar la magnitud de la tragedia (el brutal arrebato de los hijos del vientre o de los brazos de sus madres, la separación irreversible de sus afectos, sus lazos familiares, de su identidad).

En este conjunto, la identificación de niños asesinados es también pensada como la restitución de una identidad. Como nos relataba Puzzolo, el año de la inauguración de la obra, dichas piezas se presentaron en la pared que alberga las piezas de los niños aun buscados; fue al año siguiente cuando estas fichas pasaron al bloque de los hallados. Lo que nos permite pensar en la restitución en relación con el duelo.

El primer bloque no debe pensarse como un tramo irresuelto, es también la resolución, la manifestación de lo que fue y es sobre lo que dejó el horror de la dictadura militar (o al menos

una parte). Esas fichas en blanco también evidencian; no están sólo suspendidas a la espera de ser traspasadas cada 10 de diciembre por el artista, las Abuelas de Plaza de Mayo y, a veces, por los nietos recuperados, tal como se explicará más adelante. Ese traspaso es en realidad el deseo de completar el otro bloque, restituir la identidad, la historia, la muerte, el duelo. Las fichas en blanco, las fichas sin imágenes no están en silencio, hablan de lo indecible, de lo no representable, pronuncian lo inconmensurable del trauma, de las biografías interrumpidas.

Si otras obras sobre la memoria han podido tomar a la fotografía como centro o como eje en la construcción del recuerdo, como la manifestación de la ausencia, las fichas del rompecabezas, las de ese primer bloque, hablan también de lo que no pudo representarse, de las imágenes que le faltan al álbum. Esos espacios en blanco intranquilizan no sólo por la tensión que generan en el presente y su posible futuro de ser completadas y traspasadas, sino por el pasado, la ausencia de imágenes en ellas hablan de la imagen que no pudo crearse, del retrato que no pudo tomarse. Muchos de los hijos de desaparecidos, en ese paso de generaciones, conocieron a sus padres a través de fotografías, en muchas de las familias de niños apropiados, de los nacidos en cautiverio, no hay imágenes, no hay retratos, no hay rostros.

El álbum familiar se ha constituido en el siglo XX como un núcleo fundamental de la identidad del grupo familiar: la imagen del nacimiento, de la infancia, de los rituales sociales (bautismos, casamientos, cumpleaños, etc.), fotos escolares –imágenes que en muchos casos se atesoraban junto a dibujos, cartas, boletines escolares– condensando las tramas de vidas de cada miembro. El álbum familiar ha cumplido un rol importante en la conformación de identidades, de sentimientos de pertenencia, de continuidades generacionales.

Los álbumes de los desaparecidos están inconclusos, o mejor dicho, interrumpidos, interrupción marcada por la ausencia de imágenes, así como por la desaparición forzada y la violencia de Estado. Los hijos que nacieron en centros clandestinos de detención, no tienen imágenes en los álbumes de sus familias de origen. Son vidas condenadas al cautiverio, negadas de origen, cuerpos imposibles, identidades borradas. La imposibilidad de la representación, pero también la imposibilidad de los lazos, la negación de la posibilidad de ser madres, hijos, padres, abuelos, hermanos, amigos, compañeros, etcétera.

Como decíamos anteriormente, un audio acompaña y condensa la atmósfera; en él una maestra nombra a los niños. Los llama por ¿sus nombres de origen, los nombres dados por sus padres adoptivos o por sus nombres impuestos por los apropiadores? Voces de niños responden “presente” o “ausente”, o bien, un estruendo irrumpe cuando es el turno de los asesinados; nos llevan a un pasado, a un posible pasado, esas voces que no pudieron ser escuchadas en su momento, hoy las voces reales son voces de jóvenes, de adultos. Las voces de los niños se transforman en una imposibilidad, en una ficcionalización, presentes y ausentes en su ausencia, aquellas voces rompen el silencio de la historia.

Estas fichas no clausuran el sentido, por el contrario abren preguntas, reivindican el “trabajo de la memoria” (Jelin, 2002), con una sensibilidad afín, inspirado en el trabajo emprendido por los movimientos de derechos humanos (y homenajeándolo), dialogando con los archivos y las imágenes (y la falta de las mismas) esta obra se propone como un cruce entre el arte y la política, entre el arte y las posibilidades de representación de la violencia de Estado.

Una evidencia del pasado, de la apropiación, del trabajo de la memoria emprendido por las Abuelas. El título propuesto por el entonces director del Museo de la Memoria de Rosario, Rubén Chababo: *Evidencias*, nos lleva a reflexionar también sobre el valor documental de la imagen fotográfica, de su carácter de huella. Aquel dispositivo de producción de imágenes que se constituyó en una matriz cultural imprescindible para darle visibilidad al desaparecido, en algunos casos para darle una identidad, para testimoniarlo, para reclamarlo.

Pero esta en la instalación, principalmente en uno de sus bloques, como decíamos anteriormente, en la mayoría de los casos no hay fotografías, sino espacios blancos que se presentan como vestigios de la ausencia, que se conjuga con los retratos de los padres desaparecidos en la misma ficha. El “esto ha sido” (Barthes, 2005: 135-7) tan propio de la fotografía en su doble conjunción de huella y de pasado, se conjuga en cada pieza del primer bloque hacia el presente de la ausencia, donde más que lo que ha sido se manifiesta lo que *sigue siendo*. Ese bloque blanco expone la falta constitutiva de esas trayectorias, el hueco de esas biografías. En los bloques, en las fichas que los componen, se condensan la pérdida y la búsqueda del paradero, y en esa distancia entre ambos bloques se alberga el reclamo de justicia.

Los extremos abiertos de las estructuras que contienen las piezas del rompecabezas, nos habla también de la posibilidad de hallar nuevos casos, nuevas denuncias; lo que nos lleva a pensar en los trabajos de la memoria de una sociedad, de las posibilidades históricas de la enunciación y el testimonio, y con ello su contracara, el silencio y el olvido, en el sentido en que todo testimonio se halla en relación con sus posibilidades de enunciación, como advierte Michael Pollak: “la cuestión no es solamente saber lo que, en condiciones ‘extremas’, torna a un individuo capaz de testimoniar, sino también lo que hace que se lo solicite, o lo que permite sentirse socialmente autorizado a hacerlo en algún momento” (2006: 23).

Este montaje de piezas, imágenes y palabras no clausura, ni esquematiza, sino que, tal como advierte Georges Didi-Huberman, inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia: “[...] nos permite acceder a las singularidades del tiempo, luego a su esencial multiplicidad” (2004: 180).

Poner en juego las evidencias

Evidencias o Rompecabezas (como Puzzolo quería titular la instalación) es un hecho artístico con un profundo vínculo con la política. En primer lugar por su tema, por su referencia directa al terrorismo de Estado, a las desapariciones, al asesinato, a las apropiaciones; pero también en su alusión a la historia, al intento de reconstrucción del pasado reciente, a la construcción de la memoria, al trauma histórico, a la (im)posibilidad de representar el horror.

Se trata, asimismo, de una obra siempre en proceso: los lados de cada bloque de fichas no se encuentran clausurados, sino abiertos ante la posibilidad de aparición de nuevos casos, de la necesidad de incluir nuevas piezas. Se trata de una obra siempre en presente, actualizada cada año con cada niño hallado; cada 10 de diciembre se realiza el traspaso de fichas, donde las piezas en blanco son completadas (si es posible y autorizado) con el retrato del niño encontrado, ahora adulto, e incorporada (traspasada) al otro bloque. Lo mismo sucede con la banda sonora, cada año con cada niño que abandona la lista de buscados, el niño que antes era referenciado por otros niños como ausente, recobra su propia voz y responde “presente”.

Evidencias puede ser pensada como una reconstrucción del pasado a partir del archivo, pero una reconstrucción que no hace únicamente una rememoración, sino una insistencia en el

presente desde el presente; en su materialidad nos distancia del pasado, como advierte Florencia Garramuño:

Más que cuestionar la historia recibida, más allá del deseo de reconstruir el pasado, más allá, todavía, de una reflexión sobre el pasado y bien lejos aún de demostrar –otra vez–la imposibilidad de una totalidad de sentido, la lógica del archivo trabaja en estas obras contemporáneas con una noción de presencia posfundacional que coloca en el presente su piedra de toque, que ubica en la contemporaneidad la supervivencia del pasado con el olvido, los restos, la amnesia y los vestigios vivos. (2015: 74)

Es un trabajo permanente que refleja la constante creación de la memoria colectiva, el sentido de la obra no se clausura, y alberga el deseo de la restitución de una nueva identidad, del traspaso de una nueva ficha, de la inclusión de un nuevo retrato; una obra artística que propone una forma de transmitir el horror, que torna visible la relación con el pasado y sus continuidades en el presente. Como afirma Fortuny: “toda sociedad que haya atravesado un hecho social traumático, asiste en su seno a las permanentes ‘batallas de la memoria’: luchas por imponer sentidos sobre el pasado, en medio de políticas de memoria y de silencio” (2014: 13).

La relación de *Evidencias* con la dimensión política no se encuentra únicamente en su referencia al pasado traumático, en su tema. Sino en la práctica política que acompaña la labor de las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de construcción de sentido en torno a los nietos, a los niños apropiados, secuestrado, asesinados. Lo que nos permite interrogarnos por la articulación estético política de esta obra, no sólo en el sentido en que lo político determina o condiciona la politicidad de una obra, ni el tema, sino en la relación entre arte y política como un entramado complejo de diversas conexiones que se dan no sólo por la incorporación de temáticas sino también en la forma y en la materialidad. En este sentido, Nelly Richard (2011) distingue dos posturas en torno a cómo se ha pensado dicha relación: la primera, correspondiente al discurso de la modernidad, que plantea al arte y a la política como dos esferas separadas, en las que el arte sería un subconjunto de la esfera cultural, mientras que la política sería la totalidad histórico-social que proporciona un contenido al arte, el cual debe tematizarla. La segunda propone pensar “lo político en el arte” rechazando la correspondencia de ambos términos, y refiriendo a la articulación interna de la obra desde sus propios medios y organización simbólica, reflexionando críticamente sobre lo social.

Evidencias, desde el ámbito del arte, desde el museo, pone en juego una forma compleja que articula lo estético, lo documental y lo político. Se puede considerar la instalación en el patio central del Museo de la Memoria de Rosario como un lugar de la memoria (Nora, 1984) como un espacio en sí mismo de rememoración, pero se trata de una memoria que insiste en el presente y en el futuro (las posibles restituciones).

Esta obra, pone en evidencia también las políticas sistemáticas de desaparición forzada y evoca un pasado marcado por el terror, la represión, el exilio, la desaparición, tortura y el asesinato de miles de personas. Cada ficha, cada pieza, conforma un conjunto que se sitúa en el cruce de varias generaciones, en la intersección de duelos privados y reclamos políticos, de biografías interrumpidas, negadas, y una memoria necesariamente colectiva de nuestro pasado reciente, con la polifonía de sentidos puestos en relación por cada grupo y por diversos actores sociales.

Evidencias provoca inevitablemente (y necesariamente) un conflicto, entre lo individual y lo colectivo, entre el arte y la documentación, sobre las forma de representación del horror, sobre un pasado que continúa vigente, sobre la construcción de la memoria, sobre los sentidos en disputa, entreabiertos, pero que pone en *evidencia* lo innegable del horror: *las ausencias aun presentes*.

Obras citadas

BARTHES, Roland (2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

FORTUNY, Natalia (2014). *Memorias fotográficas: imágenes y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.

GARRAMUÑO, Florencia (2015). *Mundos en Común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GRÜNER, Eduardo (2008). "La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el Siglo de las desapariciones" en Ana

- Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 285-308.
- GUASCH, Anna María (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia* 5: 157-83. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>. Consultado: 28 de abril de 2018.
- HUYSEN, Andreas (2009). “Prólogo: Medios y memoria” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 15-24.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JELIN, Elizabeth y Ana LONGONI (2005). “Introducción” en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, xi-xxiii.
- JELIN, Elizabeth y Ana LONGONI (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LONGONI, Ana (2010). “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas, escraches”. *Aletheia* 1.1 Universidad Nacional de La Plata, 1-23. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf. Consultado: 17 de octubre de 2018.
- LONGONI, Ana y Gustavo BRUZZONE (2008). “Introducción” en Ana LONGONI y Gustavo BRUZZONE (comps.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5-59.
- LONGONI, Ana y Gustavo BRUZZONE (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- NORA, Pierre (1984). *Les lieux de Mémoire, I: La République*. París: Gallimard.
- POLLAK, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones al margen.
- RICHARD, Nelly (2011). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-misférica* 6.2 Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>. Consultado: 17 de octubre de 2018.

RIGAT, Leticia (2011). "Representar la desaparición. Una reflexión sobre el uso de la imagen fotográfica en la construcción del recuerdo" en Elizabeth Martínez de Aguirre (comp.). *Contratiempo. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea 1*. Rosario: UNR Editora, 93-106.

Ficha técnica de la instalación analizada

PUZZOLO, Norberto. 2010-actualidad. *Evidencias*. Instalación, fotografía y objetos de polyfan. Banda sonora de Lisandro Puzzolo. Santa Fe: Colección del Museo de la Memoria de Rosario.

Notas

¹ Banda sonora realizada por Lisandro Puzzolo.

² Disponible en <https://www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=2>.