

En la piel de la ciudad.

Trama urbana y procesos de la memoria.

Andrea Giunta
UBA - CONICET

1.

Encontré por primera vez impreso el nombre de Gabriela en un artículo publicado en el diario *Página/12* el 2 de abril del año 2006. La vi por última vez en enero o febrero de 1978 cuando viajamos juntas en el 86 a despedir a S. que viajaba para estudiar danza en Londres. Hacía meses que no vivía en su casa y que cambiaba continuamente de domicilio. Había dejado las clases poco antes de terminar quinto año y por eso hicimos una ceremonia de graduación especial para ella en la puerta del colegio. No recuerdo si pudimos coordinar para viajar juntas a Ezeiza o simplemente nos encontramos en el colectivo. Estaba extremadamente delgada. Supimos en el colegio que su hermano había desaparecido. Hablamos de eso. Ella desapareció el 19 de abril de 1978. La muerte impregnaba la trama social hasta tal punto que con un muy reducido grupo de ex compañeras que seguimos viéndonos algunos años teníamos la certeza de no vivía. En algún momento de 1979 escuché por primera vez que había campos de concentración en la Argentina. Gabriela fue vista por última vez en El Vesubio.

El artículo del diario refería a una acción emprendida el 24 de marzo de 2006 con la que la ciudad amaneció cubierta de vinilos en los que se remitía al lugar en el que habían vivido, trabajado, estudiado o habían sido secuestrados vecinos de distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires. Fue una iniciativa de las organizaciones vecinales que surgieron de las asambleas barriales que emergen con la crisis del 2001.

Cada 24 de marzo se renuevan las estrategias que permiten que la memoria no sea un archivo depositado en el pasado, sino una forma de intervenir en el presente. Los organismos, la militancia barrial, la participación de artistas y de intelectuales, es decir, de todos los trabajadores de la cultura, han contribuido a que tales intervenciones se diversifiquen permitiendo no solo que los instrumentos de la creatividad se vinculen a la eficacia, sino creando también una trama de posiciones, de texturas de ideas, que involucran las emociones y los afectos. Se ha creado así un repertorio inmenso de propuestas que en ocasiones dialogan con estructuras institucionales y en otras recorren circuitos completamente inesperados. Se trata de intervenciones que constituyen un patrimonio intangible que se expande por las ciudades del país y que confiere a nuestra contemporaneidad una de sus características más visibles: su diálogo estrecho y sostenido con un pasado que, desde hace cuarenta años, no deja de ser abordado. En tal sentido, cultura y derechos humanos no han sido campos separados.

2.

Ciertas imágenes o representaciones visuales sobre la violencia y la represión de la dictadura crearon comunidades interpretativas que activaron particulares formas de resistencia. Se trataba de propuestas visuales que no señalaban, necesariamente, a los responsables de la tortura o de las desapariciones, sino que referían a la violencia misma. Si abordásemos un estudio comparativo de intervenciones del arte de América latina durante las dictaduras, encontraríamos un conjunto significativo de obras que activaban interpretaciones compartidas en un tiempo en el que la expresión cultural estaba bajo vigilancia. Las imágenes que referían a la violencia implicaban entrar en una zona de riesgo. Hacerlo involucraba no sólo el intento de representar lo irrepresentable, sino también gestar campos de sentidos clandestinos. En países como Argentina, Chile, Uruguay o Brasil puede seguirse un grupo consistente de obras, que fueron expuestas en esos años, que referían en forma directa a la violencia: las parrillas de Norberto Gómez, con formas de resina que remitían a restos humanos en Argentina; los maniqués partidos chorreados de pintura roja en la instalación *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero en Uruguay; los bultos ensangrentados que Artur Barrio distribuyó alrededor del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; las intervenciones con retratos de desaparecidos que Luz Donoso realizó en los televisores del paseo Ahumada en Santiago de Chile. Son estos tan solo algunos ejemplos de un campo de intervenciones visuales extenso. En torno a estas obras -hoy expuestas en los museos de América latina y del mundo—se articularon complicidades, redes de interpretación, comunidades que entendían que ellas representaban algo que podría entenderse como una fisura del sistema de control y, en un sentido no literal, una zona o lugar de emancipación en tanto proporcionaba un conocimiento distinto sobre aquello que podía leerse cada día en el periódico.

Vinculadas cada vez más a la desaparición y a la textura de la memoria el campo de las intervenciones visuales se expandió intensamente después del restablecimiento de las democracias. En Argentina se articularon tanto desde el campo específico del arte como en el espacio urbano. Fueron iniciativas de artistas que fueron discutidas y elaboradas en relación con los organismos de derechos humanos (por ejemplo, el Siluetazo) o poéticas específicas vinculadas a la ausencia y la desaparición (por ejemplo, las propuestas en torno al retrato familiar y la desaparición de Gustavo Germano o de Lucila Quieto). Las intervenciones visuales son formas eficaces empleadas por H.I.J.O.S. en los escraches realizados desde 2007. Volver visible, mediante pintadas, carteles, obleas, stickers o estallidos de pintura roja, el lugar en el que viven o desarrollan sus actividades responsables de violaciones de los derechos humanos, contribuyó poderosamente a crear una conciencia nueva en la ciudadanía. Una conciencia que se trabajó no sólo a partir del efecto visual del momento de la acción, sino también desde el trabajo de concientización previa en el barrio.

Acumulo, de una manera sucinta e incompleta, tan solo algunos ejemplos que permiten aproximarnos a la complejidad visual y social de estas intervenciones que se mueven entre el campo del arte y el de las producciones visuales. Compartir este archivo permite poner de manifiesto que no es posible comprenderlas a partir de una iniciativa de Estado. Gran parte de los casos que he mencionado se gestaron cuando todavía estaban vigentes las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final, cuando la vía judicial estaba suspendida, y cuando el Estado no había asumido públicamente su responsabilidad ni había pedido perdón. Esto sucedió en el año 2004. Aunque los juicios que se realizaron durante el gobierno de Raúl Alfonsín -cinco días después de asumir su gobierno firmó el decreto 158/83 por el cual ordenaba el proceso contra las juntas militares—fueron ejemplares y representaron un extraordinario logro de su gobierno en materia de derechos humanos y justicia, las leyes posteriores dejaron en suspenso un reclamo que los organismos de derechos humanos y gran parte de la sociedad sostenían

en relación con el juicio de todos los responsables. Aunque estas leyes no implicaron la suspensión de los juicios que se iniciaron a partir de su decreto, sí dieron lugar al desprocesamiento de todos los que estaban imputados. Fueron los indultos sancionados por medio de diez decretos del presidente Carlos Menem en 1989 y 1990, los que clausuraron los juicios e indultaron a más de 1200 personas entre condenados y procesados. En el año 2003, durante la presidencia de Néstor Kirchner, el congreso sancionó la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final y algunos jueces comenzaron a declarar inconstitucional el indulto. En 2006 la Cámara de Casación Penal declaró que era inconstitucional y en 2010 la Corte Suprema de Justicia lo confirmó estableciendo que las condenas debían ser cumplidas. En 2004 Kirchner descolgó el retrato de Videla, abrió las puertas de la ESMA y pidió perdón en nombre del Estado argentino.

Mientras se producía este recorrido judicial, los organismos de derechos humanos coincidían, aun en el clima convulsionado de la marcha realizada durante los 30 años, en reclamar “juicio, castigo y cárcel común, efectiva y perpetua para todos los genocidas”. Un reclamo que era compartido por H.I.J.O.S., que continuó con las acciones de escrache a los responsables de la represión, las muertes y las desapariciones durante la dictadura.

Este recorrido permite reconfigurar dos escenarios, el que se organizó desde los organismos de derechos humanos y la comunidad, en el que participaron intensamente trabajadores de la cultura, entre ellos los que se vinculan a las prácticas visuales, y del otro lado, el que se articuló desde los poderes del Estado representado por las medidas de Alfonsín, Menem y Kirchner.

3.

Quiero volver ahora al caso con el que comencé este texto. Entre 2006 y 2012 viví en el exterior. Fueron años en los que prácticamente no caminé por la ciudad. Es por eso que las imágenes a las que quiero referirme y que comenzaron a gestarse en 2006 fueron, para mí, un descubrimiento tardío. Comencé a registrarlas en el 2010, en un archivo que se incrementó a partir del 2013 cuando regresé definitivamente. Aunque desde un principio conocía que se realizaban no accedí buscándolas, como cuando construyo el archivo de mis investigaciones, sino caminando por la ciudad. Decidí conservar esa impronta. El registro proviene de las fotografías que hago con el celular cada vez que encuentro una baldosa. Destaco este aspecto porque es desde esta experiencia que configuro algunas de las hipótesis sobre la trama específica que estas intervenciones imprimen en la ciudad, especificidad que se vuelve visible cuando se las compara con otras formas de intervención urbana.

Berlín y Buenos Aires son ciudades intensamente atravesadas por marcas de la memoria. No solo por los museos, los sitios vinculados a los lugares en los que funcionaron centros de reclusión y tortura, los parques y memoriales que responden a iniciativas gubernamentales y de los organismos de derechos humanos, es decir, no sólo por esos lugares y espacios a los que es necesario ir y que involucran un guión, un recorrido, sino también por las formas de señalar la ciudad. Con tal intensidad que la ciudad misma se convierte en una “ciudad memorial”. No puede recorrerse Berlín sin cruzar las marcas que convocan el recuerdo en un sentido amplio. Tanto en relación con el Holocausto -y pienso, por citar un ejemplo vinculado al campo del arte, en la intervención de Christian Boltanski, “La casa desaparecida”, con los nombres de quienes habían vivido en el espacio vacío dejado por la bomba que destruyó un edificio en Gosse Hamburger Strasse

—como aquellas que remiten a la Guerra fría y que recuerdan el inmenso muro que dividió la ciudad entre 1961 y 1989. Una línea que recorre la división y que es, al mismo tiempo, una costura o una herida cuya textura visual cambia (es granito, son adoquines). Aunque no la busquemos, viene, en un sentido figurado, a nuestro encuentro. Es por otra parte casi imposible recorrer Berlín sin que encontremos paneles con fotografías y datos que nos interpelen, en el lugar en el que estamos parados, rememorando que allí sucedió algo violento, vergonzante, ominoso. Marcas que asumen formatos espectaculares, como en el caso del Memorial del Holocausto de Peter Eisenman en Berlín, o la forma de micro relatos, como en los carteles de Boltanski señalando quienes desaparecieron en la casa destruida por el bombardeo.

Ciudades como Buenos Aires o La Plata están intensamente señaladas con museos, parques, archivos, sitios de memoria, placas y recordatorios que si se vuelcan en un plano sorprenden por la intensa textura que deja el punteado. Las baldosas se han multiplicado en los últimos años. Hasta tal punto que, aunque no las busquemos, las encontramos en todos los barrios de la ciudad.

4.

¿Por qué son tan visibles? Pregunté a los que caminan en la ciudad si las vieron y qué sintieron cuando entendieron lo que significan. La respuesta siempre es sí, que las vieron, que a veces se detienen a leerlas, que otras siguen caminando porque ya saben qué significan.

Por razones bastante sencillas, sobresalen. La más evidente es que tienen incrustados vidrios de colores. No sobresalen físicamente. Son planas, respetan las dimensiones que predominan en las baldosas y se ordenan siguiendo la misma trama ortogonal. En un sentido, se integran físicamente a aquello que podemos nombrar como la piel de la ciudad, sus veredas. Física pero no visualmente, porque esos colores desordenan la normalidad del paisaje urbano.

Al verlas, eventualmente leemos lo que dicen. La estructura narrativa de las baldosas es constante. Introducen el nombre, detallan si allí vivió, trabajó o estudió quien es identificado como “militante popular” (sin puntualizar una posición política particular), se caracteriza su situación actual como “detenido-desaparecido” (en pocas ocasiones se incluye la palabra asesinado o asesinada), se establece que la responsabilidad corresponde al “terrorismo de estado”, se identifica a la organización que lleva adelante esta iniciativa, “Barrios x la memoria y la justicia” que, en un sentido, permite inscribir el reclamo de verdad y justicia que reclaman los organismos de derechos humanos y amplios sectores de la sociedad. Sin embargo, el énfasis está en la memoria. Se introduce así el objetivo preciso de estas placas, que es que el barrio recupere a esa persona desaparecida que formó parte de la vida del barrio.

En esta estructura se traduce la necesidad ininterrumpida de recuperar esas vidas desde el presente, de dejar constancia de que eran militantes, que hay responsables de su desaparición y que las placas buscan recordarlos en relación con la vida, no con la muerte. Esa es la función de los colores.

La vida de estas placas es compleja. Por un lado porque, con el tiempo, quienes las realizan han elaborado estrategias para que la comunidad sea consciente de que se van a instalar. Para esto realizan un trabajo previo que guarda algunos puntos de contacto con el que realiza H.I.J.O.S., en términos de las tareas de concientización previas al

escrache. Por otra parte, tienen que acordar con los organismos de la ciudad pasos para la realización, que tienen que ver con la preparación del hueco en el que se realizará la placa. No es menos significativo que el proceso de la realización sea público y que lo lleven a cabo los familiares, cuya participación puede también sentirse en las diferentes formas de colocar los vidrios. Es, en un sentido, la inserción del vocabulario abstracto en un ritual colectivo cuya forma definitiva se establece en la relación entre el espacio disponible y el momento de la realización.

Lo que se cristaliza en este proceso es un instante que involucra a toda la comunidad. Aunque las fotos que registran la realización muestran a adultos y niños trabajando juntos en lo que parece un taller escolar, la ceremonia tiene elementos que la vinculan a los ritos de transición del duelo. Allí depositan flores y sus amigos y familiares aproximan historias que permitan reconstruir aspectos de la vida de quien ya no está. Las placas reponen ese lugar irrepresentable del desaparecido. No se trata de su retrato, pero sí de una marca que recuerda que esa persona, cuyo cuerpo no se sabe dónde está, existió.

Las baldosas también registran la tensión social que existe en relación con los desaparecidos y la dictadura. Aparecen algunas veces manchadas, tachadas. Pero es más la excepción que la norma. En tal sentido, tampoco el monumento del Parque de la Memoria ha sido vandalizado. Por el contrario, se puede ver que en su multiplicación existe un deseo de emulación que no proviene ya de las organizaciones barriales sino de las personas, que se acercan y relatan las razones por las que también quieren instalarlas. Así se configura una forma particular de memoria territorial y al mismo tiempo descentralizada (tal como la caracterizaron Miguel Tufro y Luis Sanjurjo), una memoria regulada por acuerdos con los poderes que administran la ciudad, pero también vinculada a la militancia barrial y a los familiares de los desaparecidos. El proceso de realización de la baldosa genera un nuevo álbum de familia que registra intensamente la realización, aquellos que estuvieron presentes, y quienes hablaron y guiaron la ceremonia del recuerdo. Al mismo tiempo, se distribuye sobre la ciudad como una textura incontrolable que recuerda que allí vivieron personas que conocimos o no. Es un formato regulado y al mismo tiempo descontrolado. La visualización de las baldosas produce un sentido cercano al de los recordatorios que periódicamente publica el diario *Página/12*. Vemos su regularidad disruptiva en las veredas, como vemos la regularidad del retrato en la página del diario, pero cuando tomamos conciencia del significado de esas interrupciones de la lógica urbana, de la lógica periodística, el impacto emocional es intenso. Allí, donde estamos todos, en donde se registra lo que sucede cada día, queda la marca de una ausencia de cuarenta años que, en ese acto de reconocimiento, se vuelve presente. En el caso de las baldosas se produce una inquietante inversión del museo. No se trata de espectadores más o menos domesticados que llegan y atraviesan el recorrido que se les propone, en muchos casos procesional y exacerbadamente emocional, en el museo de la memoria. Se trata de un museo distribuido por la ciudad que sale al encuentro del ciudadano.

5.

Podría agregar muchos detalles de archivo al análisis de este caso específico, o exponer con más precisión materiales testimoniales y etnográficos que recogí en mi investigación. Podría también ampliar geoméricamente los casos en los que las estrategias visuales activaron el pasado de la dictadura en distintos presentes. Sin embargo, desde un principio el propósito de este texto ha sido intervenir, desde un caso específico, en los debates que han detonado los editoriales del diario *La Nación*, las declaraciones del Ministro de Cultura del recientemente electo gobierno de la ciudad de

Buenos Aires Darío Lopérfido, las declaraciones del intelectual Luis Alberto Romero, las del escritor Marcelo Birmajer, e incluso los *tuits* que impulsivamente redactaba, ya desde hace unos años, el actual Ministro de Cultura de la Nación, Pablo Avelluto. Los textos no son del mismo estatuto. Recorren un rango que incluye los formatos aparentemente civilizados del editorial o del ensayo académico, frases en programas radiales, esfuerzos de lecturas iconográficas o textos breves en los que se anticiparon despidos y dictaduras que cada día se confirman en las políticas que aplica la alianza Cambiemos y el macrismo en el poder para poder aplicar el ajuste. En este contexto el gobierno no parece saber qué hacer con ese pasado. No sabe para qué le sirve. Esto permite comprender las oscilaciones sobre la dictadura que se perciben en el propio Macri cuando no recibe en la casa de gobierno a las abuelas pero menciona el *Nunca Más* en su discurso ante el Congreso el 1ero de marzo. Alejandro Grimson analiza esto cuando en un artículo publicado en *Anfibia* señala que, en el discurso del 1ero de marzo, el *Nunca Más* fue el telón de fondo del nacimiento del “relato” macrista. Pero el telón al que el gobierno aspira es ordenado, abstracto, sin conflictos.

Lo cierto es que no se ha logrado sujetarlo. Los misiles lanzados desde la formación de funcionarios e intelectuales que describimos es cada día contestada por cartas dirigidas al presidente de la República Mauricio Macri y al Jefe de Gobierno Horacio Rodríguez Larreta pidiendo la destitución del Ministro de Cultura de la ciudad; activada con reuniones entre representantes de organismos de derechos humanos y de trabajadores de la cultura con Rodríguez Larreta; con cartas de intelectuales latinoamericanos que enseñan en Universidades en los Estados Unidos dirigidas a Barak Obama; con las respuestas de Laura Malosetti Costa y Ana Longoni a las tareas de decodificación de Birmajer; con respuestas de Rafael Spregelburg a Lopérfido; con las de Horacio Verbitsky a Romero. A estos intercambios se suma el tráfico incesante en *Facebook* y la distribución de un impreso en la función del teatro Colón del 16 de marzo pidiendo exactamente lo mismo: la destitución del ministro de cultura de la ciudad.

Lo que este intenso intercambio pone en evidencia es que no será fácil borrar 40 años de búsqueda de la verdad y la justicia. Vuelve evidente también que los efectos de estas acciones no son sólo locales. El viaje del presidente François Hollande vino precedido por un artículo publicado por *Le Monde* el 23 de febrero que replicaba la carta de los intelectuales a Macri y Rodríguez Larreta; el de Barack Obama viene anticipado por el editorial que hoy, 17 de marzo, publicó el *New York Times* solicitando al presidente lo mismo que reclama la carta que el premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel le dirigió el 2 de marzo: la apertura de archivos que permitan, dice el artículo del *New York Times*, que “el gobierno de los Estados Unidos haga lo que todavía puede para transformar su responsabilidad en justicia y que proporcione a las familias de las víctimas algunas de las respuestas que buscan”. Dudo que este pedido haya figurado en la agenda que Macri imaginó y que hoy, dicen los medios, él mismo va a incluir cuando se encuentre con el presidente de los Estados Unidos.

Algo que a esta altura debería comenzar a comprender el nuevo gobierno es que no podrá valerse por mucho tiempo de la demonización del pasado para aplicar sus políticas de ajuste -algo que también señala Grimson. Cuando entienda esto probablemente dejará de creer que el kirchnerismo dictó los textos o los temas a los artistas que instalaron obras en el Parque de la memoria tal como supone Birmajer. Fue exactamente al revés. Se hizo eco del reclamo de la sociedad que después de las leyes y los decretos que liberaban a los responsables del terrorismo de Estado siguió reclamando justicia. El proceso mismo de emergencia de las baldosas demuestra que éstas, tanto como los parques, museos, películas, novelas y obras de arte, deben analizarse en su contexto de

emergencia. El pasado no es un bloque compacto que puede dividirse en un antes y un después del 24 de marzo o del *Nunca Más* o del kirchnerismo o del macrismo. Que queda mucho por revisar e investigar y que las posiciones acerca del pasado no están, en modo alguno, unificadas, es algo que todos sabemos. Los organismos de derechos humanos y todos los sectores de la sociedad que buscan la verdad siguen reclamando investigación, la apertura de archivos, aquellas declaraciones y testimonios que permitan encontrar a los nietos no recuperados. Todos queremos saber más. Discutir un pasado tan complejo desde la demonización del gobierno anterior, suponer que los artistas fueron ventrílocuos de sus “relatos”, pensar que con esta campaña de desinformación podrán licuar el pasado, implica una ignorancia alarmante acerca de un proceso histórico de 40 años que no ha cesado. Las baldosas son una de las tantas intervenciones que nos lo recuerdan cada día.

ANDREA GIUNTA

UBA - CONICET

andrea.g.giunta@gmail.com

Andrea Giunta es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en esa universidad desde 1987 y de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008, donde también es directora del Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS). Investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA), recibió la beca Guggenheim y el Diploma al Mérito Konex en dos oportunidades. Fue curadora de la Retrospectiva de León Ferrari, presentada en el Centro Cultural Recoleta (2004), y en la Pinacoteca de São Paulo (2006). Es autora, entre otras obras, de *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008, edición ampliada y corregida de Siglo Veintiuno), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009) y *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (2010).