

La imagen de los desaparecidos del Rancho Urutau en Ensenada. Su modo de representación y su estatus como lugar de memoria.

Marcela Andruchow¹

Melina Jean Jean²

Resumen

Este trabajo aborda el estudio de las representaciones visuales de los desaparecidos por el Terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) en la ciudad de Ensenada llevadas a cabo por el Espacio de Cultura y Memoria “El Rancho Urutau”, en su proyecto “Mosaicos por la Memoria”. El caso se aborda a partir de una metodología interdisciplinaria desde los campos de estudios del arte, la historia y memoria y la recuperación de la recepción de estas intervenciones artísticas emplazadas en espacios públicos. Focaliza en el análisis de la peculiar representación del “desaparecido” que lleva adelante el grupo agente de memoria. Se trata de mosaicos que proyectan una representación visual que evita la dimensión trágica; es figurativa y alude a lo festivo y lo lúdico de ciertos aspectos identitarios de los homenajeados. Estos aspectos son decididamente privilegiados por parte de los agentes, que adoptan una modalidad en la representación que recuerda a la víctima desde una dimensión amena y cotidiana. Este análisis se completa con la indagación en el grupo hacedor y el entorno de los familiares de las víctimas sobre las percepciones y la recepción de estas intervenciones, su dimensión afectiva y su consideración en cuanto se constituyen en lugares de memoria.

¹ Profesora en Historia de las Artes Visuales (UNLP) y Museóloga (ISFDyT N° 8, Dirección de Cultura y Educación de la Pcia. de Buenos Aires) y se desempeña como docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) desde 2001 hasta la actualidad y en la Universidad Nacional de las Artes desde 2003, ejerciendo actualmente como Profesora Adjunta de Historia Socio-cultural del Arte en el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA; y Profesora adjunta de Historia del Arte II y Profesora Titular en Museología I y II de la Facultad de Bellas Artes de UNLP. Ha participado y dirigido proyectos de investigación dentro del Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores. Ha presentado numerosos trabajos en congresos de la especialidad y publicado diversos artículos en revistas nacionales con referato. Es docente investigador categoría III.

² Licenciada y Profesora en Historia del Arte (FBA, UNLP), Maestranda en Historia y Memoria (FAHCE, UNLP), Becaria de Investigación (IHAAA, UNLP). Adscripta en Museología I (FBA UNLP), participa del Proyecto de Investigación “La colección de obras de arte de la Facultad de Bellas Artes-UNLP” dirigido por Marcela Andruchow. Ha presentado numerosos trabajos en congresos de la especialidad y publicado diversos artículos en revistas nacionales e internacionales con referato.

La imagen de los desaparecidos del Rancho Urutau en Ensenada. Su modo de representación y su estatus como lugar de memoria.

Introducción

Desde una perspectiva interdisciplinaria se considerará que el fenómeno a estudiar cruza los campos de la historia y la memoria, y los estudios de arte, en una aproximación compleja de la relación entre el proceso histórico político social y las producciones e intervenciones artísticas de murales en el espacio urbano. La propuesta parte de analizar por un lado, las representaciones de los desaparecidos realizadas por el Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau de la ciudad de Ensenada, en su proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Por el otro, indagar en el grupo hacedor y el entorno de los familiares de las víctimas sobre las percepciones y la recepción de estas intervenciones, su dimensión afectiva y su consideración en cuanto se constituyen en lugares de memoria. En este sentido el antecedente de referencia es la noción de “lieux de memoire” elaborada por Pierre Nora (1998: 32), en tanto se trata de monumentos y acontecimientos dignos de memoria, a objetos puramente materiales, físicos, palpables y visibles. Pero fundamentalmente, el “lieux de mémoire” es también “una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales, como fórmulas, divisas, palabras [...] Se trata de la exploración de un sistema simbólico y de la construcción de un modelo de representaciones. [...] de comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos”. Es en definitiva, la construcción de un modelo de relación entre la historia y la memoria. Estos conceptos fueron elaborados de modo casi inescindible del contexto histórico francés –y europeo- y se apoyan en la existencia de tradiciones, mitologías y de memorias estables y de larga duración, sedimentadas en el transcurso de sucesivas representaciones pasadas (Schindel 2009: 67). Además, es una perspectiva de los estudios de memoria que privilegia la cohesión social y el consenso (Lifschitz, y Arenas Grisales 2012). Pero en el caso de las acciones por la memoria en la Argentina y los países latinoamericanos en general, las memorias y las prácticas de memorialización cristalizan los modos que se va dando la sociedad para recordar y elaborar el pasado, homenajear a las víctimas y dar forma a la aspiración colectiva denarrar la historia y plasmarla en el espacio de la ciudad. Y estas prácticas se diferencian porque mantienen una cualidad de urgente denuncia o advertencia frente al olvido y/o al silencio, pretendiendo incidir en las condiciones sociopolíticas. Son gestos que surgen del pasado pero se orientan hacia el presente y el futuro (Schindel 2009: 67). “Construir monumentos, marcar espacios, respetar y conservar ruinas, son procesos que se desarrollan en el tiempo, que implican luchas sociales, y que producen (o fracasan en producir) una semantización de los espacios materiales”. (Jelin 2003: 3). Entonces, lo que se intenta comprender son los procesos que llevan a que un espacio se convierta en un “lugar”. Estos procesos de atribución de sentido no son automáticos ni producto del azar, sino que involucran la agencia y voluntad de “emprendedores de memoria”, sujetos activos en un escenario político del presente que ligan con sus acciones el pasado (rendir homenaje a las víctimas) y el futuro (Jelin 2003: 4). En el caso a estudiar, El Rancho Urutau se posiciona como un grupo de emprendedores o agentes de memoria por los desaparecidos de los distintos barrios de la ciudad de Ensenada y trabaja en la marcación de espacios urbanos a través del emplazamiento de murales constituidos por

mosaicos de cerámica, escogiendo una representación figurativa, festiva y/o cotidiana de la víctima homenajeada. Esta elección en la modalidad de la representación del tema se conecta con el corrimiento parcial que el grupo realiza del perfil “político” de los desaparecidos que homenajea y ello, en primera instancia obedece, a los conflictos implícitos que se desatan en el entorno de la ciudad respecto de las “víctimas”. La coexistencia de deudos tanto de integrantes de las fuerzas armadas (Marina específicamente) y de víctimas del Terrorismo de Estado implica que a la fragilidad de la memoria se sumen las tensiones y disputas por los sentidos de rememoración, que debe además confrontar con la materialidad del espacio transformado en lugar de memoria. (Flier 2008: 10). En este sentido, se trata de marcas territorializadas de conmemoración con un significado político, colectivo y público. Su instalación en la esfera pública implica un trabajo de memoria que se comparte, y es siempre el resultado de luchas y conflictos políticos, porque su existencia es un recordatorio físico de un pasado político conflictivo, que puede reavivarse en cuanto a su significado en cada nuevo período histórico o para cada nueva generación. Ese proceso conflictivo y de disputas sociales por la memoria, por el recuerdo legítimo de unos u otros actores del pasado político generó en la ciudad de Ensenada un escenario peculiar respecto de otros en el país. Una situación de silencio persistente y extenso sobre el cual el grupo El RanchoUrutau hoy imprime sus acciones. Además, nuestro caso se inscribe en el marco de la emergencia de un nuevo ciclo de memoria a partir del 2003, año en que el gobierno de Néstor Kirchner asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos realizadas durante la última dictadura militar y el impulso a una política pública de la Memoria (Flier 2008: 10). Ciclo que integra diversas acciones institucionales que lo caracterizan: el Congreso Nacional anuló las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, y en el 2005 la nueva Corte Suprema de Justicia declaró la inconstitucionalidad de estas leyes, proceso que permitió la reapertura de numerosas causas y el inicio de nuevos juicios contra las violaciones de derechos humanos que continúan hasta el presente cubriendo la amplia geografía nacional. Un nuevo tiempo en que la búsqueda de la verdad, justicia y memoria adquiere una nueva dinámica donde las formas de rememoración y representaciones del pasado adquieren connotaciones particulares tal como el propuesto por el grupo objeto de nuestro estudio.

Dentro de este marco contextual y teórico se encuadran las intervenciones del Espacio de Cultura y Memoria el Rancho Urutau, constituidas por murales a escala urbana que presentan las imágenes de los desaparecidos homenajeados. En este sentido, se considera para los intereses de este estudio que el uso de la imagen visual dentro del contexto urbano público y político, cumple un papel preponderante. La imagen visual como discurso, y en tanto producción simbólica, es aquella que percibimos a través de la vista representada en un soporte, materia o medio. La imagen nunca se presenta, sino que siempre se re-presenta porque se visualiza en una nueva dimensión matérica o medial. Esto quiere decir, que el referente que denota la imagen representada, adquiere una significación nueva y particular que completa su sentido en el modo de circulación y la interpretación del observador. En relación a esto último, se puede decir entonces, que una imagen por sí misma no construye sentido sola; sino que es a través de su “dispositivo” que la imagen adquiere una significación particular que sitúa al observador en un momento espacio-temporal y socio-político preciso (Aumont 1990: 143). En nuestro caso se trata de murales realizados con la técnica de mosaico. El mosaico es una obra taraceada compuesta de teselas de diversos materiales que evidencia un método integrado tanto al diseño y a la arquitectura, como a la expresión artística autónoma, logrando superficies prácticas y resistentes al uso o desarrollos espaciales originales. En tanto murales en el espacio urbano, estos mosaicos adquieren

particularidades tales como la monumentalidad, poliangularidad, estructura interna de composición, un relato, representación visual, relación con el entorno social y físico y la importancia del observador (Terzaghi 2009) El espacio urbano juega un papel elemental en la comunicación de los ciudadanos, pues la inmediatez de la información que presenta facilita la heterogeneidad de discursos en los que se incluyen los artísticos. El mural “demanda necesariamente trabajar en equipo y exige estar inserto en alguna problemática específica del barrio o la comunidad en la que se encuentra (...) el mural debe ser simultáneamente de alcance público y masivo, ya que representa la síntesis simbólica de un sentir del entorno social puesto en imagen” (Terzaghi 2009: 21).

Del terrorismo de Estado a la emergencia de las acciones por la memoria.

Entre finales de la década del sesenta y principios de los setenta se vivió, en la Argentina, un momento de movilización social y popular que fue continuado por un período de extrema violencia. Como anticipación al terrorismo de Estado desatado por el golpe cívico militar de 1976 apareció la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo paramilitar que sembró en muchas ciudades del país un miedo atroz mediante acciones homicidas manifiestas que resultaron impunes. Después, la dictadura militar extendió el terror con detenciones y con procedimientos en la vía pública y en establecimientos oficiales y privados. Esto tuvo como consecuencia la reclusión concentracionaria, la desaparición y el asesinato de los detenidos (Memoria Abierta, 2009). El golpe cívico militar tuvo un objetivo político y no militar: institucionalizar el poder de la gran burguesía y el capital financiero para incorporar al país en el proceso de mundialización capitalista. Para lograr ese objetivo era necesario el disciplinamiento del movimiento social por medio del terror. En especial, subyugar económicamente a la clase obrera con el retroceso del salario y la quita de la base de sustentación a las organizaciones sindicales. De allí que las víctimas de la dictadura fueron, especialmente, los trabajadores. La represión fue padecida por intelectuales, por artistas, por sacerdotes, por estudiantes, por políticos, por amas de casa, pero los delegados de fábrica, los dirigentes sindicales de base, los estudiantiles y los integrantes de organizaciones barriales fueron los que engrosaron el porcentaje mayoritario de personas desaparecidas y asesinadas (Carpintero & Vainer 2005: 309). A partir de esta configuración, la condición de subversivo no se refería sólo a quien realizaba atentados, sino a todo aquel que pensara de manera diferente al gobierno dictatorial. La represión desatada abarcaba todas las áreas de la vida del país. La metodología central fue la de los campos de concentración-tortura-extermínio. El terrorismo de Estado desplegado ejerció censuras, condenas, desapariciones, asesinatos y una larga lista de violaciones a los derechos humanos. Su objetivo, en tanto poder totalitario, fue impedir la reconstrucción de los acontecimientos y privar la posibilidad del recuerdo. (Carpintero & Vainer 2005: 312). La dictadura militar redefinió la arquitectura de la muerte al realizarla en forma sistemática como política de Estado. El término desaparecido implicaba la voluntad de encubrir el destino del secuestrado y la identidad de sus asesinos. De allí que la desaparición, “no fue solamente de sus cuerpos sino también de sus ideas ya que había que asesinar la memoria” (Carpintero & Vainer 2005: 315). Este terrorismo de Estado movilizó, muy tempranamente, la resistencia de grupos sociales y de organizaciones defensoras de los derechos humanos que, desde entonces, reclaman memoria, verdad y justicia por las víctimas. La entidad que simboliza los primeros esfuerzos de resistencia son las Madres de Plaza de Mayo, quienes sufrieron la desaparición forzada de algunos miembros de la agrupación. Además de los reclamos por la verdad y por la justicia –muy reciente y tardíamente respondidos–, en la sociedad argentina existe un reclamo por la memoria por la que trabajan en homenaje a las

víctimas. Esta memoria, como sostiene Elizabeth Jelin (2002: 3) excede lo familiar y el recuerdo individual de los desaparecidos, ya que se entiende que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y son portadoras de la representación general de la sociedad, de sus valores y necesidades en el presente. De allí que la memoria deba ser abordada como categoría social, porque es aquella a la que hacen alusión, política y social los actores sociales. Según Daniel Feierstein (2012: 97), se retoma el concepto de marcos sociales de la memoria, de Maurice Halbwachs, para plantear la posibilidad de reconstrucción creativa de una memoria colectiva y, en este trabajo, de su representación como proceso social. La memoria colectiva, en tanto proceso social de reconstrucción creativa, emerge como producto de interacciones múltiples de las memorias compartidas en marcos sociales de referencia y en situaciones de disputas por el poder. Ahora bien, ¿qué sucede con la memoria de hechos traumáticos acaecidos en el pasado reciente de una sociedad? La memoria, el recuerdo, la conmemoración o el olvido se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias colectivas, trágicas y traumáticas, de represión y de aniquilación. La memoria y el olvido, en estos casos, cobran la significación de mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia en sociedades que han sufrido períodos de violencia y de trauma. Dentro de este proceso social por la memoria, los diferentes actores sociales despliegan diversas estrategias para hacer memoria. Estos agentes de memoria asumen el rol activo de promover la transmisión de esa memoria a la sociedad presente y a las generaciones futuras. En muchos casos, no tienen relación directa con las víctimas, con los sobrevivientes o con los familiares. Sin embargo, reviven, desde el presente, el sentido de pertenencia a ese pasado y se consideran parte de esa memoria, que ya no es individual sino que es colectiva. Esta razón los lleva, directamente, a la acción y a la necesidad de transmitir y de materializar esa memoria.

Ensenada: contexto de época

Por sus características geográficas y por su puerto natural, a lo largo de su historia y desde fines del siglo xviii, Ensenada fue un punto estratégico y de vital importancia para la provincia de Buenos Aires. Gracias a las actividades portuarias y, posteriormente, a la llegada del ferrocarril, la región se conformó en torno a las incipientes industrias; de los mataderos y de los saladeros pasó a los frigoríficos y a las industrias del siglo xx. Para mediados de la década del setenta sólo sus tres principales empresas –la Refinería de YPF de La Plata, la Propulsora Siderúrgica La Plata y los Astilleros Río Santiago– contaban con, aproximadamente, 15 mil trabajadores. Además, en la ciudad había dependencias militares, como la Base Naval, el Liceo Naval, el Colegio Naval, el Batallón de Infantería de Marina N° 3, el Hospital Naval Río Santiago y la Prefectura Naval Argentina. Todas contaban con un gran número de trabajadores civiles que cumplían funciones de mantenimiento y de servicio. Ensenada, entonces, se caracterizó por ser una ciudad de trabajadores que encontró su sustento principal económico en el desarrollo industrial y comercial. Durante la época de la última dictadura cívico- militar (y, previamente, con el accionar de la Triple A) esta región fue la que concentró la mayor cantidad de desaparecidos y de asesinados (Fabián 2012: 9). Los trabajadores fueron el objetivo principal del accionar represivo que en esta zona fue operado por la Infantería de Marina, en estrecha colaboración con la Prefectura Naval y con la Policía Bonaerense. En Ensenada la presencia militar en la vida diaria era muy fuerte desde los años previos al golpe por el funcionamiento de las dependencias militares en la región. Las tensiones entre el movimiento obrero y las fuerzas militares datan desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, porque la sociedad ensenadense era mayoritariamente obrera y adhería al Peronismo. A partir de ese momento, el avance

productivo conseguido cesó y la persecución al movimiento peronista fue seguida por la persecución a los trabajadores. En la década del setenta el clima era muy tenso y tras la muerte de Perón la violencia terminó por instalarse. Luchas sindicales, huelgas, tomas de fábricas, atentados con bombas, persecución, detención, secuestro y asesinato de trabajadores se incrementaron notablemente. A partir del golpe de 1976 los operativos sucedían todos los días. La mayor cantidad de secuestros y de desapariciones fue entre 1976 y 1978 (Fabián 2012: 17). Pero, como se indicó, la represión desatada en esta zona no se concentró sólo durante la última dictadura. Los acontecimientos de los años previos fueron decisivos y constituyeron la antesala de la máquina de terror con la que operaron los militares pocos años después. Las consecuencias fueron profundas y calaron hondo en el inconsciente colectivo de la sociedad ensenadense.

Espacio de Cultura y Memoria “El Rancho Urutau” y el proyecto “Mosaicos por la Memoria”

El grupo Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau se inaugura como tal en la ciudad de Ensenada, el 27 de marzo del año 2010. Se trata de alrededor de veinte ciudadanos ensenadenses, que en su mayoría tenían algún tipo de relación previa a la convocatoria. No siempre son los mismos, a veces van rotando, otras dejan de participar y continuamente se suman integrantes nuevos. Sin embargo, a lo largo de los primeros tres años, podemos identificar un grupo de personas más o menos estables: Melina Slobodián (artista plástica), Oscar Flammini (reincorporado y dispensado del Astilleros Río Santiago), Sebastián Nicoloff Chacaroff (hijo de padre militante preso por la dictadura y puesto en libertad), Cristian Cobas (hijo de padre desaparecido, estudió diseño y artes plásticas en la UNLP), Andrea Gallego (hija de padre desaparecido y madre torturada, empleada de IOMA), Mario Díaz (hijo de desaparecidos, empleado de OCA), Mara Valdez (artista plástica, tiene su padrino desaparecido), Gabriela Alegre (trabajadora social), Mariela Zingano (maestra y artista plástica), María Del Carmen Amestoy (jubilada y pensionada), Andrés Villán (remisero), Silvina Jara (empleada pública), Jesús Gonzales (de Capital Federal, empleado), Lucía Bignasco (empleada de comercio), Gabriela Sadava (hija de padre perseguido, trabaja en el Hospital Cestino de Ensenada) entre otros.

Estos ciudadanos autoconvocados son de origen social distinto, ideologías diferentes, oficios, trabajos, profesiones y ocupaciones diversas, entre los que se encuentran participando hijos/as de desaparecidos. Esta diversidad de identidades individuales que conforman al grupo, y también forman parte de los marcos sociales de la memoria a los que hace referencia Maurice Halbwachs (1925), quedan atravesadas por un pasado que los identifica colectivamente. Los integrantes que participan en el proyecto se unen a partir de compartir experiencias en igual sentido respecto de las consecuencias del terrorismo de Estado de los '70s, particularmente de la ciudad a la que pertenecen. Experiencias que pudieron haber sido vividas directamente o bien transmitidas por otros, pero que en definitiva permiten tener un mínimo de coherencia y continuidad necesarios para mantener el sentimiento de identidad que los une colectivamente. (Pollak 1992:1). Es esta memoria colectiva la que se activa en el proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Como lo afirman en su única publicación gráfica hasta el momento: “Hacer memoria de lo reciente y revisar aquel momento de crisis en donde todo tipo de instituciones en nuestra vida social, pública, se desintegraba”.

Como ya se adelantó, este proyecto se materializa en la realización de murales utilizando la técnica de mosaico, en donde se representa a los vecinos que fueron desaparecidos o asesinados por la violencia del terrorismo de Estado. Los mismos son

colocados en el espacio público, particularmente en el barrio al que pertenecía la víctima. El proyecto tiene objetivos bien definidos, algunos son:

-“Emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía. Estamos en democracia, hay que vivirla como tal, esclareciendo la historia inmediata, para sintetizar la experiencia y que el “Nunca Más” sea un hecho.

-Obligarnos a convivir con esa realidad puesto que no debemos dar posibilidad al olvido, estos hechos pasaron en el seno de nuestra comunidad y a nuestra gente. Debemos tenerlo siempre presente.”³

A través del proyecto el grupo busca reconstruir el entramado social que directa o indirectamente fue intervenido durante la última dictadura en la ciudad de Ensenada. Buscan restablecer un vínculo, regenerar lazos con los hijos, familiares, amigos y vecinos de las víctimas. Sin embargo, la propuesta tiene una convocatoria pública y abierta. Melina Slobodián es la coordinadora general y responsable principal del trabajo plástico, diseño y construcción de los murales. Las actividades se reparten de manera a veces azarosa y también en función de la accesibilidad y habilidad (en cuanto al manejo de los lenguajes artísticos) de los integrantes. El procedimiento de construcción de los murales se divide en tres etapas. Un proceso de investigación, en el que junto con los familiares reconstruyen los aspectos identitarios más significativos y toda la información posible del homenajeado. Esta etapa es de suma importancia porque de su resultado depende la imagen y composición del mural. Luego, la etapa de construcción colectiva del mural y su emplazamiento. En cuanto al lugar de emplazamiento se trata del espacio público y la consigna es colocar el mural lo más cercano posible a la casa de la víctima. Esta decisión se fundamenta en una búsqueda estratégica en relación a los objetivos del proyecto: que el mural sea visibilizado por los familiares, vecinos y transeúntes ocasionales del barrio. Por último, la etapa de difusión, inauguración del mural y acto conmemorativo.

Proyecto “Mosaicos por la Memoria”: el caso del IV mural en conmemoración de los desaparecidos Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz

Este Mural (Imagen 1) fue inaugurado el 26 de Abril de 2014. Se trata de la representación de Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz. Fueron secuestrados el 10 de Marzo de 1977 de su domicilio en La Plata junto a su bebé de 5 meses, Mario Díaz. En circunstancias que se ignoran, Marta fue llevada hasta la casa del padre de Carlos en Villa Tranquila, Ensenada, para dejar a Mario con ellos. Ambos permanecen desaparecidos. Carlos, era estudiante de Educación Física (UNLP), amante de los deportes y jugador de fútbol, trabajaba en Segba (hoy EDELAP). Marta se había recibido de Psicóloga (UNLP), era bailarina de flamenco, trabajaba en Vialidad. Ambos militaban en el ERP. En el mural, se los puede ver doblemente representados. En el centro y de mayor tamaño, aparece Marta sosteniendo con su brazo derecho a Mario, su brazo izquierdo en alza con el puño cerrado (en el centro del puño y de fondo aparece la estrella amarilla, símbolo del ERP), está vistiendo una remera a rayas negras y blancas, una pollera marrón, y zapatos. En su cabello posa una rosa roja hecha de cerámica. Por detrás y abrazándola aparece Carlos. Con su brazo derecho toma el brazo de Marta que sostiene a Mario y con su brazo izquierdo toma a su mujer por la cintura. Lleva una camisa en tonos amarillos, un pantalón celeste *oxford*, y zapatos. Detrás de ambos, se

³ Mencionados en la página “El Rancho Urutau” en la red social *Facebook*.
<https://www.facebook.com/elrancho.urutau?fref=ts>

puede ver una biblioteca pequeña con varios libros, símbolo de su identidad estudiantil. A la izquierda del mural, vemos nuevamente a Marta en un paso de baile y vestida con un típico traje de flamenco de los '70, rojo y blanco. A la derecha del mural, Carlos aparece como jugador de fútbol del Club local Petirossi, lleva la indumentaria típica de esos años, al igual que la pelota de cuero. De fondo podemos ver franjas onduladas de distintos tonos de azul y grises, que junto a una franja blanca forman la bandera argentina. El piso, en perspectiva y creando el espacio de la representación, está formado a la izquierda por mosaicos similar madera, simulando el piso del salón de baile. En el medio, donde posa la pareja, se simula una tabla de ajedrez. Y a la derecha el pasto de una cancha de fútbol.

En cuanto al nivel de significación del mural, cobra especial relevancia la figuración como recurso para la representación. Lo que unifica y caracteriza a todas las composiciones que hace el Rancho y que vemos en este mural, es la dimensión festiva y lúdica a la que apelan los agentes. Se puede plantear que esta elección se justifica entanto genera un recuerdo distendido y hasta placentero del personaje. Esto puede llevar a pensar en la construcción de una narración ideada para desplazar las huellas del trauma. Esta elección que se puede conceptualizar como “fetichismo narrativo” funciona como una respuesta frente al pasado traumático que intenta sustituir el duelo o elaboración del trauma que necesita del gasto de angustia para ser efectuado (Santner; 2007)⁴

Desde el punto de vista psicoanalítico freudiano, el fetiche es aquel objeto que reemplaza el lugar del deseo y del placer. Siguiendo la explicación de este autor, durante el trabajo de duelo se elabora la realidad de la pérdida o el shock traumático, recordándola y repitiéndola en diferentes dosis y formas. El principio de placer se encuentra en ese momento fuera de acción. Pero el fetichismo es la oposición y negativa a este proceso porque permite precisamente rehabilitar el principio del placer. Como estrategia desarticula a través del placer y la fantasía la necesidad de hacer el duelo, evitando caer en la urgencia de la reparación del suceso traumático. Se puede pensar que el recurso a la figuración en los murales alivia en sus hacedores y observadores el peso de tener que reconstruir la propia identidad colectiva, en condiciones postraumáticas, es decir, propone la postergación indefinida del trauma (Santner; 2007: 219). El Rancho, a partir del tipo de representación elegida, plantea la existencia de ausencias a través de la imagen en vida de esas ausencias como forma de representarlas. Se representa lo que se perdió: la vida compartida de esos vecinos. Y se hace a partir de la figuración y de un momento placentero en la vida de esa persona, no dolorosos de recordar para sus familiares, amigos y compañeros. Esta operatoria, que se reconoce como un caso de “fetichismo narrativo”, conduce a un desplazamiento del núcleo doloroso de la memoria traumática. Esta es clave para los objetivos de memoria del grupo. La evidencia la aportan los mismos integrantes y familiares cuando explican los motivos de su elección, Luciana Díaz explica, “ver lo más humano de ellos, no los mostramos como grandes militantes, sino como a un tipo que jugaba al fútbol, que le gustaban los deportes, a ella que le gustaba bailar. Esto me parece que fue la vivencia

⁴ Erik Santner escribe en el contexto de los debates sobre las representaciones del trauma, la historización del nazismo y la solución final. Discute en particular la dinámica del fetichismo narrativo en el cine “ámbito de producción cultural donde el placer narrativo y el placer visual se entremezclan libremente”. Toma como ejemplo el filme alemán *Heimat* de Edgar Reitz (1984) en el cual a través de un relato de amor se restaura el placer de la narración histórica de la historia alemana del siglo XX. Este relato como fetiche desplaza el trauma generado por la solución final y la Alemania nazi, contexto de fondo del filme.

más grossa, de humanizarlos”⁵. Melina afirma, “tenemos que reivindicar a las personas (...) lo que tratamos de hacer es de humanizar, porque si hay algo que se logró fue deshumanizar lo que sucedió, la desaparición de toda esta gente”⁶. Esta elección es su estrategia de memoria. Y es la resultante de un proyecto cuyos fundamentos y objetivos fueron detenidamente pensados, debatidos y consensuados colectivamente desde sus inicios.

El mural fue emplazado en una pared del frente de la Escuela Primaria N° 9 de Villa Tranquila, a la cual había ido Carlos. La Escuela (directivos, cuerpo docente, auxiliares y alumnos) no sólo aceptó la propuesta sino que también trabajó en particular con los chicos de 5to y 6to grado, quienes hicieron numerosos trabajos en relación al mural, a Carlos y su hijo Mario. En el acto de inauguración estos trabajos fueron expuestos. Asistieron los chicos, algunas docentes y directivos. También familiares, amigos, gente del barrio, el Secretario de Cultura y el director de DDHH de la Municipalidad de Ensenada, y los propios integrantes del Rancho. Hubo palabras alusivas, baile y música.

⁵ Entrevista a Luciana Díaz, hermana de Carlos Guillermo Díaz.

⁶ Entrevista a Melina Slobodián.



Imagen1

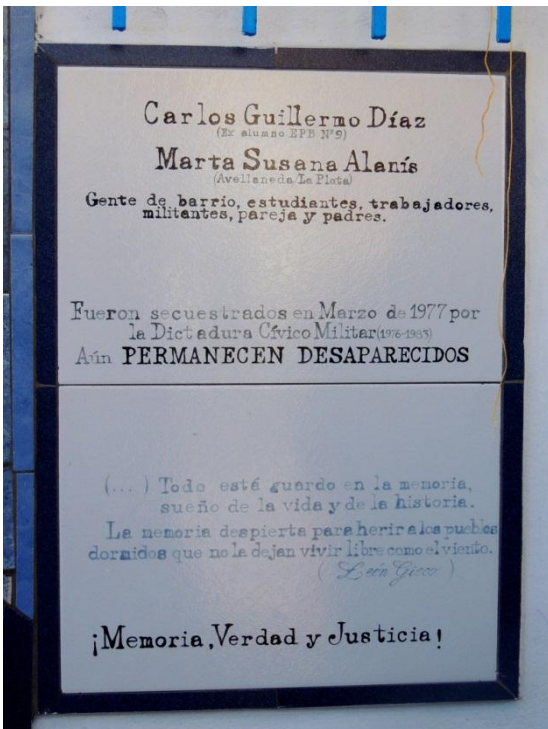


Imagen 2. Placa que acompaña el Mural

La recepción del mural en los familiares e integrantes del Rancho

Este apartado tratará de la indagación de las sensaciones, percepciones, recuerdos e interrogantes que se suscitaron en el grupo hacedor y el entorno de los familiares de las víctimas frente al mural. Se aplica para esta indagación una técnica de entrevista semiabierta, con la que se realiza un sondeo de la problemática específica.

Los entrevistados fueron Mario Díaz, hijo de la pareja desaparecida representada en el mural, y a su esposa Silvina.

En las entrevistas se focaliza en la subjetividad contemporánea que deviene del evento histórico (las desapariciones). El hecho concreto es la desaparición de los familiares, en este caso de los padres de Mario Díaz. El mural hace presente a los padres. Entonces, ¿qué surge a partir de esa experiencia? Interesan en este sentido, las sensaciones, los recuerdos y las preguntas que se generaron con la materialización del mural.

En función de la información recabada a los entrevistados, es posible encuadrar en relación a la obra algunos aportes hasta ahora no realizados que pueden destacarse.

Las sensaciones generadas en los entrevistados allegados y/o relacionados a la historia que la obra pone de manifiesto, muestran en Mario una angustia inicial a partir de la presión de verse incluido en el protagonismo de la obra. Angustia no anticipada antes de la propuesta de hacer el mural de sus padres. Esto refiere al hecho de que Mario como integrante del Rancho, compartió la tarea de hacedor, pero cada vez que le sugerían hacer el mural de “sus viejos”, él lo dilataba para el futuro. En el momento que los demás del grupo decidieron “ahora te toca a vos”, se produce esa angustia no anticipada. Respecto al tipo de representación y al lugar elegido para ella, la propuesta del mural de “sus papás” fue que esté en el barrio (como los otros murales), precisamente en la escuela adonde fue Carlos, su papá. “La idea era que los chicos de la escuela vean que el desaparecido desapareció ahí del barrio, que fue un chico como ellos que fue a la escuela, al aula que ellos estaban, que estudió, que jugó a la pelota en el barrio que ellos estaban, que le puede pasar el día de mañana a cualquier persona que puede participar o hacer algo para una sociedad mejor”⁷. Aquí se muestra una necesidad de reivindicación de los personajes manteniendo vigentes sus ideales, haciendo presente la identidad de los padres poniendo en acto la validez de sus ideas. Esto genera la sensación de identidad de los personajes en la actualización visual de sus personas (personas que comparten con los vecinos sus actividades, sus deseos, sus gustos, etc.). A lo cual se acopla un pasaje desde el presente hacia el pasado, al ser reconocidos los personajes en su existencia y con proyección al futuro, al ser transmitido a las generaciones siguientes; a los niños que no habían nacido cuando acontecieron los hechos de esta historia.

En el caso de la esposa de Mario, Silvina, al comentar su participación en la hechura del mural “[tuvo que] elegir una foto de Julián [el hijo de ambos] para que esté como ejemplo de su padre Mario que está ahí como un bebé, ver esa imagen ahí... que son sus abuelos, era la imagen de Juli con sus abuelos, eso también para mí fue muy fuerte”⁸, se evidencia que ella toma la demanda de una transmisión poniendo el protagonismo en el hijo que tiene con Mario, Julián, como figura representativa y heredero de lo que describimos antes.

En ese acompañamiento a Mario, a Silvina se le dispara la totalidad de la problemática del desaparecido, en la percepción de cada uno de los posibles representantes de los desaparecidos, Silvina dice que “...yo más allá de que estamos hablando del mural de los papas de Mario, yo ya vengo con una carga, no me pasa solamente esto con ellos, yo también tengo un tío desaparecido, entonces siento que ver cualquier mural de los que

⁷Entrevista a Mario Díaz.

se hicieron me representan a todos. Veo a la cara del padre de Mario en ese mural y veo a un tío mío, postizo, pero me acuerdo de él y de los miles”. En ella se genera a partir de la problemática individual, la concepción del problema social encarnado en la historia de que cada uno es parte de todos.

Por otro lado, Silvina plantea su pretensión de que el tema sea defendido de modo inapelable, que sea válido para todos por igual. Esto se relaciona con que la familia de la madre (desaparecida) de Mario nunca se interesó por su destino, nunca se involucraron en la lucha por los desaparecidos. Aquí se puede considerar que esa impotencia ante la indiferencia de los familiares maternos está impidiendo ver que la actitud de no involucrarse también es una forma de reacción frente a lo sucedido. Lo que Mario y Silvina describen como lo justo (participar) o lo injusto (no interesarse), quizás no tiene las mismas cargas para los que no participan o se interesan. Para esa fracción de la familia no existe lo justo o injusto del hecho, sino quizás el deseo inconsciente de que el hecho no hubiese sucedido y no participando desestiman la trascendencia del hecho, que es una forma parcial y fallida de negarlo, pero un intento al fin de hacerlo.

Otro aspecto importante de las emociones que suscita en Mario el Mural es su condición de heredero de los ideales de sus padres como según el mismo dice “el legado que me dejaron es participar”⁹, no necesariamente de modo partidario, pero sí político. En este sentido su participación en las acciones del Rancho forman parte de un curso de vida, donde una lucha por él no iniciada se sostiene y reivindica.

Con respecto a los recuerdos que dispara el mural, se puede decir que todo recuerdo asociado se presentifica, convirtiéndose en materia prima para la participación y la militancia que tiene la expectativa básica de mantener vivos los personajes a través de la transmisión y reedición de sus vidas. En función de esta pretensión la pregunta que se hacen en el grupo es “si lo que nosotros hacemos va a generar lo que nosotros queremos, que es crear conciencia en la gente, que se interioricen, que sepan quienes fueron los desaparecidos, que puede pasar en cualquier barrio”¹⁰. El interrogante acerca de si la operación de intervención en el espacio público con los murales puede sostenerse en el tiempo y convocar o no a los vecinos abre distintas posibilidades a la reflexión. Una de ellas es la de que los murales se naturalicen como parte del mobiliario urbano olvidando su génesis. Esto puede verse reforzado a partir del tipo de representación elegida para los personajes, que es figurativa, festiva y cotidiana. La intención del Rancho con ello es generar empatía para con el vecino, ya que si bien los datos biográficos y característicos de haber sido “desaparecido” están presentes en el mural con una placa alusiva, la superficie visual se concentra en mostrar otros aspectos de la biografía de los personajes y la placa aparece como acotación o anclaje no visible globalmente en la imagen. Esta modalidad se fundamenta en la historia de silenciamiento que la ciudad ha construido en torno a la problemática de los desaparecidos, pero puede acontecer que la imagen de cotidianidad que genera empatía y propicia identificaciones positivas con los ensenadenses, quede por eso mismo relacionada solo con los aspectos lúdicos del personaje y no con el horror de la desaparición y la falta de justicia, resultando lo contrario a lo que el grupo hacedor pretende.

Finalmente un elemento más que aflora a partir de las entrevistas es la constatación de la calidad de lugar “sacro” del mural. Si bien Mario no conecta su aprecio por el mural en honor a sus padres con ninguna fecha conmemorativa en especial, sí se preocupa y ocupa de verificar que la obra se halle siempre en buenas condiciones, que se preserve y mantenga; manifestando una valoración y dedicación especiales. En este sentido, el

⁹Que en Mario equivale a militar. Entrevista a Mario Díaz

¹⁰Entrevista Mario Díaz

mural es un hito significativo de rememoración para Mario y el conjunto de allegados (familiares, conocidos, ciudadanos) que se involucran con la problemática, siendo la conexión con el pasado un modo de potenciar la participación-militancia y la transmisión a las generaciones futuras. Para ellos entonces, el mural se acerca a ser un “lugar de memoria”, un espacio con una carga emotiva y semántica diferencial al resto del espacio urbano.

Bibliografía

- Aumont, J. (1990) “El papel del dispositivo”, en *La Imagen*. Barcelona, Paidós.
- Carpintero, Enrique y Vainer, Alejandro. (2005) *Las huellas de la memoria II. Psicoanálisis y salud mental en la Argentina de los '60 y '70*. Tomo II: 1970-1983. Buenos Aires: Topia.
- Castellucci, Oscar, et al. (2008) *Proyecto Umbral. Resignificar el pasado para conquistar el futuro*. Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, Argentina.
- Crenzel, Emilio (2008) *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Crenzel, Emilio (coord.) (2010) *Los Desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblios.
- Da Silva Catela, Ludmila (2009) No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos. La Plata, Al Margen.
- Di María, Graciela; Terzaghi, Cristina, et al. (2009) *Murales de la ciudad de La Plata*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Fabián, Daniel (2012) *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)*. La Plata, De La Campana.
- Feierstein, Daniel (2007) El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Flier, Patricia (2008) “Políticas de la memoria en el pasado reciente de Argentina. 1976-2010”. Seminario Internacional “Memoria y derechos humanos: desafíos para un circuito de Memoria”. Proyecto Rutas de la Memoria INNOVO Chile 09 /USAH, Santiago de Chile.
- Freud, Sigmund (1917) *Duelo y Melancolía*. Amorrortu, Buenos Aires, 1986.
- Jelin, Elizabeth 2002. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”, en: Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*. España, Siglo Veintiuno.
- Jelin, Elizabeth. yLangland, Victoria. (2003). “Introducción. Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente”. En: Jelin, E. y Langland, V. 2003. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid. Siglo XXI.
- Pollak, Michael (1989) “Memoria, olvido y silencio”. Texto publicado originalmente en portugués en la Revista Estudios Históricos. Río de Janeiro, Vol. 2, nº 3. 1989. Pp 3-15. Esta traducción es de uso interno de curso de posgrado en Antropología de la Memoria

y la Identidad. Maestría en Historia y Memoria de la UNLP. Traducción de Renata Oliveira.

Santner, Eric L. (2007). “La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma”. En: Friedlander, Saúl. 2007. *En torno a los límites de la representación. Los nazis y la solución final*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Tapattá de Valdez, Patricia. (coord.) et al. (2009), *Memorias de la ciudad. Señales del terrorismo de Estado en Buenos Aires*. Memoria Abierta. Buenos Aires. EUDEBA

Referencias gráficas

Publicación en formato de boletín informativo del Rancho Urutau, 2011, Ensenada. Un recorrido de Nueve Meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho Urutau.

Referencias electrónicas

Objetivos del proyecto “Mosaicos por la Memoria” extraído de: <https://www.facebook.com/elrancho.urutau?fref=ts>

Entrevistas

A integrantes del proyecto “Mosaicos por la Memoria” del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau. Realizadas entre 17/05/12 y el 31/07/15:

Melina Slobodián. Oscar Flamini. Gabriela Alegre. Mario Díaz. Gabriela Sadava
Silvina Jara (esposa de Mario Díaz), Luciana Díaz (hermana de Carlos Díaz)