

caiana

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski

Un terror, dos lugares,
¿qué memoria?
Reflexiones acerca de dos
espacios para la memoria
en el Cono Sur

Un terror, dos lugares, ¿qué memoria? Reflexiones acerca de dos espa- cios para la memoria en el Cono Sur

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski

I. Introducción-advertencia

En diciembre y enero de 2011-2012, visitamos el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile y el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA) de Buenos Aires. Esas experiencias nos impulsaron a reflexionar acerca de las particularidades, diferencias y semejanzas de aquellos lugares, pero antes de iniciar la aventura de compartir esas ideas nos parece necesario advertir que este texto no es algunas cosas que el título podría hacer pensar que fuera. En primer lugar, nuestro escrito no pretende analizar en detalle los complejos procesos de configuración de las memorias colectivas de las últimas dictaduras militares de Argentina y Chile. En segundo término, tampoco es nuestro objetivo aquí producir una nueva interpretación de los procesos sistemáticos de terror y asesinato masivos que las tiranías el Cono Sur desataron durante el último cuarto del siglo XX. No somos especialistas en el problema de la memoria social ni es la historia latinoamericana el eje de nuestras investigaciones. Este artículo ofrecerá, en cambio, un intento de describir dos espacios públicos de reflexión acerca de los derechos humanos y la memoria, las impresiones

que el recorrido de ambos lugares provocaron en nosotros, algunas ideas respecto de las implicancias de las diversas estrategias elegidas para su conformación y, finalmente, un análisis más detallado y fundamentado de un aspecto que sí conocemos en profundidad: el de las formas de representar en imágenes fenómenos de masacre histórica. Por último, nos parece preciso advertir también desde el inicio que hay dos diferencias cruciales entre ambos espacios visitados que residen, por un lado, en el hecho de que la institución chilena se presenta como un museo mientras que la argentina se proclama un “espacio” y, por otro lado, en que el establecimiento de Santiago está ya construido en su totalidad, mientras que el de Buenos Aires se encuentra todavía parcialmente en obra. Sin embargo, el hecho de que ambos estén abiertos al público, el que los dos se aboquen a la memoria y los derechos humanos, y el énfasis puesto por ellos en las traumáticas experiencias colectivas de las últimas dictaduras militares habilitan la comparación. Otras semejanzas y diferencias serán descritas a lo largo de nuestro texto, pero creímos importante dejar aclaradas éstas desde el inicio mismo de nuestra incursión.

II. Los dos lugares

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, frente al parque llamado Quinta Normal, fue inaugurado en 2010 por la entonces presidenta chilena, Michelle Bachelet, con el objetivo de “dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; dignificar a las víctimas y a sus familias; y estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan” ⁽¹⁾. El moderno edificio del museo está montado sobre una plaza seca en la que se han ubicado obras de arte público que describiremos enseguida. En su interior, se encuentran espacios para exposiciones temporales, una muestra permanente, un auditorio y un centro de documentación que conserva “archivos textuales, fotográficos, iconográficos, sonoros, au-

diovisuales y de objetos del periodo 1973-1990”.

(2) El conjunto depende de una fundación dirigida por académicos universitarios, representantes de organizaciones de defensa y promoción de los derechos humanos en Chile y personas convocadas a título personal por su compromiso con esa cuestión. Su cometido es apoyar la misión del museo: “dar a conocer lo ocurrido en nuestro país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990 y educar y promover valores que permitan crear una sociedad más solidaria, justa y tolerante”. (3)

La Plaza de los Derechos Humanos por la que se accede al museo se desliza por debajo de la estructura de hormigón y cristal del edificio, un conjunto de formas angulosas y quebradas que podría interpretarse como una referencia a la ruptura radical provocada por la violencia de la dictadura militar pinochetista, mientras que la arquitectura imponente del museo puede ser vista como parte de un deseo de monumentalización de la narrativa histórica. En los muros de la planta baja de la plaza, dos conjuntos de inscripciones murales sintetizan el significado del museo. Al ingresar en el recinto, el visitante pasa junto a los treinta artículos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, proclamados por la Organización de las Naciones Unidas en 1948, adosados a las paredes en letras que, a primera vista, están forjadas en cobre. Más adelante, el mural de Jorge Tacla titulado *Al mismo tiempo, en el mismo lugar* contiene citas de un poema escrito por Víctor Jara en el Estadio Nacional de Chile tras ser secuestrado por la dictadura en septiembre de 1973 (4). Las palabras del poeta están manchadas por sobreimpresiones que se asemejan a formaciones óseas y estallidos. En el subsuelo de la plaza se encuentra la obra de Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, a la que nos referiremos con mayor detalle en el último apartado de este escrito. Por ahora, permítasenos destacar que la combinación de la Declaración de los Derechos Humanos con los testimonios del horror durante la dictadura militar chilena indican una intersección entre lo universal y lo local que exalta la injusticia de la violación de los derechos de todos los hombres por una tiranía asesina. (5)

La exposición permanente se caracteriza por el protagonismo otorgado al patrimonio del museo para narrar los hechos ocurridos en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990. Mediante objetos, documentos y archivos de diferentes soportes y formatos, la muestra sigue cronológicamente el derrotero que abarca el golpe de Estado, la represión de los años posteriores, la resistencia, el exilio, la solidaridad internacional, la recuperación de la democracia y las políticas de reparación. El complejo vínculo entre lo universal y lo local está también presente en el interior del museo. En el hall de entrada, un mapamundi reproduce atrocidades cometidas en todo el globo. Junto a él se encuentran los informes de las comisiones que desde 1991 investigaron las violaciones de los derechos humanos en Chile e imágenes de los memoriales que, en todo el país, recuerdan a las víctimas de la dictadura de Pinochet. En el primer piso, el recorrido cronológico se inicia con los eventos del 11 de septiembre de 1973. La construcción del relato encarna en vestigios del pasado y no en un guión independiente dicho en off, de manera que fotografías, cortes de audio de las emisiones radiales de aquel día, filmaciones de los bombardeos a la Moneda, discursos y otras fuentes de información reproducen lo acontecido entonces. El camino continúa por diversas salas que incluyen testimonios audiovisuales de sobrevivientes y testigos, listas de presos y asesinados, periódicos de época en los que se encuentran denuncias y operaciones de prensa, etcétera. En el segundo piso, la narración prosigue con las primeras muestras de resistencia y solidaridad. Se exhiben instrumentos de tortura, relatos que detallan su uso, y por otro lado, pequeños rastros de libertad incluso en los centros de detención, objetos pertenecientes a personas detenidas o asesinadas. La última sala de ese nivel está consagrada al plebiscito de 1988, en el que se enfrentaron los defensores de la continuidad de Augusto Pinochet en la presidencia y los partidarios de la apertura democrática. La incertidumbre acerca del resultado y las tensiones de la campaña, reflejadas en conmovedores videos registrados entonces, actúan como un antídoto contra la tentación anacrónica de concebir al régimen militar como derrotado antes de que las elecciones se concre-

taran. En el tercer piso del museo se encuentra un espacio para exposiciones temporarias y una muestra especialmente preparada para niños, mientras que en el subsuelo se ubican el centro de documentación y otro espacio para exhibiciones especiales.

El Espacio Memoria y Derechos Humanos de Buenos Aires se encuentra en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), que entre 1976 y 1983 fue uno de los centros clandestinos de detención utilizados por la dictadura. La institución fue creada en 2004, tras un acuerdo firmado por el gobierno nacional y el de la ciudad de Buenos Aires el 24 de marzo de 2004, día del aniversario del golpe de estado de 1976. En esa ocasión, el entonces presidente argentino Néstor Kirchner sostuvo: “Vengo a pedir perdón de parte del Estado nacional por la vergüenza de haber calado durante 20 años de democracia tantas atrocidades”.⁽⁶⁾ En el Espacio “funciona un conjunto de instituciones que tienen como objetivos básicos preservar y transmitir la memoria de lo allí ocurrido que testimonia los delitos de lesa humanidad del terrorismo de estado, y la promoción y defensa de los derechos humanos”.⁽⁷⁾ Así, aunque el gobierno del Espacio está a cargo de un ente público creado en 2007 y conformado por el Archivo Nacional de la Memoria, el Instituto Espacio para la Memoria de la ciudad y el Directorio de Organismos de Derechos Humanos, el predio se ha dividido de hecho entre una docena de instituciones que se ubican en distintos edificios en su interior.⁽⁸⁾

Es preciso, desde el inicio, destacar algunas diferencias importantes entre este Espacio y el Museo chileno. La primera de ellas, fundamental por cierto, es que la institución chilena fue construida en un lugar que no estaba asociado de antemano con el terrorismo de estado, mientras que la argentina se encuentra emplazada en uno de los símbolos del horror dictatorial, de modo que se trata de un lugar de memoria de las víctimas.⁽⁹⁾ De ello se ha derivado una segunda distinción crucial: el predio argentino es un “Espacio”, mientras que el edificio chileno es un “Museo”. Las discusiones al respecto en el caso argentino han sido largas y tortuosas. La institución Memoria Abierta ha organizado incluso una serie de mesas debate con el

título “El museo que queremos”, pero ha primado el concepto más genérico de “espacio”, que evidentemente condiciona la organización del lugar. En tercer término, la cesión de cada edificio a un organismo diverso en el caso argentino ha resultado en una evidente fragmentación del espacio, pese a la existencia del ente gubernativo común.

Permítasenos describir brevemente los lugares accesibles en una visita no programada a la ex-ESMA (es posible acordar un recorrido guiado del conjunto del predio, que incluye una explicación detallada de las funciones y usos de cada sector cuando en el lugar funcionaba el principal centro clandestino de detención de la Marina). El predio conserva hoy, en conjunto, el aspecto que tenía antes de transformarse en un espacio para la memoria. Sin embargo, el lugar se encuentra en obra y transformación, aunque el acceso está abierto al público. El trabajo de los obreros es constante y muchas construcciones son hoy objeto de concurso público para su remodelación. El cerco perimetral, entre tanto, ha sido intervenido con instalaciones a las que nos referiremos más adelante. Además de esos vestigios y de los edificios de cada uno de los organismos antes mencionados, existen hoy dos lugares plenamente habilitados y en funcionamiento para los cuales no es preciso acordar una cita previa: el Espacio para la Memoria sobre el Terrorismo de Estado (ex Edificio Cuatro Columnas), donde el Instituto Espacio para la Memoria inauguró una muestra permanente, y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.⁽¹⁰⁾

La muestra permanente del Instituto Espacio para la Memoria está basada en dos textos: *El Terrorismo de Estado en Argentina. Apuntes sobre su historia y sus consecuencias*, de Osvaldo Bayer, Atilio Borón y Julio Gamina, y *El otro en el discurso político argentino. Selección documental*, de Elvira Barillaro y Francisca La Greca.⁽¹¹⁾ La exposición propone un recorrido por la historia argentina que tiene como eje el terrorismo de estado

“en su estrecha vinculación con los fundamentos económicos del poder que necesitaba, mediante ése, su brazo represivo, crear las condiciones para la implementación de

un neoliberalismo a ultranza, que posteriormente habría de tener su apogeo con el advenimiento del menemismo. (...) A través de grandes paneles y vitrinas, de formas rectas, curvas y onduladas, se ilustran los distintos períodos históricos en los cuales el estado perpetró su práctica terrorista, dando cuenta de sus antecedentes y consecuencias”.⁽¹²⁾

En un texto titulado “Resignificación del espacio”, que explica las intenciones de la exposición, Atilio Borón sostiene que “es imprescindible abordar este relato desde una perspectiva de larga duración, procurando desentrañar las raíces que desde el fondo de nuestra historia marcaban la posibilidad de que atrocidades como las que luego conocimos en los setentas fuesen al menos imaginables, posibles, concebibles”. Así, entonces, en la “visión convencional de la historia”, que “consiste en dulcificar hasta el infinito el pasado y presentarlo como la tersa y suave evolución hacia un estado de cosas ejemplar”, el “terrorismo de estado no tiene lugar”. Habría un “hilo negro del terrorismo que recorre subterráneamente” nuestra historia, pero estaría cubierto por un velo ideológico que esta muestra viene a descender. Se trata, en suma, de una interpretación teleológica de la historia argentina, que obtiene su clave de lectura en un punto de llegada, la dictadura de 1976-1983, hacia la cual la casi totalidad de las acciones previas del estado habrían estado dirigidas. En 2011 hubo un concurso nacional de anteproyectos para el edificio Cuatro Columnas, organizado por la Sociedad Central de Arquitectos, cuyo dictamen se conoció a fin de año. Merece destacarse que, aunque el edificio será renovado, las condiciones del llamado a concurso garantizaban la preservación de esta muestra.⁽¹³⁾

El Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, por su parte, presenta exposiciones temporarias de fotografía, artes visuales, teatro, música y cine: en el pasado organizó muestras como *Ausencias*, de Gustavo Germano. Al momento de escribir estas líneas, además de espectáculos y proyecciones, se encuentran vigentes *76.11 fotos*, un homenaje a los reporteros gráficos que acompañaron la lucha por los derechos humanos de los últimos 35

años, *19 y 20. Diez años*, que contiene fotografías tomadas en el peor momento de la crisis de 2001, acompañadas por frases de presidentes y ministros de los gobiernos de Carlos Menem, Fernando de la Rúa y Eduardo Duhalde, y la instalación *El brillo de tu mirada*, de Cristina Piffer y Hugo Vidal, que propone reflejar con espejos a “a todos aquellos que sintieron vulnerados sus derechos”. Está también en exposición *Autores ideológicos*, una obra colectiva de Javier Bernasconi, Omar Estela, Marcelo Montanari, Marcela Oliva y Luciano Parodi que transformó un automóvil Falcon utilizado por la dictadura en una escultura penetrable, con el objetivo de “volverse a la materialidad de un pasado para indagar aquello impuesto y sufrido en la carne”.⁽¹⁴⁾ La obra, que expone un concepto semejante al de *Do It Yourself* de Damián Ortega, se completa con textos de Eduardo Jozami y Eduardo Luis Duhalde que explican el significado del vehículo en la historia de la dictadura militar argentina.

Resulta evidente que las experiencias de terror de estado a las que ambos espacios de memoria y derechos humanos -el argentino y el chileno- refieren presentan similitudes históricas notorias por su naturaleza, prácticas, modalidades de existencia, objetivos e, incluso, por su operación conjunta en el llamado Plan Cóndor. Sin embargo, las dos instituciones divergen notablemente en su estructura y en el conjunto de representaciones con el que buscan aportar a la construcción de una memoria colectiva de las violaciones a los derechos humanos en los años '70 y '80 del siglo XX. Estas diferencias parecen surgir, por un lado, del hecho de que el predio argentino es un lugar de memoria de las víctimas mientras que el museo chileno es un edificio nuevo sin vínculo directo con las atrocidades de la dictadura. Pero, por otro lado, son también un signo de los caminos distintos que en cada país ha seguido la construcción de la memoria colectiva del pasado represivo. Así es como en el caso chileno se ha privilegiado el intento de destacar la intersección entre lo universal y lo local a partir de una organización unitaria del museo. Asimismo, el dominio de los objetos y los restos del pasado por sobre un guión explicitado tiene como consecuencia la revalorización de la incer-

tidumbre de la lucha política a lo largo de toda la tiranía pinochetista. Aunque existían condiciones de posibilidad sociales, políticas, económicas e internacionales para el golpe, ni el éxito de la interrupción del orden institucional ni el de la recuperación de la democracia estaban fijados de antemano. Esta estructura presenta un camino recorrido desde la dictadura hasta la recuperación de la democracia y enfatiza el nunca más que es la exigencia, pero también la esperanza, de una sociedad como conjunto, de modo que el estado se pone a la cabeza de la construcción de la memoria colectiva del horror y le encarga a una fundación única buscar la forma de preservarla para buscar que el trauma no se repita. Eso no niega ni oculta los conflictos, desigualdades y desacuerdos evidentes en la sociedad chilena, pero propone la existencia de un punto de comunidad esencial y universal, el de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y el rechazo a sus violaciones.

En el caso argentino, en cambio, son las experiencias y convicciones diversas de distintos grupos y organismos las que dictan la articulación y organización de los espacios. Pareciera que, una vez garantizada la transformación de una institución militar en espacio de memoria, el estado se reservara un ámbito mínimo en algunos de los edificios, por ejemplo el Centro Haroldo Conti, para luego retirarse y dejar librada a cada organismo la estrategia de construcción memorial que elegirá en el lugar concedido. Por su parte, la teleología del guión de la muestra permanente del edificio Cuatro Columnas insiste en la presentación del estado como enemigo de la sociedad desde su origen mismo en Argentina. De esa forma, los juicios que el estado mismo impulsa hoy contra los perpetradores de las grandes masacres de la dictadura aparecen como un evento excepcional y separado de aquella historia. Es por ello que el pedido de perdón que el mismo ejército formuló el 25 de abril de 1995 por medio de su jefe, el teniente general Martín Balza, es interpretado como nada más que “el llamado a la pacificación que el menemismo necesitaba para continuar con su proyecto económico”. Algo tan excepcional como una institución perpetradora de una masacre histórica que asume su responsabilidad y pide perdón

por ella, sin por eso rechazar el curso de la justicia penal al respecto, podría quizás interpretarse como un eslabón de una cadena que, junto a los juicios y la memoria colectiva podría contribuir a “suturar el hilo de sentido brutalmente cortado” por el terrorismo de estado.⁽¹⁵⁾ Sin embargo, el relato teleológico impone el rechazo completo de una institución que, desde su origen, no puede ser otra cosa que lo que fue entre 1976 y 1983. La fragmentación del espacio de memoria de Buenos Aires se continúa entonces en la fragmentación de la sociedad misma en relación con su pasado y con las posibles perspectivas de su futuro. El “nunca más” se vuelve aquí tarea de unos pocos resistentes, porque las instituciones del estado serán siempre las que busquen reconstruir “el hilo negro del terrorismo que recorre subterráneamente nuestra historia”.

III. Formas de representar

En el curso de nuestras investigaciones sobre fenómenos de trauma colectivo, hemos descubierto que las grandes masacres históricas parecen enfrentar a quienes buscan describirlas, mediante textos o imágenes, con los límites de la representación; pese a ello el intento de mantener viva la memoria mediante el ejercicio de representar el horror no cesa. Es por eso que para representar grandes matanzas, la civilización occidental ha echado mano de tres fórmulas de representación desde la antigüedad clásica: se ha descrito la matanza como una escena de caza, se la ha identificado con un martirio colectivo, o bien se la ha asociado con una escena infernal.⁽¹⁶⁾ Lo interesante es que, ante la magnitud del horror de los genocidios contemporáneos, tales fórmulas se mostraron particularmente inadecuadas para dar cuenta de lo ocurrido y el énfasis en la imposibilidad de la representación adquirió nueva fuerza.⁽¹⁷⁾ Una de nuestras hipótesis es que, enfrentados con esas dificultades y en la búsqueda de nuevas formas de representar para hablar de la enormidad del mal acontecido, los artistas contemporáneos han ensayado el uso de siluetas en la representación de grandes matanzas. Se trata de un camino marcado por hitos-indicios que van desde la *Masacre de los*

inocentes compuesta como *collage* por Max Ernst en 1920, que podría leerse como una expresión de espanto ante la enorme carnicería provocada por la Primera Guerra Mundial, hasta el uso de fotografías y restos humanos que confoman, en conjunto, siluetas en el museo del genocidio camboyano de Tuol Sleng, en Phnom Penh. Últimamente, el fotógrafo Gilles Peress realizó tomas *in situ* de las víctimas del genocidio ruandés. En una de ellas, la volatilización de buena parte del cuerpo de una persona asesinada ha dejado una huella en el suelo que remite a la idea de silueta, así como lo hace la imagen de un cadáver amortajado y comprimido sobre el piso.

En ese sentido, nos sorprende y nos parece revelador que, pese a las grandes diferencias en la constitución de los espacios de memoria argentino y chileno, la silueta tiene un papel preponderante en ambos. Hay en el caso argentino, por cierto, un antecedente fundamental, el Siluetazo, una manifestación artística colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 a partir de un proyecto original de Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores.⁽¹⁸⁾ La iniciativa de estos autores surgió desde su participación en el Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso de 1982, pero el marco original se vio superado y el hecho se transformó en una multitudinaria acción colectiva. Según los artistas, la experiencia surgía de un afiche del artista polaco Jerzy Spasky publicado en el Correo de la UNESCO en 1978, en el que se representaban como siluetas tantas figuras como muertos por día hubo en Auschwitz.⁽¹⁹⁾ Sin embargo, merece destacarse que en la página 9 del mismo número de la revista se reproducía también un grabado de Paul Siché titulado *La víctima eterna*, en el que un fusilado y su verdugo aparecían también como siluetas. En cualquier caso, con esa inspiración en mente, se decidió representar a todos los desaparecidos y realizar una acción colectiva con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo en la propia plaza. Así, Aguerreberry, Flores y Kexel propusieron a las madres la producción de treinta mil siluetas en tamaño natural con el objetivo de “reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de re-

pudió al informe militar, darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión, provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle”.⁽²⁰⁾ La acción comenzó en la Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, con la participación de agrupaciones estudiantiles, manifestantes y transeúntes que prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. Se trató de una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Miles de siluetas quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. Según Amigo Cerisola, “las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado”.⁽²¹⁾

Aquella desbordante manifestación popular de 1983 permite comprender mejor el hecho de que el cerco perimetral de la ex-ESMA haya sido intervenido con decenas de siluetas de hombres, mujeres y niños que en ocasiones tapan y en otras rodean a las figuras de navíos en hierro forjado que decoraban la reja original. Las siluetas, en ocasiones vacías y negras, en otros casos de colores o transparentes, a veces incluso llenas de inscripciones con los nombres de los desaparecidos, buscan representar la magnitud del terror de estado a partir del recuerdo de su crimen más horrendo, que implicaba a un tiempo la destrucción personal y física y la ausencia de los cuerpos, concretada a partir de un aparato clandestino destinado enteramente a ese fin. El recurso a la silueta para representar las desapariciones ha tenido otras manifestaciones en Buenos Aires. Por ejemplo, la instalación del Grupo Totem en el lugar donde se había ubicado el centro clandestino de detención Club Atlético, en Paseo Colón y Cochabamba, utilizó imágenes de ese tipo en la década de 1990. Lo mismo puede decirse de la escultura sin título que Roberto Aizemberg produjo en bronce laminado y que está emplazada en el Parque de la Memoria, junto al Río de la Plata, aunque en este caso las siluetas están vacías y fragmentadas.

El origen histórico del uso de siluetas en el caso

chileno es menos claro, pero de todos modos ellas tienen una presencia crucial y determinante en la obra de Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, ubicada bajo la plaza del Museo de la Memoria.⁽²²⁾ Se trata de una obra que sólo puede entenderse en relación con el Museo, pero ofrece al mismo tiempo una vía de acceso distinta a la historia trágica de la dictadura, en este caso no mediante objetos ni relatos, sino a través de una exploración visual. *Geometría de la conciencia* está enterrada en lo que pareciera ser una cicatriz frente al museo. El descenso en esa cámara de la memoria conduce a un espacio oscuro, que lentamente se llena de rayos de luz filtrados entre incontables siluetas: las hay de víctimas del aparato represivo de la dictadura, pero también de ciudadanos chilenos contemporáneos. Luego el resplandor luminoso se apaga, pero incluso en la oscuridad los espectadores conservan por algunos segundos grabados en sus retinas los rastros fantasmagóricos de las siluetas. Esa combinación de luz y oscuridad alude nuevamente a las relaciones entre presencia y desaparición, entre ausencia y memoria. Pero además existe allí un intento de vincular tiempo pasado y tiempo actual. La presencia de los desaparecidos se refuerza por la compañía de los sobrevivientes e, incluso, por la memoria de las siluetas de quienes no vivían aún cuando la masacre se produjo. Pero al mismo tiempo, la masividad del número de siluetas y las relaciones entre luz y oscuridad imponen una sensación de enormidad que refleja la masividad de la matanza y el daño atroz que produjo en el tejido social de Chile.

Por otra parte, es posible que la *Geometría de la conciencia* nos inste a interpretar el juego de imágenes entre ausentes y sobrevivientes como una suerte de rito funerario. Uno de los caracteres más desgarradores de la relación entre el desaparecido bajo las dictaduras sudamericanas y sus deudos es que no ha habido rito funerario ni reconocimiento post-mortem de su efigie en el cadáver.⁽²³⁾ En tal sentido, podríamos decir que, en el caso de los desaparecidos, no ha sido posible terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. Recordemos el testimonio de Heródoto sobre Solón y Cresos. Durante una visita del sabio ateniense a Sardes, tras haberle mostrado sus riquezas y el lujo de su pala-

cio, el rey de Lidia preguntó a Solón a quién consideraba el más dichoso de los hombres, esperando por supuesto ser él mismo el designado. Solón dijo en cambio que el más feliz había sido Telio el ateniense, héroe de guerra que murió rodeado del reconocimiento de sus conciudadanos y del amor de sus hijos y nietos. Los segundos habían sido los argibos Cleobis y Bitón, jóvenes triunfadores de las olimpiadas quienes, de vuelta en Argos, fueron recibidos en triunfo y murieron plácidamente la misma noche de su regreso. Frente a la sorpresa de Cresos, Solón dijo: “antes de que uno llegue al fin conviene suspender el juicio y no llamarle feliz. Désele entre tanto si se quiere el nombre de afortunado. [...] Cualquiera que constantemente hubiese reunido los mayores bienes de la vida, si después lograre una muerte plácida y agradable éste, señor, es para mí quien merece con justicia el nombre de dichoso”.⁽²⁴⁾ Agréguese la tenacidad de Antígona y su aceptación de la muerte por cumplir con el rito funerario debido a su hermano Polinices y se completa la noción griega acerca de que no hay configuración completa ni auténtica de la vida hasta el cierre de la existencia por la muerte y la instalación de la memoria que la historia, en sus diversas escalas, conserva de aquella existencia total. La idea fue transmitida al cristianismo y allí se expandió en las apariciones misteriosas de Jesús después de la resurrección. La figura del desaparecido en América Latina tiene el perfil de una vida inacabada. La silueta y su interacción con los vivos proporcionaría la forma necesaria para la configuración definitiva de esas vidas perdidas.

Encontramos así que, pese a las reveladoras divergencias en la conformación de dos espacios de memoria contemporáneos, el intento de representar las respectivas masacres históricas que han tenido mucho en común encontró en ambos casos una vía para concretarse en el uso de un recurso, el de la multiplicación de la silueta, que lentamente constituye una nueva fórmula para la representación de grandes matanzas. Porque las figuras en contorno de los muertos representan no sólo los cuerpos de desaparecidos, sino también los cuerpos insepultos, maltratados, profanados, de las víctimas genéricas de los genocidios contemporáneos.

Notas

(1) <http://www.museodelamemoria.cl/>, consultado el 01-02-2010.

(2) <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/>, consultado el 01-02-2012.

(2) <http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/fundacion/>, consultado el 01-02-2012.

(4) El texto completo del poema dice: "Somos cinco mil / en esta pequeña parte de la ciudad. / Somos cinco mil. / ¿Cuántos seremos en total / en las ciudades y en todo el país? / Solo aquí, / diez mil manos siembran / y hacen andar las fábricas. / ¡Cuánta humanidad / con hambre, frío, pánico, dolor, / presión moral, terror y locura! / Seis de los nuestros se perdieron / en el espacio de las estrellas. / Un muerto, un golpeado como jamás creí / se podría golpear a un ser humano. / Los otros cuatro quisieron quitarse todos los temores, / uno saltó al vacío, / otro golpeándose la cabeza contra el muro, / pero todos con la mirada fija de la muerte. / ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo! / Llevan a cabo sus planes con precisión arterial / Sin importarles nada. / La sangre para ellos son medallas. / La matanza es acto de heroísmo / ¿Es este el mundo que creaste, dios mío? / ¿Para esto tus siete días de asombro y trabajo? / En estas cuatro murallas solo existe un número / que no progresa, / que lentamente querrá más muerte. / Pero de pronto me golpea la conciencia / y veo esta marea sin latido, / pero con el pulso de las máquinas / y los militares mostrando su rostro de matrona / llena de dulzura. / ¿Y México, Cuba y el mundo? / ¡Que griten esta ignominia! / Somos diez mil manos menos / que no producen. / ¿Cuántos somos en toda la Patria? / La sangre del compañero Presidente / golpea más fuerte que bombas y metrallas / Así golpeará nuestro puño nuevamente / ¡Canto que mal me sales / cuando tengo que cantar espanto! / Espanto como el que vivo / como el que muero, espanto. / De verme entre tanto y tantos / momentos del infinito / en que el silencio y el grito / son las metas de este canto. / Lo que veo nunca vi, / lo que he sentido y que siento / hará brotar el momento..."

(5) Acerca de las relaciones entre Derechos Humanos e injusticia y también sobre las implicancias de la memoria en relación con las grandes masacres históricas, puede consultarse con provecho Reyes Mate, *Tratado de la injusticia*, Barcelona, Anthropos, 2011.

(6) Clarín, 25-03-2004, consultado el 01-02-2012, <http://old.clarin.com/diario/2004/03/25/p-00301.htm>. Días después, Kirchner se disculpó personalmente ante el ex presidente Raúl Alfonsín, en caso de que lo hubiera ofendido al omitir con esas declaraciones el informe de la CONADEP, publicado con el título de *Nunca Más, Juicio a las Juntas*, ambas iniciativas del primer gobierno elegido tras la recuperación democrática. La Nación, 25-03-2004, consultado el 01-02-2012, <http://www.lanacion.com.ar/585690-alfonsin-estoy-dolido-porque-kirchner-fue-injusto>.

(7) www.espaciomemoria.ar, consultado el 01-02-2010.

(8) Se trata de *Abuelas de Plaza de Mayo*, el Archivo Nacional de la Memoria, el Canal Encuentro, la Casa de la Militancia

de HIJOS, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, el Centro Internacional de Educación en Derechos Humanos de la UNESCO, el Espacio Cultural Nuestros Hijos (EcuNHi) de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, la Iniciativa Latinoamericana para la identificación de Personas Desaparecidas, el Instituto de Políticas Públicas de Derechos Humanos del MERCOSUR, el Instituto Espacio para la Memoria y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora

(9) Respecto de este concepto, puede consultarse con provecho David El Kenz y François-Xavier Nérard, "Qu'est-ce qu'un lieu de mémoire victimaire?", en David El Kenz y François-Xavier Nérard, *Commemorer les victimes en Europe*, Seysell, Champ Vallon, 2011.

(10) El Instituto Espacio para la Memoria es una institución pública creada en diciembre de 2002, que pertenece a la administración descentralizada del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y cuyo objetivo es "el resguardo y transmisión de la memoria e historia de los hechos ocurridos durante el Terrorismo de Estado, de los años '70 e inicios de los '80 hasta la recuperación del Estado de Derecho". Ley N° 961 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 05 de diciembre de 2002, art. 2. Su Consejo Directivo está integrado por representantes de los poderes Legislativo y Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires, Organismos de Derechos Humanos y personalidades "con reconocido compromiso en la defensa de los Derechos Humanos". El Centro Cultural Haroldo Conti, por su parte, depende del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y actualmente es dirigido por Eduardo Jozami. Su objetivo es "contribuir a la resignificación de este predio, asociado a la muerte y el horror (...), transformar este lugar emblemático de privación, de exclusión y muerte, en un espacio de vida, abierto a la comunidad (...) para contribuir a la construcción de un país basado en la justicia". Es por ello que "el Centro se propone como espacio de reflexión, producción y difusión de la cultura, la memoria y los derechos humanos". <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/institucional.html>, consultado el 01-02-2012.

(11) Ambas obras fueron re-editadas en un mismo libro por el Instituto Espacio Memoria, Buenos Aires, 2010.

(12) http://www.institutomemoria.org.ar/_notas/b067_esma.html, consultado el 01-02-2012.

(13) El llamado y el resultado del concurso pueden consultarse en <http://www.capsf.org.ar/pdf/subnoticias/2011/bases-13-07.pdf> y <http://www.socearq.org/index.php/concursos/concursos-sca/espacio-para-la-memoria.html>, visitados el 30-01-2012.

(14) <http://www.autoresideologicos.com.ar/funda.html>, consultado el 01-02-2012.

(15) Terán, Oscar, "Cambios epocales, derechos humanos y memoria", en *De utopías, catástrofes y esperanzas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pp. 184-189.

(16) Ver, por ejemplo, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, "Masacres de la modernidad temprana: relato, verdad y distancia para la intelección", *Revista Esboços*, N° 19,

2008.

(17) Ver Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Buenos Aires, UNQui, 2007.

(18) Respecto del Siluetazo, ver Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, 2008.

(19) *The Unesco Courier*, París, octubre de 1978, p. 22.

(20) El original de este documento puede consultarse en el Archivo de las Madres de Plaza de Mayo, hay una copia disponible en el CeDInCI y el texto completo está reproducido en el ya citado libro de Longoni y Bruzzone.

(21) María José Herrera, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", en Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 154.

(22) Respecto de esta obra, puede recurrirse con provecho al texto de Lisette Olivares, "La geometría de la conciencia: Un archivo introductorio", *emisférica*, 7.2, <http://hemisphericinstitute.org/journal/7.2/multimedios/jaar/introduccion.html>, consultado el 01-02-2012.

(23) Gabriel Gatti ha insistido en que el desaparecido es "un individuo retaceado, un cuerpo separado de su nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, un nombre aislado de su historia, una identidad desprovista de su credencial cívica", Gabriel Gatti, *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008. p. 47.

(24) Heródoto, I, 30-32.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

BURUCÚA, José Emilio - KWIATKOWSKI, Nicolás;
"Un terror, dos lugares, ¿qué memoria?"

Reflexiones acerca de dos espacios para la memoria en el Cono Sur ". En *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012.