

# Memoria: en obras de diversas materialidades

Aurora Mabel Carral y Javier Alvarado Vargas

El presente escrito está enmarcado en el proyecto de investigación *Lo político-crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible*, dirigido por la Lic. Silvia García desde la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Nuestro objetivo es indagar sobre aquella memoria que se cruza en la construcción de identidad latinoamericana, a partir de un corpus integrado por diversas producciones de arte popular (musical y visual) en torno al pasado reciente. Tendremos en cuenta la especificidad de cada disciplina entendida como espacio privilegiado para la reelaboración de ese pasado cercano. Proponemos abordar estas obras, que acercan arte y política, desde la producción de sentido respecto a la construcción de la memoria. Hemos tomado los discos *Buscando América* (1984), de donde destacamos la canción «Desapariciones» y su respectiva versión del grupo Los Fabulosos Cadillacs (1992); y de León Gieco *Bandidos rurales* (2001), de donde tomamos la canción «La Memoria». Asimismo, el mural *Vón Wernicke, Genocida*, realizado por el colectivo Sienvolando (2007) y el proyecto *30 años no es nada... Entre memoria y olvido* (2006) realizado por Mabel Carral.

El escudriñar sobre la relación entre arte y política nos lleva a una distinción que Nelly Richard (2006) hace entre arte y política y lo político-crítico. La relación entre arte y política promueve un vínculo entre forma artística y contenido social, en diálogo o en conflicto; mientras que lo político-crítico en el arte se refiere a aquella articulación interna de la producción artística que reflexiona críticamente con su entorno (contexto) desde su misma organización simbólica. Así, proponemos interrogar operaciones de signos y técnicas de representación que median en lo

artístico y lo social en diversas disciplinas. El arte hace aparecer, de este modo, el rostro de lo invisible, mediante la utilización de figuras retóricas que surgen como referencia al hecho sin necesidad de ocultamientos. Estas referencias, a su vez, acompañan la construcción de sentido por parte del espectador.

Planteamos un recorrido reflexivo y situado sobre producciones que, al traspasar la representación simbólica, conforman dispositivos para visibilizar historias relegadas por los discursos oficiales. Obras que enfrentan críticamente sus contextos políticos, que posibilitan reconstruir la memoria desde su actualización en permanente dinámica. Parafraseando a Gilles Deleuze (1985), en lugar de una memoria construida, como función pretérita que traspasa un relato, concurrimos a la aparición de la memoria como función de perspectiva, que retiene aquello que acontece para transformarlo en el objeto venidero de la memoria. Estas producciones implican un ejercicio del espectador, quien realiza una reconstrucción, una búsqueda interpretativa, partiendo de esa dialéctica entre lo visible y lo oculto, donde se construye y se actualiza la obra en el momento que se le presenta, donde el público la dota de sentido.

Al hablar de memoria hacemos referencia a lo múltiple y a la vez específico de los grupos humanos, a esa memoria construida colectiva e individualmente, viva, en permanente cambio (Halbwachs, 2005) y diferenciada de la historia —invisibilizadora y selectiva—. En suma, una memoria en continua construcción, y percibida desde la agudeza de Pierre Nora (1989) como aquello que pertenece a todos y a nadie a la vez, a la cual el arte contribuiría a sustentar.

## **Una emoción apretando por dentro**

Las obras que hemos elegido no solo reconfiguran las imágenes de aquello que se vivió —y se vive— en la Argentina, sino que trasciende el panorama latinoamericano. En nuestros países se siguen experimentando procesos de desaparición sistemática, tanto por regímenes ilegítimos como por organizaciones respaldadas por el Estado, el paramilitarismo, la trata de personas y el narcotráfico. Hablar de cruces entre música popular y política nos remite a un tema sumamente amplio, donde son incontables los

hacedores y las hacedoras de músicas vinculadas a los géneros populares, quienes han sido censurados, perseguidos, exiliados, desaparecidos.

En 1984, el cantautor panameño Rubén Blades, pionero en la producción de discos con contenido social, lanzó el disco titulado *Buscando América*. Inmediatamente fue vetado, primero en Panamá y, posteriormente, en países donde ocurrían procesos militares. Esta fue su primera producción luego de que culminara el contrato con el gigantesco sello Fania, posibilitando otro tipo de decisiones musicales, alejándolo de los clichés de la salsa dura. Blades, cuya vida estaría signada por el compromiso político, había emigrado a Nueva York en la década de los sesenta, luego de que su familia tuviera que salir de Panamá por las presiones que comenzaron a caer sobre su padre, perseguido durante el gobierno militar de Omar Torrijos.

Los siete temas del disco poseen un marcado contenido político, plasmado no solo en las letras sino en la propuesta del arte de tapa, en los videoclips y en aspectos estético-musicales. Aunque el *track* «Decisiones» fue en su momento el que generó mayor polémica, es «Desapariciones» el tema que más versiones ha tenido en Latinoamérica. En su letra, Blades sintetiza el drama y la tragedia vivida por miles de familias, cuyos miembros han sido desaparecidos en épocas de dictadura.

Esta versión de estudio de «Desapariciones» se construye sobre un *groove* de *reggae*, de pulso lento y pesado. En la mezcla, el sonido lleno del bajo eléctrico, el redoblante con efecto y los *pads* de los sintetizadores refuerzan la atmósfera oscura de la letra, donde imágenes urbanas y nocturnas sirven de fondo a microrrelatos que terminan en signo de pregunta. Asimismo, el modo de cantar, el fraseo y ciertos giros melódicos de Blades remiten a la forma de cantar en el *reggae* jamaicano.

Casi una década después, en 1992, el grupo argentino Los Fabulosos Cadillacs (LFC) incluyó una versión del tema de Blades en el disco *El León*. Cabe mencionar que el título del disco se refiere al segundo *track* del álbum que lleva por nombre «Manuel Santillán, el León», canción dedicada a todos los caídos en las dictaduras militares, principalmente en los años setenta y ochenta. Es decir, de manera similar al álbum de Blades, este disco de LFC va a conceptualizarse en torno a una temática política en el contexto latinoamericano. A modo de puente simbólico entre Argentina y Centroamérica, la composición de Blades se resignificó en el contexto

argentino, donde el título «Desapariciones» nos remite ahora más concretamente al proceso vivido durante la última dictadura cívico-militar en el país.<sup>1</sup>

El *single* de «Desapariciones» y su respectivo videoclip, en la versión de LFC, fue lanzado en 1992, en una época en la que pocas bandas argentinas hablaban del tema, aunque la dictadura en la Argentina había terminado en 1983. El videoclip nos muestra a los integrantes caminando de manera sombría por varios lugares emblemáticos del centro de la ciudad de Buenos Aires, principalmente edificios institucionales y otros centros de poder, así como espacios públicos: escalinatas, plazas, avenidas, cafés. Los músicos circulan en grupo, como buscando a sus compañeros perdidos. La presencia de los policías en las calles, filmados desde lejos —quizás sin que se dieran cuenta—, es recurrente en el video. A su vez, el blanco y negro refuerza una atmósfera pesada y oscura.

¿Qué significa cantar sobre desaparecidos en la Argentina, con ritmo de salsa y al comenzar los menemistas años noventa? Pudo haber sido una decisión arriesgada que LFC, banda cuyas raíces están en el *ska* y en el *reggae*, hicieran una versión salsa del tema de Blades, en claro homenaje a la trayectoria del panameño dentro de ese género. Pero es que el tempo de la salsa —o de la sección conocida como *mambo* o *pregón* de la salsa, que es el ritmo que LFC emplean en su versión— es mucho más acelerado que el del *reggae* y arma imágenes inmediatas con un ritmo más denso, con notas más cortas en la melodía, un mensaje más inmediato para el oyente. Esto, desde la voz de Gabriel Fernández «Vicentico», arma un relato más directo.

La letra también propone una reinterpretación, una recontextualización, y cambia algunos términos como «celador» por «peón» o «carro» por «auto». Pero es en los últimos dos versos donde encontramos un cambio semántico. Mientras en la versión original al desaparecido *se le habla* «con la emoción apretando por dentro» (Blades, 1984, 06:00), en la versión argentina el desaparecido *es* «una emoción apretando por dentro» (Blades, 1992, 04:05). Efectivamente, el desaparecido *es* aquello que

1 El hecho de que El León haya sido un disco editado bajo el sello multinacional Sony/BMG ha sido motivo de controversias, dado el carácter mercantil del producto (Quiña, 2010). Sin embargo, esta cuestión no contradice el contenido que puede llegar a transmitir la producción de LFC. Por el contrario, se transforma en un auténtico dispositivo que difunde y visibiliza una memoria que es necesario mantener presente.

sigue vivo, adentro, que aprieta en forma de emoción, que regresa «cada vez que lo trae el pensamiento» (Blades, 1992, 04:20) —la memoria, al fin— y hace visible el reclamo de *aparición con vida* iniciado por las Madres de Plaza de Mayo en 1977.

## Mano eclesiástica: A Dios rogando y con el mazo dando

La *garra oscura de la iglesia en la dictadura es referida en Vön Wernicke, Genocida*, producción mural realizada por el colectivo Sienvolando en la avenida 53, esquina 9 de la ciudad de La Plata, el 23 de julio de 2007.

Sin duda la solapada mano de la iglesia estuvo presente en los peores momentos de nuestro país. Con este mural, el colectivo invoca a Christian Vön Wernicke, quien fue capellán de la policía de la provincia de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar, ladero e integrante de las patotas del General de Brigada Ramón Camps (jefe de la Policía provincial) y de Miguel Etchecolatz (comisario general director de investigaciones de la Policía bonaerense). El eclesiástico utilizó su condición de sacerdote para entrar a los centros clandestinos y tomar confesión a los secuestrados —usando el secreto confidencial de este sacramento— para luego inculparlos y acusarlos ante los represores.

En los días en los que esta acusación salía a flote, mediante los Juicios por la Verdad, a pocos metros de los Juzgados Federales de la capital provincial, se emplazó el mural. En él se increpa al cura por la desaparición de una criatura nacida en cautiverio, pero también al espectador, con el objetivo de quitar el velo que cubrió —y sigue cubriendo— los ojos de aquellos que no veían o no querían ver lo que sucedía en la Argentina y en la Latinoamérica de los años de plomo. Los artistas emplazaron una obra abierta en el muro del espacio público y dejaron intersticios para que el espectador la completara desde su rol activo intelectual. Los receptores, así, develan y a la vez producen sentido con relación a la producción visual. Por consiguiente, ellos (público) se pronuncian interviniendo anónimamente y redoblan la apuesta el 28 de julio de 2007 y en otra nueva manifestación en julio de 2008.

En términos iconográficos, es una imagen simple. Con relación a lo formal, es sintética, de fácil lectura, y refuerza su tenor dramático con

la clave tonal y el color —grises cromáticos y acento en rojo y azul—. La pregnancia de la imagen del capellán que imparte sacramento, con su cabeza gacha y mano levantada, en pos de una acción distintiva de su función sacerdotal, monopoliza la ochava de la pared perimetral del lote baldío. Mientras que en el ala lateral, sobre avenida 53, la imagen retórica (metonímica) de un chupete con la inscripción «¿Dónde está la hija de Elena y Héctor?», enfatiza el mensaje. En la zona inferior del muro, con letra manuscrita, se refuerza el sentido con frases y palabras sueltas, tales como *genocidas*. Recordemos que los genocidas, además de secuestrar, torturar y matar, se apropiaron de cientos de niños, hoy adultos, a quienes sus familiares aún siguen buscando.

La pregnancia del representante de la Iglesia, con su mano en alto y el chupete magnificado, interpela a quien pasa por el lugar, considerando el carácter expresivo como activador de memoria (Jelin, 2001), como productor de sentido. De esta manera, el arte como soporte y como expresión transforma el pasado reciente en un presente polisémico. Este es el sentido del mural: delimitar quién es Vön Wernicke. Su realización tomó un día y el mural se mantuvo hasta el 18 de septiembre de 2008, momento en que la coyuntura empujó a que el mismo colectivo lo reemplazara por un mural sobre Julio López, al cumplirse dos años de su segunda desaparición.

En cuanto a los productores, el colectivo Sienvolando surgió en el año 2002, entendiendo la expresión e intervención artística como una herramienta para modificar la realidad social. Disuelto en el año 2009, se trataba de un grupo heterogéneo, proveniente de diversas ramas artísticas, abierto y sin componentes fijos. Por ello, la integración del grupo, dada su conformación de espacio de intercambio, fue variable. La base operativa del colectivo rondaba las nueve personas, pero cambiaba dependiendo de la acción a afrontar.

Sienvolando promovió mensajes desde la praxis artística, acciones políticas a través de medios estéticos y, con ello, una resignificación del espacio público, que recuperó para emitir otro tipo de mensajes, al que los receptores, según su bagaje cognitivo, pudieran otorgarle sentido. El colectivo, desde ese lugar, realizó toda una serie de murales vinculados a la temática de los derechos humanos, entre ellos dos murales sobre Julio López —*Impunidad* (2006) y otro realizado posteriormente, en el lugar que analizamos *Vön Wernicke, Genocida* (2008)— y *La Noche de los Lápicos*

(2006). Estos proponen el desarrollo de un circuito que evidencie las luchas desarrolladas desde los organismos de derechos humanos y del pueblo en general, por mantener y por difundir los valores negados por la dictadura.

Al marcar su presencia en el espacio público, Sienvolando realiza la insistente búsqueda de verdad y justicia acompañando los reclamos populares. «A través de la presencia de metáforas plásticas esperamos dar cuenta de estos enunciados, creando un recorrido que ofrezca nuevos planos de sensibilidad y reflexión a la vida cotidiana en la ciudad de La Plata» (Sienvolando, s. f.).<sup>2</sup> De este modo, logran desarrollar un territorio de sensibilidad que tiene el repique de lo cultural como foco de las acciones. La problemática abordada no es un tema elegido circunstancialmente, sino que se orienta a visibilizar una realidad: implica una postura frente a los derechos humanos y la justicia social. El colectivo busca una relación con el arte que va más allá del mercado, pues la obra no es una mercancía, sino, más bien, una posibilidad de increpar y de empujar al espectador a una reflexión.

La imagen que nos inquiere desde este mural connota la construcción de la memoria colectiva y del reclamo de justicia, y actualiza el conflicto político, la crítica y la discusión. Mientras el mural nos interpela, reactualiza nuestro bagaje, nos hace repensar, para develar aquello velado y, de la mano del colectivo artístico, nos arguye, nos pone frente a frente con la capacidad que este tiene de percibir lo invisible y tornarlo presencia.

De esta manera, el mural como práctica que se posiciona como activador entre arte y política evidencia al arte como discurso social y como intervención cultural, cuestión que supone entender el mural como ese dispositivo que nos lleva a reflexionar acerca de la imagen, que nos sorprende en el espacio público. Siguiendo la línea de pensamiento de Kozak (2008), podemos decir que hay una intención de ocupar las calles y transformar la mirada. Asimismo, cabe recordar que el muralismo contemporáneo tiene como referente al muralismo mexicano de mediados del siglo XX, cuyos cruces políticos tenían raigambre marxista, posicionándose como discurso social en las calles.

2 Blog del colectivo Sienvolando: [sienvolando.blogspot.com](http://sienvolando.blogspot.com)

Manifestándose en lo cotidiano, el poder de esta producción se encuentra en el diálogo público con su entorno: marca la presencia cercana de un represor y provoca una reacción en el espacio urbano. Ello implica una apropiación del territorio y una toma del espacio para ser habitado, vivido, reflexionado. Su ubicación no es casual, en pleno corazón político —a metros del Juzgado Federal, la Legislatura Provincial, la Gobernación, la Municipalidad y la Seccional 1.<sup>a</sup> de la Policía de la Provincia de Buenos Aires—. Todo ello ayuda a ese espectador, casual o cotidiano, a poder construir sentido de aquello que vivencia. La imagen del otro lo expone y nos expone, en la medida que le concedemos sentido a aquello que tenemos delante de nuestros ojos. Distante de ser un objeto clausurado, el pasado vuelve y vuelve sobre cómo vivimos el presente y forjamos aquello que vendrá. De tal manera, se reinscriben los sentidos de ese pasado reciente en medio de silencios, proclamas y disputas de coyuntura que pugnan por cristalizarse.

## Una herramienta de sentido en la construcción de memoria

El proyecto *30 años no es nada Entre memoria y olvido* fue una serie de acciones que se realizaron en la ciudad de La Plata en marzo de 2006, en conmemoración del 30.º aniversario del golpe de Estado de 1976. Estas actuaciones, entendidas como arte situado —concebidas desde lo social, de intervención, comprometidas, de carácter activista, que se apoderan del espacio urbano e invitan a participar—, se realizaron bajo la dirección de Mabel Carral, con la colaboración de Isabel Burgos y de María Ordenvía, y con el financiamiento de la Comisión Provincial por la Memoria y el apoyo operativo del Museo de Arte y Memoria.

Con una relación directa entre la ciudad y la obra, estas acciones se materializaron en puntos estratégicos y significativos de la ciudad: Plaza Dardo Rocha (7 y 60), Rectorado de la Universidad de La Plata (7 entre 47 y 48), Juzgado Federal (8 entre 50 y 51), Casa Museo Mariani / Teruggi (30 entre 56 y 57), Plaza Islas Malvinas (19 y 51) y Plaza Alsina (1 y 38).

Las prácticas que pusieron de manifiesto la presencia crítica del arte fueron contenidas en un proyecto que reconoce el espacio público como un continente de identidades colectivas, donde la memoria de cada uno

se encuentra con lo colectivo y establece interactividad. Se previó la realización de *stencils* conmemorativos de los treinta años del quiebre de la democracia y, con ello, el señalamiento de siluetas, a modo de marcas urbanas, en el territorio. Además, bajo la modalidad de intervención urbana se instalaron pancartas —para lo cual se había convocado previa y virtualmente a artistas, estudiantes y público en general, recolectando el material aportado—. También se instalaron talleres de realización in situ, con la participación de transeúntes y de estudiantes de colegios de la UNLP.

De hecho, había una doble finalidad: por un lado, habilitar un espacio de expresión a distintos actores sociales mediante la convocatoria de realización de pancartas; por el otro, sorprender a los transeúntes con la exhibición de las producciones, que intervenían el espacio y los inducía a la reflexión acerca de nuestro pasado reciente, nuestra historia, nuestra responsabilidad en un Estado de Derecho.

Tanto en los *stencils* como en algunas pancartas se visualizaban siluetas que marcan una cita al *Siluetazo*<sup>3</sup> y reescriben sentidos de ese pasado tan cercano que aún como sociedad no hemos cerrado. Aquí estamos optando que recordar y, a la vez, dejando en el olvido, una memoria social que es plural e inacabada, inconclusa, que no para de entrelazar pasado, presente y futuro.

Desde el comienzo existió la intención de entender el espacio público como soporte discursivo y de focalizar en aquellas dimensiones que articulan la denuncia social y el arte público territorial de señalamiento. Consideramos al espacio público como lugar dialógico y plural, tomando lo público desde la concepción de Hannah Arendt (1993), como lo que es propio del mundo común a todos, pero diferente del lugar privado de él. Por consiguiente, entendemos que estas representaciones, a modo de *stencils* y de intervenciones, mezclan el activismo político con lo estético-visual, en una interacción de cruce del tejido social. Así el *stencil*, procedimiento de emergencia, medio austero y efectivo, aparece en la calle, espacio comunicacional por excelencia, donde percibimos un conjunto heterogéneo de acciones que afectan y construyen espacialidad significativa, sentido.

3 Este proyecto reconoce cita en el Siluetazo, experiencia socio-artística realizada el 21 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia, organizada por Madres de Plaza de Mayo con el apoyo de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, para tomar conciencia del genocidio a partir de la imagen y de la transformación del espacio urbano.

Esta es precisamente la producción de sentido a la que se apunta con este proyecto en particular: a la construcción de una memoria colectiva.

Si rescatamos la postura que pone de manifiesto la relación entre arte y política al visualizar presencia por ausencia a través de las siluetas en tamaño real en pancartas o aquellas marcadas a través de *stencil*, *30 años no es nada* Entre memoria y olvido se apropia del espacio urbano con la demarcación de siluetas humanas como práctica político-artística, para conmemorar y para reiterar mediante la denuncia, la existencia de desaparecidos en Argentina. Así, retomar la idea de las siluetas como práctica artística de evidencia implica pensar la continuidad histórica de la acción.

El arte no se agota en sí mismo. Si bien reconocemos que la especificidad del arte no es sustituible por otras actividades humanas, tampoco es mera reproducción de una *realidad* exterior dada y clausa. Entendemos el arte como una realidad que comprende al artista, la obra o el público (López Blanco, 1995), y que apela a la interpretación del receptor para que la función representativa entendida, por José Jiménez (1986) como aquella síntesis indisoluble de los materiales expresivos con los procesos de sentido o significación por ellos generados, se concrete. Su realidad representativa no está preestablecida: nace de la concurrencia del productor como de los distintos receptores en el anclaje de su contexto.

El arte brinda el acercamiento a un tipo de conocimiento específico, que hace posible la compleja comprensión de la realidad. Estos discursos no verbales, la misión retórica de la metáfora, la apropiación de valores y significados culturales, generan sentido. Estas acciones tan específicas producen un sentido en torno a la memoria. Las imágenes que se suscitan a partir de ellas evidencian aquello que ha sido invisibilizado y hace visible lo invisible. La presencia (por ausencia) se forja mediante el recurso artístico y, de esta manera, provoca un juego complejo de relaciones entre lo invisible y lo visible, entre lo dicho y lo no dicho. La ausencia se hace presencia por el carácter mismo de cada una de las acciones del proyecto, que problematiza las nociones presencia/ausencia y construye sentido al instalar memoria que nos interpela a redescubrir a nuestros desaparecidos y visualizarlos desde estas prácticas artísticas que involucran una memoria dinámica y activa que reactualiza cada espectador.

Por consiguiente, en estas intervenciones callejeras, vinculadas a los DDHH, se concreta una objetivación artística respecto a hechos puntuales,

se presenta una socialización de formas y medios artísticos para otros fines distintos al arte —o sea, para lo político— mediante la utilización de estrategias simbólicas que provocan una transformación del espacio público urbano.

Estas producciones desbordan la obra de arte y focalizan sus propias condiciones de producción. No niegan el aparato/dispositivo, sino que revelan su funcionamiento y lo tornan evidente. Allí radica su carácter político. El espectador es convidado a esta experiencia subjetiva, allí donde se desvanece el aura. Fuera del circuito del mercado del arte, es una estrategia de acción frente a una cuestión concreta. Es una herramienta para reflexionar y, a la vez, para construir desde el arte sentido con relación a la memoria. Los espectadores la completan tanto en su sensibilidad como en su capacidad reflexiva y la dotan de sentido, dado que ellos son parte fundamental de la praxis artística en general e integrante y esencial de la obra; sin ellos no existe la obra.

Entendemos, siguiendo la línea de pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez (2006), que la obra se construye en el encuentro con aquellos espectadores que la actualizan en el marco de las posibilidades que la misma ofrece.

Estas acciones artísticas, con sus recursos simbólicos, hacen posible la reelaboración de aquello que el hoy denominado genocidio intentó destruir. Ellas ponen vida en connotaciones más reflexivas y críticas e intentan analizar sus usos al momento de construcción de sentido que nutre a la memoria colectiva; ellas mismas son producción de sentido que genera resistencia frente al olvido del accionar del terrorismo de Estado. De esta manera, el arte siempre actúa construyendo sentido desde aquello que el artista intenta comunicar y que el espectador percibe como contenido. La obra, entonces, se resignifica, se reactualiza y se interpreta a partir de los *a priori* de aquellos que se constituyen como espectadores.

Así, pues, la búsqueda de la memoria colectiva se planta en el empleo de la ciudad, en sus plazas y calles, como soporte de exhibición de las propuestas, en diálogo directo de la ciudad con quienes la ocupan, interpellando desde la obra al transeúnte.

## Todo está cargado en la memoria

En el 2001, momento crítico en el contexto argentino, el cantautor León Gieco lanzó su treceavo álbum de estudio: *Bandidos rurales*. Un disco donde mezcla ritmos folklóricos de la región con sonoridades del *rock*, que le dan continuidad a la marcada línea estética del músico. De hecho uno de los puntos más interesantes de esta obra es los distintos lugares desde los que están construidas las canciones, lo cual queda plasmado en la producción de cada tema, desde la letra hasta el arreglo. El disco abre con una especie de relato *western*, «Bandidos rurales», el *track* que conceptualiza el disco, donde guitarras de cuerdas de metal estilo *folk*, armónica blusera, *slide* y *groove* de *hard rock zepelliniano* construyen el escenario sonoro. Casi al final del disco, luego de un recorrido por sonoridades e imágenes rioplatenses («Buenos Aires de tus amores», «Uruguay Uruguay»), paisajes norteros («Ídolo de los quemados», «Ruta del coya») aparecen canciones cuyo carácter político es explícito, como «Canción de lucha», «Las madres del amor», «De igual a igual» y la canción-poema «La memoria»; esta última se convirtió, a partir de entonces, en un clásico de Gieco.

Y es que su música, y la de otros artistas de su generación, como Mercedes Sosa, Piero, María Elena Walsh, Víctor Heredia, fue proscripta durante la última dictadura cívico-militar. De hecho, Gieco comenzó a sufrir censuras ya desde el lanzamiento del álbum *El fantasma de Canterville* (1976). En este sentido, la canción «La Memoria» reivindica el compromiso y el posicionamiento del artista frente al pasado reciente, del cual ha sido víctima y protagonista. Si bien en la Argentina existió, en un primer momento, una tendencia a pensar los temas vinculados a la dictadura desde el recuerdo, en un segundo momento surgió lo que se conoce como «deber de memoria» o «recordar para que no vuelva a ocurrir» (Vallone, 2008, p. 59). Y es que «la repetición puntual de un mismo relato, sin variación, a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota» (Calveiro, 2005, p. 15).

Desde este punto de vista, el ejercicio de reconstruir esa memoria desde una canción, editada a veinte años del proceso militar, no obedece a un mero recordar lo acontecido, sino a hacerlo presente y, así, recrear el dolor, la tristeza, la ausencia pero a la vez la esperanza, «el sueño de la vida y de la historia». Así como en «Desapariciones», «La Memoria» de Gieco

expande la temática a un panorama latinoamericano al referirse a situaciones similares de injusticia y opresión en Brasil, en México y en Guatemala.

Si retomamos el concepto que enmarca esta producción, es significativa la decisión de acompañar «La Memoria» con un arreglo sencillo de piano y un trío de cuerdas (cello, viola y violín) que funciona como colchón armónico. La austeridad en el acompañamiento permite que sobresalga la voz y, por ende, la poesía plasmada en la letra, la cual queda despojada de cualquier otro elemento musical con el cual competir. El despojo en la textura a su vez otorga espacialidad y profundidad, la cual refuerza el carácter por momentos evocador o, incluso, nostálgico, pero que, como hemos dicho, va más allá del recuerdo e imprime carácter de lucha constante. En este sentido, la melodía del estribillo rompe con la pregnancia de la nota repetida usada en la estrofa. Este momento del tema resalta, desde lo interpretativo, la direccionalidad melódica y el ritmo armónico (donde el secundario dominante genera color armónico contrastante). Las síntesis al final de cada estribillo son el punto de partida para este cambio formal, apoyado semánticamente con los recursos mencionados: «la memoria despierta para herir a los pueblos dormidos / pincha hasta sangrar a los pueblos que la amarran / estalla hasta vencer a los pueblos que la aplastan / apunta hasta matar a los pueblos que la callan».

Así las canciones impulsan a una toma de posición ante el relato complementado por el contexto donde surgen.

## **Memoria en producciones artísticas: reflexiones finales**

Las anteriores producciones ponen en juego una problemática candente: la revisión de la historia reciente, que desafía la realidad que conlleva lo crítico y lo acrítico y aproxima al espectador a vincularse, desde una posición donde se involucra simultáneamente siendo espectador-actor-oyente, artista-público. Por ello, encontramos aquí un modo de representación del pasado, de hacer memoria, para favorecer el desarrollo de una conciencia crítica y apropiadora. Entendemos este tipo de simbolizaciones, experiencias estéticas en términos dinámicos, como vías de acceso al pasado, atravesadas por la vivencia del presente. Estas son enriquecidas por el uso de un espacio cotidiano compartido junto con otras personas, que

crea lazos afectivos con el lugar y el grupo, mientras se produce un acontecimiento poético que deja una huella en un espacio transgredido. Lo mismo ocurre con las canciones cada vez que son interpretadas, escuchadas, versionadas, reproducidas en distintos eventos públicos.

En ese sentido, son producciones que apuestan al arte como fuerza disruptiva que incita al receptor a dotar de sentido aquello que sin querer se cuela por su oído o altera su visión en las rutinas callejeras, para desconcertarlo o extrañarlo, y hacerlo reflexionar al alterar su recepción y apuntar a su conciencia.

Tanto «Desapariciones» como «La memoria» son canciones que, al escuchar un relato que se completa con la comprensión de los sucesos acaecidos en contextos determinados, inducen al oyente a una toma de posición. Ambas se transformaron en himnos de reclamo de justicia por los crímenes cometidos en dictaduras, regímenes neoliberales, represión policial y genocidios no esclarecidos. Al respecto, resulta destacable el proyecto *Memoria AMIA* (2016), en el cual se convocó a cien referentes de la música popular argentina, que se unieron para interpretar «La memoria», en el marco del 22º aniversario del atentado terrorista que sufrió la comunidad judía en Buenos Aires en 1994, «con una iniciativa artística y colectiva que impulsó no sólo para pedir Justicia para su propia causa, sino para todas las tragedias que, como sociedad, no debemos olvidar. Somos lo que recordamos» (AMIA, 2016, 05:25).

Visibilizar, masificar, denunciar, convocar y provocar son acciones que atraviesan estas paredes, estos sonidos, que hablan desde el corazón político de lo urbano para que la sociedad no olvide. La presencia (por ausencia) se forja mediante el recurso artístico, en el que lo invisible se torna visible por su carencia y marca la tensión existente entre arte y política, para, de esta manera, mostrar un juego complejo de relaciones entre lo invisible/visible, lo dicho/no dicho.

Estos dispositivos (canción, mural, acción artística) se mantienen como aquello que Nora (1984) da en llamar —guardianes polisémicos de la memoria—, siendo el arte un medio para des-ocultar la verdad. Son producciones que interpelan el terrorismo de Estado mediante la representación directa de sus injusticias y su represión para poner en imágenes lo indecible. Así, el arte, desde sus diversos lenguajes, la complejidad de discursos y la posibilidad de abrir más allá de su materialidad y de su vuelo poético,

al consustanciarse con movimientos socio-históricos, logra subjetivar con otros recursos. La memoria es un correlato dinámico y su construcción incluye, también, la elaboración de discurso estético.

Si bien nos centramos en la experiencia argentina desde el tercer gobierno peronista hasta la caída de los represores del proceso, tomamos en cuenta el contexto del cono sur, dado que procesos similares englobaron Latinoamérica bajo la Operación Cóndor —que coordinaba los trabajos de las fuerzas de tareas de todos los países de la región—. La represión de las fuerzas de seguridad no reconocía fronteras nacionales, al punto que, tras las diversas dictaduras latinoamericanas, el tejido social fue resquebrajado y se produjeron heridas difíciles de poner en palabras, que encuentran en el arte un espacio propicio para decir todo aquello tan complejo de manifestar de otra manera. Así, el arte conforma un campo donde se puede plasmar lo in-decible, donde se pueden materializar búsquedas que iluminan el futuro.

Estas diversas producciones, en su materialidad, marcan, además, la utilización de aquello que Richard llamó *poéticas significantes*, sin quedarse en lo denominado *políticas del significado*, ya que su presentación en el circuito artístico se despega de la mera protesta. El muro, la intervención urbana o la canción, se muestran capaces de resignificar el espacio cotidiano esgrimiendo una retórica cargada de poética, de reflexión estética. Pueden ser leídas desde la racionalidad de otro espacio que conjuga la especificidad crítica de lo estético y de la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural, para llevar al espectador a interrogarse acerca de los usos políticos del significado. Lo fundamental aquí es que no se deja de lado lo artístico y lo poético al constituir un fenómeno crítico en el espacio urbano y reactualizar los debates sobre las pertinencias de formas y contenidos para lo latinoamericano. Estas producciones implican manifestaciones políticas que conllevan una manera de ver y de comprender el mundo, llenan el vacío que sus ausencias originan y provocan conciencia sobre lo ocurrido en el pasado; desnudan la tensión entre lo estético y lo político, transforman lo intolerable de ciertas imágenes, de aquellas ausencias manifiestas, y reconocen las implicancias socio-históricas que las mismas contienen.

Son experiencias estéticas unidas a una manifestación política: por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por el otro, la dinámica movilizadora de las producciones artístico culturales, que encuentran lo

simbólico, la reflexión y el testimonio político (Richard, 2006) como una conjunción superadora, dado que las *políticas del significado* a las que se encuentra reducida Latinoamérica —entendida como periferia— son puestas en cuestión por las producciones que configuran *poéticas significantes*.

## Referencias

- Arendt, H. (1993). *La Condición Humana*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Blades, R. (1984). Desapariciones. En *Buscando América* [CD]. Nueva York, Estados Unidos de América: Elektra Records.
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia, Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Carral, M. (2006). *30 Años No Es Nada Entre Memoria y Olvido*. Arte acción [Intervención urbana]. La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Gieco, L. (2001). La Memoria. En *Bandidos Rurales* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EMI.
- Halbwachs, M. (2005). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza. Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid, España: Tecnós.
- Kozak, C. (septiembre–diciembre 2008). No me resigno a ser pared. *Revista La Roca de Crear*, (2), 35–43.

López Blanco, M. (1995). *Notas para una Introducción a la Estética*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Los Fabulosos Cadillacs. (1992). *Desapariciones*. En *El León* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Columbia Records.

Nora, P. (1984). *Los Lugares de la Memoria*. Paris, Francia: Quarto Gallimard.

Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* [Entre la Memoria y la Historia: Los Lugares de Memoria]. *Representations*, 26, 7-24. <http://dx.doi.org/10.2307/2928520>

Quiña, G. M. (noviembre 2010). Música y Memoria: la representación del detenido-desaparecido en la industria cultural de la Argentina reciente. *Revista KAIROS*, 14(26). Recuperado de <http://www.revistakairos.org/musica-y-memoria-la-representacion-del-detenido-desaparecido-en-la-industria-cultural-de-la-argentina-reciente/>

Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En S. Marchán Fiz (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En S. Marchán Fiz (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 17-28). Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Sienvolando. (2007). *Von Wernicke, Genocida* [Mural]. Recuperado de <http://sienvolando.blogspot.com/2007/07/mural-von-wernicke-genocida.html>

Vallone, M. (2008). *La Memoria -León Gieco*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblioteca del Proyecto Memoria y Derechos Humanos en el MERCOSUR.