



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**SECRETARÍA DE POSGRADO**

**Título**

**“Recorridos por las memorias de Ensenada. El caso del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú y sus representaciones de los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado de los setenta”**

**Lic. y Prof. Melina Jean Jean**

Tesis para optar por el título de Magister en Historia y Memoria

Directora: Dra. Patricia Flier, UNLP

Co-directora: Prof. Marcela Andruchow, UNLP

Ensenada, febrero de 2018

## RESUMEN

La obra artística del Espacio de Cultura y Memoria el Rancho Urutaú se inscribe en los diversos modos en que el pasado de la espiral de violencia y el terrorismo de Estado de los años setenta del siglo XX en Argentina y sus consecuencias ha sido abordado. A lo largo de esta investigación, presentaremos y analizaremos las particularidades del caso que devienen de los hechos en su escala local: el trabajo de las memorias en la ciudad de Ensenada, provincia de Buenos Aires.

El objetivo general es conocer el proyecto “Mosaicos por la memoria” del grupo Rancho Urutaú (2010-2017) apuntando a los modos de representación de desaparecidos y asesinados ensenadenses. El proyecto se materializa a través de murales con técnica de mosaico, emplazados en los barrios a los que pertenecían los homenajeados. Estos murales, a escala urbana, privilegian representaciones figurativas que a partir de una narrativa humanitaria recuperan un perfil identitario que apela a aquello cotidiano, lúdico, y ameno de la vida de esas personas. Nuestra hipótesis central es que los murales emplazados adquieren la cualidad de lugares de memoria tanto para los integrantes del grupo como para los familiares y allegados de los homenajeados. En este sentido, la pregunta que guía esta investigación es ¿Cómo un espacio puede convertirse en un lugar de memoria? O bien ¿Qué significa y qué implica que un espacio se convierta en un lugar de memoria? La presente tesis se encuentra estructurada en dos partes. La primera, pretende dar a conocer el contexto de emergencia de los trabajos de memorias que realiza el Rancho Urutaú en el espacio público de Ensenada. La segunda, nos introduce específicamente en nuestro estudio de caso. Se presenta al grupo y al proyecto, sus inicios, modos de aglutinamiento, características y trayectorias de sus integrantes. Sus objetivos y funcionamiento. Las etapas de construcción de los murales. Descripción y análisis formal e iconográfico, y el nivel de significación e interpretación de nuestro corpus de obras artísticas. Desde una perspectiva trans e interdisciplinaria consideramos que el fenómeno a estudiar cruza los campos de la historia, la memoria y los estudios de arte. La investigación fue abordada desde la metodología de corte cualitativo, a través de la aproximación analítica de un estudio de caso.

**PALABRAS CLAVE:** desaparecidos/asesinados, Ensenada, Rancho Urutaú, lugares de memoria.

## **ABSTRACT**

The artistic work of Espacio de Cultura y Memoria el Rancho Urutaú is inscribed in the different ways in which the past of the spiral of violence and state terrorism of the seventies of the twentieth century in Argentina and its consequences has been addressed. Throughout this research, we will present and analyze the particularities of the case that derive from the facts in its local scale: the work of the memories in the city of Ensenada, province of Buenos Aires. The overall objective is to learn about the project “Mosaicos por la memoria” from the group Rancho Urutaú (2010-2017) pointing to the ways of representing the disappeared and murdered people from Ensenada. The project is materialized through murals with mosaic technique, located in the neighborhoods to which the honorees belonged. These murals, on an urban scale, privilege figurative representations that, based on a humanitarian narrative, recover an identity profile that appeals to that everyday, playful, and enjoyable aspect of those people's lives. Our central hypothesis is that the emplaced murals acquire the quality of places of memory both for the members of the group, and family members and relatives of the honorees. In this sense, the question that guides this research is: How can a space becomes a place of memory? Or, what does it mean and what implies that a space becomes a place of memory? This thesis is structured in two parts. The first one aims to provide an insight into the emergency context of the memory works by the Rancho Urutaú in the public space of Ensenada. The second one introduces us specifically in our case study. We present the group and the project, its beginnings, modes of agglutination, characteristics and trajectories of its members. Their objectives and operation. The stages of construction of the murals. Description and formal and iconographic analysis. The level of significance and interpretation of our corpus of artistic works. From a trans and interdisciplinary perspective we consider that the phenomenon to be studied crosses the fields of history, memory and art studies. The research was approached from the qualitative methodology through the analytical approach of a case study.

**KEY WORDS:** disappeared/murdered, Ensenada, Rancho Urutaú, Places of memory/memory places.

**A Susana y Jorge**

**A la memoria de los ensenadenses que ya no están,**

**porque como dice el Rancho Urutaú**

***nos los arrebataron violentamente.***

## AGRADECIMIENTOS

A mi Directora y Codirectora por su infinita paciencia, sus consejos y correcciones en todo el proceso de investigación y también aprendizaje. En especial: a Patricia porque generosamente sin conocerme, un día -allá por el año 2014- aceptó dirigir mi beca de investigación e inició mi camino de posgrado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. A Marcela, porque desde los primeros años de mi carrera de grado, Historia del Arte, me formó e inició en la temática de Arte y Memoria, dirigió mi tesis de Licenciatura, y desde entonces continúa acompañándome. Ambas se convirtieron en grandes referentes para mí. Sin su sostén y dedicación esta tesis no hubiese sido posible.

Institucionalmente quiero agradecer a la Universidad Nacional de La Plata por otorgarme la Beca de Investigación. A la Facultad de Bellas Artes, y al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), espacios donde he radicado la primera etapa de este proceso (Beca Tipo A). Y a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, al Centro de Investigaciones Socio-históricas (CISH) y el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) (UNLP-CONICET) donde actualmente trabajo en la segunda etapa (Beca Tipo B).

A todas las autoridades y cuerpo docente de la Maestría en Historia y Memoria que hacen de esta carrera un espacio sumamente cálido, solidario y comprometido con todas las causas que nos convocan a transitarla. En especial, por su amabilidad, trabajo y compromiso a Fernanda Tocho y Laura Lenci.

A mi mamá Susana y a mi papá Jorge, a quienes dedico esta tesis por su amor y apoyo incondicional. A todos mis amigos y compañeros de este camino, en particular a mi querida amiga y colega Verónica por su ayuda, generosidad y los momentos compartidos. A Gise, Ceci, Mari, Sofí, Lau, Ani, Gabi, Fran, Fede, Leo, Elías, Andre y Marian. ¡Gracias por el aguante y comprensión de mis ausencias y tiempos ante el encierro y escritura!

Por último, no puedo dejar de agradecer la buena predisposición de todos mis entrevistados, en particular a mis *informantes clave* Melina Slobodián y Oscar Flammini por su predisposición y entusiasmo en todo lo que necesité para el desarrollo de la investigación. Y a los muchachos de Astillero Rio Santiago y ATE Ensenada, Pato, Mati Néstor y Walter por las gestiones para ingresar a la empresa durante mi trabajo de campo.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	<b>2</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>5</b>
<b>ÍNDICE</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Del terrorismo de Estado a la emergencia de las acciones de las memorias</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
Ensenada, ciudad de trabajadores. Contexto de época.	23
La transición democrática y el inicio de los trabajos de las memorias	32
Marcas, acciones y políticas públicas de memoria en la ciudad de Ensenada	41
Anexo de imágenes	60
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>Espacio de Cultura y Memoria el Rancho Urutaú y su proyecto “Mosaicos por la Memoria”</b>	<b>71</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
Inicios del Grupo	71
El proyecto “Mosaicos por la Memoria”	76
Objetivos y funcionamiento	76
El soporte: los murales	85
Etapas de los murales	89
<i>Proceso de investigación</i>	89
<i>Proceso plástico y emplazamiento</i>	90
<i>Difusión, inauguración y acto conmemorativo</i>	102
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>Presentación de los murales. Descripción y análisis iconográfico</b>	<b>105</b>
Primer Mural “Fortunato “Nato” Andreucci”	105

Segundo Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”	113
Tercer Mural “Carlos Esteban Alaye”	123
Cuarto Mural “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”	132
Análisis formal de los murales	141
<b>CAPÍTULO IV. La representación de los desaparecidos y asesinados del proyecto “Mosaicos por la Memoria” del Rancho Urutaú</b>	<b>159</b>
Representar el horror	159
Representar las desapariciones	163
Imágenes de los desaparecidos	168
Las representaciones plástico visuales del Rancho Urutaú	172
<b>CAPÍTULO V. Los murales como lugares de memoria</b>	<b>191</b>
<b>A MODO DE CIERRE</b>	<b>204</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>215</b>
<b>FUENTES</b>	<b>225</b>

## INTRODUCCIÓN

### Presentación

La experiencia del terrorismo de Estado de los setenta en Argentina expresó un proceso que tuvo como resultado profundas transformaciones sociales. El quinto y último golpe de 1976, tuvo un objetivo claro que fue el de clausurar un ciclo histórico, de largo proceso de inclusión, auge y movilización de masas que se había profundizado a partir de los años sesenta. (Villarreal, 1985; Canelo, 2008; Alonso, 2009; Svampa, 2003). El terrorismo de Estado ejerció censuras, condenas, desapariciones, asesinatos y una larga lista de violaciones a los derechos humanos. Apuntó a sectores profesionales, intelectuales, educativos, religiosos, artísticos, a movimientos vecinales, grupos culturales, y diversas entidades civiles. Todo el “cuadro de entrelazamiento” de las clases subordinadas y los sectores populares fue castigado y fragmentado (Villarreal, 1985). Sin embargo, fue la clase trabajadora, en especial los obreros, delegados de fábrica, dirigentes sindicales de base, estudiantiles y barriales quienes engrosaron el porcentaje mayoritario de personas desaparecidas y asesinadas (Carpintero & Vainer, 2005). Según el informe de la CONADEP, los porcentajes de víctimas de la represión que continúan desaparecidas o que fueron liberadas después de pasar por centros clandestinos de detención son: obreros 30,2%, estudiantes 21%, empleados 17,9%, profesionales 10,7%, docentes 5,7%, autónomos y varios 5% (2016, p. 296). Entre obreros, empleados y docentes suman un 54% y casi un 30% entre estudiantes y profesionales. En este sentido, la ciudad de Ensenada -caracterizándose desde sus orígenes como una ciudad de trabajadores y cuyo sustento económico principal se halla desde entonces en su desarrollo industrial y comercial- se vio particularmente afectada. Las luchas obrero-estudiantiles y la fuerte concentración de fuerza policial y militar contribuyeron a que la región de la provincia de Buenos Aires conformada por Ensenada, Berisso y La Plata fuese una de las más golpeadas por el terrorismo de Estado en el país (da Silva Catela, 2009a).

Sin embargo, este terrorismo de Estado que basó su metodología sistemática e ilegal en los campos de concentración y el asesinato y desaparición forzada de personas, movilizó muy tempranamente la resistencia de grupos sociales y organizaciones defensoras de los derechos humanos. Desde los últimos años de la dictadura y durante las tres décadas siguientes a la restauración democrática de 1983, las principales demandas y acciones giraron en torno a las denuncias y a la condena de las violaciones



a los derechos humanos de aquel período, es decir en la búsqueda de verdad y justicia. A estos reclamos, y en principio en oposición a las políticas de olvido y clausura instaladas desde los propios perpetradores, se sumó la exigencia de memoria. Esto en particular, estableció relaciones con los variados esfuerzos por explicar, comprender y elaborar nuestro pasado reciente. Muchas de estas demandas y reclamos se tradujeron en prácticas de memoria que a través de diferentes lenguajes, entre ellos los artísticos, emergieron en el espacio público para demandar y disputar los recuerdos, para conmemorar y homenajear a las víctimas. Estas demandas y políticas de “memorialización” (Jelin, 2017) se han traducido en proyectos, programas y planes de emprendimientos como la recuperación de sitios como los centros clandestinos de detención y tortura, la creación de parques, paseos y plazas, museos, archivos y espacios culturales. También en el emplazamiento de monumentos, placas, monolitos, baldosas, murales, nombramiento de calles, plantación de árboles, entre otros. Se trata en definitiva de la resignificación, puesta en valor, o bien de la creación y construcción, de diversos soportes de memorias en espacios públicos urbanos que pueden adquirir el estatus de lugares de memoria.

Entonces, nos referimos a la construcción colectiva de marcas de memoria que al menos desde la década de los noventa en Argentina ha sido una constante. Sin embargo, a partir de la asunción de Néstor Kirchner en mayo de 2003 hubo un aumento significativo de las mismas, pues el gobierno asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos realizadas durante la última dictadura y el impulso a una política pública de la Memoria (Flier, 2008). En este sentido, durante los gobiernos kirchneristas, hubo muchas iniciativas y políticas ligadas a la memoria, que según Elizabeth Jelin (2017), respondían a la identificación cada vez más cercana del gobierno con las demandas históricas del movimiento de derechos humanos. La nueva coyuntura particular evidenció iniciativas impulsadas por el Estado y diversos grupos de la sociedad civil, que no sin tensiones y disputas, lograron algunas veces trabajar en conjunto. En la ciudad de Ensenada, también a partir del año 2003, el nuevo gobierno municipal encabezado por el Intendente Mario Secco, se alineó a la conducción nacional, propiciando un escenario en el que desde entonces hemos registrado un aumento significativo de marcas, acciones, y políticas públicas de memoria por parte de diversos agentes sociales. En este contexto emerge nuestro

estudio de caso: el proyecto “Mosaicos por la Memoria” que lleva adelante desde el año 2010 el grupo Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú<sup>1</sup>.

Se trata de las representaciones plástico visuales de desaparecidos y asesinados –en su mayoría obreros- de la ciudad de Ensenada que se soportan en murales con técnica de mosaico, emplazados en los barrios a los que pertenecían los homenajeados. Estos murales, a escala urbana, privilegian representaciones figurativas, que a partir de una narrativa humanitaria recuperan un perfil identitario que apela a aquello cotidiano, lúdico, y ameno de la vida de esas personas. Hasta el momento son cuatro los murales inaugurados:

- Primer Mural “Fortunato “Nato” Andreucci”. Inaugurado el 05/03/11.
- Segundo Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”. Inaugurado el 04/06/11.
- Tercer Mural “Carlos Esteban Alaye”. Inaugurado el 15/04/12.
- Cuarto Mural “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”. Inaugurado el 26/04/14

A través del proyecto, el Rancho Urutaú pretende “emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía (...) esclareciendo la historia inmediata, para sintetizar la experiencia y que el “Nunca Más” sea un hecho”<sup>2</sup>. Además, busca reconstruir el entramado social que directa o indirectamente fue intervenido durante la última dictadura en la ciudad, restableciendo vínculos, regenerando lazos con los familiares, allegados y vecinos de los homenajeados. Este grupo de ciudadanos, trabaja sobre determinadas memorias del pasado reciente de la ciudad, y en este sentido, consideramos que sus integrantes se posicionan como “emprendedores” de esas memorias (Jelin, 2002) en tanto generadores de un proyecto de trabajo organizado a partir de nuevas ideas y expresiones de creatividad. Nuestra hipótesis central es que los murales emplazados en los barrios ensenadenses adquieren la cualidad de lugares de memoria tanto para los integrantes del grupo como para los familiares y allegados de los homenajeados. En este sentido, la pregunta que guía esta investigación es ¿Cómo un espacio puede convertirse en un lugar de memoria? O bien ¿Qué significa y qué implica que un espacio se convierta en un lugar de memoria? Por lo tanto, el objetivo general y

---

<sup>1</sup> En adelante Rancho Urutaú.

<sup>2</sup> Recuperado de: “Rancho Urutaú, Proyecto “Mosaicos por la Memoria” Desaparecidos de Ensenada” 11 de abril de 2011, <https://www.facebook.com/notes/el-rancho-urutaу/proyecto-mosaicos-por-la-memoria-desaparecidos-deensenada/107189206034151/>

los objetivos específicos que guiaron nuestro camino para responder tales interrogantes son:

### **Objetivo general**

Conocer el proyecto “Mosaicos por la memoria” del grupo El Rancho Urutaú en la ciudad de Ensenada (2010-2017), apuntando a los modos de representación de desaparecidos y asesinados de dicha ciudad y a su constitución como lugares de memoria

### **Objetivos específicos**

- Analizar el origen y la conformación del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú (2010-2017), recuperando la trayectoria de sus integrantes, y los modos de aglutinamiento que se generaron para la formación del grupo.
- Indagar los fundamentos conceptuales del proyecto político estético “Mosaicos por la Memoria” en relación a sus intereses y a la trama socio-histórica nacional-local que permitió sus respectivas apariciones en el espacio público urbano.
- Relevar, comparar y analizar las representaciones de los desaparecidos y asesinados en tanto producciones artísticas de murales en el espacio público urbano de la ciudad de Ensenada, a través de la descripción y análisis de su poética.
- Indagar y analizar la recepción de estas intervenciones artísticas en el entorno de los familiares y allegados de los homenajeados, y entre los propios integrantes del grupo hacedor, focalizando en la dimensión afectiva -vivencias, sensaciones, recuerdos, interrogantes que produzca la experiencia con el mural- y su consideración en cuanto a su constitución en lugares de memoria.

### **Otros interrogantes**

De los objetivos específicos se desprende otro eje importante de la investigación que aporta nuevos interrogantes a ser trabajados. Nos referimos al tipo de representación plástico visual seleccionado por los integrantes del proyecto para representar a los desaparecidos y asesinados de la ciudad. En cuanto a esto nos preguntamos ¿A qué se debe esta selección de memorias y aspectos identitarios? ¿Cómo fue el proceso en la elección y el consenso en la modalidad de la representación? ¿Hubo

conflictos alrededor de la decisión? ¿Qué relación se establece entre estas imágenes y los objetivos del proyecto? ¿Por qué eligieron el arte como lenguaje? ¿Por qué el muralismo y la técnica de mosaico? Por otro lado, ante la contribución de familiares y allegados al proyecto nos preguntamos: ¿De qué forma participaron en el homenaje a su ser querido? ¿Cuál es el grado de esa participación o el aporte en la composición de las representaciones? ¿Cómo es la recepción de los murales en el entorno familiar y de allegados de los homenajeados? ¿Cómo fue esa experiencia? ¿Qué vivencias, percepciones, sensaciones, afectos y emociones generó el contacto con el mural? ¿Qué memorias, recuerdos e interrogantes afloraron? ¿Estas pudieron ser transferidas a otros allegados del homenajeados? Los mismos interrogantes se plantean para los integrantes del grupo. De esta forma, lo que interesa rescatar son las subjetividades actuales que devienen del hecho histórico -las desapariciones y asesinatos en Ensenada- y el encuentro con el mural y el homenaje que propone el Rancho Urutaú.

## **Antecedentes**

En primer lugar, y a modo personal, esta investigación tiene su correlato con el recorrido iniciado en esta temática durante el curso de mi carrera de grado Historia del Arte, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Desde este espacio comencé a vincular el arte con los estudios de memoria a partir de algunos trabajos que fueron presentados y publicados en congresos, jornadas y revistas<sup>3</sup>. Durante el año 2012, cerca de finalizar la carrera, caminando por las calles de mi ciudad Ensenada, me encontré con un cartel en el que se invitaba a la inauguración del “3º Mosaico por la Memoria en homenaje a Carlos Esteban Alaye” la firma decía: “Invita el Rancho Urutaú”. Curiosa, sin dudarlo, asistí y participé del acto inaugural, siendo éste

---

<sup>3</sup> Por ejemplo: Capasso Verónica y Jean Jean Melina, 2011. “El mural como dispositivo de comunicación masiva: intervenciones en alusión a la lucha por la memoria”. Congreso Comunicación/Ciencias Sociales desde América Latina: “Tensiones y Disputas en la producción de Conocimiento para la Transformación”, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Publicación en CD. ISBN 978-950-34-0739-4. Capasso Verónica y Jean Jean Melina, 2011. “Apropiación del espacio público e intervenciones artísticas: prácticas entorno a la desaparición de Julio López”, III Jornadas de Antropología Social del Centro, Universidad Nacional del Centro, Bs As. Publicación en CD. ISBN 978-950-658-276-0. Capasso Verónica, Jean Jean Melina, 2012. “Memoriales en la UNLP. Análisis de diversos casos de representación del pasado reciente en distintas unidades académicas”. Revista Aletheia, volumen 2 (4). Recuperado de:

<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero4/pdfs/jeanjean%20y%20capasso-ok.pdf>

mi primer encuentro con el grupo. Fue tan fuerte y emocionante que a partir de ese momento, decidí comenzar a trabajar sobre su proyecto de memoria. El primer resultado que obtuve se tradujo en mi tesis de Licenciatura, defendida en el año 2014<sup>4</sup>. Aquella investigación fue la culminación de un camino y la apertura de otro. Trabajé con los primeros tres murales y sólo con algunos integrantes del grupo, llegando a concluir que para ellos éstos funcionaban como lugares de memoria. Atravesada entonces por el gusto y compromiso con la temática, por ser ciudadana ensenadense, y por contar con herramientas profesionales para su estudio, decidí ir por más: tanto en mi formación como en la investigación. El paso siguiente lo di en el posgrado al comenzar la Maestría en Historia y Memoria ya como beneficiaria de la beca de investigación de la UNLP. El interés principal, entonces, devino en poder ampliar este estudio de caso sumando nuevos interrogantes y nuevas búsquedas de testimonios que fortalecieran la indagación<sup>5</sup>. A las 7 entrevistas iniciales se sumaron otras 23, conformando un corpus significativo de fuentes orales, no sólo ya de integrantes sino también de familiares y allegados de los homenajeados.

Por otro lado, una motivación especial que movilizó este trabajo es la vacancia que se halla en este tipo de estudios sobre la localidad de Ensenada. Consideramos que esta tesis contribuye en primera instancia al estudio de las memorias locales de la ciudad. De sus trabajadores asesinados y desaparecidos, y de un grupo de ciudadanos, familiares y allegados, que desde el presente activan y sostienen esas memorias a través del arte y la marcación de espacios transformados en lugares de memoria. Además, esperamos contribuir también en el aporte de nuevas fuentes y metodologías para futuras investigaciones que se vinculen a la temática.

A pesar de la ausencia específica que señalamos, y que en general se trata de una temática poco abordada dentro de los estudios del pasado reciente, hemos tomado como guía y referencia algunos trabajos de investigación que se acercan desde distintos puntos a nuestro enfoque. Por un lado, la publicación de Daniel Fabián *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)* del año 2012, en la que el autor reconstruye la trama histórica local de Ensenada, focalizando en las consecuencias del

---

<sup>4</sup> Tesis de la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, defendida en diciembre de 2014. Titulada “Representaciones de los desaparecidos en el espacio urbano como lugares de memoria. El caso del proyecto “Mosaicos por la Memoria” del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú (2010-2012)” Disponible en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/tesis/>

<sup>5</sup> También agregando el cuarto mural del proyecto.

terrorismo de Estado de los setenta, y recopila -en un trabajo de memorias- una serie de testimonios de sobrevivientes y familiares de desaparecidos y asesinados de la ciudad. Por otro lado, en cuanto a las iniciativas de memorialización en el espacio público, encontramos un antecedente importante a nivel regional. Se trata del Programa de Investigación de la Comisión Provincial por la Memoria, denominado “Paisajes de la memoria” en el que fueron relevadas y analizadas -entre los años 2008 y 2012- “marcas”, “sitios de memoria” y “Centros clandestinos de detención (CCD)” fundamentalmente de las ciudades de La Plata, Berisso y Ensenada. Por otra parte, en relación a investigaciones que tematizan los lugares y sitios de memoria, no queremos dejar de mencionar que sí existe una abundante bibliografía, particularmente de aquellos espacios que han sido “testigo” del terrorismo de Estado como la recuperación de los CCD. Estos trabajos, en general, proponen pensar, debatir y reflexionar en torno a: las modalidades, formas y procedimientos de construcción; apropiaciones y recepciones; lo que es debido o no hacer en esos sitios; los usos, las señalizaciones, las significaciones, resignificaciones, y las luchas en torno a ello (especialmente de aquellos espacios que conjugan gestiones públicas del Estado con organismos de derechos humanos y diversos actores sociales). En este sentido, un antecedente pionero resulta la compilación de Elizabeth Jelin y Victoria Langland (2003), la quinta publicación de la colección “Memorias de la represión” en la que se analizan las luchas por las memorias y los sentidos sociales del pasado reciente a través del establecimiento de marcas territoriales en lugares públicos en el Cono Sur. Esto es, la marcación de espacios donde ocurrió la violencia estatal en las dictaduras, y los intentos de construir memoriales y monumentos que recuerden y homenajeen a sus víctimas<sup>6</sup>.

Por otra parte, otra línea de investigación que nos interesa es la relación entre arte y memoria, en particular entre imagen y memoria. Una compilación destacada -que reúne trabajos de Sandra Raggio, Valeria Manzano, Cármen Guarini, Emilio Crenzel, Ludmila da Silva Catela, entre otros, corresponde a la realizada por Claudia Feld y Jessica Stites Mor (2009) en la que -en palabras de Huyssen en el prólogo- centrándose

---

<sup>6</sup> Para mencionar otro caso más reciente, contamos con el dossier publicado en la revista *Clepsidra* “Espacios de memoria: controversias en torno a los usos y las estrategias de representación” coordinado por Valeria Durán, Luciana Messina y Valentina Salvi (2014). Estas investigaciones forman parte de la difusión del trabajo y actividades del grupo “Lugares, marcas y territorios de la memoria” que funciona desde el año 2008 en el Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES. Además de otras publicaciones, realizan jornadas especiales de la temática, charlas públicas y seminarios.

en los medios visuales (la fotografía, la televisión, el cine, el testimonio, etc.) se intenta comprender las relaciones entre las palabras y la imagen, la historia y la memoria, el hecho y la ficción<sup>7</sup>. Otra compilación interesante es la de Elizabeth Jelin y Ana Longoni (2005) la novena y última de la colección editorial “Memorias de la represión”. Allí autores como Victoria Langland, Saúl Sosnowski, Ticio Escobar y las propias compiladoras, entre otros, reflexionan y se preguntan por las posibilidades de representar el horror desde lo artístico, particularmente desde la literatura, el teatro, artes plásticas, cine y fotografía.

En cuanto a las representaciones públicas de los desaparecidos, la investigación de Emilio Crenzel (2008) “La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina” ha sido nodal para esta investigación. Así como también las producciones que analizan las representaciones a partir del uso de imágenes como las fotografías y las siluetas: de Ludmila da Silva Catela en especial su tesis doctoral “No habrá flores en las tumbas del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos” y los estudios de Ana Longoni (2008, 2010) y Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014). En su conjunto, se trata de antecedentes que postulan determinadas narrativas, matrices y modalidades de representación de la desaparición, que fueron ampliamente utilizadas y difundidas por diversos actores desde fines de la dictadura hasta el presente.

## **Herramientas teóricas**

Aquí haremos mención de algunas herramientas o conceptos teóricos que, si bien no son problematizadas en tanto tales, han colaborado en el desarrollo de la investigación. En primer lugar, abordamos este estudio considerando a la memoria como categoría social (Jelin, 2002) y a la memoria colectiva (Halbwachs, 1968) como aquella a la que hacen alusión política y social los actores sociales. En este sentido, se retoma el concepto de “marcos sociales de la memoria” de Maurice Halbwachs (1925) para poder plantear la posibilidad de reconstrucción creativa de una memoria colectiva y, en esta investigación, de su representación como proceso social. Los “marcos sociales

---

<sup>7</sup> Para un recorrido y análisis de esta compilación y los temas que aborda, ver el ensayo bibliográfico de Daniel Badenes (2009) “Imagen y memoria en Argentina: incipientes reflexiones sobre un campo problemático”. Allí además, el autor realiza una interesante compilación de otros trabajos que tematizan el vínculo de la imagen con la memoria.

de la memoria” son aquellos instrumentos que permiten fijar los recuerdos, darles un sentido articulándolos con elementos y puntos de referencia que, contruidos en instituciones sociales como la familia, los grupos religiosos o las clases sociales, entre otros, permiten precisamente servir de estructura de asimilación a las experiencias personales. 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 situación de disputas por el poder. Ahora bien, ¿qué sucede con la memoria de hechos traumáticos acontecidos en el pasado reciente de una sociedad? La memoria, el recuerdo, la conmemoración o el olvido, se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias trágicas y traumáticas colectivas de represión y aniquilación. La memoria y el olvido, en estos casos, cobran una significación especial como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia en sociedades que han sufrido períodos de violencia y trauma. Elizabeth Jelin (2005) afirma que “las exclusiones, los silencios y las inclusiones a las que se refieren hacen a la reconstrucción de comunidades que fueron fuertemente fracturadas y fragmentadas en las dictaduras y los terrorismos de estado (...)” (p. 223). Las luchas por la memoria, por los sentidos de ese pasado reciente en el presente, se convierten en luchas políticas. Dentro de este proceso social por la memoria, los diferentes actores despliegan estrategias de “hacer memoria” diversas. Estos “emprendedores de memoria” asumen el rol activo de promover la transmisión de esa memoria a la sociedad presente y a las generaciones futuras. Actores sociales, que en muchos casos no tienen relación directa con las víctimas, los sobrevivientes o los familiares, pero que sin embargo, reviven el sentido de pertenencia a ese pasado desde el presente, considerándose parte de esa memoria no ya individual sino colectiva, razón que los lleva directamente a la acción y a la necesidad de transmitir y materializar esa memoria.

Por otra parte, la propuesta central de la investigación parte de considerar, como ya dijimos, que los murales adquieren la cualidad de lugares de memoria. En este sentido el antecedente de referencia es la noción de “*lieux de memoire*” elaborada por Pierre Nora (1984-1992). El autor, sostiene que “*lieux de memoire*” pueden ser monumentos, objetos puramente materiales, físicos, palpables y visibles, también acontecimientos dignos de memoria. Pero el concepto no se reduce a esto porque fundamentalmente puede ser:



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. Se trata de comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos. Se trata pues, e insisto en ello, de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización o, dicho de otro modo, de la construcción de un modelo de relación entre la historia y la memoria. (1998, pp. 32-33)

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. Siguiendo a Estela Schindel (2009) 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 de narrar la historia y plasmarla en el espacio público. 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. “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, p.3). Entonces, lo que se intenta comprender son los procesos que llevan a que un espacio se convierta en un “lugar”. Y estos procesos de atribución de sentido no son automáticos ni producto del azar, sino que involucran la agencia y voluntad de sujetos activos en un escenario político del presente que ligan con sus acciones el pasado (rendir homenaje a las víctimas) y el futuro (transmitir mensajes a las generaciones futuras).

Por otro lado, a lo largo de esta investigación se destaca el concepto de representación. Para ello tomamos como referencia a Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014), quienes explican que el concepto de representación refiere en primer lugar, a una realidad material, esto es, textos, imágenes y otros objetos culturales que “de acuerdo con la teoría de Louis Marin, poseen una dimensión transitiva por la cual señalan algo que se encuentra fuera de ellos y una dimensión reflexiva mediante la

que hablan y comparecen por sí mismos” (p.45). Asimismo, representar significa hacer presente una ausencia. Pero también, la representación tiene un sentido más general:

Un conjunto de prácticas culturales colectivas que son parte del universo social y contribuyen a darle forma, al tiempo que lo desvelan o lo disfrazan. (...) Si entendemos a las representaciones de este modo, es obvio que pueden reforzar, tanto como socavar, relaciones de dominación social, de modo que investigar las representaciones es, al mismo tiempo, iniciar una pesquisa acerca de las relaciones de fuerza. (Ibídem)

Finalmente, esta aproximación al tema de las memorias y sus modos de representación como intervenciones en el espacio público, incorpora la conceptualización del espacio público urbano, en tanto conexión entre ese espacio y la esfera pública política. En esta investigación, consideramos que si en las formas de intervención o emplazamiento urbano aparecen implicados procesos sociales, culturales, políticos, memoriales, esto es más el producto de un embate que de una relación perseguida y estable. Por lo que el espacio público urbano puede entenderse como la emergencia de una coyuntura, como ocasión histórica puntual y como contacto de esferas diversas. Ese espacio público urbano es tal, entonces porque es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da forma (Gorelik, 1998).

## **Metodología**

Desde una perspectiva trans e interdisciplinaria consideramos que el fenómeno a estudiar cruza los campos de la historia, la memoria y los estudios de arte, en una aproximación compleja de la relación entre el proceso histórico político social – nacional, local-, las subjetividades de los protagonistas, y las producciones e intervenciones artísticas de murales en el espacio público urbano que vehiculizan las memorias de los desaparecidos y asesinados de la ciudad de Ensenada. Por las características del objeto de estudio, la investigación fue abordada desde la metodología de corte cualitativo, a través de la aproximación analítica de un estudio de caso en sus varias dimensiones –social, política, cultural, histórica, representacional (Stake, 1994). En este sentido, este tipo de abordaje permitió utilizar y combinar distintas herramientas de construcción de los datos y análisis (Ruíz Olabuénaga, 2003; Neiman y Quaranta, 2006). Nos referimos a: 1. Observaciones de intervenciones y procedimientos. 2.

Entrevistas abiertas y semiestructuradas a los integrantes del Racho Urutaú. 3. Entrevistas abiertas y semiestructuradas a familiares y allegados de los homenajeados. 4. Búsqueda exhaustiva de fuentes y material bibliográfico de reciente edición en diferentes reservorios y bibliotecas especializadas. 5. Relevamiento y análisis de documentos de la web, notas en registro electrónico, documentales, videos y fotografías tomadas a los murales. 6. Cruce de datos obtenidos y análisis.

Por otra parte, en cuanto a las entrevistas y en tanto fuentes orales, en esta investigación éstas resultaron fundamentales, siendo tratadas no como mero apoyo de las fuentes visuales y escritas, sino como fuentes que requirieron instrumentos interpretativos diferentes y específicos. En este sentido, hemos combinado herramientas provenientes de la etnografía y la historia oral. Del método etnográfico (Guber, 2016) parte la consideración de que las primeras entrevistas realizadas en el marco de mi tesis de Licenciatura funcionaron como una primera etapa en el que se *construyeron* los marcos de referencia de los actores involucrados y se *descubrieron* y *extrajeran* nuevas preguntas y temas significativos para esta segunda etapa de investigación. Esto fue central para llegar a conocer los sentidos locales de nuestro caso de estudio, para ampliarlos, profundizarlos y sistematizarlos. En cuanto a la historia oral, tomamos las consideraciones de que las fuentes orales son fuentes narrativas que cuentan con la particularidad de la subjetividad del hablante y hacen referencia más a los significados que a los acontecimientos. Dice Portelli (1991) que si el enfoque de la investigación es amplio y lo bastante articulado “puede surgir una sección transversal de la subjetividad de un grupo. Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que hizo la gente sino lo que deseaba hacer, lo que creerán estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron.” (p. 4). La memoria no es un depósito pasivo de hechos, sino un activo proceso de creación de significados. Por lo tanto, la utilidad específica de las fuentes orales no reside tanto en su capacidad para preservar el pasado como en los cambios mismos elaborados por la memoria, “estos cambios revelan el esfuerzo de los narradores por darle un sentido al pasado (...) y colocan a la entrevista y a la narración en su contexto histórico.” (p. 5)

Por último, en cuanto al análisis de los murales, el mismo fue dividido en dos partes. Por un lado, un **nivel de análisis de obra formal** (sintáctico) a partir de aportes del lenguaje visual, las técnicas de construcción espacial de la imagen (indicadores

espaciales y temporales) y la organización compositiva<sup>8</sup>. Y por otro lado, un **nivel de análisis de significación de la obra**. En este caso, tomamos -sólo como referencia y a manera de organizar nuestra aproximación a la imagen- el método iconográfico-iconológico de análisis de obras pictóricas del historiador del arte y ensayista alemán Erwin Panofsky (1970). El autor divide el análisis en tres estratos: *preiconográfico*, que refiere a los motivos artísticos, aquello que aprehendemos identificando las puras formas, determinadas configuraciones de líneas, colores, materiales, es decir el asunto o significado primario de una obra<sup>9</sup>. *Iconográfico* o *Iconografía* en donde ya se combinan motivos artísticos con temas o conceptos, esto es, se ocupa del asunto o significado secundario y proporciona la base necesaria para la ulterior interpretación de la obra<sup>10</sup>. *Iconología*, que como el sufijo “logia” lo indica<sup>11</sup>, denota algo interpretativo: se trata de una iconografía que ha pasado a la interpretación, es decir se ha complejizado y densificado el nivel de significación de la obra. De aquí radica la suma importancia de un análisis iconográfico certero, pues de ese análisis surge la síntesis interpretativa de la obra: su sentido, su significado intrínseco o contenido, y lo que constituye el mundo de sus valores simbólicos. Entonces, en suma, analizamos: los modos de producción de las obras; los materiales, tipologías y procedimientos técnicos; los vínculos entre formas y motivos plásticos; el nivel de significación y sentidos de las piezas, descripción y análisis de su poética con la temática que abordan las representaciones, el soporte utilizado y las condiciones de emplazamiento elegido; la materialización de un mensaje y la propuesta de una derivación buscada. En este sentido, desde una perspectiva teórico-metodológica relacional, se tendrán en cuenta, además de las cualidades materiales de las obras y su funcionamiento, el entorno simbólico que las define y que está en relación no sólo con lo sostenido por los propios agentes, sino también por la trama socio histórica local en la que emergen.

---

<sup>8</sup> Es decir, cómo la imagen está trabajada desde los aspectos plásticos, en tanto “datos” de la “realidad” plástica que contribuyen a su significado.

<sup>9</sup> En nuestro análisis no realizamos un análisis puramente preiconográfico, pues de inmediato, dado los saberes previos, describimos los motivos artísticos identificándolos o conceptualizándolos con los temas.

<sup>10</sup> Es decir, la iconografía “sólo considera una parte de todos los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte y que deben ser explicitados para que la percepción de dicho contenido se vuelva articulada y comunicable” (p.41)

<sup>11</sup> El sufijo “logia” derivado de *logos*, significa “pensamiento” o “razón”. El sufijo “grafia” de iconografía, denota algo descriptivo. La misma diferencia puede advertirse entre “etnografía” y “etnología”.

## Breve síntesis de los capítulos

La presente investigación fue dividida en dos partes. En cada una desarrollamos los diferentes objetivos específicos. La primera parte contiene el capítulo uno. En este apartado nos dedicamos a describir el desarrollo económico, político y social de la región en diálogo con la historia nacional para focalizar nuestra atención en Ensenada. Además, realizamos un registro, relevamiento y descripción de marcas, acciones y políticas públicas de memoria para poder observar los antecedentes de este tipo de prácticas en la ciudad. El registro fue realizado mediante la toma de fotografías que fueron anexadas al final de dicho capítulo. En su conjunto, esta primera parte pretende dar a conocer el contexto de emergencia de los trabajos de memorias que realiza el Rancho Urutaú en el espacio público de Ensenada. La segunda parte nos introduce específicamente en nuestro estudio de caso. El capítulo dos, presenta al grupo Rancho Urutaú, y recupera, por un lado, sus inicios, los modos de aglutinamiento, así como las características y trayectorias de sus integrantes. Por otro lado, se presenta el proyecto “Mosaicos por la Memoria”, los objetivos y su funcionamiento; el soporte seleccionado para su materialización, es decir, el arte monumental: el muralismo; y finalmente las etapas de construcción de los murales que denominamos: *proceso de investigación; proceso plástico y emplazamiento; difusión, inauguración y acto conmemorativo*. Este capítulo no cuenta con un anexo de imágenes aparte, sino que las mismas fueron estratégicamente situadas dentro del texto para facilitar la lectura. En el capítulo tres, abordamos la presentación, descripción y análisis iconográfico y formal de nuestro corpus de obras artísticas: los cuatro murales emplazados e inaugurados hasta el presente. El tratamiento de las imágenes sigue la misma lógica que el capítulo precedente. En el capítulo cuatro, alcanzamos el nivel de significación e interpretación de los murales: analizamos el tipo de representación de los desaparecidos y asesinados realizada por el Rancho Urutaú. Esto nos llevó previamente, a realizar un repaso general de las narrativas, matrices y modalidades –ampliamente utilizadas y difundidas- de representaciones del horror y las desapariciones en Argentina para focalizarnos en el uso y producción de imágenes plásticas. Es a partir de este capítulo y en el siguiente, donde a las narraciones de los integrantes del grupo, se suman las de los familiares y allegados. Por último, en el capítulo cinco nos dedicamos a poder demostrar que estos murales se han convertido en lugares de memoria. Lugares de memoria que transmiten los intensos y complejos trabajos por conocer, reconocer y reparar simbólicamente las

heridas, las ausencias, los silencios que caracterizan a este *pasado que no pasa* en Ensenada -también en todo nuestro país- tópicos sobre los que venimos trabajando desde el capítulo dos de esta tesis y que ha sido nuestro desvelo central para explicar los sentidos otorgados a los trabajos de las memorias del grupo Rancho Urutaú.

## **PRIMERA PARTE**

### **DEL TERRORISMO DE ESTADO A LA EMERGENCIA DE LOS TRABAJOS DE LAS MEMORIAS.**

#### **CAPÍTULO I**

##### **Ensenada, ciudad de trabajadores.**

##### **Contexto de época.**

*El trabajo en Ensenada  
por suerte no es escaso,  
y la fuente de trabajo  
está bien garantizada;  
empresas muy renombradas  
con varios miles de obreros,  
que se ganan el puchero  
en Base y Taller Naval;  
en Propulsora Local;  
Y.P.F y Astillero*

“La vida de Ensenada” por “Nato” Fortunato Andreucci  
Trabajador ensenadense asesinado por la Triple A, el 16 de marzo de 1976  
(Fabián et al., 2008, p. 39)

La experiencia del terrorismo de Estado de los setenta en Argentina expresó un proceso que tuvo como resultado profundas transformaciones sociales. El quinto y último golpe de 1976, tuvo un objetivo claro que fue el de clausurar un ciclo histórico, de largo proceso de inclusión, auge y movilización de masas que se había profundizado a partir de los años sesenta. (Villarreal, 1985; Canelo, 2008; Alonso, 2009; Svampa, 2003). La concentración del poder dictatorial a través de su programa autoritario, represivo y productivo, atravesó todo el cuerpo social. Afectó los lazos tradicionales de representación, el comportamiento de los actores de la sociedad civil y la constitución de las identidades políticas, culturales e ideológicas. El terrorismo de Estado ejerció censuras, condenas, desapariciones, asesinatos y una larga lista de violaciones a los derechos humanos. Apuntó a sectores profesionales, intelectuales, educativos, religiosos, artísticos, a movimientos vecinales, grupos culturales, y diversas entidades civiles. Todo el “cuadro de entrelazamiento” de las clases subordinadas y los sectores populares fue castigado y fragmentado (Villarreal, 1985). Sin embargo, fue la clase trabajadora, en especial los obreros, delegados de fábrica, dirigentes sindicales de base,

estudiantiles y barriales quienes engrosaron el porcentaje mayoritario de personas desaparecidas y asesinadas (Carpintero & Vainer, 2005). Según el informe de la CONADEP, los porcentajes de víctimas de la represión que continúan desaparecidas o que fueron liberadas después de pasar por centros clandestinos de represión son: obreros 30,2%, estudiantes 21%, empleados 17,9%, profesionales 10,7%, docentes 5,7%, autónomos y varios 5% (2016, p. 296). Siguen amas de casa, conscriptos y personal subalterno de fuerzas de seguridad, periodistas, actores, artistas y religiosos. Es decir,

más de la mitad de los afectados por la represión eran trabajadores: entre obreros, empleados y docentes suman un 54% y casi un 30% entre estudiantes y profesionales. Incluso todo indica que el porcentaje de los desaparecidos obreros y provenientes de los sectores populares sea bastante superior debido a que no todos los casos fueron denunciados en su momento por el temor a represalias posteriores, como señala el mismo informe (Castillo 2004, párr. 8).

En este sentido, la ciudad de Ensenada se vio particularmente afectada. Las luchas obrero-estudiantiles y la fuerte concentración de fuerza policial y militar contribuyeron a que la región de la provincia de Buenos Aires conformada por Ensenada, Berisso y La Plata fuese una de las más golpeadas por el terrorismo de Estado en el país (da Silva Catela, 2009a).

Ensenada desde sus orígenes y hasta el presente se estableció y caracterizó como una ciudad de trabajadores, encontrando su sustento económico principal en el desarrollo industrial y comercial. Esta ciudad, a lo largo de su historia y desde fines del siglo XVIII, fue un punto estratégico y de vital importancia para la provincia de Buenos Aires dadas sus características geográficas y su puerto natural<sup>12</sup>. Gracias a las primeras actividades portuarias, la región se fue conformando en torno a las incipientes industrias

---

<sup>12</sup> La historia de estas tierras se remonta al año 1580, cuando el conquistador español Juan de Garay lleva a cabo la segunda fundación de Buenos Aires distribuyendo lotes para chacras y estancias. Es en este momento cuando se toman en cuenta las tierras del Valle de Santa Ana (luego designado como “pago de la Magdalena”) que comprendía, entre otros, los actuales partidos de Ensenada, Magdalena, Berisso y La Plata. En 1618, Hernandarias, el entonces gobernador de Buenos Aires, cedió esta zona ribereña a Bartolomé López, quien luego las vendería en 1629 a Antonio Gutiérrez Barragán (Asnaghi, 1994). Es a partir de entonces que esta región fue denominada la Ensenada de Barragán, siendo el primer nombre una referencia al accidente costero que destaca a este sector ribereño. En el año 1801, sucedió su fundación por decreto a raíz de la destrucción parcial del puerto de Buenos Aires por un temporal, abarcando el territorio de las actuales Berazategui, Berisso y La Plata. Luego de la fundación de la ciudad de La Plata en 1884, Ensenada perdió su autonomía a expensas de la nueva capital provincial, al tiempo que se iniciaron las obras de construcción del nuevo Puerto, producto de la federalización de Buenos Aires, que serían finalizadas en 1890.



vinculadas a la fabricación de sal, la práctica ganadera y con ello los mataderos y saladeros. Luego, con la llegada del ferrocarril, el desarrollo económico fue en aumento debido, fundamentalmente, al asentamiento de numerosos frigoríficos a fines del siglo XIX y de las industrias a principios del siglo XX<sup>13</sup>. La población fue creciendo conforme a esto. Los frigoríficos se instalaron en la ciudad de Berisso a los márgenes del Río Santiago. En 1904 comenzó a funcionar el frigorífico de capitales sudafricanos Cold Storage & Co. que en el año 1911 fue adquirido por la empresa norteamericana Swift. En el año 1915 se instaló el frigorífico, Armour. Ambos llegaron a tener alrededor de 20.000 trabajadores, muchos de los cuales provenían de la ciudad de Ensenada (Fabián, 2012). En 1925, se estableció una Destilería de la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF). Esta planta diversificó la actividad económica de la región, alcanzó a producir el 30% del consumo nacional de combustibles y empleó aproximadamente a 7.000 operarios (Romá, 2012).

Por otro lado, las políticas económicas llevadas adelante por el Estado durante los años peronistas, particularmente el proceso de industrialización por sustitución de importaciones (ISI), generó un cambio importante en el desarrollo de la ciudad. Estos cambios no sólo tuvieron consecuencias a nivel laboral sino también a nivel geográfico, en tanto comenzaron a conformarse zonas potencialmente productivas que luego se consolidarán con el desarrollismo. En este sentido, empezó a ampliarse el área portuaria: la ISI reservó lugares de privilegio para las Fuerzas Armadas en la estructura de gestión del Estado y en la construcción de un complejo industrial militar diversificado. La mayoría de las empresas estuvieron bajo la órbita de la Dirección General de Fabricaciones Militares (DGFM) fundada en 1941. En la zona del puerto se emplazaron dos bajo esta gestión, la Fábrica Militar de Ácido Sulfúrico de la DGFM (en Berisso) y el Astillero Río Santiago (ARS) de la Marina de Guerra en el año 1953 en Ensenada. El ARS tuvo sus orígenes en los talleres de la Base Naval de Río Santiago en 1930. En el año 1946 se iniciaron las obras en tierra firme, sobre la margen sur del río. En 1953 se constituyó la empresa Astilleros y Fábricas Navales del Estado (AFNE) que comprendía al Astillero Río Santiago y la Fábrica Militar de Pólvoras y Explosivos de

---

<sup>13</sup> Un dato no menor es que el desarrollo económico de la zona, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, dependió también de las sucesivas afluencias de inmigrantes procedentes de Europa Central, Oriental y del Cercano Oriente. La actividad del puerto y de los saladeros, fueron las primeras causas de la llegada de inmigrantes a la región. Ya para principios de la década de 1880, el 35 % de la población ensenadense era de origen extranjero, siendo notable que los italianos alcanzaban al 20 % del total de los habitantes del área, los seguían en número los españoles 6 % del total y los franceses 4 % (Scarfo, 1997).

Azul (FANAZUL) situada también en Ensenada. El ARS creó miles de puestos de trabajo llegando a tener a fines de los sesenta y principio de los setenta alrededor de 5.000 trabajadores en planta permanente y aproximadamente otros 3.000 que desempeñaban tareas productivas a través de empresas subcontratistas (Barragán & Zapata, 2015, p.7).

Otra cuestión importante a mencionar, es que en la historia de Ensenada, la presencia militar en la vida diaria era muy fuerte. Por un lado, porque conjuntamente con las industrias, funcionaban un cuantioso número de dependencias de la Armada como: la Base Naval, el Liceo Naval, la Escuela Naval Militar Río Santiago, el Batallón de Infantería de Marina n°3 (BIM 3), el Hospital Naval Río Santiago y la Prefectura Naval Argentina, entre otras. Todas ellas contaban con un gran número de trabajadores civiles que cumplían funciones de mantenimiento y servicio. Pero además, la figura militar formó parte de la vida institucional de la ciudad, apadrinando escuelas, asistiendo a actos públicos, entre otras actividades. Por otro lado, esta cotidianeidad de los ensenadenses con la Armada Argentina (ARA) se vio en varias oportunidades tensionada, en especial a partir del derrocamiento de Perón en 1955. El movimiento obrero de la ciudad en su mayoría adhería al peronismo, y en esa época se vivió un gran despliegue de tropas y enfrentamientos armados, no sólo por la persecución a los obreros peronistas, sino también por enfrentamientos entre las fuerzas militares leales y fuerzas militares golpistas (Fabián, 2012). Resulta importante la observación de Canelo (2004) respecto a que la Marina, a diferencia del Ejército, hasta 1955 no había desempeñado un papel relevante desde el punto de vista político. Sin embargo, el “virulento antiperonismo liberal de los marinos” la remontó a un primer plano en el derrocamiento de Perón y posterior proyecto autoritario de retorno a las condiciones del preperonismo (p. 238). Otro hecho importante de este momento, es la autonomía de Ensenada y Berisso al separarse de La Plata el 3 de abril de 1957 por decreto-ley del interventor federal de la provincia de Buenos Aires, Emilio Bonnacarrere. Si bien los proyectos de autonomía datan desde 1929, fue durante la “Revolución Libertadora” de 1955 que el reclamo adquirió nuevas formas y negociaciones, siendo un elemento clave para su concreción la proscripción política y persecución al peronismo. En este sentido, fue un objetivo deseable de la Marina separar del partido de La Plata el cordón obrero y mayoritariamente peronista de Ensenada y Berisso (Bravo, 2017).

A partir del modelo desarrollista puesto en marcha por el gobierno de Arturo Frondizi en 1958, se generó una nueva fase industrial en el área portuario-industrial de Ensenada. Se estableció la industria petroquímica: esto implicó la convivencia de un conjunto de pequeñas y medianas empresas junto a grandes establecimientos como fueron IPAKO S.A (1962), Propulsora Siderúrgica (1967) y la Petroquímica General Mosconi (1974) construida por YPF y Fabricaciones Militares. A su vez, este polo industrial atrajo a nuevas empresas como Polibutenos Argentinos, Maleic, Copetro, Petrokén, entre otras. De esta forma, Ensenada -junto a Berisso y La Plata- se fue constituyendo como uno de los cordones industriales más importantes del país y América del Sur, habitada por un imponente caudal de población obrera.

Por otra parte, al importante movimiento obrero se sumó el movimiento estudiantil y las militancias políticas. La región de Ensenada, Berisso y La Plata contaba con una numerosa población universitaria proveniente de diversos sectores del país, debido a la presencia de la Universidad Nacional de La Plata (fundada en 1905). Esto estableció un flujo dinámico de jóvenes estudiantes y un impacto particular en la vida económica, social, política y cultural (Fabián, 2012; Centro de Estudios Legales y Sociales [CELS], 2015). Un gran número de militantes estaba compuesto por jóvenes estudiantes de colegios secundarios y universitarios que además “se desempeñaban como (o eran hijos de) obreros, docentes, empleados administrativos estatales, bancarios” (Pozzi & Schneider, 2000, p.21). Por otro lado, según Romá (2012), si bien la conflictividad de estos años en la región se reconoce en la tendencia nacional -en especial en cuanto a la unidad del movimiento obrero y el movimiento estudiantil- igualmente presentó particularidades. Se trató de un proceso complejo, donde se desarrollaron una serie de conflictos obreros de carácter corporativo, junto a conflictos estudiantiles con altos grados de radicalidad y ejercicio de la violencia,

El año 1968 va mostrar el momento de mayor combatividad e intensidad de la conflictividad obrera y estudiantil, realizándose huelgas, asambleas, manifestaciones callejeras, y enfrentamientos con las fuerzas de seguridad. Al mismo tiempo, es el momento de mayor cercanía entre ambos movimientos, destacándose los conflictos de la Facultad de Arquitectura y la huelga de la Destilería de YPF de Ensenada, como los más significativos del período (Romá, 2012, p. 228)

Esta última, fue la denominada “huelga santa” de los obreros de la Destilería, Flota Petrolera y Taller Naval de YPF Ensenada, nucleados en el Sindicato Unido Petroleros

del Estado (SUPE). Sucedió durante septiembre, octubre y noviembre de 1968, donde unos 7.000 trabajadores participaron, movilizadas fundamentalmente contra la medida de extensión de la jornada laboral, pero también por una fuerte identidad colectiva y discurso nacionalista en defensa de YPF y el sindicato (Esper, 2015). Los conflictos de la región que involucraron a miles de trabajadores y cientos de estudiantes, fueron solo los emergentes más visibles de procesos extendidos de organización, por mejores condiciones de trabajo y reivindicaciones salariales, así como de protesta contra la represión y los despidos que se repitieron en esta etapa. (CELS, 2015).

Luego del fallecimiento de Perón en julio de 1974, su esposa María Estela Martínez de Perón asumió la jefatura del Estado. Durante el primer año de su presidencia, la historia de movilización y lucha obrera tuvo otro hito de importancia en la región: la organización de las coordinadoras fabriles a mediados de 1975<sup>14</sup>. A raíz de las medidas económicas del Ministro de Economía Celestino Rodrigo, y como respuesta a la decisión del gobierno de no homologar los convenios colectivos discutidos en paritarias (hecho conocido como el “Rodrigazo”) hacia junio y julio de 1975, distintas movilizaciones obreras se sucedieron en diversos puntos del país. Las ciudades de Ensenada, Berisso y La Plata se convirtieron en uno de los principales centros de la lucha. En este marco, los primeros días de julio, los trabajadores de Propulsora y Astillero Río Santiago iniciaron las movilizaciones que fueron posteriormente reprimidas. El 3 de julio, impulsados por la Coordinadora de Gremios, Comisiones Internas y Delegados en lucha de La Plata, Berisso y Ensenada, miles de trabajadores municipales, de sanidad, judiciales, de la construcción y de empresas como Swift, YPF, Petroquímica General Mosconi, Astillero Río Santiago y Propulsora, entre otras, marcharon desde la Plaza Belgrano de Ensenada hacia el edificio donde funcionaba la CGT de La Plata, en donde se congregaron cerca de 10.000 obreros<sup>15</sup> y se manifestaron en favor de un plan de lucha contra las políticas económicas (De Santis, 1990; Barragán,

---

<sup>14</sup> Como observan Pozzi & Schneider (2000), en términos de experiencia en el movimiento obrero, lo más importante del período fue el nacimiento de estas coordinadoras. Las más conocidas fueron las del Gran Buenos Aires. “Las coordinadoras representaron el punto máximo de enfrentamiento a que se había llegado contra el gobierno de Isabel. Las mismas nucleaban a importantes comisiones internas, delegados y activistas opuestos a las direcciones de sus respectivos gremios. La mayoría de estos participantes pertenecían a la izquierda y a la JTP. Las características centrales de las coordinadoras fueron su democracia obrera y su alto nivel de combatividad y de organización” (p. 85)

<sup>15</sup> A esta movilización, y en apoyo a los obreros, también se sumaron muchos estudiantes que luchaban, entre otras cosas, por el boleto secundario.

2011b; Fabián, 2012; CELS, 2015). En respuesta a esto, el gobierno dio continuidad a las políticas represivas instaladas por Perón, que para ese año habían dado saltos cualitativos, considerando a los trabajadores y representantes sindicales de base un blanco muy importante<sup>16</sup>. Comenzaron a producirse sucesivamente hechos de violencia como asesinatos, torturas, amenazas y atentados de bomba, cuyo principal responsable desde fines de 1973 fue la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Una organización paraestatal creada desde el Ministerio de Bienestar Social de la Nación y liderada por el ministro del área, José López Rega. De acuerdo con Franco (2009) fue desde la propia interna peronista que este tipo de violencia extralegal avanzó significativamente. Al mismo tiempo que la Triple A, actuaban “patotas” sindicales vinculadas a la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) y otros grupos peronistas de extrema derecha como el Comando de Organización (C. de O.), la Concentración Nacional Universitaria (CNU), el Comando Evita, la Juventud Sindical Peronista (JSP), entre otros. Su accionar, entonces, incluía el asesinato selectivo o masivo, la colocación de bombas, la amenaza pública de muerte a través de la divulgación de listas, pero también de partir al exilio. Sus víctimas fueron actores políticos, incluyendo funcionarios del gobierno, militantes sindicales y obreros, abogados de presos políticos, intelectuales, periodistas y otros sectores no necesariamente contestatarios ni ligados a las organizaciones armadas<sup>17</sup>.

Por otro lado, la idea de la existencia de la amenaza del “enemigo subversivo” y de la necesidad de políticas de “seguridad nacional” para enfrentarlo, amplió el camino a la intervención militar legitimada desde el Estado. Que en forma previa, desde 1974 había dictado el estado de sitio. Un ejemplo de ello fue el Decreto n° 261, del 5 de febrero de 1975, que establecía la intervención de las Fuerzas Armadas en la provincia de Tucumán, para controlar las acciones del foco de guerrilla rural en esa provincia (“Operativo Independencia”). En octubre de 1975, la intervención militar y sus alcances a todo el territorio nacional se oficializaron en una serie de decretos firmados por Ítalo

---

<sup>16</sup> Unos días después de esta gran movilización reprimida, la CGT nacional respondió con un paro general de 48 horas y una movilización a Plaza de Mayo. Finalmente, el gobierno fue obligado a dar marcha atrás con las medidas económicas y a confirmar la vigencia de los acuerdos paritarios. Además, se produjo la renuncia de todo el gabinete y se aceptó en forma inmediata la de José López Rega y poco después la de Celestino Rodrigo.

<sup>17</sup> Víctimas emblemáticas fueron el sacerdote tercermundista Carlos Mujica, el intelectual Silvio Frondizi, y el anteriormente vicegobernador de Córdoba Atilio López. La Triple A hizo públicas sus acciones recién en noviembre de 1973 con el atentado al senador por la UCR Hipólito Solari Rigoyen, que sobrevivió al ataque.

Lúder, a cargo de la presidencia durante la licencia por enfermedad de la presidenta. Estas nuevas disposiciones establecieron la creación del Consejo de Seguridad Interna conformado por los miembros del Poder Ejecutivo y las Fuerzas Armadas para la “lucha antissubversiva”. Desde allí, por un lado, diseñaron el “Plan de Capacidades Internas de la Armada” (PLACINTARA) documento que daría cuenta de las funciones y acciones represivas a cumplirse de acuerdo a la misión otorgada a la Armada. Por otro lado, promulgaron una serie de “Decretos Secretos” que preveían la planificación y dirección de los esfuerzos y recursos a nivel nacional para la acción contra la subversión. El decreto 2.771 colocó bajo control operacional del Ejército Argentino el conjunto de fuerzas policiales y de seguridad mediante la suscripción de convenios con las provincias (Barragán & Zapata, 2015). El Ejército organizó el territorio nacional en cinco zonas con sus correspondientes subzonas, áreas y subáreas. La jurisdicción de la Armada Argentina comprendió: el mar, los ríos navegables, sus riberas, zonas portuarias y la zona territorial circundante a las bases y establecimientos en tierra. Para esto, once Fuerzas de Tareas fueron encargadas de su ejecución. Las ciudades de Ensenada, Berisso y La Plata estuvieron a cargo de la Fuerza de Tareas 5 (FT5) comprendida por las ya mencionadas dependencias situadas en Ensenada. La FT5 tenía además jurisdicción sobre el ARS, la Destilería YPF, la Zona portuaria y los Aeródromos de Berisso y Ensenada (Ramírez et al, 2015). El PLACINTARA establecía misiones y funciones para esta escala regional en donde:

La complejidad de la subversión y las características del enemigo imponen la necesidad de emplear los medios de la ARMADA disponibles en su jurisdicción con la más amplia libertad de acción e iniciativa regional, para intervenir en todas aquellas situaciones en que puedan existir contracciones subversivas<sup>18</sup>.

De esta forma, se había diseñado el plan represivo que se ejecutaría en su máxima expresión a partir de la dictadura en 1976. Sin embargo, uno de los operativos más significativos de la FT5, fue el desplegado en las horas previas al golpe del 24 de marzo, cuando toda la zona fue militarizada. Los caminos de acceso y las fábricas –por dentro y por fuera- fueron custodiados. Hubo detenciones masivas de alrededor de 200 trabajadores de los principales establecimientos fabriles. Algunos de los secuestrados

---

<sup>18</sup> Cfr. Plan de Capacidades (PLACINTARA) Secreto, Copia N° 0000, Comando General de la Armada, 21 de Noviembre de 1975, Foja 1 de Anexo B. Citado por Barragán & Zapata (2015, p. 6)

fueron desaparecidos, otros trasladados a comisarías y dependencias de la Marina. El disciplinamiento en su más cruda versión de la represión, dejó muy golpeado al movimiento obrero en la región. De modo general, a partir del golpe, la implementación sistemática e institucionalizada de la represión a gran escala, acompañada de una legislación laboral destructiva en términos de conquistas, socavaron la capacidad de organización, negociación y presión del movimiento obrero. Además, todo esto fue condición necesaria para la abrupta apertura de la economía y la especulación financiera que propuso el equipo económico de la dictadura con Martínez de Hoz a la cabeza como Ministro de Economía (Pozzi, 1988; Castillo, 2004; Basualdo, 2010)

En la región, cerca de 100 víctimas de la FT5 fueron secuestradas y desaparecidas, un 60% eran trabajadores, la mayor parte de los cuales habían tenido militancia gremial en sus lugares de trabajo, principalmente en ARS, Propulsora Siderúrgica y la destilería de YPF. El otro 40% eran militantes de organizaciones políticas y estudiantiles que en una gran mayoría desarrollaban tareas en los barrios de Berisso y Ensenada. (Ramírez et al, 2015). Según Barragán & Zapata (2015) el caso de Astilleros Río Santiago cuenta estimativamente con 42 trabajadores desaparecidos, 11 trabajadores asesinados, 134 trabajadores despedidos por la ley 21.274 de Prescindibilidad, 299 trabajadores despedidos por la ley 21.260 de bajas de personal por Seguridad Nacional, y la renuncia de 1200 trabajadores en los primeros años de la dictadura. Estas cifras ubican al ARS como la empresa con más delegados sindicales, militantes políticos y trabajadores desaparecidos y asesinados del país (pp. 10-11). Otro caso del que se tienen registros es Propulsora Siderúrgica. Las cifras hasta el momento son de 6 asesinatos (tres de ellos durante los primeros meses de 1976 previos al golpe), 19 desapariciones y al menos 11 ex detenidos desaparecidos y/o ex presos políticos que fueron liberados. Particularmente, en este caso -como en otros a nivel nacional- la complicidad de la empresa fue un hecho, tanto por el nivel de conocimiento que tenían respecto de lo que estaba ocurriendo, por la entrega de documentación facilitadora de la represión, como también por la existencia de indicios que dicen que la misma participó de diversas maneras de los hechos represivos. (CELS, 2015, p.50)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Al respecto véase: Basualdo V. (2006) Complicidad patronal-militar en la última dictadura argentina: Los casos de Acindar, Astarsa, Dálmine Siderca, Ford, Ledesma y Mercedes Benz. *Revista Engranajes, Federación de Trabajadores de la Industria y Afines (FETIA)*, (5).

## La transición democrática y el inicio de los trabajos de las memorias

La crisis económica; la derrota en la guerra de Malvinas; las huelgas, paros y movilizaciones de los trabajadores; y fundamentalmente, las denuncias por violaciones a los derechos humanos, entre otras cuestiones, activaron el descrédito de las Fuerzas Armadas –para entonces muy fragmentadas- en los últimos años de la dictadura. Según Vezzetti (2001) el derrumbe producido por la derrota en la guerra se ampliaba y reproducía en una derrota política y simbólica. Y la temática de la violación a los derechos humanos marcaba a la dictadura “-que había nacido con un despliegue de sueños grandiosos sobre la reorganización de la nación y la refundación de la sociedad-”, como una empresa de tortura y exterminio alineada con las peores masacres del siglo XX<sup>20</sup> (p. 78)

El final de la dictadura y el retorno a la democracia en diciembre de 1983, implicaron la búsqueda de respuestas institucionales a las violaciones del régimen dictatorial. La manera en que el nuevo gobierno iba a “ajustar las cuentas con el pasado” se convirtió en un componente central del establecimiento del estado de derecho (Jelin, 2010, p. 232). Los primeros hitos de este proceso corresponden a las medidas impulsadas por el gobierno de Raúl Alfonsín. Sin embargo, ninguna de estas medidas puede ser pensada sin los antecedentes de lucha por la verdad y la justicia del movimiento de derechos humanos. Según Jelin (2017) posicionándose como demandantes frente al Estado y también como emprendedores y promotores de la acción estatal, el movimiento y los derechos humanos (como marco y discurso legítimo) fueron fundantes de la naciente democracia argentina<sup>21</sup>. En diciembre de 1983 se promulgaron

---

<sup>20</sup> El tema de las violaciones a los derechos humanos también alcanzó mayor visibilidad tras la publicación, en marzo de 1980, del informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la Organización de los Estados Americanos (OEA). La CIDH llegó al país en 1979 para investigar la represión denunciada. En su informe, donde constan 5.580 denuncias de desapariciones, se atribuyó la responsabilidad de las mismas a los más altos niveles de las Fuerzas Armadas, y recomendó investigar, enjuiciar y sancionar a los responsables (Crenzel, 2015). Por otro lado, la entrega ese mismo año del Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel, líder de la SERPAJ, constituyó un respaldo internacional más explícito a la lucha por la defensa de los derechos humanos (Jelin, 2017).

<sup>21</sup> Esto se encuadra en el marco y paradigma -consolidado a nivel internacional- de los derechos humanos en los años setenta (Sikkink, 1996, Jelin, 2002; Crenzel, 2008). En tanto intentos por comprender y dar sentidos al pasado y expectativas hacia el futuro, las luchas e iniciativas del movimiento de derechos humanos hasta mediados de los ochenta, se tradujeron en acciones dedicadas a la contención a víctimas y familiares, a la difusión de información, a la organización de redes de solidaridad y promoción del tema a nivel internacional. También, y



los decretos que disponían el enjuiciamiento de las tres primeras Juntas Militares 1976-1982 y también de las cúpulas guerrilleras; se envió el proyecto de reforma del Código de Justicia Militar; y el Congreso anuló la ley de autoamnistía que los militares habían promulgado en septiembre. Por decreto presidencial se creó la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). La CONADEP recibió denuncias y pruebas sobre las desapariciones, recabó testimonios de familiares y sobrevivientes, investigó el destino de desaparecidos y la ubicación de niños sustraídos, y fueron inspeccionados locales militares y policiales, así como cementerios y campos clandestinos de detención. Crenzel afirma que la Comisión se constituyó en

un nuevo conocimiento sobre la dimensión del sistema de desaparición y un *corpus* probatorio inédito para juzgar a los responsables, a partir de la articulación de la voluntad de quienes conducían el estado y la mayoría del movimiento de derechos humanos (2008, pp. 22-23).

El informe de la Comisión denominado *Nunca Más*, iría a convertirse en la evidencia crucial al año siguiente, en los juicios a los miembros de las juntas militares (Acuña y Smulovitz, 1995. Recuperado de Jelin, 2010, p. 233). Como investigación, “vertebró la estrategia de acusación de la fiscalía en el Juicio a las Juntas Militares y el tribunal legitimó su condición de verdad y aceptó su calidad probatoria” (Crenzel, 2008, p. 18). El Juicio a las Juntas Militares duró cinco meses y según Jelin (2010) fue el momento de mayor impacto –nacional e internacional- de la lucha por los derechos humanos en Argentina. Los nueve miembros de tres juntas militares que gobernaron Argentina entre 1976 y 1982 fueron juzgados en la Corte Federal de Apelaciones de la ciudad de Buenos Aires. Cinco de los nueve ex comandantes fueron condenados<sup>22</sup>. Esto tuvo su perjuicio en la buena relación que el gobierno buscaba mantener con los militares. Ante esta situación, en diciembre de 1983 y unos días antes de la feria judicial, se impulsó y

---

fundamentalmente, a las denuncias y demandas de “verdad” y “justicia”: esclarecer las violaciones masivas y sistemáticas, y el castigo a los culpables. Algunas de estas, fueron sintetizadas en consignas como “Aparición con Vida” o “Con vida se los llevaron, con vida los queremos”. Tras Malvinas y a partir de la “Marcha por la vida” en octubre de 1982, se sumó el reclamo de “Juicio y castigo a todos los culpables” (Crenzel, 2008; Jelin, 2017).

<sup>22</sup>Fueron condenados Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola, Emilio Eduardo Massera, Armando Lambruschini y Orlando Ramón Agosti. Por otra parte, fueron absueltos Omar Domingo Rubens Graffigna, Arturo Basilio Lami Dozo, Leopoldo Fortunato Galtieri y Jorge Isaac Anaya. En su fallo, el tribunal también ordenó enjuiciar e investigar a los oficiales superiores que ocuparon los comandos de las zonas y subzonas en las que fue dividido el territorio argentino durante esa época y a todos aquellos que tuvieron responsabilidad operativa en las acciones represivas. (AA.VV, 2017)

aprobó la Ley de Punto Final que determinaba un plazo -febrero de 1987- para el avance de los procesamientos. Sin embargo, contrariamente a lo planeado, al levantarse la feria, y por iniciativa del movimiento de derechos humanos, se habían presentado más de 500 casos que buscaban procesar a más de 300 oficiales de las distintas jerarquías militares. Ante el malestar y algunas rebeliones de los militares, unos meses después el gobierno envió un nuevo proyecto: la Ley de Obediencia Debida, que limitaba los procesamientos a los mandos más altos de las Fuerzas Armadas e implicó el desprocesamiento o amnistía para la mayoría de sus miembros.

En 1989, en un contexto complejo marcado por hiperinflación, paros y saqueos asumió la presidencia Carlos Saúl Menem, quien llevó adelante una política de “pacificación nacional”, alegando la idea de reconciliación nacional. Según Jelin (2010) el giro institucional durante estos años, fue en la dirección de frenar enjuiciamientos e inclusive revertir lo que se había logrado, sin embargo

cuando el Estado abandonó el escenario de la construcción institucional, las iniciativas ligadas al pasado retornaron al espacio de los actores sociales, especialmente las víctimas y sus familiares. Las Madres de Plaza de Mayo no detuvieron sus acciones. Tampoco las Abuelas, ocupadas por los secuestros de niños y las adopciones ilegales. El movimiento de derechos humanos continuó denunciando y demandando justicia, con altibajos en su perfil público y en su capacidad de movilización social. (p. 237)

Ante este escenario, los años 1995 y 1996, son señalados por varios autores, como el momento en el que emerge nuevamente el tema de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura, con un nuevo mandato: el de memoria (Jelin, 2002; Feld, 2002; da Silva Catela, 2009a; Crenzel, 2008; Lvovich & Bisquert, 2008; Raggio, 2011). A 20 años del golpe, la esfera pública se vio ocupada por múltiples conmemoraciones lideradas por las organizaciones de derechos humanos -que junto a otras organizaciones sociales- habían revitalizado su poder de convocatoria. Ante el contexto de impunidad, a las exigencias del conocimiento del destino de los desaparecidos y el esclarecimiento sobre los crímenes del terrorismo de Estado, se sumó la consigna central del eje de la memoria: “Recordar para no repetir”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Esto, por ejemplo, se vio reflejado en la creación de “Comisiones por la memoria” para reconstruir las biografías de los desaparecidos. Primero en la Universidad Nacional de La Plata y, luego, en otras universidades, colegios, sindicatos y organizaciones barriales (Crenzel, 2006).

El 10 de diciembre de 1999 asume Fernando de la Rúa como presidente. Su plataforma se basó en cuestionar las políticas menemistas, pero durante su gobierno no pusieron en marcha un programa gubernamental respecto de los derechos humanos (Lvovich & Bisquert, 2008). Argentina se sumía en un contexto cada vez más radical de crisis económica, social y cultural. Para destacar de este breve -pero intenso período- es, por un lado, la declaración de inconstitucionalidad e invalidez de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, de marzo del 2001 a cargo del juez federal Gabriel Cavallo. Y, por otro lado, que la relevancia social del tema del terrorismo de Estado y los derechos humanos, a pesar de no ocupar un lugar central en la agenda del gobierno, se actualizó en cada aniversario del golpe, con nuevos actores<sup>24</sup> y renovadas formas de expresarse.

Con la asunción de Néstor Kirchner en mayo del 2003, el gobierno asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos realizadas durante la última dictadura y el impulso a una política pública de la Memoria (Flier, 2008)<sup>25</sup>. Este período integra diversas acciones institucionales que lo caracterizan. Por un lado, 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. Este proceso, permitió la reapertura de numerosas causas y el inicio de nuevos juicios contra las violaciones de derechos humanos en distintos puntos del país. A partir del 2005, en palabras de Elizabeth Jelin (2017), se produjo una verdadera “cascada de juicios”. Promovidos por quellerantes privados –sobre todo, familiares de víctimas-

---

Así se formó H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) agrupación integrada principalmente por los hijos de detenidos-desaparecidos. En este contexto de retroceso en la justicia, H.I.J.O.S introdujo una nueva estrategia para denunciar a los represores: el “escrache”, que consistía en la realización de una marcha hasta el domicilio de algún represor para visibilizar, señalar, marcar el lugar y tornarlo visible para su entorno social. Como señala, Feierstein (2012), el escrache le reclamaba al orden estatal la asunción de su responsabilidad: como no hay justicia, hay escrache.

<sup>24</sup> Por ejemplo, en la provincia de Buenos Aires, en julio de 1999 fue creada la Comisión Provincial por la Memoria, tras la aprobación en la Cámara de Diputados de la Resolución presentada por la presidencia. Su objetivo sería el de "reconstruir, documentar e investigar los horrores del terrorismo de estado que asoló a la República Argentina durante la dictadura militar instaurada entre 1976 y 1983" (Raggio, 2011 p.11).

<sup>25</sup> Una política de la memoria es una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes. (Flier, 2008, p.1)

acompañados y apoyados permanentemente por los organismos de derechos humanos y por las agencias estatales pertinentes; y también promovidos desde el Estado (p. 148).

En la región, ya a fines de los noventa habían comenzado los Juicios por la Verdad<sup>26</sup>. El primero de éstos comenzó en la ciudad de La Plata en abril de 1998<sup>27</sup>. En el marco de dichas investigaciones se han recibido más de 1800 declaraciones en audiencias orales y públicas en las más de 2600 causas que se tramitan desde entonces, en la Secretaría del Tribunal<sup>28</sup>. En esta línea, el 20 de junio de 2006 comenzó en La Plata, el primer proceso oral y público que se realizó en el país luego de la anulación de las leyes de punto final y obediencia debida. El ex Director General de Investigaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, Miguel Osvaldo Etchecolatz, fue juzgado por el Tribunal Oral en lo Criminal Federal N° 1 de la ciudad de La Plata y condenado por genocidio a reclusión perpetua e inhabilitación absoluta perpetua<sup>29</sup>. Por otro lado, en el marco de las audiencias y testimonios, el 7 de abril de 2009 fue elevada a juicio oral y público la causa –iniciada en 2002- por los crímenes de lesa humanidad llevados a cabo

---

<sup>26</sup> Hay un antecedente muy importante en la ciudad de La Plata que data de 1986, y es el juicio contra Ramón Camps, quien fuera jefe de la policía bonaerense desde abril de 1976 hasta diciembre de 1977. Camps tuvo un importante rol en la represión de la región, ya que fue cabeza de seis centros clandestinos de detención que funcionaron en la provincia de Buenos Aires, conocidos como “Circuito Camps”, entre los casos más conocidos podemos mencionar al secuestro del grupo de estudiantes secundarios -que se conoció como “La noche de los lápices”- y el allanamiento y asesinato en la casa Mariani – Teruggi y secuestro de Clara Anahí, nieta de Chicha Mariani (Larralde Armas, 2015, p.26).

<sup>27</sup> El 21 de abril de 1998 la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata dictó la resolución 18/98, a pedido de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos La Plata, declarando el derecho de los familiares de las víctimas de abusos del Estado ocurridos en el último gobierno de facto (1976-1983) de conocer cuáles fueron las circunstancias de desaparición y en su caso, el destino final de sus restos. Recuperado de: <http://www.cij.gov.ar/nota-14492-CAMARA-FEDERAL-DE-LA-PLATA---JUICIO-POR-LA-VERDAD.html>

<sup>28</sup> Para el año 2014, de las tareas emprendidas en la “búsqueda de la verdad”, se efectuaron 55 identificaciones de personas desaparecidas, entregándose a sus familiares los restos de 41 de ellos. De los casi 1100 casos de desaparecidos que tramitan en la Secretaría del Tribunal, se encuentran identificadas otras 112 personas que fueron secuestradas y/o permanecieron en centros clandestinos de detención de la jurisdicción de esta Cámara. (Ibídem)

<sup>29</sup> Según Patricia Flier, el Juicio “fue el resultado de un largo y sinuoso camino que recorrió la sociedad argentina para que la justicia dicte su sentencia ante los crímenes de lesa humanidad. Sin embargo la tensión fue nuevamente instalada, con la desaparición de Jorge Julio López, víctima del terrorismo de estado y testigo en este juicio. Esta desaparición presenta una enorme gravedad institucional y demuestra que los represores de entonces siguen actuando y no están solos.” (Flier, 2008, p. 14)

en la Unidad Carcelaria N° 9 de la ciudad de La Plata<sup>30</sup>. Otro caso importante para nuestra región, fue el Juicio a la “Fuerza de Tareas 5” iniciado el 13 de julio de 2015, en el Tribunal Oral Federal N° 1 de La Plata. Fueron juzgados y condenados ocho miembros de la Armada y Prefectura por delitos de lesa humanidad cometidos contra cuarenta y dos trabajadores -sobrevivientes, desaparecidos y asesinados- del Astillero Río Santiago, Propulsora Siderúrgica, Petroquímica General Mosconi, el Frigorífico Swift, entre otras empresas. La Universidad Nacional de La Plata fue querellante en el juicio dado que varias víctimas del accionar represivo de esta fuerza pertenecían a su comunidad<sup>31</sup>. Además de la condena, el Tribunal ordenó la remisión de los testimonios y pruebas del juicio a un juzgado federal de La Plata, para que se inicie una investigación penal en torno a las responsabilidades de empresarios, directivos y administradores de las fábricas Propulsora Siderúrgica, YPF, Astillero Río Santiago y Frigorífico Swift<sup>32</sup>. Otras dos causas importantes fueron: a inicios de 2016 el juicio por crímenes de lesa humanidad cometidos contra 192 personas, en el centro clandestino de detención que funcionó en los cuerpos de Infantería y Caballería de la Policía bonaerense en la ciudad de La Plata<sup>33</sup>. Y en mayo de 2017 el juicio, ante el Tribunal Oral en lo Criminal Federal N°1 de La Plata, contra dos civiles<sup>34</sup> que integraron la organización paramilitar Concentración Nacional Universitaria (CNU).<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Fueron juzgados y condenados por el Tribunal Oral Federal N° 1 de La Plata el Jefe de la Unidad Abel David Dupuy y a las máximas jerarquías a la pena de prisión perpetua. También se condenó a los médicos que consintieron la tortura. Recuperado de: <http://www.cij.gov.ar/nota-5541-DDHH--difundieron-fallo-que-conden--a-prisi-n-perpetua-a-ex-jefe-de-la-Unidad-9-de-La-Plata.html>

<sup>31</sup> Véase: “Inicio del Juicio por los delitos de Lesa Humanidad cometidos por la “Fuerza de Tareas 5””: <http://www.fahce.unlp.edu.ar/institucional/areas/mrycfahce/actividades/inicio-del-juicio-por-los-delitos-de-lesa-humanidad-cometidos-por-la-201cfuerza-de-tareas-5201d> y “Memoria, verdad y justicia: el compromiso de científicos platenses” <http://www.laplata-conicet.gov.ar/memoria-verdad-y-justicia-el-compromiso-de-cientificos-platenses/>

<sup>32</sup> Recuperado de: <http://www.andaragencia.org/juicio-fuertar-5-prision-perpetua-para-tres-de-los-imputados-25-anos-para-el-resto/>

<sup>33</sup> La causa había sido abierta en el año 2003 y la investigación incluyó a 22 acusados, entre militares, policías y un civil de la Concentración Nacional Universitaria (CNU). Recuperado de: [http://memoria.telam.com.ar/noticia/la-plata--nuevo-juicio-oral--con-22-imputados\\_n5891](http://memoria.telam.com.ar/noticia/la-plata--nuevo-juicio-oral--con-22-imputados_n5891) y <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/la-plata-detienen-a-24-militares-policias-y-a-un-civil-por-su-actuacion-en-un-centro-clandestino/>

<sup>34</sup> A Carlos Castillo y Juan José Pomares se los acusa por secuestros, torturas y homicidios cometidos antes y después del golpe de 1976.

<sup>35</sup> Tenemos que mencionar también los juicios al cura Cristian Von Wernich en 2007, al Circuito Camps en 2011 y el juicio por los crímenes del centro clandestino de detención

Por otro lado, a nivel local en la ciudad de Ensenada, en diciembre del 2003 asumió como Intendente el ensenadense Mario Carlos Secco, quien en la actualidad se encuentra transitando su cuarto mandato consecutivo<sup>36</sup>. La alianza opositora Frente Alternativo para el Cambio Ensenadense (FACE)<sup>37</sup> que encabezó Mario Secco -formada por radicales, socialistas, peronistas no oficialistas, sectores de izquierda, gremios disidentes y de la Cámara de Comercio- tenía como objetivo ganarle la conducción del municipio al entonces intendente peronista Adalberto Del Negro (que venía de cumplir su segundo mandato consecutivo). Mario Secco relata sobre la época:

Nosotros en la década de los ochenta, de los noventa, nos fue muy duro. Yo me acuerdo que participamos del grupo del bloqueo con Cuba y eso nos llevó a relacionarnos más con un montón de gente que tenía una mirada parecida a la nuestra. Participamos más de una década de chau bloqueo, de la agrupación que hacíamos encuentros, que juntábamos cosas para llenar un avión y mandarlo a Cuba (...) Y de ahí hicimos una relación con agrupaciones de izquierda, partidos de izquierda, que se sumaron a nosotros, empezamos a construir espacios mucho más grandes que lo que se venía haciendo gremialmente, bueno de ahí se empieza a armar algo que fue una antesala del 2003 cuando llegara Néstor. (Entrevista a Mario Secco, 2018)

Luego de asumir, el nuevo gobierno municipal se alineó a la conducción del gobierno nacional del ex presidente Néstor Kirchner, el intendente explicaba al respecto:

Nosotros, como frente distrital de esta ciudad, fuimos en 2003 contra el candidato que apoyaba el ex presidente. Y también el ex gobernador Felipe Solá jugaba con el oficialismo del ex intendente Adalberto Del Negro. Y les ganamos por más de diez puntos. Pero resultó que teníamos

---

llamado “La Cacha” en 2014. Según Florencia Larralde Armas, estos procesos judiciales han instalado a la ciudad de La Plata como espacio de circulación de testigos, medios de comunicación, manifestantes, organismos de derechos humanos, artistas y oyentes de los juicios en general (2015, p. 27)

<sup>36</sup>El 10 de diciembre de 2003 asume como Intendente después de haber logrado el 44.8% de los votos. En el 2007 es reelecto con el 60% del electorado. En el 2011 nuevamente es elegido con el 57% y en el 2015 con el 55% de los votos. Mario Secco anteriormente, de ser un obrero del Corralón Municipal en 1979, pasó a estar a cargo de la Secretaría de Acción Social del Sindicato de Trabajadores Municipales de Ensenada desde 1990 hasta 1994. Luego, resultó tres veces electo, en forma consecutiva, como Secretario General: para los períodos 1994-1998; 1998-2002; y 2002-2003. Recuperado de: <http://www.ensenada.gov.ar/?p=377>.

<sup>37</sup> Retomaremos la conformación de esta alianza en el capítulo tres en tanto que algunos integrantes del Rancho Urutaú formaron parte de esta nueva fuerza política.

iguales convicciones: un mismo sentimiento nacional, reivindicamos la memoria de nuestros compañeros que ya no están...<sup>38</sup>

Mario Secco afirma que el motivo principal que lo acercó a apoyar a Néstor fueron las ideas y políticas de memoria y derechos humanos<sup>39</sup>. En cuanto a este tema se refirió:

Yo cuando tenía 21 años ya era secretario del sindicato. La verdad que uno se destacó por defender a los trabajadores en aquel momento... Yo entré a los 14 años a la municipalidad barriendo las calles. A los 18 ya era delegado general del corralón, es más no había cumplido los 18 y ya me habían elegido, a los 21 ya era miembro del concejo del sindicato, de la comisión directiva y después fui durante 4 períodos secretario general. Y las políticas que llevábamos adelante en aquel momento, con las herramientas que teníamos, siempre... vamos a decir, vos defendés los intereses del que vos representas, pero también le poníamos un condimento político y un condimento en aquellos momentos, cuando no era tan popular hablar de los derechos humanos si pudiéramos decir así. A nosotros nos costaba mucho que la gente nos entendiera. Nosotros hacíamos los actos los 24 de marzo y éramos un grupo de compañeros y compañeras, no nos daba mucha pelota la gente. ¿Qué hacíamos, un acto en la puerta del Astillero para el 24 de marzo? Y veíamos salir los micros del Astillero y no paraban... entonces hacíamos los actos en la plaza y éramos veinte, treinta, con un acto muy grande muy importante, y era muy triste para nosotros porque todavía estaba eso de que “si se lo llevaron por algo será”, el “sálvese quien pueda”, el “no te metas”, “lo mataron porque están bien muertos”, contra todo eso tuvimos que luchar. Toda esa época antes que llegara Néstor, los que queríamos hablar de nuestros compañeros que se los habían llevado, éramos muy pocos, las organizaciones gremiales no querían hablar de esto.

Durante toda la transición democrática, en Ensenada no hubo una estructura u espacio que contuviera a las familias, tampoco las madres o los hijos se nuclearon en

---

<sup>38</sup> Entrevista a Mario Secco por Gustavo Veiga “MARIO SECCO, EL INTENDENTE PROGRESISTA DE ENSENADA QUE FUE REELECTO CON MAS DEL 70 POR CIENTO DE LOS VOTOS” en Página 12, 18 de agosto de 2008. Recuperada de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-109897-2008-08-18.html>

<sup>39</sup> Igualmente, durante sus primeros mandatos tuvo que ocuparse principalmente de “reconstruir” la ciudad, “un municipio quebrado”. Tras los dos mandatos consecutivos del menemista Del Negro, Ensenada -y aquí tomo la palabra como ensenadense que soy- era una ciudad en ruinas. Bastaba recorrerla cotidianamente para observar el estado de abandono de los espacios públicos, y encontrarse asiduamente con trabajadores desocupados (muchos amigos, muchos conocidos), conflictos en las fábricas, y más aún, un gobierno municipal ausente que había privatizado todos sus servicios. Secco durante su primer mandato estatizó los servicios y para el año 2008 ya había desendeudado la comuna.

organizaciones como sucedió en Capital Federal y en la ciudad de La Plata. Los familiares que lograron momentos de acción ante el secuestro y desaparición de su ser querido lo hicieron juntándose con sus pares en estas otras ciudades. Así lo explicaba Daniel Fabián:

El desbande producido ocasionó la pérdida de comunicación entre familias, entre vecinos, entre compañeros de trabajo. El silencio se extendió hasta nuestros días, tanto fue así que hubo algunos que omitieron nombrarme a otros familiares que habían padecido el mismo horror no por olvido sino porque aún perdura el “no te metas”. (2012, p.23)<sup>40</sup>

Ante este escenario entonces, Mario Secco y sus primeros equipos comenzaron a gobernar:

Nosotros llegamos en 2003, somos gobierno, empieza una política a nivel nacional y una política desde el municipio también muy importante para tratar de reivindicar lo nuestro, la historia que no se quería reivindicar, ¿por qué a los compañeros militantes se los llevaron? porque eran lo mejor que había, porque estoy convencido de que si ellos hubiesen estado vivos nunca se podría haber llevado a la práctica un plan económico como el que llevaron, o sea había que matar y asesinar a todos los compañeros para que los militares, o sea el liberalismo que estaba encarnado en los militares que utilizaban las fuerzas armadas, para que no hubiera una resistencia en el modelo que iban a aplicar, y así fundieron el país, así lo endeudaron, así los ricos blanquearon toda la guita que tenían, bueno todas esas barbaridades que se siguen de los terratenientes, de los Macri y compañía que blanquearon guita e hicieron empresas con la dictadura, todo eso con nuestra llegada al municipio, con la llegada de Néstor como presidente se abrió una puerta tremenda para que nos desarrollemos, es más la Municipalidad de Ensenada no tenía Dirección de Derechos Humanos, en el 2004 la creamos nosotros, antes no hubo ningún interés de los que gobernaron la Municipalidad de Ensenada por reivindicar a los desaparecidos ni de tener políticas a favor de los familiares, eran mucho más los gestos que hacíamos los trabajadores en esas reuniones, marchas de los 24.

---

<sup>40</sup> Daniel Fabián, quien fuera el primer Director de Derechos Humanos de la ciudad de Ensenada a partir del año 2004, realizó un trabajo con testimonios de familiares y compañeros de militancia y trabajo de desaparecidos y/o asesinados ensenadenses. Esta investigación que realizó a modo personal, fue publicada en el libro ya citado en este capítulo *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)*.



Según el intendente, a partir de los años sucesivos de su gestión, no solamente los familiares sino también los trabajadores, “el pueblo de Ensenada” se “sacó el fantasma, esto de “por algo se lo llevaron” o “no te juntes con estos loquitos que te pueden volver a buscar”, ya saben que los militares no pueden volver más a hacer semejante genocidio que hicieron, semejante barbaridad”.

## **Marcas, acciones y políticas públicas de memoria en la ciudad de Ensenada**

Como ya anticipamos, parte de las demandas que iniciaron durante los últimos años de la dictadura y transcurrieron durante toda la transición democrática hasta la actualidad, se tradujeron en prácticas de memoria que a través de múltiples formas, entre ellas las artísticas, emergieron en el espacio público para demandar y disputar los recuerdos, para conmemorar y homenajear a las víctimas. Según Elizabeth Jelin (2017), fueron los activistas de las organizaciones de derechos humanos -con el protagonismo central de víctimas y familiares- y otros grupos sociales<sup>41</sup>, quienes de manera sistemática llevaron adelante este tipo de iniciativas. Que además, como hemos visto, se han articulado -o enfrentado en algunos casos- a las acciones enmarcadas en las políticas de memoria del gobierno de turno<sup>42</sup>. Durante los gobiernos kirchneristas, hubo muchas iniciativas y políticas ligadas a la memoria, que según la autora, respondían a la identificación cada vez más cercana del gobierno con las demandas históricas del movimiento de derechos humano<sup>43</sup>. La nueva coyuntura particular evidenció iniciativas impulsadas por el Estado y diversos grupos de la sociedad civil, que no sin tensiones y

---

<sup>41</sup> Por ejemplo, como señala Ludmila Da Silva Catela, a partir del año 2001 se sumaron nuevos grupos afectados por la represión en plena democracia (donde fueron asesinados 39 jóvenes durante las manifestaciones públicas del 19 y 20 de diciembre en todo el país). Estos “se apropiaron de los símbolos y las estrategias creados durante los años setenta, estableciendo lazos y continuidades con la represión del pasado y con las organizaciones de derechos humanos. Así, otras madres usaron pañuelos, otros grupos convocaron a las Madres para defenderse, nuevas marcas que señalaban muertes de jóvenes manifestantes se sumaron a los pañuelos estampados en el piso de la Plaza de Mayo” (2014, p.31)

<sup>42</sup> La autora para referirse a un caso y a otro, habla de “marcas territoriales oficiales” (Estado) y “marcas sociales” (organismos de derechos humanos y grupos sociales) (2017, p. 151)

<sup>43</sup> Algunas de ellas, fueron de gran trascendencia como la recuperación del predio de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), la marcación de sitios de detención clandestina, o el establecimiento del 24 de marzo (Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia) como feriado nacional.

disputas, lograron algunas veces trabajar en conjunto. Entre todos estos actores, tuvieron lugar lo que Jelin denomina demandas y políticas de “memorialización” (2017, p. 156). Estas demandas y políticas de memorialización se han traducido en proyectos, programas y planes de emprendimientos como la creación de parques, paseos y plazas de la memoria, museos, archivos y espacios culturales. También en el emplazamiento de monumentos, placas, monolitos, baldosas, murales, nombramiento de calles, plantación de árboles, entre otros.

En nuestra región, desde mediados de los noventa, y significativamente a partir del año 2000, estas iniciativas han ido aumentando. Muchas de éstas, encontramos que fueron relevadas y analizadas desde el Programa de Investigación de la Comisión Provincial por la Memoria, denominado “Paisajes de la memoria”. Este trabajo sin dudas resulta un gran antecedente a nivel regional, ya que recopila desde el año **2008** -a través de un rastreo fotográfico- cada señalización y marca encontrada en la zona de La Plata, Berisso y Ensenada<sup>44</sup>. El trabajo distinguió por un lado, “marcas”: tumbas NN, monumentos, monolitos, mausoleos, baldosas, placas, árboles, nominaciones, murales, *stencils*, esculturas, entre otras. Por otro lado, “Sitios de memoria” y “Centros clandestinos de detención (CCD)”. Con los resultados, hicieron estadísticas y observaron que:

Las marcas, sitios de memoria y CCD que hasta la fecha fueron relevados (desde 1983 hasta 2012) en su mayoría se encuentran en la ciudad de La Plata (88%), y en menor medida en Berisso (5%) y Ensenada (7%). (...) La mayoría de las marcas o señalamientos fueron promovidas por las diferentes instituciones del Estado (nacional, provincial y municipal) en un 47%, un 34% fueron promovidas por organizaciones sociales, organizaciones de familiares de víctimas del accionar represivo durante la dictadura militar o de las violaciones a los derechos humanos, de ex presos políticos, sindicatos o agrupaciones políticas entre otras instituciones de la sociedad civil. Y otras marcas y señalamientos en un 19% fueron iniciadas por organizaciones de la sociedad civil y el estado en forma conjunta<sup>45</sup>.

También, pudieron concluir que particularmente en la ciudad de La Plata, tuvieron protagonismo las iniciativas llevadas adelante por “particulares, organizaciones

---

<sup>44</sup> Se incluyen otros sitios de la provincia de Buenos Aires.

<sup>45</sup> Recuperado de: “Paisajes de la Memoria. La investigación en números” [http://paisajes.comisionporlamemoria.org/?page\\_id=117](http://paisajes.comisionporlamemoria.org/?page_id=117)

políticas, de DDHH y sindicatos, como también desde la Universidad Nacional de La Plata y sus dependencias.”<sup>46</sup> Veamos ahora lo que hallamos en el relevamiento de nuestra ciudad.

En la ciudad de Ensenada, siguiendo un orden cronológico, el primer registro que encontramos de marcas corresponde a iniciativas del gobierno municipal y se trata de la colocación de placas en un soporte de cemento en la Plaza Belgrano<sup>47</sup> (Imagen 1). La primera de ellas, es de **1993** y en conmemoración de los 10 años de democracia, en nombre de la Intendencia Municipal y del Concejo Deliberante de la ciudad del ex intendente “Beto” Del Negro. La segunda, en homenaje a “todos los asesinados y desaparecidos durante la última Dictadura Militar”, en nombre de la Comisión de Memoria, Recuerdo y Compromiso y el Concejo Deliberante, el día 24 de marzo de **1999**. Una tercera placa fue colocada ya por Mario Seco en nombre del Municipio, el 24 de marzo de **2004**. En la misma se exige “Verdad y Justicia” y al mismo tiempo rinde homenaje “a los 30.000 desaparecidos y a todos aquellos que siguen en la lucha a los 28 años del Golpe Militar”. Dos años más tarde, en el **2006** a los 30 años del golpe, se colocaron dos placas más, una dispuesta por el Concejo Deliberante “por 30 años de injusticias y por el compromiso y búsqueda de la verdad” y la otra impulsada por el intendente “en homenaje a todos los luchadores trabajadores o militantes políticos y sociales que dieron su vida por un país más justo y soberano”.<sup>48</sup> Por último, también en la plaza pero en otro sector, frente a la Iglesia, el 18 de septiembre del **2016** la

---

<sup>46</sup> Para las iniciativas desde la Universidad Nacional de La Plata, véase: da Silva Catela, L. [2001] (2009) *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Ediciones Al Margen. Y Capasso, V. & Jean Jean, M. (2014) “Memoriales en la UNLP. Análisis de diversos casos de representación del pasado reciente en distintas unidades académicas” Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/pdfs/jeanjean%20y%20capasso-ok.pdf>. También para un recorrido sobre las diversas marcas y políticas de memoria en la ciudad de La Plata, véase: Larralde Armas, F. *Relatar con luz: el lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012)*. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47268>.

<sup>47</sup> La Plaza Belgrano, diseñada por Pedro Cerviño en 1801, se encuentra en el centro cívico de la ciudad, donde la rodean edificios como el Palacio Municipal, la Cámara de Comercio y la Iglesia Nuestra Señora de La Merced.

<sup>48</sup> En la actualidad la ilegibilidad del grabado de las primeras placas es casi total. La información de las mismas pudo reconstruirse gracias al trabajo de “Paisajes de la Memoria”. Recuperado de: [https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1jEoIlbtOoxowhP33ogpHKpdnFKA&hl=en\\_US&ll=-34.85849421064731%2C-57.91075556317139&z=16](https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1jEoIlbtOoxowhP33ogpHKpdnFKA&hl=en_US&ll=-34.85849421064731%2C-57.91075556317139&z=16)

Municipalidad colocó una placa, esta vez en reclamo por la aparición con vida de Jorge Julio López, al cumplirse diez años de su segunda desaparición en democracia (Imagen 2).

Por otro lado, el 24 de marzo del año **2006**, tuvo lugar en Astillero Río Santiago un gran acto al cumplirse los 30 años del golpe<sup>49</sup>. Ese día, la nueva dirección del ARS encabezada por Julio Urien y Ángel Cadelli, reincorporó a los trabajadores despedidos durante la última dictadura<sup>50</sup>, y reconoció y homenajeó por primera vez a los trabajadores asesinados y desaparecidos durante el terrorismo de Estado de los setenta<sup>51</sup>. Cabe destacar que el impulso para la realización de este acto provino del accionar de la Agrupación de Sobrevivientes del 76 de Astillero Río Santiago, en la que participa Oscar Flammini integrante del futuro Rancho Urutaú. En el acto hubo varias acciones, entre ellas algunas marcas que se condensaron en un solo espacio dentro del ARS, a metros del ingreso. Por un lado, se inauguró una gran escultura (Imagen 3) realizada por alrededor de 35 trabajadores del Astillero. El “Monumento” como lo denominan, está hecho íntegramente con materiales de sobra de toda la fábrica (fundamentalmente de chapa naval), su elaboración duró tres meses, y lo construyeron en horas extras en el Taller de Carpintería. Se trata de un relato visual muy significativo: la suela de una bota militar intenta “aplastar” a una de las grúas amarillas -símbolo de Astillero- de la que cuelga el casco de un barco en construcción. Debajo del barco vemos el antebrazo y puño del trabajador que lo sostiene, en un signo de firmeza, de lucha y resistencia. En la base del monumento habían sido colocados varios cascos de los trabajadores, que en la

---

<sup>49</sup> Fotografías del Acto, véase: “Emotivo Acto Obrero por el 24 de Marzo” Por Lista MARRON de Astillero Río Santiago, 25 de marzo de 2006, Recuperado de <http://argentina.indymedia.org/news/2006/03/388816.php>

<sup>50</sup> Debemos mencionar que esto se dio tras una larga lucha de los sobrevivientes del ARS que data desde 1985. Su reclamo era de resarcimiento histórico y no de pedido de fuente laboral.

<sup>51</sup> En enero de ese mismo año se creó una comisión por la memoria de familiares de detenidos desaparecidos del ARS con el fin de generar un listado único de víctimas del Astillero. La misma fue coordinada por la Gerencia de Recursos Humanos del ARS y estuvo integrada por familiares, sobrevivientes, y representantes de la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires, la Dirección de Derechos Humanos de la Municipalidad de Ensenada y de La Plata y la Oficina de Coordinación de Derechos Humanos de la Municipalidad de Berisso. Al finalizar el trabajo, la Comisión entregó a la dirección del ARS un listado de 44 trabajadores desaparecidos y/o asesinados. Recuperado de: “A los desaparecidos de Río Santiago – Ensenada. Acto por la Memoria en Astillero”, 22 de marzo de 2006, <http://archivo.cta.org.ar/Acto-por-la-Memoria-en-Astillero.html>

actualidad ya no están.<sup>52</sup> También, en distintos momentos de este acto, se colocaron dos placas sobre soportes metálicos alrededor del monumento. Una corresponde a la agencia de la nueva dirección del ARS junto a la Municipalidad de Ensenada (podemos decir la placa “oficial”) y reproduce la lista de los 44 trabajadores desaparecidos o asesinados que entregó la comisión de memoria que ya mencionamos a pie de página. Esta placa fue removida de su espacio original y hasta el momento no se pudo conocer su destino<sup>53</sup>. La otra placa corresponde a la agencia de ATE Seccional Ensenada. Realizada en mármol, la placa dice “AL CUMPLIRSE 30 AÑOS DE LOS ATENTADOS CONTRA LA DIGNIDAD HUMANA, EN CONMEMORACIÓN A LAS VÍCTIMAS DE LA DICTADURA MILITAR DE LA DÉCADA DEL 70. PRESENTES:” a continuación se reproduce otra lista, en este caso de 74 personas<sup>54</sup>, debajo dice “*Su lucha continúa, Verdad, Justicia y Castigo a los responsables.* Familiares, Comisión Administrativa, Cuerpo de Delegados. Marzo de 2006”. Desde el año 2011 la misma fue trasladada y se encuentra en la puerta del Museo del Astillero ubicado dentro de la fábrica (Imagen 4). Por otro lado, en esta jornada, los ensenadenses Melina Slobodián y Cristian Cobas –quienes formarán unos años después El Rancho Urutaú junto a Oscar Flammini- llevaron adelante una intervención artística que consistió en la realización de 47 siluetas de cartón en color negro y a escala real,

---

<sup>52</sup> Momentos de la inauguración y el descubrimiento de la escultura monumento, véase: Video documental “Astillero Río Santiago - Memoria de luchas y resistencia” publicado en Ágora TV, realizado por el colectivo de cineastas militantes Grupo Alavío:

<http://www.revolutionvideo.org/agoratv/especiales/videos/astilleros.html>

<sup>53</sup> Esta placa puede verse en el video documental realizado por Darío Fuentes, Juan Pablo Luján y Federico Wittenstein “Homenaje a los desaparecidos del Astillero Río Santiago Acto llevado a cabo el 24/03/2006 Ensenada -provincia de Buenos Aires”, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pG3c8q7rD5s>

<sup>54</sup> La cuestión de las diferencias entre las listas de ARS resulta una cuestión muy interesante para continuar analizando. El colega historiador Iván Knopoff comenzó una investigación al respecto, y nos contó las dificultades para dar con testimonios de la época que pudieran ayudar a reconstruir los hechos. Lo cierto es que hubo una disputa muy importante sobre quiénes eran las víctimas del terrorismo de Estado de ARS. La dirección del ARS, junto a la Municipalidad de Ensenada y la comisión de memoria de familiares en su listado sólo incluyeron a quienes fueron trabajadores del Astillero (a excepción de Carlos Alaye que ya veremos en esta investigación, había sido citado por la empresa un día después de que fuera secuestrado y desaparecido). En cambio, ATE (que también trabajó junto a sobrevivientes y familiares) incluyó en el listado a otras personas, no necesariamente trabajadores, considerándolas también víctimas. Aparentemente, se trataría de algunos familiares o allegados de los desaparecidos y asesinados.

colocadas en hilera en el patio central del ARS<sup>55</sup>. El objetivo, según Melina, fue “marcar las ausencias” para que los trabajadores presentes tuvieran la dimensión real de que “acá falta esta cantidad de personas”. En cada una colocaron el nombre y apellido, y una lapicera de tinta blanca para que quien lo deseara, pudiera escribir algo en referencia al desaparecido<sup>56</sup>.

Por otra parte, a partir del año **2006**, tuvieron lugar en Ensenada una serie de acciones y políticas públicas alrededor del sitio donde funcionara el ex Batallón de Infantería n°3 (BIM 3),<sup>57</sup> que durante el terrorismo de Estado de los setenta funcionó como CCD. Ese mismo año, la Universidad Nacional de La Plata manifestó su intención de utilizar el predio donde funcionó este batallón. Al mismo tiempo, la recién creada Dirección de Derechos Humanos ensenadense, en sintonía con el reclamo de varias organizaciones de derechos humanos como la agrupación HIJOS-La Plata y la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, propuso crear allí una “Casa de la Memoria”. El 14 de agosto de 2006, en un acto compartido por todas las partes involucradas, el Gobernador Felipe Solá firmó el proyecto para la expropiación del terreno. El 22 de marzo de 2007, junto a la Municipalidad de Ensenada, se presentó el proyecto de las Facultades y la Casa de la Memoria. El 19 de mayo de 2011 el entonces gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Daniel Scioli, firmó el decreto por medio del cual se le cedió a la Universidad el predio. El proyecto incluyó la instalación de las nuevas sedes de la Facultad de Psicología y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE). Para dar comienzo, se suscribió un acuerdo entre la

---

<sup>55</sup> Hasta el momento no hallamos registro fotográfico de esta intervención, pero se la puede observar con mucho detalle en el video documental anteriormente señalado. “Homenaje a los desaparecidos del Astillero Rio Santiago Acto llevado a cabo el 24/03/2006 Ensenada - provincia de Buenos Aires”, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pG3c8q7rD5s>

<sup>56</sup> Este último detalle de la intervención, resulta muy importante debido a que surgió de una charla de Melina y Cristian con la hija de uno de los trabajadores desaparecidos, quien les comentó que no tenía información sobre cómo era su padre. La joven también comentó que su caso lo vio repetido en otros hijos y que muchas veces la poca información a la que accedían era mediante charlas entre los mismos hijos sobre datos que otras madres les contaban. (Entrevista a Melina Slobodián, 2014)

<sup>57</sup> El Batallón de Infantería de Marina n° 3 funcionó hasta 1999 en El Dique, Ensenada, en la intersección de las avenidas 51 y 122 (siendo este un punto de encuentro entre las ciudades de La Plata, Berisso y Ensenada). A partir de ese año el BIM 3 es trasladado a la ciudad de Zárate, provincia de Buenos Aires. Desde entonces, en los sucesivos años, el devenir del terreno pasó por varias etapas de disputa en cuanto a sus posibles usos. Véase: Badenes, D. (2011). “B. I. M. 3”. Recuperado de: <http://oficiodeblasfemar.blogspot.com.ar/2011/01/b-i-m-3.html>

Municipalidad de Ensenada y las dos unidades académicas mencionadas, con la correspondiente aprobación del Consejo Superior de la Universidad. La sede de Psicología se inauguró a comienzos del ciclo lectivo 2012. La FaHCE, fue inaugurada en marzo del año 2014 (Jean Jean & Rosas, 2016). Durante la inauguración oficial de las dos Facultades en el año 2014, la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner junto a Daniel Scioli, Mario Secco y el secretario de Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires, Guido Carlotto, declaró Sitio de Memoria al predio del ex BIM 3, reivindicando su funcionamiento como CCDTyE durante la última dictadura<sup>58</sup>. En la entrevista a Mario Secco charlamos sobre este hecho y expresó que,

fue una gesta histórica muy grande para todo nosotros que quedará en el recuerdo de los ensenadenses, hoy cuando vos pasas ves que estudian veinte mil alumnos, o sea que esta locura que empezamos primero defendiendo un predio tan caro al sentimiento del pueblo de Ensenada, de los trabajadores, de su gente, una historia que termina dando un fruto tremendo cuando vos ves veinte mil alumnos en un lugar tan importante a la memoria. (Entrevista a Mario Secco, 2018)

A partir de la instalación de las facultades en Ensenada, es importante destacar el trabajo que viene realizando al respecto la FaHCE. Que en principio, gracias al pedido de autoridades y docentes, lograron que ante el preparativo del terreno, se conservase lo poco que había quedado en pie del sitio, por ejemplo, el muro con alambre de púa perimetral, las garitas de vigilancia, y las letras y número en cemento “BIM 3” que se encuentran en la entrada principal y constituyen una marca de memoria fundamental (Imagen 5). Otra iniciativa, es el “Programa para la reconstrucción de la memoria del ex BIM 3”<sup>59</sup> organizado como un espacio interclaustrales dedicado a reflexionar y encarar acciones sobre las implicancias de la instalación de la Facultad en este sitio de Ensenada. Este colectivo, entre otras actividades, ha organizado ciclos de charlas, relevado información judicial sobre la Marina, y han recorrido todo el predio para un registro fotográfico. Desde el 2014, los integrantes del proyecto se involucraron en la

---

<sup>58</sup> Si bien el BIM 3 está más asociado a las memorias del servicio militar obligatorio o la guerra de Malvinas, desde muy temprano fue reconocido como el lugar desde donde salían la mayoría de los operativos de la Fuerza de Tareas 5 (FT5) de la Marina que controlaba la represión en la región como hemos visto en el capítulo 1. Por testimonios de sobrevivientes y familiares de detenidos desaparecidos de la zona, el informe de la CONADEP confirmó que allí funcionó un CCDTyE (Abbattista et al., 2017, p.2)

<sup>59</sup> El equipo inicial lo constituyeron Ana Barletta, Daniel Badenes, Sandra Raggio, Candelaria Urtasun y Micaela Suárez, con la coordinación de Laura Lenci. (Abbattista et al., 2017)

recuperación de trayectorias de vida de militantes detenidos-desaparecidos y asesinados por la FT5, para contribuir también en “la construcción de la lista provisoria de las víctimas de la Marina en la zona para futuros homenajes” (Abbattista et al., 2017, p.5). Una primera versión de este trabajo, es el libro ya citado en esta investigación: “Memorias del BIM 3: Biografías” publicado en marzo de 2015. Además, a mediados de ese mismo año, este grupo asistió al juicio por los crímenes de la FT5 también ya mencionado en el capítulo uno:

Para acompañar a los testigos y al desarrollo de las audiencias, visibilizar el juicio en la comunidad universitaria y, además, completar o corregir las biografías que habíamos escrito a partir de los testimonios que allí se presentaban. Esos materiales, sumados a un trabajo más intensivo de revisión bibliográfica y consulta de fondos documentales como el de la ex-DIPPBA y el del diario El Día, nos permitieron contribuir colectivamente a la presentación que la profesora de historia Laura Lenci, integrante del PPID, realizó como testigo de contexto ante el tribunal. (Abbattista et al., 2017, p.7)

Recordemos también que anteriormente, la coordinadora y ex decana de la FaHCE, Ana Barletta fue requerida por el Tribunal Oral Federal N°1 de La Plata y se presentó como testigo de contexto en los juicios por el “Circuito Camps” (2011-2012) y “La Cacha” (2012-2013), a exponer sus investigaciones en torno al funcionamiento represivo en el ámbito universitario<sup>60</sup>. Asimismo, otra acción del grupo que consideramos importante para la transmisión de las memorias del sitio, es el proyecto “Estudiar en el nuevo predio de la FaHCE, un sitio cargado de sentidos”. Se trata de una iniciativa colectiva de introducción a la historia y las memorias del ex BIM 3 que realizan para estudiantes ingresantes a las carreras de la FaHCE. Por último, recientemente, el 20 de octubre de **2017**, la Comisión interclaustrados de Memoria, Recuerdo y Compromiso, realizó una entrevista pública a integrantes de la agrupación Sobrevivientes del '76 del Astillero Río Santiago. Esto fue en el marco de las actividades de preparación para la construcción colectiva de un mural que coordinará Melina Slobodián. En la convocatoria se explica:

---

<sup>60</sup> El testimonio de Ana fue clave “para recuperar en el estrado las luchas estudiantiles durante el período previo a la dictadura, así como las complicidades entre las instituciones educativas y el Estado terrorista, dio cuenta de la importancia del desarrollo del conocimiento historiográfico sobre el pasado reciente y su posible confluencia con la justicia, sentando un precedente que, como veremos, fue retomado en el Juicio a la FT5”(Abbattista et al., 2017, p.5)



La Comisión interclaustros de Memoria Recuerdo y Compromiso de la FAHCE tiene entre sus objetivos y próximas actividades pintar en la Facultad un mural con la dirección de la artista de Ensenada Melina Slobodián. La idea es que el mural sea colectivo desde sus primeros pasos. Por eso proyectamos para el 2017 la realización de una serie de encuentros en los que conversar sobre las memorias de nuestra facultad, las luchas obreras y estudiantiles de La Plata, Berisso y Ensenada, los crímenes de lesa humanidad cometidos por la Marina en la región... Queremos reunir ideas para el mural y también, pensar nuevas agendas de trabajo con los actores de la comunidad. Como segunda actividad, los/as invitamos a encontrarnos con integrantes de la agrupación Sobrevivientes del '76 de Astillero Río Santiago, uno de los principales motores de las luchas por memoria, verdad y justicia en nuestra región. Creemos que este encuentro puede ser una oportunidad para seguir construyendo puentes entre distintas luchas de ayer y hoy junto a referentes locales<sup>61</sup>.

Continuando con el relevamiento en la ciudad, otra marca que encontramos data del 22 de marzo del **2011**, y se trata de un mural realizado por los artistas Luxor Magenta (La Plata), Santiago Ambrosio y Adrián Cola (Ensenada). Se trató de una iniciativa de la CTA Regional La Plata-Ensenada, en el marco del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia a 35 años del golpe. El mural se encuentra emplazado en una extensa pared exterior de la Escuela Técnica N° 2 de Ensenada. Fue denominado “Postales de 35 años de luchas y esperanzas” y se alude principalmente a las luchas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (Imagen 6). Por otro lado, en este mismo año y retomando el caso de ARS, dijimos que la placa de ATE había sido trasladada al museo. Esta placa, fue reemplazada por un memorial estéticamente más ambicioso. Se trata del levantamiento de una pared de cemento pintada de color blanco en la que se colocaron 46 pequeñas placas de acrílico que portan el nombre y apellido (y en algunos casos el sector al que pertenecían) de los trabajadores desaparecidos y/o asesinados<sup>62</sup> (Imágenes 7 y 8). El “Plaquero” como lo denominan los propios agentes, tiene en su parte superior dos placas de mayor tamaño que dicen: la primera “LUCHARON POR EL CONVENIO DE 1975, EL ASTILLERO GRANDE, LA DEMOCRACIA Y LA LIBERACIÓN NACIONAL”, la segunda “COMPAÑEROS ASESINADOS Y

---

<sup>61</sup> Recuperado de: <https://www.facebook.com/events/247760902414447/>

<sup>62</sup> Esta lista, realizada en 2011, es la más actualizada hasta el presente, y demostraría cierto acuerdo entre los agentes intervinientes. Este listado se asemeja al de la placa “oficial”, con la suma de dos trabajadores más: Juan Carlos Rodríguez y Eduardo San Pedro.

DESAPARECIDOS POR LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR DE 1976”. Al final de la cuarta hilera de placas, abajo y a la derecha, otra placa contiene los nombres de los agentes que la realizaron y la fecha: “COMISIÓN DE SOBREVIVIENTES DE LA REPRESIÓN, H.I.J.O.S, ASTILLERO RIO SANTIAGO, ATE ENSENADA, SECRETARÍA DE DERECHOS HUMANOS PROVINCIA DE BUENOS AIRES Ensenada, Marzo de 2011”. El “Plaquero” fue inaugurado el 24 de marzo a 35 años del golpe.

También, el 19 de mayo de **2012**, fue inaugurado el mural “Cuando el fútbol se lo comió todo” (Imagen 9) del muralista berissense Cristian Del Vitto, quien fuera convocado para realizar la obra por el Centro Ensenadense de Ex-Combatientes de Malvinas. Realizado con técnica de esgrafiado y alto relieve en cemento, el mural se encuentra en pleno centro de la ciudad (sobre la calle La Merced casi esquina Don Bosco) y nos muestra como figuras principales a un ex combatiente de Malvinas y a una Madre de Plaza de Mayo que sostiene un cartel que dice “Las Malvinas son argentinas y los desaparecidos también”, se trata entonces de Delia Giovanola quien en 1982 caminó con dicho cartel alrededor de la Pirámide de Plaza de Mayo y fue retratada en una fotografía que tuvo mucha trascendencia. Como su título lo indica, el tema principal de mural gira en torno al Mundial de Fútbol que 1982 se realizó en España, y para el cual fue muy discutida la participación de la selección argentina ya que el país se encontraba en plena guerra por Malvinas. Esto, en la imagen se ve reflejado en la representación de un televisor de la época -donde se ve una pelota de fútbol, una bandera española y el año 1982-, y frente a éste -dándole la espalda al soldado, a la madre de Plaza de Mayo y a las imágenes de los rostros de desaparecidos- una figura femenina como alegoría de la Patria o de Argentina, recostada cómodamente observa el mundial, en una fuerte crítica a la sociedad en su conjunto. A la izquierda del mural, vemos una placa que dice “NO PODEMOS NI DEBEMOS OLVIDAR. TENGAMOS MEMORIA. Agrupación Soberanía y Memoria Ensenada, Mario Secco Intendente Municipal. Ensenada, Mayo de 2012” (Imagen 10). El acto de inauguración contó con la presencia del intendente Mario Secco; el Director provincial de Derechos Humanos, Ernesto Gómez; la fundadora de la organización Madres de Plaza de Mayo, Adelina Dematti de Alaye; el Presidente de la Agrupación “Soberanía y Memoria” de Ensenada, Ángel Ruíz; y el

Presidente del Centro de Ex-Combatientes Islas Malvinas de La Plata, Mario Volpe, entre otras<sup>63</sup>.

Por otro lado, a metros del mural en la Escuela Técnica N°2, encontramos que el 30 de abril del **2014** en nombre del Partido Justicialista, la Juventud Peronista de Ensenada, colocó una baldosa en homenaje a Aníbal Romeo Vázquez desaparecido el 30 de abril de 1977 (Imagen 11)<sup>64</sup>. La misma se ubica en la vereda de la que fuera su casa y donde fuera secuestrado (calle Moreno casi esquina Horacio Cestino) y dice “HOMENAJE POR LA VIDA Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA. ANIBAL ROMEO VAZQUEZ PRESENTE. UN 30 DE ABRIL HACE 37 AÑOS ERA SECUESTRADO EN ESTE LUGAR. 2014. PARTIDO JUSTICIALISTA”. Aníbal, durante sus estudios en la Escuela Técnica n° 2, había sido responsable zonal de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES). El día de la colocación de la baldosa, realizaron un acto en su homenaje (Imagen 12). Por otra parte, el 30 de junio de ese mismo año, desde la Dirección de Derechos Humanos de la Municipalidad (cuyo director en ese entonces era Fabián Gutiérrez) se realizó un homenaje al ex trabajador y delegado de Propulsora Siderúrgica Rubén “Hueso” Southwell. El mismo consistió en la señalización de la que fuera su casa -en la calle Independencia y Arroyo Doña Flora del barrio Cambaceres-a través de una placa colocada en el frente (Imagen 13) que dice:

En esta casa vivió Rubén “Hueso” Southwell, ex obrero metalúrgico y delegado de la planta de Propulsora Siderúrgica. Desaparecido el día 07-12-1976 por un grupo de tareas. RUBEN ‘HUESO’ SOUTHWELL PRESENTE ! HOY Y SIEMPRE ! 29-06-1976 – 30-06-2014. Municipalidad de Ensenada. Gestión Mario Secco.

En el acto de inauguración, estuvieron presentes su hija Andrea Southwell, ex compañeros de Propulsora como Alejandro Sandes (en ese entonces secretario privado

---

<sup>63</sup>“Se inauguró en Ensenada mural de Del Vitto” Recuperado de: [http://www.semanarioelmundo.com.ar/archivo\\_2011/1294/cultura\\_1294/cultura\\_1294\\_02.html](http://www.semanarioelmundo.com.ar/archivo_2011/1294/cultura_1294/cultura_1294_02.html)

<sup>64</sup> Aquí puede verse una fotografía de la placa recién colocada: “Homenaje al compañero ANIBAL ROMEO VAZQUEZ a 37 años de su desaparición! Prohibido olvidar !!”30 de abril de 2014. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=699460786762598&set=pcb.699460860095924&type=3&theater>

de la intendencia), el Director de Derechos Humanos Fabián Gutiérrez y Gonzalo Chávez presidente de la Agrupación Memoria Fértil, entre otros.<sup>65</sup>

Por otra parte, el 25 de marzo de **2015**, fue inaugurado en ARS, en este mismo espacio que venimos mencionando, un nuevo memorial construido por trabajadores y sobrevivientes del Astillero<sup>66</sup> e intervenido artísticamente –a pedido de ellos- por el ya conformado Espacio de Cultura y Memoria el Rancho Urutaú<sup>67</sup> (Imágenes 14, 15 y 16) Se trata de un monumento de tres columnas de cemento pintadas de color blanco, en las que en cada una –sobre chapa pintada de color negro- se lee “MEMORIA” “VERDAD” “JUSTICIA”<sup>68</sup>. Las tres columnas tienen una particularidad que explica Melina Slobodián,

las columnas tienen unos fierros que las entrelazan, eso está hecho a propósito, lógicamente el sentido es que van entrelazadas la memoria, la verdad y la justicia, esa es la significación que tenía desde la concepción digamos constructiva, de esa cuestión que es arquitectónica” (Entrevista a Melina Slobodián, 2017)

Para intervenir las columnas, eligieron la técnica del mosaico por su perdurabilidad y utilizaron piezas de azulejos de múltiples colores. Sobre el costado externo de la columna de “Memoria” se puede ver la representación figurativa de un obrero “clamando por Memoria, Verdad y Justicia”, y en su par de la Justicia, vemos otro obrero representando “la justicia obrera” como explica Melina. Sobre los tres lados frontales de las columnas, alrededor de las palabras, fueron colocadas distintas flores:

La flor de “no me olvides” nos habla de los compañeros peronistas. “La estrella federal” suscita a los compañeros montoneros. La inventada “estrella federal amarilla” de 5 puntas es para los compañeros que se identificaban con PRT-ERP. “La rosa roja” para los compañeros de la

---

<sup>65</sup> Aquí puede verse la cobertura del acto homenaje. Recuperado de: “Homenaje a Hueso SOUTHWELL” El Municipal TV, 30 de julio de 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=QCztigMSJSg>

<sup>66</sup> El dinero para su construcción provino en primer lugar de los sobrevivientes. Pero cerca del final del proceso, se acercaron hijos de los trabajadores desaparecidos y/o asesinados con la inquietud de poder participar, es así que aportaron más dinero como colaboración.

<sup>67</sup> Recordemos que el Rancho Urutaú fue creado en el año 2010 y en 2011 hicieron su primera aparición en el espacio público ensenadense con la inauguración del primer mural del proyecto “Mosaicos por la Memoria”. De hecho, durante las últimas entrevistas a Melina Slobodián en el año 2017, nos contó que para el grupo este memorial intervenido con técnica de mosaico es considerado el quinto mural del proyecto.

<sup>68</sup> Las palabras fueron caladas sobre las chapas por los trabajadores.

izquierda (en un sentido más amplio al ya conocido) viene a representar a: comunistas, socialistas y toda la gama de vertientes. También está la “rosa blanca” que Martí cultiva para los amigos. “La cala, las campanillas, la madre selva y otras flores silvestres” para los compañeros que no tenían una identidad partidaria definida y que luchaban lo mismo. “La pasionaria o flor del burucuyá” que tiene la característica de fructificar, simbolizaría a las compañeras, mujeres luchadoras”.<sup>69</sup>

En las flores se intenta

simbolizar y representar a todos y cada uno de los compañeros desaparecidos, en su diversidad y en su unidad, porque si algo debemos rescatar de los compañeros del ARS en toda su historia de luchas, es esa unidad de clase que estaba, sin que nadie perdiera su propia identidad, por sobre las pertenencias partidarias. Así fue en la lucha de los años 70 y así fue en la continuidad de la lucha en los años 90. ¡Cada desaparecido vive en cada uno de nosotros! “El Rancho Urutaú”. Espacio de Cultura y Memoria (Ensenada)<sup>70</sup>

Otras marcas que hallamos, fueron las realizadas el 10 de octubre también del año 2015 en el barrio Mosconi. Se trata, por un lado, de un mural en homenaje a Jorge Omar Benvenuto, obrero de origen italiano del ARS, quien fuera secuestrado y desaparecido de su domicilio en Ensenada en el año 1977 (Imagen 17). El mismo fue pintado en ocasión de la inauguración de la Unidad Básica de la agrupación La Cámpora Ensenada que lleva desde ese día el nombre de este trabajador en su homenaje. Según nos contó Romina Benvenuto -hija de Jorge, quien en la actualidad milita en dicha agrupación- el espacio fue cedido por Karina Bianchi, vecina y amiga de Jorge, quien propuso que la Unidad llevara su nombre. En cuanto al mural, Romina contó “lo hicimos gracias a unos compañeros de Astilleros, mi marido trabaja ahí. El lugar es justo frente a la casa de mi abuela, donde él vivió de soltero. Mi abuela cuando vivía, abría la ventana y lo veía”. (Entrevista a Romina Benvenuto, 2017). En el mural aparece la imagen del rostro de Jorge (de su fotografía de DNI) en color negro sobre un

---

<sup>69</sup> Recuperado de: Knopoff, I. (2017) “Atando lazos entre pasado y presente. Los memoriales sobre la última dictadura del Rancho Urutaú en el Astillero Río Santiago”, *Revista Aletheia*. En prensa.

<sup>70</sup> Recuperado de: “Nuestras palabras en el acto: INTERVENCIÓN DE MOSAICO EN MONUMENTO A LOS TRABAJADORES VÍCTIMAS DE LA DICTADURA CÍVICO MILITAR ECLESIASTICA”. Rancho Urutaú. Publicado el 26 de marzo de 2015, <https://www.facebook.com/elrancho.urutau/posts/800771200009278>

fondo blanco que es la pared. Arriba dice “Compañero Jorge Benvenuto”, debajo de la imagen en color azul “PRESENTE”, a la derecha un poema de Teresa Parodi:

“El peronismo es esto: una marea  
de esperanzados rostros trajinando  
para ocupar su sitio en la colmena.

El peronismo es esto: una vorágine,  
una pasión escrita con anclaje  
en la alegría con que el pueblo sueña.

El peronismo es esto, se debate  
en las tribunas de las cosas nuestras,  
en las plazas, las fábricas, las calles  
donde damos cantando la pelea.

Lo quisieron matar a puro golpe,  
podando sus raíces de la tierra,  
le quitaron la voz, lo encarcelaron  
pero volvió a ser luz y primavera.

Volvió a ser destino y huella ancha,  
a ser causa y cauce, a ser lumbrera,  
cataclismos y fiesta y llamarada,  
volvió a ser canción y a ser bandera.

Lo vimos regresar por todas partes  
porque el sueño que trae es cosa seria.  
Donde estuvo y está la hoguera arde,  
donde estuvo y está la patria es nuestra.  
Teresa Parodi”

Por otro lado, ese mismo día, a metros de la Unidad Básica, en una plazoleta, también fue emplazado -por los mismos agentes- un monumento con el mismo retrato de Jorge, esta vez calado sobre una plancha de chapa naval color blanca cuyo soporte es una pequeña base y pared de ladrillos. Por encima, otro soporte en madera lleva grabado “Plazoleta de la Memoria” (Imagen 18)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Fotografías del proceso del mural, inauguración de la Unidad Básica y monumento en la plazoleta. véase: “LA U.B. CUMPLE DOS AÑOS” Publicado el 10 de octubre de 2017, <https://www.facebook.com/lacamporaense/posts/1910586865927415>

Ya en el año **2016**, hallamos que el 26 de marzo se inauguró el sitio ““Carlos Esteban Alaye” Espacio de Cultura y Memoria Rancho Urutaú” (Imagen 19). Inés Ramos (esposa de Carlos) y la hija de ambos Florencia Alaye, otorgaron en comodato al grupo Rancho Urutaú, la casa de Ensenada en la que viviera Carlos –junto a Inés- hasta el momento de su secuestro y desaparición. Este espacio también está integrado y gestionado por: El Partido Comunista de Ensenada, el Centro Cultural Mil Flores de Ensenada, Patria Grande Ensenada, JP-Cámpora, Centro de Formación de CTA, el Movimiento de Articulación Popular (MAP), y estudiantes representantes de las Facultades de Humanidades y Ciencias de la Educación y Periodismo de la UNLP. En palabras del Rancho Urutaú:

Recibimos con “gran honor” en comodato la casa de "Carlos Esteban Alaye" (quien permanece desaparecido y a quien dedicamos el 3er Mosaico por la Memoria) y su compañera Inés Emilse Ramos quien debió exiliarse junto a su pequeña hija Florencia Alaye. Ambas tomaron la decisión de cedernos su casa, para que allí construyamos un Centro Cultural Barrial y Abierto. La casa estuvo usurpada durante mucho tiempo, la familia logro acordar su devolución y tuvo este gran gesto de entregárnosla para darle nueva vida en el Barrio Mosconi. También Inés nos hizo llegar la solidaridad de compañeros de México, quienes nos brindaron un empujón para poder comenzar. (...) Queda mucho por delante, pero esperamos en poco poder resolver las cuestiones de infraestructura de la casa para comenzar el hermoso desafío de convertirla en un Centro Cultural lleno de vida y proyectos para el barrio y la comunidad. Esperamos que quienes compartan esta noble tarea, se acerquen para ayudarnos en las tareas de sacar la casa adelante y también a pensar la vida que le daremos, en un futuro no muy lejano.<sup>72</sup>

Por otro lado, también encontramos que el 15 de septiembre, a diez años de la desaparición de Jorge Julio López, los trabajadores del ARS realizaron un memorial en su homenaje. Se trata de una plancha de chapa naval pintada de color blanco, en la que calaron el rostro de López, emplazada sobre un soporte del mismo material frente a la escultura monumento (Imagen 20). Para su inauguración, realizaron un acto donde invitaron a Nilda Eloy, testigo junto a López en el juicio a Etchecolatz. Sin dudas, podemos decir que todas las marcas de memoria que mencionamos de ARS,

---

<sup>72</sup>Recuperado de: “TODO EL DÍA DE AYER ESTUVIMOS DE JORNADA TRABAJADORA” Rancho Urutaú 26 de marzo de 2016, <https://www.facebook.com/elrancho.urutau/posts/981831551903241>

concentradas en un mismo espacio, conforman desde entonces un sitio de memoria dentro de la fábrica (Imagen 21).

Finalmente, para cerrar momentáneamente este relevamiento, queremos mencionar algunas iniciativas importantes, llevadas a cabo desde la Dirección de Derechos Humanos de la Municipalidad de Ensenada, a partir de la asunción de Carlos Dabalioni como Director desde el año 2015 a la actualidad. En este caso, pudimos contar con su testimonio, y cuando le consultamos sobre su llegada a la dirección, explicó:

Cuando empezás a trabajar en algo, empezás a trabajar a partir de lo que falta, es decir mejorar lo que está, fortalecés y sumás a lo que está. Cuando uno hace estos comentarios, cuando lo comentas no lo haces con la intención de embromar al otro porque los compañeros han hecho cosas buenas, lo haces de acuerdo al criterio de gestión que uno quiere y para dónde quiere ir. (Entrevista a Carlos Dabalioni, 2017)

Mario Secco también se refirió al trabajo de los anteriores directores de derechos humanos y al comienzo de esta nueva gestión:

por ahí otros le dieron la impronta más de actos, y Carlos no dejó todo eso que se estaba haciendo, al contrario le metió una impronta que decidimos juntos, que bueno ¿qué vamos a hacer con todo esto? nos animamos a hacernos cargo, a hacer un servicio local, a traer abogados de la corte, a hacer un equipo, a hacer un montón de cosas del patronato, de todos los convenios y las actitudes con las universidades, le dije ¿lo podes sostener a todo esto? Digo, si yo empiezo a trabajarlo por mi lado ¿vos me lo sostenes? y así empezamos un equipo que se empezó a sostener. (Entrevista a Mario Secco, 2018)

Carlos también hizo referencia a que “había algunos trabajos puntuales que tenían que ver con la construcción de memoria pero realizados fundamentalmente por actores que no tenían vinculación con el municipio”, es así que mencionó el caso de las iniciativas de ARS y los murales del Rancho Urutaú. En cuanto a la organización de su gestión y de las primeras políticas de memoria que realizaron, nos contó

Yo no vengo de los organismos. Me ha tocado trabajar un par de años junto a Adelina Alaye pero yo concretamente trabajaba la temática de niñez y adolescencia, entonces me ha tocado trabajar recorriendo los institutos penales, haciendo algunos trabajos puntuales y nada más. Así que como no venía de los organismos nos empezamos a juntar con



algunos compañeros y organismos, para intercambiar ideas. (Entrevista a Carlos Dabalioni, 2017)

Jonatan, el encargado del área de comunicación de la Dirección, nos contó que en primer lugar, se acercaron a hablar con integrantes de la Comisión Provincial por la Memoria, “ellos nos recomendaron que sigamos el laburo que habían hecho también desde la Secretaría de Derechos Humanos de la provincia de Buenos Aires” (Entrevista a Jonatan, 2017). Es así que se contactaron con “Beto” Víctor Hugo Díaz<sup>73</sup>, quien además trabajó de manera conjunta con el Equipo de Antropología Forense tomando muestras de sangre para la identificación de personas asesinadas durante la última dictadura. Carlos explica:

El “Beto” Díaz, fue quien armó el archivo de la provincia, hizo una investigación de muchos años, nos dio un pen drive y empezamos a trabajar con la idea de saber quiénes eran los compañeros víctimas del terrorismo de Estado pero los nativos de Ensenada. Junto con Joni empezamos a trabajar, a recabar datos y fueron 41 compañeros. Nosotros escarbamos porque cuando hablamos de la región, por ejemplo los compañeros de Astillero Rio Santiago, bueno por supuesto que supera ampliamente esta cantidad que te dije, pero no todos eran de Ensenada. Había compañeros de La Plata, de Berisso, de Quilmes, de Berazategui, que eran trabajadores del Astillero Rio Santiago luego secuestrados y asesinados. Lo que hicimos es desmenuzar porque queríamos empezar a trabajar obviamente con el ensenadense nativo. Ahí empezamos a comunicarnos con las familias y apareció un nieto, aparecieron seis hijos o siete, y después esposas. Armamos una mesa entonces, una política de gestión para trabajar en conjunto y para tratar de unificar todo este trabajo que estaba hecho, pero que estaba hecho por separado. (Entrevista a Carlos Dabalioni, 2017)

Entonces, con esta iniciativa de recopilación de información, surgió por un lado, un listado oficial de desaparecidos y/o asesinados nacidos en Ensenada con el cual confeccionaron una placa de mármol (Imagen 22) colocada dentro del edificio de la Dirección (calle Sidotti 238), la misma dice “30.000 COMPAÑEROS DETENIDOS-DESAPARECIDOS PRESENTES”, debajo los apellidos y nombres, y en la parte inferior se lee “EN ENSENADA LUCHAMOS POR MEMORIA, VERDAD Y

---

<sup>73</sup>“Beto” Díaz fue militante de la JP y Montoneros, fue secuestrado y torturado durante la última dictadura, pudiendo escapar en 1977 del regimiento La Tablada donde funcionaba un CCDTyE.

JUSTICIA. Municipalidad de Ensenada. *Gestión Mario Secco*<sup>74</sup>. Y por otro lado, surgió el encuentro con algunos familiares que aceptaron la convocatoria y formaron dentro de la Dirección una mesa de trabajo en conjunto. Su primera actividad fue la conformación de un archivo en el cual actualmente continúan trabajando, dice Carlos:

La idea es que cada uno aporte. Ahí tenemos varios casos, por ejemplo compañeras que algunas cosas tienen, recuerdos, fotos, y hay otras que por motivo de lo que pasó... por ejemplo, tenemos una compañera que tiró todo, quemó todo, no tiene absolutamente nada de eso. La idea es que cada uno aporte lo que tenga y lo que quiera aportar, desde una foto, un cuaderno, una corbata. Lo vamos a armar entre todos.

De esta mesa de trabajo, surgió entre los familiares el deseo de poder presentarse públicamente con un nombre identificatorio, y el elegido fue “Víctimas del Terrorismo de Estado de Ensenada”, Carlos cuenta al respecto:

Actualmente discutimos algunos detalles, por ejemplo se confeccionó un *pin*, porque la inquietud de los familiares era que cuando realizáramos actividades querían estar de alguna manera identificados. Entonces se armó con el consentimiento de todos, pero fueron los familiares los que eligieron su propio nombre. Ahora vamos a hacer una bandera, nos movilizamos juntos, charlamos juntos las decisiones con respecto a esto. También armamos un video donde nos llevamos unas sorpresas terribles, porque había gente que hacía muchos años que no hablaba del tema, esposas, hijos (...).

Por su parte, Cristian Cobas (hijo de padre desaparecido e integrante fundador del Rancho Urutaú) quien se acercó a participar de esta mesa, también nos contó que los familiares “comunicaron la importancia y necesidad de que pudieran contar con psicólogos especializados en el tema, ya que el Estado nunca aportó ese tipo de contención que hubiera sido muy necesaria” (Entrevista a Cristian Cobas, 2017). En cuanto al video que menciona Carlos –que gentilmente nos fue obsequiado-, se trata de un documental que dura unos quince minutos, su título es “A 41 AÑOS DEL GOLPE CÍVICO-MILITAR” y fue presentado en el acto homenaje del 24 de marzo de 2017 en el Centro Cultural “La Vieja Estación”. En el mismo se observan diez testimonios de familiares de desaparecidos y/o asesinados.

---

<sup>74</sup> Carlos y Jonatan explicaron que el listado no es definitivo y continuamente es revisado en la medida en que aparece nueva información.

Por otro lado, en cuanto a las políticas que tienen que ver con el reconocimiento de determinadas fechas y actos homenajes, Carlos explicó que particularmente utilizan el espacio público de la Plaza Belgrano de la ciudad,

en cada una de las fechas más importantes que tienen que ver con esto, a través de una fotocopia común, simple, las pegamos en las columnas de las pérgolas. Justo ahí está la salida de dos colegios, la Escuela n°1 y la “Don Bosco”, mucha gente pasa por la plaza y de alguna manera reflejamos eso, construimos memoria. Un ejemplo, 18 de septiembre López, bueno la imagen de López; 16 de septiembre noche de los lápices; el 24 marzo; el aniversario de madres, etc. Hacemos la actividad ahí, estamos tratando de a poco, desde ese espacio, que la comunidad de Ensenada también lo vea de esa manera. Todo es presentado a través de imágenes, es una actividad simple, y si querés "pobre", pero con mucho significado.

También, Carlos nos contó que en el Cementerio Parque Municipal “Ciudad de Ensenada” –inaugurado el 6 de octubre de 2017- hay, además de un sector en homenaje a los trabajadores ensenadenses, un espacio para “los héroes de Malvinas y para las “víctimas del terrorismo de Estado”:

Las estructuras y soportes de estos espacios ya están hechas, estamos viendo qué poner en ese espacio para identificarlo, quedó muy bueno, la verdad que fue un gesto interesante. Ya hay compañeros que se van a repatriar, por ejemplo, en el caso de Rubén Southwell, que era trabajador de Propulsora Siderúrgica, cuando lo asesinan fue enterrado en la ciudad de La Plata, y Olga ya lo quiere repatriar, que los restos de su esposo estén en Ensenada.

Por último, Carlos y Jonatan explicaron que actualmente continúan creando vínculos y redes de trabajo con otros directores y/o secretarios de derechos humanos de diferentes distritos de la provincia de Buenos Aires, con quienes intercambian proyectos e ideas. También con organizaciones de derechos humanos, por ejemplo en noviembre de 2017, se reunieron con el equipo de la "Asociación Anahí" que preside María Isabel Chorobik de Mariani, más conocida como “Chicha” Mariani, con el objetivo de que conozcan su trabajo y comenzar a tejer lazos para colaboraciones mutuas “en el camino de construir Memoria con Verdad para que exista Justicia”. Finalmente, un dato importante de cara al futuro, nos lo brindó Mario Secco: en enero de 2018, por decisión suya y ante la creciente demanda de la población, la Dirección de Derechos Humanos se elevó al rango de Subsecretaría, “y vamos a tener otro edificio más para seguir desarrollando

todo lo que tiene que ver con la violencia de género, los derechos humanos en la actualidad, y seguir con una impronta de reivindicación de lo nuestro”.

## ANEXO DE IMÁGENES

**Imagen 1. Panorámica del soporte y las placas municipales en la Plaza Belgrano de Ensenada.** Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 2. Placa de Jorge Julio López.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 3. Monumento escultura realizado por los trabajadores de ARS, año 2006. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 4. Placa de mármol de ATE trasladada al Museo de ARS. Fuente: elaborada por la autora.**



Imagen 5. Sitio de Memoria ex BIM 3. Instalación de la FaHCE y Facultad de Psicología, UNLP. Fuente: archivo de la autora.



Imagen 6. Mural “Postales de 35 años de luchas y esperanzas”, 22 de marzo de 2011. Fuente<sup>75</sup>



<sup>75</sup> Recuperado de: <http://buenaensedanoticias.blogspot.com.ar/2011/03/cta-ensenada-inauguro-mural-en-el-marco.html>

**Imagen 7. Plaquero de desaparecidos y asesinados del ARS, inaugurado el 24 de marzo de 2011. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 8. Detalle de flores colocadas en la placa de “Nato” Fortunato Andreucci” en la inauguración. Fuente: Archivo de Melina Slobodián.**



**Imagen 9. Mural “Cuando el fútbol se lo comió todo”. Cristian Del Vitto, 19 de mayo de 2012. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 10. Placa del mural. Fuente: elaborada por la autora.**





**Imagen 11: Baldosa en homenaje a Aníbal Romeo Vázquez.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 12. Acto de colocación de la baldosa en homenaje a Aníbal Romeo Vázquez.** Fuente<sup>76</sup>



<sup>76</sup> Recuperado de: “Homenaje al compañero ANIBAL ROMEO VAZQUEZ a 37 años de su desaparición! Prohibido olvidar!!”  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=699460816762595&set=pcb.699460860095924&ty=pe=3&theater>

**Imagen 13. Señalización de la casa de Rubén “Hueso” Southwell. Placa colocada el 30 de junio de 2014. Fuente: elaborada por la autora**



**Imágenes 14, 15 y 16. Monumento “MEMORIA VERDAD JUSTICIA” de la Agrupación Sobrevivientes del 76 de ARS y el Rancho Urutaú. 25 de marzo de 2015. Fuente: elaborada por la autora.**





**Imagen 17. Mural de Jorge Omar Benvenuto en la Unidad Básica de La Campora Ensenada, 10 de octubre de 2015. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 18. Memorial de Jorge Omar Benvenuto, plazoleta barrio Mosconi, 10 de octubre del 2015. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 19. “Carlos Esteban Alaye” Espacio de Cultura y Memoria Rancho Urutaú, inaugurado el 26 de marzo de 2016. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 20. Placa de chapa naval con imagen calada de Jorge Julio López, 15 de septiembre de 2016, ARS.**

Fuente: elaborada por la autora.



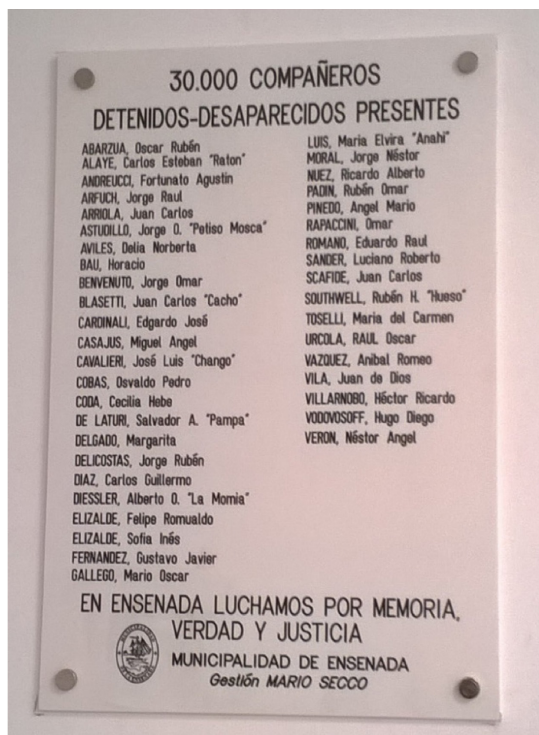
**Imagen 21. Sitio de memoria de Astillero Rio Santiago.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 22. Placa de la Dirección de Derechos Humanos de Ensenada, 2017**

Fuente: elaborada por la autora.



## SEGUNDA PARTE

### **Espacio de Cultura y de la Memoria El Rancho Urutaú y el proyecto “Mosaicos por la Memoria”**

#### **CAPÍTULO II**

##### **Inicios del grupo**

El grupo Espacio de Cultura y de la Memoria El Rancho Urutaú se inaugura como tal en la ciudad de Ensenada, el 27 de marzo del año 2010. El momento fundacional sucedió en el marco de la realización de un mural en homenaje a Quirimil “Kircho” Chacaroff, un zapatero de origen búlgaro, ciudadano ensenadense, trabajador de Propulsora Siderúrgica, militante del partido comunista, quien había sufrido las aberraciones cometidas por la última dictadura, siendo perseguido, preso y liberado en sucesivas veces<sup>77</sup>. En el año 2009, por causas naturales “Kircho” fallece, y al cumplirse un año de su muerte, su hijo Sebastián Nicoloff Chacaroff (psicólogo social egresado de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo) le propone a Melina Slobodián (amiga y vecina de la infancia) y a Oscar Flamini (compañero de trabajo y militancia de su padre) por un lado, la creación de un centro cultural en la casa de su padre y por otro, la realización de un mural en su homenaje. Melina y Oscar nunca dudaron ante el pedido del hijo de quien fuera un gran amigo y compañero de ellos, sintieron con certeza la necesidad y el deber de continuar las huellas de la lucha de “Kircho”, esa lucha que en los setenta los tuvo a todos ellos como protagonistas. Y en esta propuesta de continuidad, de reivindicación, estuvo el homenaje. Este pequeño grupo, entonces, activa la memoria de “Kircho” y se instala en la que fuera su casa para comenzar a trabajar. La casa de “Kircho”<sup>78</sup> fue así el primer espacio físico donde comenzó a funcionar El Rancho Urutaú.

---

<sup>77</sup> Melina nos contó que “Kircho” fue preso junto a Oscar en 1969 y 1971 respectivamente por la ley 17.401 que reprimía las actividades comunistas. Durante la última dictadura también fue preso, detenido en la Unidad n°9 de la ciudad de La Plata “pero su esposa a través de la embajada pidió ayuda, le proponen liberarlo con la condición de que volviera a Bulgaria, “Kircho” mediante un comunicado afirmó que él era búlgaro pero que también era argentino como su familia y que volvería a su país cuando él quisiera. De modo que estuvo cinco años más preso hasta 1980” (Entrevista a Melina Slobodián, 2014).

<sup>78</sup> Ubicada en la calle Independencia entre Perón y Venezuela en la ciudad de Ensenada.

El mural (Imagen 23) fue realizado en una pared exterior de la entrada de la casa, de modo que puede verse desde la calle. Lo diseñó y pintó -con látex y entonadores- Melina en diálogo con Sebastián y Oscar<sup>79</sup>. A la inauguración asistió mucha gente. Entre ellos algunos amigos como Cristian Cobas<sup>80</sup> quien junto con Melina, debatieron ese mismo día acerca de la posibilidad de continuar con este trabajo en la ciudad, pero esta vez con la inquietud de que perdurara en el tiempo, “que el homenaje permanezca más allá de nosotros y no quede solamente en el acto de inauguración” explica Melina (Entrevista a Melina Slobodián, 2012). Por su parte, Cristian cuenta:

---

<sup>79</sup> En este mural la figura de “Kircho” no aparece por pedido de Sebastián, quién explicó que para él no era necesario llegar a representar a su papá. “La idea era marcar la esencia de las cosas que él representaba, porque esa era la huella que se proponía continuara en ese lugar” explica Melina. Cada elemento que aparece en el mural entonces, representa la identidad, los recuerdos y anécdotas que tenían de “Kircho”. Su militancia está ausente por pedido de Sebastián, su hijo.

<sup>80</sup> Cristian es ensenadense, estudió artes plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP pero no llegó a terminar la carrera. Allí fue que conoció a Melina (también su vecina en el barrio Campamento de Ensenada). Pero su vínculo concreto surgió a partir de la invitación –a participar de distintas actividades- que le hicieron desde la Dirección de Cultura de Ensenada, en el año 2003, cuando Oscar Flamini era su director. Antes de la creación del Rancho Urutaú, formó parte de la Juventud Desocupada Ensenadense y el Movimiento Popular Ensenadense. Actualmente, trabaja como administrativo en el Ministerio de Trabajo de la provincia de Buenos Aires. Y participa de la Mesa de Familiares de Víctimas del Terrorismo de Estado de Ensenada en la Dirección de Derechos Humanos de la municipalidad. Fue miembro fundador del proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Su padre Osvaldo Pedro Cobas, ensenadense, fue secuestrado y desaparecido durante la última dictadura. Sin mucha información sobre él, nos contó que “tenía una mirada socialista y simpatizaba con el peronismo, si estuviera vivo estaríamos en la misma vereda”, amaba jugar al fútbol “y todos los que lo vieron jugar dicen que era fuera de lo común. Es más, lo único que pude sacarles de mi viejo a personas que lo conocieron es de lo genial que era con la pelota y de la gran persona que era”. Osvaldo, había jugado de muy joven en Estudiantes de La Plata, pero cuando llegó el momento de jugar en primera quisieron venderlo, a lo que se rehusó dejando el fútbol definitivamente. Luego de trabajar un tiempo en el Ferrocarril junto a su padre y abuelo, entró a Propulsora Siderúrgica “en la parte de energía de la fábrica ya que por su experiencia en los trenes sabía mucho de motores. Allí fue donde en algún momento presionado por el sindicato tuvo que apagar la fuente de energía de la fábrica. Sabiendo las represalias que podía llegar a tener prefirió asumirlas él antes que pasarle la posta a otro compañero y estamos seguros que ese fue el desencadenante para que no solo lo echaran sino para que también lo hicieran desaparecer.” (Entrevista a Cristian Cobas, 2017). Osvaldo forma parte de la larga lista de desaparecidos de Ensenada y su homenaje a través del Rancho Urutaú quedó en suspenso tras el alejamiento de Cristian -por diferencias que no expondremos en esta investigación- después de participar del tercer mural del proyecto.



Melina me invito a la inauguración del mural y como cada vez que me vuelvo a encontrar con ella, surgieron ideas de hacer cosas en conjunto, en este caso surgió la propuesta de retomar una idea que habíamos tenido unos años antes cuando se hizo el homenaje en el Astillero por los 30 años del golpe de estado. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Cristian hace referencia a aquella acción que mencionamos en el capítulo dos. La colocación de siluetas negras en los muros externos de ARS en el año 2006. Él recuerda que la intervención con esas figuras que simbolizaban las desapariciones de los trabajadores “fue muy significativo y emotivo, ya que las personas se agolpaban para escribir en ellos las cosas que hubieran querido decirle a su conocido desaparecido”. Más aún, Cristian nos revela otra idea plástica como antecedente último al proyecto de los murales, que a su vez, ya condensaba lo que sería luego el objetivo principal de “Mosaicos por la Memoria”:

La idea inicial de Melina era hacer esas mismas figuras en planchas de metal o en cemento y azulejo, y plantarlas por las veredas de toda la ciudad. La misión era que los desaparecidos vuelvan a ocupar el espacio físico que nunca tendrían que haber dejado de ocupar si no les hubieran arrebatado sus vidas y que las personas tomaran una mayor conciencia y dimensionaran tangiblemente la cantidad de personas que faltaban en su ciudad, dejando de ser simples números y pasando a ocupar un espacio real. La idea era que generara inquietud, deseo de saber lo que paso en las nuevas generaciones y que perdurara y siguiera vigente la temática en el tiempo. La idea era buena, pero había que conseguir chapones de metal grueso y cortarlos con alguna máquina que pudiera hacer las formas humanas o hacerlas en cemento pero ya sería algo de mucho peso y si le agregábamos azulejos sin un sentido se me hacía de que quedarían como un banco de jardín y de ahí me surgió la idea de hacer los murales, ya que Melina ya había hecho murales en distintas técnicas y yo había realizado algunos pintados, no era algo irreal poder llevarlos a cabo. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Estos primeros integrantes sabían que el nuevo proyecto les demandaría mucho trabajo, ya que la idea era “hacer un mural por cada desaparecido de nuestra ciudad” agrega Cristian. Pero finalmente se “convencieron” de la importancia “de lo que representa un mural con respecto a una figura” y aunque no llegaron a cumplir con el homenaje a todos los desaparecidos, “los que se hicieran iban a ser mucho más significativos que la otra idea”. (Ibídem). Es así que, todos estos antecedentes marcarían por un lado, el inicio de El Rancho Urutaú como espacio de cultura, memoria y de construcción política y social en Ensenada, y por el otro, los primeros lineamientos de lo que se

conformaría como el proyecto “Mosaicos por la Memoria”. El nombre del grupo, se debe a que la casa de “Kircho” era denominada por sus amigos “El Rancho”, y en la puerta de entrada, había colocado un cartel que decía “Urutaú”. El urutaú es un pájaro nocturno de origen paraguayo, Kircho estando detenido tuvo contacto con presos paraguayos del partido comunista, se cree que por esta vía él tuvo conocimiento del mismo. En su honor y transformando su casa en un espacio cultural, el grupo decidió llamarse El Rancho Urutaú.

**Imagen 23. Rancho Urutaú. (2010). Mural en homenaje a Kircho. Ensenada.**

Fuente: archivo de Melina Slobodián.



Durante un año y medio trabajarán en la casa de Kircho. Luego se alternarán trabajando entre el Club 25 de Mayo en Ensenada y las casas de algunos integrantes. El desafío para estos primeros integrantes, de acuerdo a sus testimonios, fue abrirse a la comunidad en plenitud, buscar participantes y darse a conocer. Establecer una dinámica de trabajo basada en la participación real y concreta de quienes lo conforman y en la convocatoria abierta a los vecinos de Ensenada para sumarse a trabajar en el espacio y aportar nuevas propuestas. De esta convocatoria surgieron quienes fueron integrando el grupo, y en particular al proyecto de los murales. Cristian comenta al respecto, “a medida que pasaba el tiempo y la idea se divulgaba en la ciudad, comenzaron a venir personas interesadas en el proyecto pero en un principio costó que se atrevieran y sintieran que también podían hacerlo” (Entrevista a Cristian Cobas, 2017). Se trata de alrededor de diez a quince ciudadanos ensenadenses, que en su mayoría tenían algún

tipo de relación previa a la conformación del grupo. No siempre fueron los mismos, a veces rotaron en su participación, algunos se alejaron y continuamente se sumaron y suman integrantes nuevos. Sin embargo, a lo largo de los primeros tres años de funcionamiento, pudimos identificar un grupo de personas más o menos estables, algunos de sus nombres son: 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, empleado municipal en La Plata), Andrea Gallego (hija de padre desaparecido y madre torturada, empleada de IOMA), Mario Díaz (hijo de desaparecidos, empleado de OCA, militante de La Cámpora Ensenada), 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 son de origen social distinto, ideologías diferentes, oficios, trabajos, profesiones y ocupaciones diversas, entre los que se encuentran participando familiares y allegados de desaparecidos y asesinados. Esta diversidad de identidades individuales que conforman al grupo, 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 a las consecuencias del terrorismo de Estado de los setenta en la ciudad a la que pertenecen<sup>81</sup>. 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”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Sin embargo, no todos los integrantes o quienes han participado se acercaron por este motivo, Mario Díaz y Gabriela Alegre cuentan: “Éramos 3 o 4 al principio y fue todo a pulmón, ya cuando éramos más también aspiramos a más, el grupo creció en cantidad y también en calidad. Algunos se acercaron más por el tema plástico, los murales, pero con el tiempo terminaron muy conscientes de lo que estaban haciendo”. (Entrevista a Mario Díaz, 2013), “Yo empecé en el Rancho por militancia, no por lo artístico, hay compañeras que sí, y está muy bien y además el interés de acercarse por una cuestión artística les permitió también después tener otra mirada sobre el tema” (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013).

<sup>82</sup>Recuperado de: “Nada se pierde,... todo se transforma” artículo que formó parte de la publicación *Un recorrido de nueve meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la*

Además del proyecto “Mosaicos por la Memoria”, paralelamente El Rancho lleva adelante otras actividades políticas y culturales. Han realizado hasta el momento numerosas charlas públicas donde invitan a participar a diferentes personalidades y profesionales a brindar sus conocimientos a los ciudadanos presentes<sup>83</sup>. También talleres de guitarra, folclore, tango. Además, colaboran y mantienen estrecha relación con otros grupos de la región<sup>84</sup>.

## **El proyecto “Mosaicos por la Memoria”**

### **Objetivos y funcionamiento**

Este proyecto se materializa en la realización de murales utilizando la técnica de mosaico, en donde se representa a los vecinos asesinados y desaparecidos por el terrorismo de Estado de los setenta. Los mismos son colocados en el espacio público, particularmente en el barrio al que pertenecía el homenajeado. El proyecto tiene los siguientes objetivos, mencionados en la página “El Rancho Urutaú” en la red social *Facebook*:

- 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.
- Ayudar a dimensionar lo acontecido puesto que cada quien conoce a alguien... pero nadie conoce la totalidad de lo sucedido ni cómo se dio en nuestra ciudad.
- Comenzar a reconstituir el tejido social que rodeaba a la persona que permanece desaparecida o fue asesinada, ayudando también a sus hijos, a

---

*Memoria El Rancho Urutaú*. Boletín informativo cuyo título alude a la duración del proceso de construcción del primer mural. Se trata de un resumen de actividades del grupo del año 2011.

<sup>83</sup>Algunas de ellas: Diálogo con Rubén Dri “La insurrección en la Iglesia Católica”; con Alfredo Caporaletti “La situación Internacional y las posibilidades de un mundo multipolar”; con Ricardo González “Arte y Sociedad”.

<sup>84</sup> Por ejemplo con el espacio cultural “Allegro Ma Non Troppo” que funciona desde mayo de 2010 en la ciudad de Ensenada y es coordinado por Néstor Daniele y Laura Camacho. Ambos grupos conversaron respecto a sus proyectos político-culturales y acordaron unificar esfuerzos y colaborar mutuamente. Sin embargo, se dividen las tareas para que ninguno pierda su identidad particular. Un evento que vienen realizando juntos es “La Merced Cultural” una feria de arte, de shows de música y danza.

recomponer la figura de los padres puesto que poseen poca información sobre su personalidad, recabando fotografías, anécdotas, comentarios, etc.

que permanecen en el silencio. Pero por sobre todas las cosas revalorizar y homenajear a aquellos que hoy no están porque nos los arrebataron violentamente. No puede haber más confusiones respecto a este tema, NADIE TENÍA DERECHO A ROBARLES SUS VIDAS.<sup>85</sup>

A través del proyecto el grupo busca reconstruir el entramado social que directa o indirectamente fue intervenido durante la última dictadura en la ciudad. Buscan restablecer vínculos, regenerar lazos con los familiares, allegados y vecinos de los homenajeados. Sin embargo, la propuesta es para todos aquellos que “sientan y piensen que es el momento justo para profundizar la recomposición como sociedad retomando otras escalas de valores profundamente humanos que estuvieron, siguen y seguirán en Ensenada”<sup>86</sup>. Los objetivos del proyecto fueron cuidadosamente establecidos tras unas cuantas reuniones entre los primeros integrantes. Así explica Gabriela Alegre<sup>87</sup>,

Fueron debatidos, en un momento se decidió que cada uno tenía que llevar una especie de plataforma con ideas y eso sirvió como disparador para ver qué quería y aportaba cada uno para los objetivos específicos y generales del proyecto, para representarlos, para elegirlos, etc. todo estaba pensado. (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

A medida que se fueron sumando integrantes, los objetivos se volvían a debatir. Finalmente cerca del final del proceso de construcción del primer mural, el grupo decidió hacer una publicación gráfica para presentar, justificar y difundir el proyecto. Fue para esta ocasión que se reunieron, redactaron y definieron por escrito los objetivos, que en la actualidad pueden verse públicamente en su sitio de *Facebook*. Así es como funciona la dinámica del grupo. Melina Slobodián coordina en general el trabajo plástico, composición y construcción de los murales. Las actividades se reparten de

---

<sup>85</sup> Recuperado de: “Rancho Urutaú, Proyecto “Mosaicos por la Memoria” Desaparecidos de Ensenada” 11 de abril de 2011, <https://www.facebook.com/notes/el-rancho-urutau/proyecto-mosaicos-por-la-memoria-desaparecidos-deensenada/107189206034151/>

<sup>86</sup>Recuperado de: “Nada se pierde,... todo se transforma”, *Un recorrido de Nueve Meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho*, Boletín informativo. Publicado por El Rancho Urutaú, 2011, Ensenada.

<sup>87</sup> Gabriela Alegre es ensenadense y milita desde los 21 años. Estudió trabajo social y en el año 2006 se recibió. Actualmente trabaja en el Centro de Integración Comunitaria (CIC) de la Municipalidad de Ensenada. Conoció a Melina y a Oscar en el año 2002, cuando militaban juntos en la Juventud de Desocupados de Ensenada. Se sumó al proyecto “Mosaicos por la Memoria” durante la construcción del primer mural, y participó en todos los restantes.

manera a veces azarosa y también en función de las posibilidades, intenciones, accesibilidad y habilidad (en cuanto al manejo de los lenguajes artísticos) de los integrantes:

Todos hacemos un poco de todo, Melina es la responsable de la parte técnica, si se quiere, de lo que es el mural, pero las decisiones las tomamos en conjunto, se presentan propuestas, se definen y analizan para ver cuales siguen y cuáles no. (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

Para el grupo es muy importante la instancia de debate, de generar un espacio de intercambio y aprendizaje, un espacio para escuchar y ser escuchado. En este sentido, la función del coordinador es permitir que esto suceda “lograr que la comunicación se mantenga activa entre los integrantes, sin entorpecer el debate, tratando de evitar las discusiones frontales que paralizan la dinámica grupal, la rotación de la palabra”<sup>88</sup>. Gabriela Sadava<sup>89</sup> nos contaba sobre su primer día de participación en el grupo:

El día que llego estaban Mario, Melina y Gabriela Alegre, discutieron fuerte políticamente pero de repente al momento de laburar con el mural, tomamos mates, nos matamos de risa, hablamos de nuestras cosas, historias, y ahí ya sentí que era mi lugar. (...) ninguno tenemos la misma opinión sobre política, hay discusiones fuertes, pero siempre respetamos al compañero y al momento de trabajar dejamos a un lado la ideología particular. (Entrevista a Gabriela Sadava, 2013)

---

<sup>88</sup>Recuperado de: “Nada se pierde,... todo se transforma”, *Un recorrido de Nueve Meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho*, Boletín informativo. Publicado por El Rancho Urutaú, 2011, Ensenada.

<sup>89</sup> Gabriela Sadava nació en Salliqueló y junto a su familia llegaron a Ensenada en 1972. Estudió artes plásticas en la Escuela de Arte de Berisso, pero al año y medio dejó para terminar el secundario. Luego estudió otro tiempo Trabajo Social en la UNLP. Actualmente trabaja como empleada administrativa en el Hospital Horacio Cestino de Ensenada, tiene cuatro hijos militantes, uno trabaja en ARS y una de sus hijas estudia en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Su papá, Ricardo Dalmiro Sadava, estudió en la Escuela Técnica del Astillero Río Santiago (ETARS), lo que le propició posteriormente un puesto de trabajo allí. De militancia peronista, llegó a ser delegado de ATE junto a Luciano Sander su mejor amigo. En 1976 fue echado de ARS, al igual que muchos compañeros, sin justificativo alguno. En búsqueda de trabajo y también por persecución (Gabriela recuerda a su papá “escapándose por las paredes del vecino para venir a vernos aunque sea un minuto”), viajó a Venezuela. Luciano Sander, quien era un “tío postizo” para Gabriela y llegó a ser Secretario General del gremio, fue secuestrado y asesinado en marzo de 1976 apenas iniciado el golpe. Su contacto con el Rancho Urutaú fue a través de su hermana Carla Sadava y su amistad con Andrea Gallego, quien les contó e invitó a participar del homenaje de sus padres. Es así que Gabriela comenzó a trabajar en el proyecto desde el segundo mural. (Entrevista a Gabriela Sadava, 2013)

Por otra parte, el sustento económico para el funcionamiento del proyecto proviene del aporte de los propios integrantes, sumado la realización de rifas, y a donaciones que consiguen (u ofrecen) de familiares, amigos, conocidos, vecinos, algunos gremios, instituciones, y en algunas ocasiones de la Municipalidad de Ensenada. En cuanto a esto último, el grupo se presenta como un centro cultural y afirman que si bien es un acto político lo que hacen, no quieren ser partidarios de ningún partido en particular. Se conciben como democráticos ya que cualquier organización política puede presenciar y participar de los actos de conmemoración e inauguración de los murales, siempre y cuando se respeten su autonomía y criterios como grupo gestor y organizador del proyecto. Al respecto, Cristian comenta:

Mosaicos por la Memoria tenía que ser un espacio lo menos politizado posible en cuanto a que nadie viniera con otra intención a la que sacar algún tipo de provecho, más que el de colaborar puramente en el proyecto y que su única intención e interés fuera hacer homenajes a las víctimas y que sirviera para concientizar a la población sobre lo sucedido y lo que no tiene que volver a pasar nunca más. El respeto hacia las víctimas y hacia sus familias era la principal prioridad y para mí estas eran las formas de demostrarlo. Los murales se iban a plantar, sin inauguraciones, sin escenarios, sin discursos en donde alguien o algún sector quisiera tomar algún tipo de aprovechamiento de la situación. Solamente los familiares, si querían hacerlo, podrían decir unas palabras o cambiar algo en el formato de la inauguración de su mural, si estábamos todos de acuerdo. Los que hacíamos los murales obviamente tampoco podíamos sacar ningún tipo de rédito, ni tener ningún otro tipo de interés más que el del significado de llevar a cabo tamaño proyecto. Te imaginas que al proyecto se sumaron muralistas, profesores de plástica, artistas varios, familiares de desaparecidos, políticos y gente en general. No quería que en este proyecto alguien sobresaliera por sobre los demás, así que la consigna era, todos somos artistas, todos somos muralistas, todos somos colaboradores. Ningún tipo de rédito, ya sea político o del que fuera y que la familia no se sintiera utilizada sino que sintiera que se plantaba el mural de su familiar sin ninguna intención más que homenajearlo. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Por su parte, Mario Díaz<sup>90</sup> opina “acá en el Rancho no hacemos política partidaria, pero sí hacemos política, tratamos de que la gente participe, que la sociedad se involucre”.

---

<sup>90</sup> Mario nació en La Plata, fue criado con su abuelo en Ensenada hasta que viajan a Corrientes donde vive hasta los 16 años. Luego volvió a vivir a Villa Elisa (por cuestiones de salud de su abuelo). Tuvo una “adolescencia complicada”, estuvo mucho en la calle en una “etapa rebelde”.

Por otro lado, es indudable el vínculo que han establecido con el gobierno municipal: de allí surgió el respaldo necesario para llevar adelante el proyecto de emplazar los murales en los espacios públicos de la ciudad. En este sentido, no había antecedentes de una acción de este tipo. Sin embargo, la Municipalidad les permitió sus intervenciones y ha colaborado en todos los murales<sup>91</sup> con materiales y recursos para la construcción de sus soportes, en las impresiones de afiches y volantes, y con el sonido y escenarios para las inauguraciones. Algunos integrantes opinaron sobre este tema. Oscar<sup>92</sup> se refirió, “nosotros tenemos una muy buena relación con el estado municipal pero mantenemos la

---

Terminó el secundario a los veinte años porque tuvo que trabajar al mismo tiempo y eso significó mucho sacrificio para él. Empezó Derecho y luego Profesorado de Historia en la UNLP, pero todo lo dejó, lo que realmente quería era estar o pertenecer a la universidad. Como hijo de desaparecidos participó en HIJOS, militó un tiempo pero se alejó por razones personales (no políticas dice) y afirma que “como hijo de desaparecidos antes del Rancho no estaba haciendo nada”. A través de una amiga en común con Melina, se enteró del proyecto “Mosaicos por la Memoria” y se acercó a participar. En ese entonces estaban en el grupo Melina, Cristian Cobas, Sebastián y Oscar.

<sup>91</sup> A excepción del primer mural en donde para la construcción de la pared soporte colaboró la Cooperativa Futuro Ensenadense.

<sup>92</sup> Oscar Rubén Flamini nació en La Plata. Estudió en la ETARS y trabajó en Astilleros Río Santiago desde 1959 hasta agosto de 1976. Fue militante comunista. Junto con “Kircho” estuvieron presos y fueron torturados en varias oportunidades durante las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse. Fue delegado del Partido Comunista en 1975 y delegado de su sección fundición en 1974 y 1975. Oscar fue protagonista junto a sus compañeros del convenio colectivo logrado en 1975 lo cual marcaba la importancia de organización y lucha del ARS. Recordemos que el convenio fue anulado por Celestino Rodrigo durante la presidencia de Isabel Perón (Rodrigazo). Oscar sufrió un intento de secuestro en noviembre de ese mismo año, lo habían ido a buscar a la casa de sus padres en Ensenada pero pudo escapar gracias a que un vecino lo ocultó en su casa. Vivió escondiéndose durante varios meses, iba a trabajar al ARS y salía -agachado para que no lo vieran- todos los días en autos diferentes de sus compañeros. Ya en diciembre de 1975, pidió una licencia sin goce de sueldo por seis meses y el partido decidió sacarlo del país para protegerlo y enviarlo a la Unión Soviética a hacer un curso de formación sindical. Regresó a la Argentina en abril de 1977 y vivió clandestinamente hasta 1983 en San Antonio de Padua. Luego pudo regresar a Ensenada. Tras una larga lucha, en el año 2006, Oscar fue reincorporado a ARS durante aquel acto por los 30 años del golpe de Estado (la dictadura finalmente lo había echado por la ley antsubversiva como a tantos otros). En el siguiente enlace se puede ver un video realizado por la Comisión Provincial por la Memoria publicado en mayo del 2011, donde Oscar tiene en sus manos los archivos que la DIPPBA tenía sobre su persona. Estos documentos revelan la persecución hacia su persona, sus datos básicos y la dirección de su casa en Ensenada. Es categorizado de “peligrosidad grado 1” y se resalta su actividad dentro del Partido Comunista en ARS: “según antecedentes, se deduce que sería el jefe de la célula del Partido Comunista en el Astillero Río Santiago”, “trabaja en la sección fundición”, y en 1975 es “postulante a Secretario Gremial por la lista GRIS para las elecciones de ATE-Ensenada”. Recuperado de: “El archivo y el testigo - Oscar Flamini” [https://www.youtube.com/watch?v=S4KE\\_b3QafA](https://www.youtube.com/watch?v=S4KE_b3QafA).



total independencia y no les permitimos nunca jamás politizar a su favor nuestro trabajo, hubo momentos de tensión pero siempre se resolvieron (Entrevista a Oscar Flamini, 2012). Gabriela Alegre y Mario agregan:

Para hacer el acto de las inauguraciones y los necesitamos para algunas cosas, la Municipalidad siempre estuvo predispuesta y no tuvo problemas. Pero nosotros queremos un espacio físico para trabajar, un taller, un galpón, lo que sea, bueno de eso no hay nada” (Entrevista a Mario Díaz, 2013)

La propuesta se torna interesante pero un poco difícil, obstaculizada por las políticas de derechos humanos que venían manejando hasta el momento en el plano municipal, entonces más allá de que nosotros no formábamos y no formamos parte de ningún ente público, empezamos a repensar el tema de los derechos humanos desde un lugar donde se pudiera pensar que no puede haber derechos humanos en el presente si no hay una reivindicación histórica, ¿cómo lo podemos pensar en la actualidad? Lo importante es no quedarse solo con el pasado sino pensar los derechos humanos en la actualidad” (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

Mario hace referencia a la falta de un lugar físico y estable en el que el grupo pudiera trabajar. Sin embargo, no hallamos en el resto de los integrantes un reclamo hacia la Municipalidad para obtener un espacio físico de trabajo. Recordemos que luego de permanecer unos meses en la casa de “Kircho”<sup>93</sup>, el grupo tuvo que trasladarse al club 25 de Mayo y luego alternaron entre las casas de algunos integrantes como la de Melina y la del propio Mario. Por otro lado, Melina contó que tuvieron sucesivos contactos con los ex Directores de Derechos Humanos de la Municipalidad, por ejemplo con Daniel Fabián<sup>94</sup> quién se acercó por pedido del grupo a la casa de “Kircho” y les expresó su apoyo pero que por falta de tiempo no podía involucrarse más, “a él le magueamos los afiches, pero él nos mandó directamente a hablar con la gente de Ceremonial para que lo

---

<sup>93</sup> Por diferencias fuertes –en cuanto a criterios de trabajo- con Sebastián, el grupo decidió retirarse de la casa de “Kircho”.

<sup>94</sup> Daniel Fabián es platense, hizo sus estudios en la UNLP y se especializa en Ciencias de la Educación, Cine Documental y docencia. Es autor y compilador de los libros ya citados en esta investigación *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)* y *El Juglar Silenciado. Hechos, cosas y gente de Ensenada por Fortunato Andreucci*. Fue Director de Derechos Humanos de la Municipalidad de Ensenada durante el 2004 y 2009.

salteáramos a él, por una cuestión operativa” explica Melina<sup>95</sup> (Entrevista a Melina Slobodián, 2017). También con Carlos Rodolfo Santiago<sup>96</sup> quien se acercó al club 25 de Mayo y les expresó su apoyo pero “que no tenían gente y que no podía ocuparse de la reconstrucción histórica porque los desbordaban los problemas de la actualidad, violencia de género, con los jóvenes...” (Entrevista a Melina Slobodián, 2017). Luego con Fabián Gutiérrez<sup>97</sup> que estuvo en contacto con ellos durante la construcción del cuarto mural. Y finalmente con Carlos Dabalioni, el actual Director, con quien han mantenido un vínculo más cercano y activo. En este sentido, lo que se observa a modo general, es que los directores al mismo tiempo que se hicieron presentes y apoyaron el proyecto, mencionaron la insuficiencia de recursos humanos -y por ende de tiempo y compromiso- para desarrollar una política de memoria que acompañe, dadas las urgencias a resolver en otras materias de derechos humanos. En cuanto a esto, Melina cuenta:

esto pasó en todas las Direcciones, yo creo que a excepción de la de Carlos (Dabalioni) porque tiene un equipo mayor de trabajo, ahí hubo como un redoble de la apuesta por parte de las políticas municipales, y Carlos empezó a trabajar con los familiares, porque además también hay que pensar que el clima era distinto, los familiares antes los llamaban pero no iban, es como que nosotros al hacer público el tema empezamos a hacer un caminito y sacamos un poco a la luz montones de cosas, que se podían conversar, que se podían hablar, que había un respaldo público, etc. y entonces a partir de ahí empezó a cambiarse un poquito la mentalidad porque si no era difícil. (Ibídem)

---

<sup>95</sup> En este sentido, ella explicó que en general, desde el Municipio directamente los dirigían a contactarse con la Secretaría de Relaciones Institucionales Prensa y Ceremonial. Por otro lado, un apoyo y continuo contacto lo mantuvieron con Carlos Ferrari ex Director de Cultura de la Municipalidad por esos años.

<sup>96</sup> Carlos Rodolfo Santiago es Profesor de Historia y Licenciado en Ciencias de la Educación, militante comunista de larga trayectoria y miembro de la Dirección Regional del PCCE (Partido Comunista Congreso Extraordinario) de La Plata, Berisso y Ensenada. Asumió como Director de Derechos Humanos de la Municipalidad de Ensenada en el año 2009 en reemplazo de Daniel Fabián.

<sup>97</sup> Fabián Gutiérrez es Profesor de Historia y actualmente es el Director Administrativo del Concejo Deliberante de Ensenada, cargo que asumió al dejar la dirección de Derechos Humanos en el año 2015. También es el referente de la Coordinadora de Trabajadores Desocupados (CTD) “Aníbal Verón” y de la corriente política Nuestra Patria en Ensenada, agrupación que apoya a Mario Secco.

Por otra parte, es interesante mencionar que algunos integrantes del Rancho Urutaú - Oscar, Melina, Carmen<sup>98</sup> y Andrés- formaron parte de la fuerza política con la que se presentó y ganó las elecciones Mario Secco en el año 2003. Como uno de los antecedentes de la conformación del FACE, estos integrantes mencionan su actividad en un grupo de reflexión política en el que realizaban una publicación llamada la “Hojita” (se trataba de un periódico de una hoja). Andrés<sup>99</sup> cuenta:

Se empezó con eso y ahí lo conozco a Oscar, y después se acercó ella (Carmen) y seguimos trabajando en conjunto con mucha gente de Ensenada, el intendente que era secretario municipal, la mayoría de los políticos se acercaron a la mesa, era la casa de Oscar donde se hizo la hojita, que en realidad esa hojita sirve después para hacer base de la fundación del FACE. Ahí se empezó a realizar la idea. (Entrevista a Andrés Villar, 2017)

---

<sup>98</sup> Carmen es ensenadense, ama de casa y nunca había militado hasta su participación en La Hojita y el FACE, sin embargo dice que tiene “su historia”. Contó que el papá de sus dos hijos era peronista y le gustaba mucho la política, pero no militaba, “él decía que no se podía dedicar a dos cosas, como era mucho de meterse en lo que hacía era o la casa o una cosa o la otra, él estaba en Astillero, él estaba empapado de todo pero no militaba... lo que fue la violación a sus derechos eso de llegar y porque se les cantaba revisarlos a todos era como un vejamen a la persona esa es la palabra (...) él se va en el 91 con el retiro voluntario entre comillas”. Carmen también tiene un primo de parte de su familia paterna, que fue asesinado junto a su mujer y sus dos hijos durante la última dictadura en San Nicolás, él era “montonero activo”. Carmen comenta “viste que no se hablaba, mira cómo será que se dijo que se habían matado en un accidente los cuatro, a ellos los mataron, la señora con los dos chicos lo acompañaban... ella era maestra jardinera y mi primo era escribano. Y al nene con un balazo en la cabeza, la nena murió asfixiada por lo gases pero alcanzo a decir quién era en el hospital”. La familia de la esposa culpa a los familiares de Carmen, en especial por haber seguido en la clandestinidad con sus hijos, “mi primo más chico siente culpa porque no se quedaron con los chicos”. Carmen se ha encargado particularmente junto con Andrés Villar (su compañero) de las investigaciones de los cuatro murales del proyecto.

<sup>99</sup> Andrés es ensenadense, y antes de participar en La Hojita nunca había militado. Durante la última dictadura “la pase como quien dice trabajando, construyendo una casa...estaba en IPAKO que era privado, como que me paso por arriba, salvo algún hecho así de haberme parado en la calle y tener que dar explicaciones nada más, buen cuando empezamos con el tema de Oscar ahí es donde yo empiezo a ver otra realidad, estaba Ana Nieves también, del Astillero (...) Quién me lleva de Oscar? no me acuerdo...un día fui a la casa de Oscar y empezamos a charlar y seguimos en el FACE, después en el gobierno, y así seguimos”. Participó, fundamentalmente, en las investigaciones e inauguraciones de los cuatro murales del proyecto.

Por su parte, Melina<sup>100</sup>, participó en la Hojita vinculando la política con el dibujo en las ilustraciones de la publicación. Estos integrantes coincidieron en comentar que en esos días la inquietud de todos era “sacar a Beto de Ensenada” el ex intendente. Y para ello tuvieron que armar una nueva fuerza política. Oscar ya conocía a Mario Secco, lo asesoraba en el Sindicato de los Municipales, y según nos cuenta, él le propuso a Mario su candidatura, y también se encargó de iniciar su organización. El FACE funcionó en asambleas, sostuvo la candidatura, el programa y la propuesta, pero al tiempo que asumieron se disolvió. Melina organizó y trabajó en la elaboración de los carteles de propaganda y en la pintura de los tráileres. Oscar trabajó un año como Secretario de Cultura y Andrés como Secretario de Turismo. Resulta interesante que para Andrés, la Hojita fue el camino hacia el Rancho Urutaú,

Así comenzó el Rancho desde el grupo de La Hojita. Caminábamos la calle puerta a puerta. Lo del FACE fue importante, primero derrotar a la fuerza y con el margen que se lo derrotó que hubo discusión. Por otro lado el vecino se fue compenetrando de a poco, a pesar de que Mario no era conocido. Yo fui secretario de turismo en la primera etapa y bueno diferencias políticas nos llevaron a apartarnos pero de cualquier manera nosotros seguimos apoyándolo. (Entrevista a Andrés Villar, 2017)

Por último, en cuanto a este vínculo del gobierno municipal con el Rancho Urutaú, resulta interesante recuperar las palabras que Mario Secco nos dijo al respecto:

Esto tiene la importancia que tuvo siempre, porque todos estos compañeros los conozco décadas antes que fuera intendente y siempre participamos, no porque sea intendente voy a dejar de participar en lo que participé, mirá cuando pasan los años muchos compañeros pensaron que uno iba a cambiar y lo único que hace es perder el pelo, pero después sigue siendo la misma persona, ¿cómo no voy a ir a los actos, cómo no voy a acompañar lo que yo reivindicaba y sigo reivindicando, cómo no voy a cooperar económicamente para que todo esto se pueda llevar a la práctica?

También se refirió a su participación en los actos de inauguración de los murales:

Mirá yo a veces no quiero hablar en los actos, porque no quiero que se empañe con la bajada de línea del intendente el gesto de los vecinos, y

---

<sup>100</sup> Durante las asambleas del 2001 es cuando Melina y Oscar se conocieron y empezaron una vida juntos. “Ahí lo conozco a Oscar, empecé a participar de la Hojita y después ayudamos a conformar la Juventud de Desocupados de Ensenada que llegó a tener una asamblea de 300 jóvenes, ahí estaba Cristian (Cobas) y Gabi Alegre” (Entrevista a Melina Slobodián, 2017)

después de todo me terminan haciendo hablar. No quiero hablar porque quiero que hablen los actores porque yo creo que crecemos si ellos toman esas improntas (...) A mí me encanta escucharlos a ellos, la firmeza, la posición y la mirada que tienen ellos.

Finalmente, de cara al futuro y en referencia a iniciativas como las del Rancho, el intendente se refería:

Hemos avanzado tremendamente porque somos gobierno, ahora nos queda un gran camino para recorrer todavía acá, lo que estamos convencidos que ese camino estamos dispuestos a recorrerlo juntos, no somos como esos gobiernos que dicen lo hacemos nosotros y nada más, háganlo ustedes nosotros ponemos la cuestión económica y somos parte acompañando porque nosotros lo que queremos es que la gente se entusiasme haciendo actitudes, que la actitud no venga solamente del estado del gobierno, sino que la actitud venga del lado de la gente y que se multipliquen, eso también es política de estado, sino lo haces todo vos y me parece que no es tan bueno. (Entrevista a Mario Secco, 2018)

### **El soporte: los murales**

Para materializar el proyecto, el grupo decidió continuar con el soporte que había dado inauguración al Rancho Urutaú: los murales. Pero esta vez, en particular, se decidió emplear para su construcción, la técnica de mosaico. El arte musivo, como se lo ha denominado, es considerado una de las manifestaciones plásticas de mayor jerarquía artística debido a su abolengo histórico, ya que sus antecedentes se remontan a veinticinco siglos antes de la era cristiana en que aparecieron en Caldea y lo emplearon los egipcios y asirios. La influencia del mosaico se extendió hacia oriente llegando a Bizancio donde esta práctica fue cristianizada. Numerosos hallazgos arqueológicos demuestran la perdurabilidad de este tipo de arte en el tiempo. En América, el arte musivo tuvo su expresión en los pavimentos y en los revestimientos murales en México antes de la conquista. El mosaico es una obra taraceada compuesta de teselas de diversos materiales sobre una superficie plana o tridimensional 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 Argentina, se sitúa como punto de partida del nacimiento del movimiento muralista, la visita que realizó al país, el artista mexicano David Alfaro Siqueiros, en el año 1933. Esto produjo un impacto tal que sus ideas se expandieron a diferentes ámbitos

culturales y sentó las bases para el desarrollo de este naciente movimiento artístico (Di María, Sánchez Pórfido, González, Ruiz, Terzaghi, 2009). A nivel regional, las autoras citadas, identificaron en su investigación dos períodos de producción mural, particularmente en la ciudad de La Plata. Una primera etapa, de gran producción y difusión, que va desde la década del treinta hasta los setenta<sup>101</sup>. Y una segunda etapa, de resurgimiento paulatino de nuevas formas de producir -tanto individuales como colectivas- a partir de la restauración democrática en 1983, lo que evidencia “cómo la feroz dictadura militar eliminó todo vestigio de manifestación pública y popular” (Di María, et al. 2009, p.13). Un caso destacado es que el 24 de marzo de 1976 se declaró la “extinción” –tal como decía el expediente- de la carrera Pintura Mural de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Respecto a esto, la muralista platense y actual Vicedecana de la FBA, Cristina Terzaghi explica:

Esta violenta y autoritaria decisión de extinguir la Carrera, paradójicamente encendió la conciencia acerca de la importancia de este modo artístico masivo y popular. Es decir que la censura instaló la idea del mural como arte subversivo, desestabilizador de sentidos cristalizados y sobre todo como provocador de una experiencia de interpelación y cuestionamiento para el pueblo. Tal determinación se basó en el temor a los discursos públicos, al alcance masivo, a las actividades grupales. De allí la necesidad de profundizar la relevancia, el valor y la potencia de la imagen que evidenció el gesto deliberadamente oscuro y planificado de “extinguir” de la Facultad de Bellas Artes las carreras de Pintura Mural y Cine así como también la consecuente persecución y desaparición de profesores y alumnos.<sup>102</sup>

La reapertura de la carrera pudo lograrse recién en el año 2006, tras un cambio de gestión en el año 2002, y fundamentalmente, por la lucha y el esfuerzo de docentes y estudiantes durante muchos años. En esos estudiantes, estaba Melina Slobodián, quien

---

<sup>101</sup> Por ejemplo, hacia 1936 se creó en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP un Profesorado en Decoración Mural o Escenografía. En 1949, se creó el Profesorado Superior en Pintura Mural, que para 1961 ya había incorporado asignaturas como cerámica, mosaico, *vitraux*, escultura y química. Esta Escuela Superior en 1973 devino en Facultad de Arte y Medios Audiovisuales, y al año siguiente adoptó su nombre actual, Facultad de Bellas Artes (FBA). Recuperado de: Cristina Terzaghi, Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental, Espacio Abierto, en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/espacioabierto/>

<sup>102</sup> *Ibidem*.

en 1996 había ingresado al Profesorado y la Licenciatura en Artes Plásticas<sup>103</sup>. Esta carrera sigue siendo hasta la actualidad, la única de Mural y Arte Público Monumental con grado universitario existente en el mundo. No es casualidad, entonces, que en la región y particularmente en la ciudad de La Plata, se albergue históricamente tan vasta producción muralística<sup>104</sup>.

Retomando nuestro caso, la elección de la técnica de mosaico para construir los murales, está principalmente fundamentada por un lado, en su perdurabilidad en el tiempo, teniendo en cuenta que esta fue la primera inquietud luego de que aquellos primeros integrantes, decidieran continuar los homenajes después del mural de “Kircho”. Y por otro, directamente con el tipo de emplazamiento en el espacio público que el grupo decidió emplear. Además, se fundamenta también en ser una técnica en la que Melina Slobodián, la coordinadora general del grupo y el proyecto, ya había trabajado<sup>105</sup>. Cristian Cobas explica:

---

<sup>103</sup> Melina también participó en las luchas contra el arancelamiento de la Facultad en esos años. Luego se alejó de la institución, dejando la carrera con el 56% de materias aprobadas.

<sup>104</sup> Paralelamente, en el ámbito académico local, existe desde entonces una abundante producción de trabajos que relevan y analizan prácticas artísticas en el espacio público, entre ellas las muralísticas. Algunos son: Di María, G., et al. (2009) *Murales de la ciudad de La Plata*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Capasso V. & Jean Jean M. (2011) “El mural como dispositivo de comunicación masiva: intervenciones en alusión a la lucha por la memoria”. Congreso Comunicación/Ciencias Sociales desde América Latina: “Tensiones y Disputas en la producción de Conocimiento para la Transformación”, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Fúkelman, C. (2012) *Arte de Acción en La Plata. Modos de hacer contemporáneos 2001-2010. Análisis de intervenciones artísticas en el espacio público*. Editorial Académica Española. Saarbrücken, Alemania. Trabajos de investigación del Proyecto Arte de Acción en La Plata en el Siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FBA, UNLP, dirigido por Cristina Fúkelman, en: <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/trabajos-de-investigacion/>. Capasso, V. (2013) “Arte en el espacio público en la ciudad de La Plata. Tres ejemplos de prácticas artístico – militantes”. III Seminario Internacional sobre arte público en Latinoamérica, Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina, organizado por GEAP-Latinoamérica, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina y Centro de Estudios del Patrimonio Universidad Adolfo Ibáñez, Chile, del 15 al 18 de octubre de 2013, pp. 437-452. Capasso, V. (2014) “Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas”. Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada, UBACyT, año IV, #10, Segundo semestre. Disponible también online en: <http://semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2015/04/Producir-CAPASSO.pdf>.

<sup>105</sup> Según nos cuenta Melina, Ricardo Carpani fue el artista que marcó su camino. Desde un primer momento decidió vincular el arte a la política y preguntarse “¿el arte para qué?”. Por otro lado, en el año 2003, Cristina Terzaghi la invitó a trabajar en un mural para ATE La Plata. Esa fue su primera experiencia en muralismo y con la técnica de mosaico. En lo artístico,

Elegimos el mosaico porque queríamos una técnica que perdurara en el tiempo, que no tuviera que tener una manutención cada cierto tiempo como los pintados, que fuera de bajo costo ya que lo hacíamos con azulejos de descarte que pedíamos en negocios del rubro o los que encontrábamos por alguna obra. Y que fuera atrayente y agradable a la vista, además de que era una técnica relativamente nueva en esa época por lo menos en la región. Indudablemente esta era la técnica que mejor representaba lo que queríamos expresar. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

En tanto murales en el espacio público, estos adquieren particularidades tales como la monumentalidad, poliangularidad, una estructura interna de composición, una determinada relación con el entorno social y físico, y la importancia del observador (ya sea dirigido o transeúnte ocasional) (Di María, et. al, 2009). Pero, fundamentalmente, el mural –en su estructura interna- contiene un relato que se expresa a través de una representación visual, en una imagen<sup>106</sup>. Esta composición está condicionada a su marco de encierro,

se trata del lugar donde está ubicado el muro en relación al entorno: a la circulación (personal y vehicular), a la vegetación, las antenas, los tanques de agua, cableado, otros edificios, etc. En él se determinara cuáles son los lugares de mayor y de menor visibilidad y con qué posibilidades concretas se cuenta para un recorrido visual. Esto constituye el mapa estructural que sostendrá luego el relato conceptual, el tema a desarrollar. La Imagen.<sup>107</sup>

Además, el mural, en determinadas circunstancias demanda un trabajo colectivo. De hecho, para Terzaghi, la obra mural

---

entonces, reconoce que fue su vínculo y trabajo junto a Cristina lo que marcó su estilo muralista/mosaico, pero también nos recuerda que su bisabuelo hacía mosaicos, era frentista y hacía molderías, macetas con cerámicos, etc. Y su abuelo era maestro mayor de obra y utilizaba el mosaico para los pisos, y ella jugaba de niña con esos mosaicos.

<sup>106</sup> En un mural, la conformación del relato se completa con el uso de la poliangularidad. Explica Terzaghi: “Esta es la mirada desde diferentes puntos de vista en forma simultánea en la composición, en la cual se pierde la idea de una única línea de horizonte que nos permite utilizar en un mismo espacio de representación diferentes puntos de vista. La poliangularidad nos posibilita construir monumentalidad, que no tiene que ver con lo excesivamente grande, sino que se construye con la combinación de diferentes recursos básicos del lenguaje plástico visual”. Recuperado de: Cristina Terzaghi, Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental, Espacio Abierto, en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/espacioabierto/>

<sup>107</sup> *Ibidem*.



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).

Precisamente en equipo trabaja el Rancho Urutaú. Como ya vimos, el proyecto, surgió de inquietudes e intereses compartidos, es un proyecto colectivo, abierto a la participación ciudadana, con objetivos específicos y alcance comunitario. Los murales con técnica de mosaico posibilitan la participación de todos y su puesta en la escena urbana anhela la circulación y apropiación de éstos por parte de la comunidad barrial.

El procedimiento de construcción de los murales podría dividirse en tres etapas que se describirán a continuación.

## **Etapas de los murales**

### **1. El proceso de investigación**

Una vez seleccionada la persona a homenajear comienza el proceso de investigación. Los integrantes se dividen las tareas. Por un lado, la fuente principal de información va a ser la familia, con quienes ya establecieron previamente contacto para acordar la realización del homenaje. En todos los casos siempre los familiares fueron previamente consultados sobre la posibilidad de realizar el mural y el acto conmemorativo. De los familiares rescatan los datos más significativos identitarios. Lo hacen a partir de entrevistas y también invitándolos a participar en el proceso plástico del mural. Por otro lado, se realizan investigaciones de archivos, estadísticas, trabajo de campo en las fábricas donde trabajaban, registro de datos de homenajes anteriores, testimonios de amigos y vecinos, relevamiento de fotografías, etc. Es decir, se intenta recopilar toda la información existente que dé cuenta de quién era esa persona. Es interesante destacar que muchas veces el grupo ha trabajado casi simultáneamente en la investigación y la construcción del mural. Cuando los familiares y/o amigos asisten a las reuniones de realización del mosaico, entre mates y facturas, siguen contando anécdotas, reconstruyendo la trayectoria de vida y el tejido social que rodeaba a la víctima (Imagen 23). La investigación es de suma importancia para los agentes, de su resultado depende la composición del mural. De la misma surge la imagen que será la referencia para la representación del homenajeado. Melina es la encargada de realizar

los primeros bocetos en papel que siempre son compartidos con los demás integrantes para que todos puedan discutir y opinar sobre el diseño. A su vez, a medida que la investigación avanza, ella misma les va llevando este material a los familiares, para explicarles la composición, el porqué de cada elemento y consultar si quieren modificar algo.

**Imagen 23. Visita de María Moyano (fallecida en la actualidad) esposa de “Nato” Fortunato Andreucci, durante la construcción del primer mural del proyecto en el año 2010.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.



## **2. Proceso plástico y emplazamiento**

La realización del boceto es la antesala del primer momento del proceso plástico del mural. Una vez realizada la composición, se pinta el dibujo con lápices y crayones, en líneas gruesas y bien definidas, discriminando claramente los valores (luces y sombras) y los colores. Las figuras están trabajadas a escala normal o mayor y

su composición queda resuelta en plenos planos (Imagen 24)<sup>108</sup>. El boceto está planteado como si fuese un ejercicio de valor, Melina así lo explica, “utilizamos una escala de grises y por isovalencias buscamos los colores para el rostro, la ropa, etc.” (Entrevista a Melina Slobodián, 2014). Con el boceto finalizado, el grupo comienza finalmente a trabajar sobre la construcción del mural. Los murales se soportan en paredes blancas y la imagen visual se realiza en mosaicos, con pequeños trozos de cerámicos del tipo de revestimiento para pavimentos. En algunos casos utilizan piezas de azulejos y loza de vajilla. Para conseguir estos materiales, algunos de los integrantes se encargan de salir a buscarlos en la vía pública y también en negocios de cerámicos. Gabriela Sadava comenta al respecto, “salíamos a caminar con Gaby (Alegre), a “cartonear” decíamos, por toda Ensenada buscando pedazos de mosaicos, y así encontrábamos pedacitos de tasas, platos, también usamos unos rotos de Melina, sacrificamos varias tazas nuestras (risas)” (Entrevista a Gabriela Sadava, 2013). A continuación, el paso siguiente consiste en la proyección del dibujo a la escala real de la pared del mural. Por un lado, el boceto es dividido, se segmenta el espacio por medio de diagonales, formando una cuadrícula proporcional al tamaño real de la pared soporte del mosaico. Por otro lado, preparan un papelón blanco (de papel obra) aproximadamente del tamaño de la pared soporte, sobre el cual, con la ayuda de un piolín de tiza, dividen el espacio formando una nueva cuadrícula que resulta proporcional al dibujo. De esta forma, guiados por la cuadrícula del boceto trasladan por segmentos el dibujo a la cuadrícula del papelón en proporción (Imagen 25). Melina se encarga siempre de uniformar las líneas en lápiz de todos los segmentos, es decir ya del dibujo completo a gran escala, devolviéndole la gestualidad a la figura (Imágenes 26 y 27). Antes de comenzar a trabajar con los mosaicos, solo resta preparar la superficie donde se va a trabajar. Entonces, seleccionan las partes a realizar: todo lo que es figuras se hace sobre una malla de fibra de vidrio. De modo que encima del papelón se coloca un *nylon* que cubre y protege toda la superficie del boceto, y encima de éste pegan con cola vinílica la malla de fibra de vidrio del mismo tamaño que el papelón. Como el *nylon* es transparente se puede ver muy bien el diseño que es remarcado con fibra. Luego retiran el papelón para trabajar directamente sobre la malla y el *nylon*. (Imágenes 28 y 29) Las

---

<sup>108</sup>Las imágenes aquí seleccionadas, corresponden a las distintas etapas del procedimiento de construcción en los cuatro murales. Es decir, a través del recorrido visual se puede observar cómo se aplicó, en todos los murales, este tipo de procedimiento y modalidad de trabajo elegido por el grupo.

figuras serán trabajadas con la técnica de mosaico indirecta. El fondo lo realizarán de forma directa ya en la pared durante el emplazamiento. Pinzas, tenazas o guillotina de corte para cerámicos en mano, comienzan a cortar las piezas y a agruparlas por color. Siempre intentan que las piezas irregulares queden con formas geométricas sencillas. Luego, solo resta rellenar, ya con la cola, cada plano de acuerdo al boceto original (Imágenes 30,31 y 32). Para agilizar y simplificar el proceso de rellenado, al lado de cada plano y sobre la malla, colocan con cinta una pieza modelo para indicar qué tipo allí corresponde. Además esto también les sirve para controlar qué colores y qué piezas están por escasear. Melina es quien se encarga de seleccionar las piezas de acuerdo al diseño. También se encarga de la secuenciación, la perspectiva, el volumen, el movimiento y la expresión en las representaciones. Los integrantes que tienen conocimientos artísticos también aportan en este punto, pero son los menos. Gabriela Sadava y Mario comentan al respecto:

Cuando yo llegué arriba de las mesas ya estaban los pedazos del mural, y Melina me dio una pinza, me dio indicaciones y así empecé a trabajar, es algo diferente, te lastimas, te cortas con los mosaicos, pero te entusiasma, cuesta la técnica pero a la vez entusiasma. Cuando veía la malla con los pedazos de mosaicos decía “no entiendo nada”, pero después cuando empecé a ir seguido y te muestran los bocetos, te explican el porqué de cada cosa, de dónde salió la imagen...las cosas empiezan a tomar otro color”. (Entrevista a Gabriela Sadava, 2013)

Cuando empecé estaban arrancando con el primero, y me dieron una tenaza y corté un cerámico, y bueno al principio fue cuestión de maña pero es fácil (...) al principio pensás que va a ser algo tedioso porque decís “todos esos pedacitos” pero se hace llevadero, nosotros conversamos, y vas cortando y cortando y pasaron dos o tres horas. (Entrevista Mario Díaz, 2013)

Por otra parte, el proceso plástico se completa con el emplazamiento del mural. El lugar de emplazamiento elegido por el grupo es el espacio público urbano y la consigna es colocar el mural lo más cercano posible a la casa del homenajeado. Esta decisión se fundamenta en una búsqueda estratégica en relación a los objetivos del proyecto: que el mural sea visibilizado por los familiares y vecinos del barrio. Respecto a esto Cristian y Melina explican:

En un principio existió la propuesta de usar las paredes de las propias casas donde habían vivido los desaparecidos o aun vivían sus familiares,

pero luego se prefirió hacer paredes fuera de las propiedades para que la durabilidad de los murales no esté sujeta a las decisiones de posibles nuevos habitantes de las propiedades o cambios que quisieran hacer en su propiedad. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Definimos una mecánica con el primero (mural), y era ponerlo siempre en un espacio público y lo más cerca posible del domicilio de la persona, justamente para que los vecinos, que en general no hablan de ese tema, empiecen a hablar, como “obligarlos” a hablar. (Entrevista a Melina Slobodián, 2012)

De acuerdo con los integrantes consultados, no tenía sentido para el proyecto que el emplazamiento no fuera en el espacio público urbano ensenadense. Esto comentaba al respecto Gabriela Alegre,

Estuve de acuerdo con emplazarlos en el espacio público porque justamente le permite a la gente preguntarse quiénes eran esas personas que aparecen de repente de la nada, en un mural donde se los representa y se hace un homenaje a personas comunes que permanecían en el anonimato hasta ahora (...) son historias que se empiezan a hacer visibles ahora, pero eran uno más del montón, de esos 30.000, y ahí estaban Nato, los padres de Andrea, Alaye... (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

Para el emplazamiento, la Municipalidad de Ensenada, como ya se dijo, colabora con el levantamiento de la pared que hará de soporte del mural. Se le indican entonces las medidas, la orientación y el lugar donde se lo quiere colocar. La pared de ladrillos y cemento, es colocada según el caso a veces sobre una base rectangular del mismo material y otras directamente sobre tierra. Los mosaicos, ya recortados por partes o segmentos (que no exceden el metro cuadrado de superficie) son colocados sobre una superficie rígida y trasladados en auto o camioneta hasta el lugar. Ya en el lugar de emplazamiento, colocan cuidadosamente en el piso cada segmento adherido a la malla de fibra de vidrio. La pared está recientemente levantada (Imagen 33). Entonces preparan cemento fresco para cubrir las superficies del mosaico y los sectores de la pared donde van a ser colocados<sup>109</sup> (Imagen 34). Cual “rompecabezas” como mencionaba Melina, reconstruyen el mosaico siguiendo el boceto original. Al no trasladar la cuadrícula en la pared, colocan los mosaicos “a ojo” con ayuda de un piolín de tiza con el que trazan algunas líneas de referencia y sectorizan el espacio de las figuras. La primera pieza a colocar será la determinante del resto. Entonces, de esta

---

<sup>109</sup>El cemento fresco rellena los intersticios formados entre las uniones de las piezas.

forma logran con la técnica directa, componer una vez más el mural (Imágenes 35, 36, 37 y 38).

Finalmente colocan en el frente una placa que contiene el nombre completo del homenajeado, la fecha de su nacimiento y desaparición y/o asesinato, en algunos casos hacen mención a la militancia, y en todas ellas unas breves palabras sobre el representado. Las placas están hechas con recortes de cerámico para piso y pintadas con pigmentos de tercera cocción (780°) realizadas por Gastón Cortés, profesor en Artes Plásticas y docente en la cátedra de Cerámica de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Gastón colabora con su mano de obra mientras que los materiales son aportados por El Rancho. El último paso consiste en limpiar los mosaicos y para ello utilizan esponjas de metal (virutas de acero) y agua. El tiempo estimado de duración del proceso de emplazamiento es de uno a cinco días.

**Imagen 24. Boceto del segundo mural de Mario Gallego y María del Carmen Toselli.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 25. Melina Slobodián trasladando el boceto al papelón. Tercer mural. Fuente: archivo de Melina Slobodián.**



**Imagen 26. Definiendo las líneas, uniformando el dibujo. Tercer mural. Fuente: archivo de Melina Slobodián.**



**Imagen 27. Definiendo las líneas, uniformando el dibujo. Tercer mural.**  
Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 28. Trabajo sobre la malla y el nylon.**  
Tercer mural. Fuente: archivo de Melina Slobodián.





**Imagen 29. Trabajo sobre la malla y el nylon. Tercer mural.**  
Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 30. Relleno con las piezas de cerámico. Primer mural.**  
Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 31. Relleno con las piezas de cerámico. Primer mural.**

Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 32. Relleno con las piezas de cerámico. Tercer mural.**

Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 33. Pared soporte del segundo mural.**

Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 34. Preparación para colocar las figuras en la pared. Segundo mural.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 35. Colocación de las figuras con técnica directa en la pared. Primer mural.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 36. Colocación de las figuras con técnica directa en la pared. Primer mural.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.



**Imagen 37. Colocación de las figuras con técnica directa en la pared. Segundo mural.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.

**Imagen 38. Colocación de las figuras con técnica directa en la pared. Tercer mural.** Fuente: archivo de Melina Slobodián.



### 3. Difusión, inauguración y acto conmemorativo

Hacia el final del proceso plástico del mural, el grupo comienza a organizar el acto de inauguración. Como es costumbre, se debaten las posibilidades y se dividen las tareas. Se organizan en comisiones, una de organización, la otra de difusión y prensa. Se distribuyen entre ellas de acuerdo a sus posibilidades y recursos. Gabriela Alegre nos contaba respecto al funcionamiento de la comisión de difusión y prensa,

Nosotros agarramos una hojita, todos los contactos que tiene el Rancho, los medios de comunicación gráficos, radiales, televisivos y armamos una gacetilla, pedimos espacios en esos medios y ahí hacemos el plan, “quién va a...?” y uno solo se encarga de coordinar todo eso. (Entrevista a Gabriela Alegre, 2012)

En cuanto al público al que se dirigen, podría decirse que no salen del radio de la ciudad de Ensenada, con pocas excepciones. La difusión se hace a través de medios gráficos, radiales y/o televisivos ensenadenses y en el espacio urbano de la ciudad a través de volantes, afiches, folletos, pasacalles, etc. (Imágenes 39, 40 y 41) La difusión vía internet<sup>110</sup> y en algunas redes sociales como *Facebook* tiene alcances mucho mayores. Melina explica:

Empezamos por hacer afiches, volantes e invitaciones especiales para el primer mosaico. Apuntamos a la sociedad de Ensenada, no invitamos directamente a organismos de DDHH. Después salimos en el cable y en notas por radio, ahí aprovechábamos para, además de la difusión del evento, explicar más cuestiones del homenaje, contar anécdotas, etc. (Entrevista a Melina Slobodián, 2012)

Es interesante destacar que a los actos han asistido integrantes de diversas organizaciones de derechos humanos y políticas. También han asistido representantes de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Por su parte, el intendente Mario Secco y el entonces secretario de Cultura de la Municipalidad de Ensenada, Carlos Ferrari, entre otros funcionarios, han asistido a los actos.

---

<sup>110</sup>Aquí tenemos algunos ejemplos de distintas agencias de noticias: De Ensenada, sobre el mural de Carlos Alaye: <http://www.grupoprimerapagina.com.ar/info-general/se-inaugura-el-mural-en-recuerdo-de-carlos-alaye/>. De Berisso y en referencia al mural de Carlos Alaye: <http://www.berissociudad.com.ar/nota.asp?n=&id=13182> De La Plata, sobre el mural de Mario Gallego y Carmen Toselli: <http://plusinformacion.com/nota.php?Id=23342>

## Imágenes 39, 40 y 41. Elementos gráficos de difusión.

Fuente: archivo de Melina Slobodián.



En cuanto a la organización de los actos, en todos ellos los familiares han participado activamente. El grupo consensua directamente con las familias las actividades de la inauguración. La convocatoria tiene como cimiento la alegría, es el cierre de una etapa a nivel colectivo, de trabajo grupal, de gran esfuerzo y dedicación. Para los integrantes no cabe otra posibilidad que organizar un acto que movilice los sentidos desde la evocación de la vida con alegría. Así lo afirma Melina: “el propósito de las inauguraciones es hacer una fiesta con sentido, es la celebración “de la vida de” entonces eso tiene que ser con alegría y con significado” (Entrevista a Melina Slobodián, 2012). Junto a la familia, entonces, organizan el orden de oradores. Tanto el inicio, con una breve presentación del proyecto “Mosaicos por la Memoria”, como el

cierre formal del acto, están a cargo del Rancho Urutaú<sup>111</sup>. Familiares, y allegados del homenajeado, entre ellos integrantes del Rancho, siguen un orden preestablecido para presentar, leer cartas, comunicados, poemas o decir unas palabras alusivas sobre su ser querido. Luego se procede al descubrimiento del mural. Se cierra el acto siempre con algún número musical del género que identificaba al homenajeado (rock, folclore, candombe, tango, entre otros) con artistas locales, algunos platenses y eventualmente de Buenos Aires. Por último, cabe mencionar que en los actos colaboran arduamente Néstor Daniele y Laura Camacho del Centro Cultural Allegro Ma Non Troppo. El escenario y el sonido son provistos por la Municipalidad de Ensenada, que también colabora con la impresión de los volantes y afiches de difusión del homenaje.

---

<sup>111</sup>Distintos integrantes se alternan para hacer una breve presentación del Rancho Urutaú como Espacio de Cultura y Memoria, del proyecto y el mural protagonista del evento. Cabe mencionar que previo al inicio del acto siempre entonan las estrofas del himno nacional argentino. En el cierre abundan los agradecimientos a todos aquellos que, a consideración del Rancho, colaboraron en todas las etapas del proyecto. El acto de inauguración es a su vez una nueva oportunidad para estos agentes, de llamar a la comunidad a participar de sus actividades. Es así que en cada acto la convocatoria se renueva.



## CAPÍTULO III

### Presentación de los murales. Descripción y análisis iconográfico.

- Primer Mural “Fortunato “Nato” Andreucci”
- Segundo Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”
- Tercer Mural “Carlos Esteban Alaye”
- Cuarto Mural “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”

#### Primer Mural “Fortunato “Nato” Andreucci”

Este mural (Imagen 42) fue el primero de la serie del proyecto, inaugurado el 5 de marzo del año 2011. Se trata de la representación de “Nato” Fortunato Agustín Andreucci, secuestrado y asesinado por la Triple A, el 16 de marzo de 1976. En el mosaico, “Nato” es representado en su actividad como murguero en una clara toma de posición de mostrarlo en su faceta más alegre y cotidiana como animador de las murgas ensenadenses. “Nato” que esboza una sonrisa, está vestido con su típico traje de color negro y azul y se encuentra detenido en un momento del baile murguero. En efecto, se trata de un paso que sintetiza características esenciales de esta práctica: dinamismo, pronunciado movimiento y ritmo de piernas y brazos en simultáneo, grandes saltos y bruscas agachadas, acrobacias, etc. Lo acompaña a su lado un bombo, instrumento fundamental de la percusión y la música murguera. Alrededor de su figura y el bombo, unas cintas ondulantes de colores (verdes, amarillas, azules) acentúan el dinamismo y el carácter alegre de la representación. Detrás de la figura observamos un estandarte en color bordó que dice “Fortunato Nato Andreucci”, aquí el estandarte funciona al igual que en una murga como bandera identificatoria (Imagen 43). A la izquierda del mosaico se encuentra la placa de cerámica (Imagen 44) con la siguiente leyenda:

“Nato” Fortunato Agustín Andreucci: Entrañable compañero, amigo y vecino. Hombre servicial, solidario, quien viviera repartiendo:

- Alegría con su actuación murguera y poesías.
- Esperanza dulce a los niños.
- Solidaridad compañera entre obreros y vecinos.

Porque no pudieron acallarte, porque tus valores viven cuando el pueblo te recuerda con cariño: ¡Gracias Nato por tu ejemplo! Asesinado por las “Tres A” en 1976.

Estas palabras anclan el sentido de la representación visual del mosaico, marcando sus cualidades como persona y su compromiso social. El mural fue emplazado en la plazoleta “Herminio Masantonio”<sup>112</sup> (Imagen 45) en el barrio ensenadense donde “Nato” vivía, y a cuatro cuadras de su hogar en donde fuera secuestrado. Por último, en la inauguración de este mural participaron en el acto, familiares, amigos y conocidos de “Nato”, así como también diversas murgas de la región que decidieron participar del homenaje (Imágenes 46, 47 y 48).

“Nato” desde su juventud se desempeñó como murguero no sólo bailando sino escribiendo las letras de las canciones de su murga y también las de otras. La murga era una parte importante de su vida, así lo afirmaba su esposa María Moyano de Andreucci “Él no tenía vicio, no fumaba, no jugaba, jamás tomo una gota de alcohol, pero la murga lo apasionaba, su única diversión que tenía era la murga” (Fabián, 2012, p. 43). Paralelamente trabajó en su propio kiosco de revistas durante 30 años. También trabajó al mismo tiempo en el frigorífico Armour. Luego logró entrar a YPF de donde tiempo después sería despedido. Desocupado intentó salir adelante montando una verdulería. Fundido tuvo que cerrarla. Trabajó por entonces de botellero con un carro y un caballo, lo que le permitió también utilizarlo para mudanzas y cualquier tipo de traslado que le dejara unos pesos más. “Nato”, además escribía versos para los clubes de fútbol, su esposa relata “(...) los imprimía, hacía muchos y se los llevaba a la cancha, le daba ese verso a la gente y casi todo el mundo le daba monedas” (Ibídem). Durante el verano vendía helados, pero en el resto del año vendía pirulines, cubanitos, garrapiñadas, maníes, semillitas. Luego entró a trabajar al Astillero Río Santiago, en el sector de fundición. Entraba a las 4 de la mañana y salía a las 12. Luego vendía en la calle y regresaba por la tarde a su hogar. “Nato” llegó a ser subdelegado de la sección fundición del ARS y un protagonista activo de las luchas y movilizaciones. El 19 de marzo de 1976 lo fueron a buscar a su casa. No sólo lo secuestran, también roban todos los objetos de su hogar. Al otro día por la tarde, reconocieron su cuerpo tirado junto a otros dos trabajadores de Astilleros, Pedro Gutzo y José Luis Lucero y el estudiante Leonardo

---

<sup>112</sup> Herminio Masantonio (1910-1956) fue un futbolista nacido en Ensenada, recordado por ser uno de los máximos goleadores de la historia del fútbol argentino. Empezó su carrera amateur en el Club Villa Albino de Ensenada, ubicado a metros de la plazoleta, y su carrera profesional en el Club Atlético Huracán.

Agoglia –hijo del ex Rector de la UNLP Rodolfo Agoglia - en un campo de Abasto. Su nieto, Claudio Diez<sup>113</sup>, tenía seis años y estuvo presente el día del secuestro:

Entraron a las 11 de la noche, patearon todo, rompieron absolutamente todo, botín de guerra como se acostumbraba en la época, oro y dinero para los jefes y todo el resto para la tropa, o sea que se llevaron hasta una licuadora, rompieron la batería de mi tío que tenía un conjunto de música. Sí fue violento, a cara tapada, y después encontrarlo, tuvieron que velarlo con cajón tapado<sup>114</sup>. (Entrevista a Claudio Diez, 2017)

Para Claudio, “Nato” fue asesinado por su popularidad, “porque conjugaba, juntaba, eso es terrible, ellos no querían más de dos tipos en una esquina (...) por eso lo ponen de delegado, porque sumaba votos (...) aparte relevaba los turnos de cualquiera”. Claudio reconstruye los recuerdos de “Nato” a partir de su corta pero intensa vivencia junto a él y también a partir de sus escritos y el relato de su papá:

Que estuviera en Astillero fue una casualidad, en realidad de Nato hay diez mil mitos, el que contaba mi viejo era que estaba vinculado con montoneros. Que Nato pasaba los panfletos en los cubanitos, o que como era muy conocido lo habían puesto de suplente en una lista porque atraía votos, como tenía una comparsa era muy conocido, entonces eso sumaba; o que era en el momento que lo fueron a buscar a mi viejo y no lo encontraron a mi viejo. La realidad, la sabés un poco, que fue mano de

---

<sup>113</sup>Claudio trabaja en la Cooperativa Nueva Ateneo de Ensenada, es el síndico de la misma y se encarga de la demarcación vial de casi toda la ciudad. Su papá, Héctor José Diez, estudió tornería en la Escuela Naval, a los veinte años ingresó a Montoneros. Trabajó primero en ARS y luego en Propulsora Siderúrgica donde llegó a ser delegado. Fue perseguido, preso un año y torturado durante la última dictadura. Según nos contó, Héctor volvió de las torturas con una tuberculosis muy avanzada, y al tiempo fallece. Claudio se enteró del mural y homenaje a su abuelo a través de la Dirección de Derechos Humanos de la Municipalidad, con quienes ya había tenido relación en el año 2008 por la publicación del libro de versos y canciones de “Nato”, “El Juglar Silenciado” de Daniel Fabián. Claudio participó en la inauguración del mural. Previamente no tuvo contacto directo con el Rancho Urutaú.

<sup>114</sup> Claudio continúa el relato: “El cuerpo lo encuentran porque el que hace encontrarlo fue mi viejo, estaba muy vinculado con montoneros, y en ese momento montoneros todavía estaba fuerte. El cuerpo de él y de los dos compañeros se encontró porque los montoneros aprietan a uno que había estado en el operativo y largaron donde había estado, pero esa parte no te la cuentan, cuentan "si bueno lo encontraron en tal lugar” pero no te cuentan que el desencadenante... Es más mi viejo siempre decía que había estado en la morgue de Romero, que sabían fehacientemente pero como no quisieron comprometer al hospital lo sacaron de ahí y lo tiraron en la ruta donde estaban. En las fotos que había de la causa no hay sangre, o sea que no fueron ejecutados ahí. (...) La mano ejecutora fue la policía de provincia. Vinieron con ropa azul, no vinieron con ropa de milico, no te digo que cuando a mí me cayó la ficha me acordaba hasta de los colores (...).

obra de la policía de la provincia, que algunos eran conocidos porque entraron con la cara tapada, o sea por el miedo al reconocimiento, o sea que debe haber habido algún entregador adentro de Astillero, porque todos venían con los pañuelos, tapados. Yo tengo varios escritos de él de orador, que vos te das cuenta que tenía determinadas inquietudes pero por ahí no estaba politizado, el tipo no tenía una conducción política para hacerlo, el tipo decía "mirá esto tendría que ser de esta manera", pero no decía "lo vamos a hacer a través de esta manera, lo vamos a ejecutar" pero tenía en claro la diferencia, lo que pasaba en Astillero, lo que pasaba con la gente, con los que estaban desaparecidos... no te olvides que mucho antes había habido problemas, acá en Astillero empezó mucho antes del 76.

Su esposa María, ya fallecida, así lo recordaba:

Era muy laborador, tenía un carácter divino, a él por más que le fuera mal o aunque a veces la plata no alcanzara, él siempre con la sonrisa en la boca. Fue muy buen padre y laborador. (...) era muy inteligente, él era para hacer versos, para escribir, no para otras cosas. El nunca habló en casa del trabajo o de la política, cuando a él le preguntaban de algo, de un compañero, un vecino, él siempre decía lo mismo: "Ah, yo no sé nada, yo soy de Estudiantes" él hablaba de sus versos y de la murga." (Fabián, 2012, pp. 43-44)

Por otro lado, así lo recuerda Oscar Flamini su compañero:

Podríamos decir que aquella noche del 19 de marzo sus asesinos no solo mataron a un buen hombre, a un gran compañero, mataron con él la alegría y el carnaval de los ensenadenses (...) Nato fue un ejemplar padre de familia. Tenía la dignidad del hombre de trabajo (...) pero sobre todas las cosas, "Nato" era un extraordinario compañero". (Fabián, 2012, pp. 45-46)

**Imagen 42. Primer Mural “Nato” Fortunato Agustín Andreucci. Rancho Urutaú, proyecto “Mosaicos por la Memoria”, 5 de marzo de 2011. Ensenada.**  
Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 43. Detalle de la figura de Nato, en un paso de baile de Murga.**  
Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 44. Placa del mural.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 45. Emplazamiento en la plazoleta "Herminio Masantonio", Ensenada.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imágenes 46, 47 y 48. Inauguración del mural.**

Fuente: archivo de Melina Slobodián.





## **Segundo Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”**

Este mural (Imagen 49) fue inaugurado el 4 de junio del 2011. Se trata de la representación de Mario Gallego, trabajador de ARS y militante de Montoneros, y su mujer María del Carmen Toselli, ama de casa. Mario fue secuestrado y permanece desaparecido. María, fue secuestrada y violentamente torturada durante un tiempo. Como era insulina dependiente, los maltratos afectaron gravemente su salud al punto que unos años después de su liberación falleció. Es decir que los casos son diferentes, pero la decisión que tomaron los agentes de este proyecto fue reivindicarlos a los dos juntos y de igual manera. Así se refería Melina al respecto:

No es solo la falta de alguien sino que hay otras cosas que no tienen reparación, como es el caso de la mujer de Mario, que falleció años después de su secuestro, su salud se agravó por la falta de medicación durante ese tiempo (Entrevista a Melina Slobodián, 2012).

En la representación podemos observar a Mario y María del Carmen recostados juntos, mirándose el uno al otro; él acaricia con su mano derecha el rostro de María, mientras ella le retribuye el cariño con el mismo gesto y esbozando una sonrisa. Ambos están vestidos sencillamente (Imagen 50). Mario lleva zapatos, pantalón azul y un buzo verde. María lleva zapatos, pantalón gris y un saco color marrón. En el medio de ambos, sobre sus cuerpos, posa una guitarra criolla, instrumento que tocaba y pertenecía a Mario. La placa (Imagen 51) colocada a la derecha del mural dice:

**\*MARIO GALLEGO\***

Marido, padre, trabajador, militante. Permanece desaparecido por la última dictadura militar.

**\*MARÍA del CARMEN TOSELLI\***

Esposa, madre, ama de casa. Fue secuestrada y las torturas sufridas le ocasionaron problemas de salud, por los que fallece años después.

“...Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal que me mató tan mal...y seguí cantando...”

(María Elena Walsh)

No los olvidaremos, estarán presentes en nuestra memoria.

El mural está emplazado al inicio del camino hacia el Club Regatas, a una cuadra de la casa de la pareja homenajeada (Imagen 52). En la inauguración, Marcela Gallego, una de las dos hijas del matrimonio, montó una exposición de fotografías y

objetos que pertenecieron a sus padres. Hubo shows de música folclórica que reforzaron la identidad y los gustos personales de los homenajeados (Imágenes 53, 54, 55 y 56).<sup>115</sup>

Mario trabajó desde muy joven. Empezó como empleado de comercio en una farmacia de Ensenada. Como cadete le tocaba repartir los medicamentos a domicilio y de esa forma conoció a la que sería su esposa, llevándole la insulina a la casa. Durante la noche estudiaba. Iba al colegio Industrial de Ensenada. Allí empieza a relacionarse con gente más grande que él, su hija Andrea Gallego<sup>116</sup> cuenta “mi abuela empieza a notar una postura de persona distinta, con otro vocabulario, es donde empieza a tomar su posición política, es así como empieza a militar en la Juventud Peronista” (Fabián, 2012, p. 50) Antes de los 20 años ingresa al Astillero Río Santiago. Interrumpe su empleo el servicio militar. Cuando regresa retoma su trabajo en el ARS y la militancia. En el año 70 aproximadamente deja el Astillero y pasa a la planta de Propulsora Siderúrgica. Mario también era amante de los deportes, le gustaba nadar, remar, cazar y pescar. Luego de trabajar un tiempo en Propulsora decide dedicarse enteramente a su actividad como militante por lo que renuncia a la fábrica y trabaja sólo de “changas”. Una de ellas fue como bañero en Punta Lara. Otra pasión que tenía era la guitarra y el canto, así lo hacía en la playa en los ratos libres. Mario militaba en el barrio Villa Detri de Ensenada, hacía tareas para los chicos y asistencia a las mujeres. Por sus acciones barriales Mario era muy conocido en la zona. A mediados de los setenta se vincula activamente a Montoneros, viaja a Tucumán y allí recibe entrenamiento, realiza otros viajes y se aleja de la militancia del barrio. A partir de ese momento Mario pasa a la clandestinidad. En otro viaje al monte tucumano, resulta gravemente herido en el abdomen y regresa a Ensenada. Finalmente lo secuestran tiempo después, aparentemente en la calle. Se desconoce la fecha exacta, el paradero de Mario por ese entonces era difícil de conocer. Su esposa fue secuestrada de su casa el día después que él llegó herido de Tucumán, el 16 de agosto de 1976. En la casa estaban sus hijas pequeñas, los padres de Mario y su hermana Estela Gallego. Todos fueron fuertemente

---

<sup>115</sup> Aquí puede visitarse un registro audiovisual de la inauguración del mural: “II MOSAICO POR LA MEMORIA 04-06-2011” Sitio de *Facebook*, El Rancho Urutaú: [https://www.facebook.com/elrancho.urutau/videos/t.100002292171310/121263744626697/?type=2&video\\_source=user\\_video\\_tab](https://www.facebook.com/elrancho.urutau/videos/t.100002292171310/121263744626697/?type=2&video_source=user_video_tab)

<sup>116</sup> Andrea Gallego participó en el Rancho Urutaú desde el comienzo, se acercó a través de Cristian Cobas, quien fuera su vecino durante un tiempo en que vivió en el barrio Campamento, donde también fue vecina de Melina. Por diferencias que no vamos a exponer aquí, Andrea no participó más en el grupo, pero asistió a las inauguraciones del tercero y cuarto mural.

golpeados menos las niñas. En cuanto a Mario, se supo por compañeros que pudieron salir, que estuvo detenido en La Cacha y era conocido por cantar en las noches.

Estela Gallego<sup>117</sup> recuerda el momento del secuestro y liberación de María del Carmen:

Me encerraron a mí en la pieza con mis dos hijos y me empezaron a traer de adelante a las nenas de Mario, me dieron un camisón, me dieron un empujón, me tiraron contra la cama. Ni te cuento que los gritos, las puteadas a mi papá, lo habían atado también con las manos para atrás, "viejo o nos decís donde está tu hijo o te quemamos la casa con todos los hijos adentro". Ese día había llovido, los camiones no podían entrar, entonces los dejaron en el camino de Regatas, ahí es donde está el mural de Mario, ahí habían dejado los camiones, que eran como cinco camiones. Se fueron, pienso que fueron a consultar a ver que hacía, y cuando consultaron, volvieron. Para ese interín, mi mamá había agarrado un cuchillo, esos de cerruchito, lo soltó a mi papá y estaba soltando a Mari, y aparecieron otra vez. "Hijo de puta, quién te dijo que lo soltaran" mi papá disparó para el fondo, mi mamá también y a Mari la pusieron así como una bolsa de papa, como la habían atado y se la llevaron caminando hasta el camino de Regatas en el hombro. Ahí corrimos nosotros atrás para ver, vimos los camiones, los soldados que manejaban para todos lados. Yo digo soldados, capaz que eran gente disfrazada pero veíamos trajes de la marina viste, y ahí se la llevaron. Mi papá esa noche se salvó.

Se les moría porque no tenían insulina, les habrá dado lástima, no sé si tienen lástima después de todo lo que hicieron. Pero es una cosa extraña, la dejaron en la misma puerta de la casa de mis padres que era donde

---

<sup>117</sup> Estela también tiene a su marido Jorge Néstor Morales desaparecido: "Después que hicieron esto en la casa de mis padres, fueron a buscar a mi marido. Era comunista él. Con Oscar (Flamini) trabajaba y militaban juntos. A Jorge lo llevaron el 16 de Agosto del 76, cuando tocaron, él dijo "¿si?", abrió la puerta "Jorge Morales, tiene que acompañarme" estaban en un falcón, también gente del BIM 3. Ahí se les cayó pero nunca lo pude recuperar, era un buen testimonio, como una bolsita de *nylon*, con cosas de primeros auxilios, vendas, merteolate, esas estupideces, que iba a haber... si te mataban a palos y decían BIM 3. Era una re prueba, cuando salimos de ahí fue terrible, lo metieron envuelto en esa frazada que llevaba adentro del baúl y gritaba "soy Jorge Morales". Los vecinos ni asomados pero se acordaron lo que él gritaba: "soy Jorge Morales, obrero de Astillero, me están secuestrando". Muy duro, no lo vi nunca más". Estela, trabajó desde el 2005 y durante cinco años en la Secretaría de Desarrollo Social en el primer gobierno de Mario Secco. En ese tiempo también creó por pedido del intendente la Dirección de Discapacidad del Municipio, "yo hice todo el proyecto, porque soy profesora de discapacitados, estuve de directora, después tuve problema con la salud de mi hija, Virginia tenía cáncer, y dije "no puedo estar lejos de Virginia, me necesita", ella estaba separada del marido, tenía una criaturita chiquita, que hoy la tengo yo, tiene 10 años ya. Renuncié a todo y Virginia falleció en el 2013."

ellos vivían, en la misma puerta. Era blanca, blanca, una chica preciosa, una rubia de ojos verdes y con diabetes. Apareció verde, vos sabés que estaba verde la cara (...) se dio cuenta que estuvo en el batallón de infantería por las camas, porque cuando la llevaron a torturar eran camastros verdes sin colchón sin nada y decían BIM 3. Ella describía la escalera, cuando la sacaban a torturar, a donde iba, de abajo que tenían una sala general que había hombres, mujeres y hasta niños, la llevaban arriba que ponían la radio fuerte y todo, y ella veía como una escalera caracol, ella iba mirando. Pero imaginate de verla toda hinchada de los golpes, los ojos no sabés lo que eran, un desastre. Y un riñón, le afectaron un riñón, y después quedó casi ciega. Y vivió muy poco, habrá vivido dos años, con las dos criaturas, con un cuidado intenso de la mamá y el papá.

Por otro lado, Estela recuerda los últimos contactos con Mario ya en la clandestinidad siendo perseguido:

Mi hermano nos había dicho "me voy, no sé dónde voy a estar, no me busquen, no intenten llamarme, nada de nada porque corren peligro ustedes y corro peligro yo" y así hicimos sinceramente aunque nos destriparan no sabíamos ni donde estaba. Mamá tenía idea porque ella era la que se encontraba con él, porque él se manejaba con el cementerio en la tumba de mi otro hermano, entonces iba al cementerio, dejaba unos papelitos de seda, que algunos tengo, atrás de la cruz, "estoy bien quédense tranquilos, un beso grande a las nenas". Estaba enloquecido por sus hijas, porque tenía mucho miedo. Yo exiliada por otro lado me encontré un día con él en una plaza de 13 y 60 y pico, que no sé... porque todos te decían "no hay que recordar donde vamos", viste el matete que te hacés más el cagaso que tenés, no sabés ni que hacer. Lo vi venir a mi hermano y no podía creer como estaba, él era un chico muy robusto y estaba flaco todo demacrado, acá todo hundido y los lagrimones y me decía "cuidame a las nenas" porque sabía que no tenía mucha salud, "seguí adelante Estela, luchá es nuestra última oportunidad". Yo masticaba vidrio, no sabía, yo en ese momento no entendía nada, más el susto (...) Hasta que empecé a entender la trama, como era todo esto. En el 77 en el cementerio le dejó a mamá "nos vamos a encontrar el día de mi cumpleaños" que era el 14 de Abril, y ella le dijo "te voy a traer unos ñoquis" pensando que iba a venir a comer "esperá mamá tenemos que recibir noticias no creo que venga a comer pero bueno a lo mejor nos vamos a ver en algún lado". No apreció nunca más, nunca más. (Entrevista a Estela Gallego, 2017)

Por otro lado, Ricardo Fiuza<sup>118</sup> recuerda a su compañero de militancia:

A Mario Gallego lo conocí en el marco de la militancia política (de la JP), nos conocíamos antes de Astillero, él estaba en el turno tarde-noche, él vivía ahí y nos frecuentábamos más aprovechando que él tenía bote y nos íbamos a remar al río Santiago a las islas. Éramos compañeros, no era amistad social sino política que por ahí era más fuerte en términos de lealtad, no era un amigo de toda la vida, o anterior y ahí conocí a la mujer y a las hijas, a Andrea pero era chiquitita, tenía 2 o 3 años, y la hermanita era un bebé. Mario pertenecía a montoneros, y era muy coherente con la visión nacional, era muy lineal en su visión, eso fue tema de nuestras discusiones amistosas, amistosas sonó mal, en el sentido de que se discuten cosas importantes, en el sentido de determinar cursos de acción, la última vez que lo vi fue en capital, que fue previo a que desapareciera, un par de citas... En esa época los compañeros desaparecían, nos quedábamos en encontrarnos en citas muy cortas, se hacían a las 4 de la tarde, hasta las 4.05 porque...y después a lo sumo había reenganche de citas, pero en el 77 el nivel represivo era muy alto y en general al reenganche nadie se quedaba por miedo a que cayeran. Caía un compañero y sabíamos que tarde o temprano iba a cantar, porque ningún cuerpo resiste permanentemente una tortura y una mente menos. En marzo habrá sido no recuerdo bien, pasan años y uno es como que... mejor dicho toda esa parte de la memoria la guarda porque no hace al presente...

---

<sup>118</sup> Ricardo estudió en el industrial. En los últimos años del secundario entró a trabajar en Astilleros: "trabajé primero en el servicio de desayuno, servía el café con facturas y el horario era de 4 de la mañana a 8, a mí me servía para la facultad, yo estaba en ciencias exactas, me había anotado en ingeniería con orientación físico química. Yo vivía acá, nací en España en Galicia, soy uno de los últimos inmigrantes, me trajeron a los 4 años, en el 55 vinimos y en el 60 vinimos para esta casa... En el año 74 entré al Astillero a trabajar como obrero, era ayudante electricista. En Astilleros hasta el golpe de estado estuve como ayudante electricista. Militaba desde los 18 terminando el secundario, desde el 70... porque en el Industrial es un año más, son 6 años pero yo entré al cole medio año antes...En la Juventud Peronista en La Plata militaba, eran épocas de efervescencia política... Mi ambiente en ese momento era más universitario y los barrios en los que trabajaba eran los de La Plata. Pero hubo mucho trabajo en barrios de Ensenada. La JP hacía trabajo territorial, había unidades básicas nuestras que estaban en los barrios de ensenada, en edificios o en casas de compañeros, se hacían reuniones en Punta Lara, Mosconi, el viejo barrio chino. Vivía en La Plata cuando entré (a ARS) tenía la dirección acá (Ensenada) pero no no porque ya habían venido antes acá a buscarnos, eran de la Marina...pero estaban las tres A del gobierno de Isabel y los grupos militares que se hacían pasar por las tres A para no mostrar que estaban con Perón pero eran ellos, antes del golpe, igual las tres A estaban operando para tratar de salvar al gobierno del golpe, los que operaban de la Marina estaban abonando la fecha del golpe".

Mario estaba laburando en el astillero y después por el clima del 76... yo estuve hasta mediados del 76 pero en La Plata, acá no (en Ensenada) porque nos venían a buscar todos los días. Mario se fue a Tucumán, si acá estaba mal, allá peor, además lo hirieron, eso me lo contó él... Tucumán toda esa zona era un campo de concentración militar, bajó y en seguida lo levantaron, lo chuparon con el auto, por averiguación. Mario no era muy alto pero era muy gordo y fuerte y logra salir del auto pero lo hirieron y en la fuga en el escape (me lo contó y me resultó muy irreal, me lo contó en la plaza San Martín frente a tribunales Mario en el 77) él dice que se mete en una exhibición de arte, un artista estaba exponiendo unos cuadros, pero no estaba el artista, el autor de los cuadros, estaba abierta la exposición, y cómo se llama, no mameluco, como un delantal de pintor, dice que él se puso algo así que encontró ahí, y entraron los que lo estaban siguiendo, pero que él medio de espaldas y los tipos pasaron mirando y siguieron. No no, no creíble para nada la historia, no le presté mucha atención pero como estábamos todos locos, tiene permiso para contarme eso... (Entrevista a Ricardo Fiuza, 2017)

**Imagen 49. Segundo Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”. Rancho Urutaú, proyecto “Mosaicos por la Memoria”, 4 de junio de 2011. Ensenada.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 50. Detalle de los rostros de Mario y María del Carmen.**  
Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 51. Placa del mural.** Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 52. Emplazamiento en la esquina de la Entrada n°1 y la calle Bruno M. Zabala (Camino hacia el Club Regatas).** Fuente: elaborada por la autora.





Imágenes 53, 54, 55 y 56. Exposición de fotografías y objetos que pertenecieron a los homenajeados. Acto musical. Inauguración del mural.  
Fuente: archivo de Melina Slobodián.





### **Tercer Mural “Carlos Esteban Alaye”**

La inauguración de este tercer mural (Imagen 57) tuvo lugar el día 15 de abril del 2012. Se trata de Carlos Esteban Alaye, nacido en Carhué pero desaparecido en la ciudad de Ensenada -donde vivía- el día 5 de mayo de 1977. Era estudiante de psicología, ligado al movimiento obrero y militante de Montoneros. A la izquierda del mosaico, aparece en primer plano y a gran escala el rostro de Carlos mostrando con claridad su enorme sonrisa y expresión de felicidad. Puede observarse que viste una camisa a rayas de colores blanco, rojo y verde. La imagen de Carlos vuelve a repetirse hacia la derecha del mural, pero en este caso se trata del cuerpo completo. Allí aparece vestido con *jeans oxfords* de color celeste y un buzo azul verdoso (Imagen 58). Entre estas dos figuras, aparece una serie de elementos que aluden a las actividades y gustos personales de Esteban. En orden descendente y de izquierda a derecha estos son: el frente del ARS, ya que si bien él no llegó a trabajar allí, estuvo vinculado desde el movimiento obrero; una imagen de Eva Perón que denota su filiación peronista; un banderín de Boca Juniors, club del cual era hincha; una cámara fotográfica aludiendo a su gusto por la fotografía; un libro de Historia que refiere a su gusto por esta disciplina; una boya de pesca sobre el río que rememora su gusto por esta actividad que practicaba a orillas del Río de La Plata; un juego de ajedrez, también en referencia a su práctica cotidiana; piezas de *bowling* que Adelina Dematti de Alaye, la mamá, mencionó como juguetes de su infancia; el símbolo de la paz, utilizado frecuentemente por Carlos; la bandera argentina, como símbolo de su identidad nacional y por último el vagón de un tren, juego de la infancia. Arriba y a la derecha del mural, vemos la placa dividida en dos (Imagen 59):

En la parte superior se lee:

Carlos Esteban Alaye  
Hijo adorado, hermano compinche, futuro padre, fiel amigo y  
compañero.  
Joven sencillo de grandes ideas.  
Querido “compañero y amigo” fiel a su gente, a sus ideas a las que supo  
jamás contraponer.  
Preocupado por el futuro y comprometido por este, nos dejó el boleto  
estudiantil y un ejemplo grandioso de compromiso y amistad.

En la parte inferior se lee:

Carlos Esteban Alaye

¡PRESENTE!

Este pueblo que elegiste te honra, cuando te recuerda con cariño.

El 5 de Mayo de 1977 a los 21 años, es secuestrado.

Permanece DESAPARECIDO.

En la parte posterior del mural (Imagen 60) podemos observar la siguiente leyenda realizada en mosaico:

Carlos Esteban Alaye

Permanece DESAPARECIDO

desde 5 de mayo de 1977

El mural está emplazado sobre la calle Mosconi, a una cuadra de la entrada a YPF y a pocos metros de la casa de Carlos (Imagen 61). Por último, en la inauguración, participaron en el acto sus familiares, amigos y compañeros de vida. Hubo shows de música a cargo de distintos músicos ensenadenses y la especial actuación de Gustavo Santaolalla, quien fuera convocado por Adelina (Imágenes 62, 63 y 64). Esta invitación se debió a que Carlos era ferviente fan de Arco Iris, primera banda de rock del famoso artista, por esta razón es que Gustavo accedió a interpretar canciones en su homenaje.

Carlos fue secuestrado en plena luz del día en la calle Bossinga y México de Ensenada, hubo testigos del hecho, entre ellos el médico Carlos Platz quien muchos años después se comunica con Adelina para contarle lo que había visto. Ella relata:

Carlos iba en bicicleta por la calle Bossinga y un hombre de civil lo detiene para pedirle fuego, se pone a hablar e inmediatamente intenta irse y cae, supuestamente le dan un tiro por la espalda con una pistola con silenciador, había un auto varias horas en la esquina y desde el otro lado corre una gente hacia él ya con pistolas en mano, detienen una camioneta y lo llevan herido en la caja. Él iba a una cita, lo habían delatado, Más tarde me entero que estuvo en La Cacha. Nunca más lo vi (Fabián, 2012, p. 150)

Carlos ya de pequeño mostraba gran solidaridad y sensibilidad con el otro, así lo recuerda Adelina “al chico que invitaba a casa a tomar la merienda era el más golpeado, aquel chico que le hacen bromas o le toman el pelo, él lo tenía bajo su cuidado” (Fabián, 2012, p. 149) Carlos tempranamente decide dedicar su vida a la militancia, y junto a los peronistas apoyó al movimiento obrero y estudiantil acercándose a las fábricas y a la

UNLP. En unas vacaciones en Mar del Plata, Carlos conoció a Inés Emilse Ramos<sup>119</sup> y al poco tiempo se casaron por civil y por iglesia en La Plata, “fue una relación que duró dos o tres años”. Inés también nos contó sobre la llegada de ambos a la ciudad de Ensenada, la situación de ese momento; cuando lo secuestran a Carlos; y los días posteriores.

Cómo llegamos a Ensenada, tiene que ver con la represión que hubo en el 76, donde vivíamos era en Los Hornos, durante muchas semanas se escuchaban balazos y enfrentamientos, que no eran enfrentamiento sino de un solo lado, de las fuerzas armadas y policíacas en casa de militantes y en gente que se suponía que tenía algún tipo de participación.

Por suerte nunca estuve en manos de los milicos ni de la policía, ese día como te comentaba, cuando Carlos no llegó a la hora acordada... teníamos la consigna entre los militantes, aunque ya en esa época era un caos porque ya había pasado el 76, en La Plata fue 76 y parte del 77 de no poder caminar porque cualquiera te podía estar señalando, cualquiera de los compañeros que podían estar en ese momento torturando en los autos, o que venían torturados y los obligaban de distintas maneras y no lograban encontrar otra forma de...señalando a los compañeros que encontraban en la calle, los "sacaban a pasear", los sacaban a dar una vuelta para señalar a los compañeros que anduvieran en las calles, entonces caminar por La Plata era realmente...ya no lo hacíamos cuando nos dimos cuenta que eso sucedía porque fueron desarticulando las cosas de tal manera que empezó un manto de silencio, bueno agarraban a alguien y cómo te enterabas de que lo habían agarrado, bueno a veces sí, porque ibas a la cita y ese compañero no estaba, pero tampoco sabías si era porque lo acababan de agarrar o que algo había pasado de otra índole.

---

<sup>119</sup> Inés vive en México y se dedica al psicoanálisis desde hace aproximadamente 30 años. “Salí como exiliada, mejor dicho salimos ocultándonos de nuestras identidades algunos, mi hija no, porque no había manera de ocultarla entonces salió con Adelina, con la abuelita la que fue Madre de Plaza de Mayo, como si fuera hija de la hija de Adelina, o sea de la tía de Florencia, la hermana de Carlos, María Alaye. En el año 78 salimos a Brasil. Nos admitieron como refugiados políticos, lo cual fue una alegría enorme porque además contábamos con el apoyo de cierta protección, no teníamos papeles entonces nos daban un documento, en el documento decía que éramos refugiados, no teníamos pasaporte entonces nos daban un pase en este caso para ir a Francia, a mí me aceptó Suecia dije que no porque me mandaban con mi hija que ese momento tenía 10-11 meses, dije que no, entonces nos mandaron a todos a Francia. Todos eran: María Alaye con su compañero, a mí, a Florencia y a un compañero más que era amigo de Carlos, que también se refugió con nosotros, hicimos como un grupo familiar, eso fue en julio del 78.

Salí de Argentina en 1978, después que lo secuestran a Carlos en el 77, ese mismo día, o sea el 5 de mayo, salgo de la casa que vos conociste la otra vez, la casa que ahora se llama Carlos Alaye Centro Cultural, desde ese día que salí de ahí a salir de Argentina llevó un año...sí...como te podrás dar cuenta se me quiebra la voz porque no deja de ser tomar contacto con algo muy muy difícil...triste. Yo estaba embarazada de 4 meses y medio aproximadamente, nos escondimos donde pudimos, primero sola dando vueltas en Buenos Aires durante días. Esto que te comento le paso a muchísima gente, no solo a mí, a gran parte de una generación. En ese momento yo tenía 21 años, cuando salgo del país que fue en el 78 a Brasil, ya tenía 22 años y tenía una hija de 9 meses, mi hija Florencia Alaye, mi hija y la hija de Carlos. (Entrevista a Inés Emilse Ramos, 2017)

Por otro lado, Ramona<sup>120</sup> vecina enseñadense de Carlos e Inés, recuerda su vínculo con ambos y el día posterior al secuestro de Carlos cuando los militares entraron y se instalaron en su casa:

Hace 26 años que vivo en esta casa. Cuando ellos se mudaron yo vivía al lado, yo tenía negocio y guardaba la leche en la heladera porque no entraba, venía a guardar la leche acá (casa de Carlos), si si en los cumpleaños estaba, en el cumpleaños de mi esposo. La última vez que yo lo vi a Carlos fue el 30 de abril era el cumple de mi esposo, él fue a mi casa con la negra, mi esposo tocaba la guitarra y cantaba, y a él le encantaba, y tal es así que uno de mis hermanos lo anotó en Astilleros y lo llamaron pero ya lo habían matado. Fue la última vez que lo vi. Nosotros le decíamos el Bocha a Carlos, siempre hablábamos, tomábamos mate con la Negra (Inés)

Yo a Inés no la he visto, la vio mi mamá y mi esposo, que se iba y dijo si viene el Bocha decile que me fui a poner una inyección le dijo a mi esposo y a mi mamá que estaban ahí afuera y al otro día aparecieron los francotiradores, los militares, vos me decís de qué grupo eran no sé porque eran ochenta mil, desde la garrafa toda esta zona (señala el espacio) lleno de milicos, había de todas clases... al otro día que lo mataron, vinieron a la casa, acá. Cuando lo mataron a él vinieron con la dirección exacta por eso te digo que alguien lo entregó, cuando vinieron los militares y tiraban los francotiradores, me tiraron todo abajo a mí, si me entraron adentro, me apuntaron, a los chicos me dijeron que lo envuelva con...el susto, se caía cualquier cosa y se rompía y pegábamos

---

<sup>120</sup> Ramona, trabajó en el Hospital Naval en la cocina, para los enfermos crónicos. Nos contó que nunca se asoció a ningún partido político, que su marido era peronista y trabajó en YPF hasta que lo echaron durante el gobierno de Menem.

un grito, yo no tenía nada que decirles porque no sabía nada, ni si quiera la había visto cuando se fue la Negra, mi esposo estaba trabajando, a mí no me iban a sacar nada porque no sabía nada, pero te apuntaban, dos con el fusil, y adonde te movías chau, quietita...Yo tengo ahora 67 y cuanto hace 30 años...yo tenía la bebé que no tenía ni un mes y Gustavo que tendría 3 años...

A continuación, reproducimos un diálogo interesante que se dio entre Ramona, Inés y quien escribe, en la vereda de la casa de Carlos e Inés, sobre este mismo día:

**M-** ¿Y qué le decían los militares?

**R-** que había extremistas, yo sabía que no había nadie acá, que mi mamá la vio pasar a la Negra que se había ido. Cuando vos te ibas le dijiste a Santo y a mi mamá.

**I-** no me digas yo estaba desesperada

**M-** ¿vos ya sabías lo de Carlos?

**I-** No, no regresaba y había tanto...todo lo que te está contando es de ese día yo no me acuerdo de eso por ejemplo

**R-** yo no la he visto yo estaba adentro con los chicos que eran chiquitos y al otro día los francotiradores tiraban, cuando entran me rompen todo, tiran desde el fondo de mi casa, toda esta zona de mi casa eran soldados, marinos, lo que sea, estaba lleno y después fue el oficial a decirme que ya habían allanado, me dijeron lo que encontraron, me dijo “¿te parece que eran buenos vecinos?”, conmigo no se metieron nunca le dije, se llevaron las cosas pero quedaron acá dos o tres guardias, pero el susto no me lo sacaba nadie, y tampoco tenía ganas de hablar, cuando los veía peor todavía. Te imaginas que vine a los 12 años a vivir, nací en Corrientes en Santa Lucía, los estudios los hice todo acá, prácticamente soy una ensenadense.

**I-** ya se sabe que eran de la Marina esos

**R-** era de la garrafa toda esta calle todo, mi casa estaba lleno de milicos, a mí me apuntaban, a todos, me hizo envolver a Gustavo y yo tenía la nena que había nacido el 7 de marzo era chiquitita

**I-** el 5 de mayo fue esto

**R-** el día de la fundación de Ensenada, justo porque el 5 de mayo es la fundación de Ensenada y así que me apuntaron, estuvieron acá un buen rato, llevaron las cosas

**I-** escribieron cosas las fotos están en el archivo histórico

**R-** estuvieron acá como una semana porque dicen que se comunicaban por la antena del televisor, vino doña Adelina y mi mamá le miró las manos y le dijo “dígame ¿usted es la mamá del Bocha?”, “sí”, “escúcheme no se aproxime a la casa está llena de milicos cualquier cosa yo le digo que usted es una maestra que vino a comprar”

I- porque las manos eran muy parecidas, qué suerte, nos querían mucho, nos llevábamos muy bien

R- acá los milicos estuvieron una semana

I- así hacían y porque podía llegar alguien así tal cual como lleo Adelina, los agarraban

R- por eso mi mamá cuando le vio las manos dijo “es la mamá del Bocha” mi mamá no la conocía a doña Adelina, por las manos se dio cuenta, porque yo tenía negocio, fue al negocio ella.

**Imagen 57. Tercer Mural “Carlos Esteban Alaye”. Rancho Urutaú, proyecto “Mosaicos por la Memoria”, 15 de abril del 2012. Ensenada.**

Fuente: elaborada por la autora.





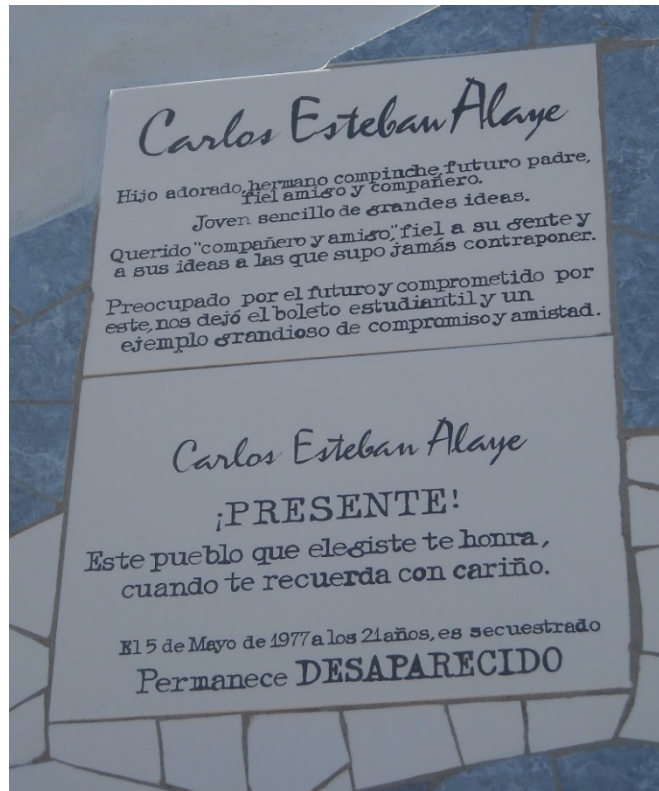
**Imagen 58. Detalle de la figura completa de Esteban.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 59. Placa del mural.**

Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 60. Vista posterior del mural.** Fuente: elaborada por la autora.



**Imagen 61. Emplazamiento del mural en la calle Mosconi, a una cuadra de la entrada a YPF.** Fuente: elaborada por la autora.

**Imágenes 62, 63 y 64. Inauguración del mural.**

Fuente: elaborada por la autora.





#### **IV Mural “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”**

Este Mural (Imagen 65) 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. Carlos, era estudiante de Educación Física de la UNLP (le faltaba poco para recibirse) amante de los deportes, especialmente del fútbol, y trabajaba en SEGBA (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires, hoy EDELAP). Marta se había recibido de Psicóloga (UNLP), era bailarina de flamenco y trabajaba en Vialidad. Era platense pero desde el Rancho decidieron representarla igual junto a su compañero. Tenían 28 y 26 años cuando fueron secuestrados. Ambos militaban en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y permanecen desaparecidos. 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 (Imagen 66). Lleva una camisa en tonos amarillos, un pantalón celeste *oxford*, y

zapatos. Detrás de ambos, se 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 símil 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. Por fuera del mosaico, a la derecha y en el medio, podemos observar la placa (Imagen 67) dividida en dos partes que dice:

Primera parte:

Carlos Guillermo Díaz  
(Ex alumno EPB N°9)  
Marta Susana Alanís  
(Avellaneda/La Plata)  
Gente de barrio, estudiantes, trabajadores, militantes, pareja y padres.  
Fueron secuestrados en Marzo de 1977 por la Dictadura Cívico Militar  
(1976-1983)  
Aún PERMANECEN DESAPARECIDOS

Segunda parte:

(...) Todo está guardado en la memoria,  
Sueño de la vida y de la historia.  
La memoria despierta para herir a los pueblos  
dormidos que no la dejan vivir libre como el viento.  
(León Gieco)  
¡Memoria, Verdad y Justicia!

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 quinto y sexto grado, quienes hicieron numerosos trabajos en relación al mural, a Carlos y su hijo Mario. En el acto de inauguración estos trabajos fueron expuestos (Imágenes 68 y 69). Asistieron los chicos, algunas docentes y directivos. También familiares, amigos, gente del barrio, compañeros de trabajo y

militancia de Carlos, el Secretario de Cultura Carlos Ferrari de la Municipalidad de Ensenada, y los propios integrantes del Rancho. Hubo palabras alusivas, baile y música (Imágenes 70, 71, 72, 73 y 74)

Este mural, a diferencia de los anteriores, siendo colocado en una pared exterior de la Escuela nº 9, contó con otros actores intervinientes durante el proceso de construcción: la comunidad educativa. En la escuela no sabían que tenían un ex alumno desaparecido. En las reuniones con Mario, Melina y Oscar no sólo charlaron sobre Carlos sino también sobre los desaparecidos de Ensenada y el proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Analía, actual Directora, era la Secretaria de la escuela en ese momento, y nos contó que la decisión de permitir colocar el mural en el frente de la escuela no sólo fue por pedido del Rancho Urutaú<sup>121</sup> sino también por un compromiso de la Institución ante la temática, y porque ya desde tiempo antes, la Dirección de Escuelas les había pedido realizar trabajos y actos con los chicos sobre democracia y derechos humanos:

Tiene que ver con donde está parado uno políticamente con este tema digo, porque bueno si bien está el diseño curricular que da una mirada de condena a todo lo que fue el terrorismo de Estado, si uno por ahí no está convencido de que hay que darle lugar a ese tema en la escuela, por supuesto respetando la edad de los nenes, tal vez no se hubiera podido concretar (Entrevista a Analía, 2017)<sup>122</sup>

En este sentido, para Beatriz<sup>123</sup> y Vanesa<sup>124</sup> -las docentes de quinto y sexto grado- el mural “fue espectacular, fue el broche de oro a todo lo que nosotros estuvimos

---

<sup>121</sup> Analía no sabía quiénes eran los que querían realizar el homenaje a este ex alumno desaparecido y a su esposa. Cuando se contactó con el Rancho para darles la respuesta de la escuela, se dio cuenta que eran las mismas personas que habían realizado el mural de Carlos Alaye. Analía había asistido al acto de inauguración de este mural tras haberse enterado a través de la publicación de un amigo en *Facebook*.

<sup>122</sup> Analía también explicó su vínculo personal con la temática: “mi papá me enseñó, si bien no fue una persona con actividad política, si yo recuerdo de...o sea no sufrí la dictadura, pero recuerdo cuando nosotras éramos chicas que una noche nos tuvimos que ir de mi casa porque mi papá era comunista, pero no militaba, pero sí manifestaba sus ideas, yo era chiquita, no sé... seguramente ya se habían llevado a compañeros de Astilleros, él trabajaba ahí, y algo le hizo temer de que le podía pasar a él simplemente por manifestar sus ideas, y nos fuimos una noche a lo de un tío. Después yo recuerdo cómo nos hablaba de las Madres de Plaza de Mayo, reivindicándolas cuando una parte de la sociedad y cuando la dictadura las llamaba locas, él nos enseñaba a mí y a mi hermana que eran personas que estaban buscando a sus hijos desaparecidos y así que en ese sentido yo tengo una formación.

<sup>123</sup> Beatriz es de Castelar, y nos contó que en su trabajo con los chicos utilizó su propia experiencia para explicar la dictadura, “yo les decía chicos ustedes piensen que en mi época, yo tengo 50 años fijate que yo viví en el auge, ahí yo fui a estudiar a la Universidad de Morón y

trabajando, trabajamos mucho”<sup>125</sup> (Entrevista a Beatriz, 2017), “es muy significativo tener ahí la imagen de la pareja, el vestido, la historia de la mamá es re contra significativo” (Entrevista a Vanesa, 2017). Ambas relatan el entusiasmo de los chicos, “cuando nosotros les dijimos que en estos salones había estudiado Carlos, los chicos se quedaban pensando en qué asiento, en qué banco” dice Vanesa. Como anécdota, ella recuerda una de las primeras reacciones de los chicos al ver a Carlos representado en el mural,

Señalaron sus bigotes y lo relacionaron con “el ferretero del barrio”, con el hermano de Carlos que vive en el barrio de la Escuela y tiene el mismo bigote, ellos detectaron eso porque lo conocen, y el bigote es muy característico de la familia Díaz.

Por otro lado, Analía mencionó que el Rancho los invitó a participar de la construcción plástica del mural pero que nadie pudo asistir. En la semana previa al emplazamiento e inauguración intensificaron los trabajos en toda la escuela, invitando a la comunidad a participar. Para el día de la inauguración Analía escribió unas glosas, y organizó y realizó la conducción en coordinación con el Rancho y con Laura Camacho del Allegro Ma Non Troppo. También ese día le entregó a Mario una copia del registro del paso de Carlos por la escuela. Dos semanas antes había buscado en el archivo y encontró la lista de alumnos promovidos de sexto grado:

Me despierto un día en mi casa y digo: si Carlos fue alumno nuestro tiene que haber algún registro del paso por esta escuela (...) por el año de nacimiento deduje más o menos el año en que había egresado y encontré el de sexto grado y le hice una copia y se la entregué a Mario. Bueno

---

tocaba en el ascensor un militar... y viví que me pararan en la calle y me pidieran documento y que no tuviera documento, pero como tenía un tío militar llevaba una tarjetita que atrás tenía un código y ese código me salvó la vida (...) En esa época íbamos a jugar a la Quinta de Seré que fue un centro clandestino de detención que estaba a seis cuadras de mi casa, y un día, era un castillo, un alboroto hermoso era, vamos a verlo y estaba todo tapado, así todo con ladrillo material y le dije a mi viejo: papá nos taparon el castillo, entonces mi tío dijo nunca más vayan ahí”.

<sup>124</sup> Vanesa vive a unas cuadras de la escuela, conocía de vista a Mario y a su tío y también había escuchado la historia de un bebé que se había salvado de que lo llevaran, pero hasta el momento del mural no identificó a ellos con esta historia.

<sup>125</sup> Por ejemplo, antes del comienzo del mural, las maestras habían viajado un día jueves con los chicos a Buenos Aires a conocer algunos museos, el Cabildo y el Congreso. Cerca de las 15hs todo el grupo se encontraba en Plaza de Mayo por lo que decidieron esperar a la ronda de las Madres. Los chicos dieron la vuelta junto a ellas con la bandera municipal de Ensenada.

antes de entregársela escribí unas palabra y ese fue el momento más emotivo por lo menos para mí, en el sentido de que ellos soñaban con un país igualitario no? y por ahí esta escuela sin querer había, digamos, tal vez inspirado ese espíritu en él, tal vez en alguna clase de historia... no me acuerdo exactamente cómo lo puse...digo que algún texto literario, algún prócer histórico había de alguna manera tal vez, sido la semillita en ese revolucionario que fue después Carlos. (Entrevista a Analía, 2017)

**Imagen 65. Cuarto Mural “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”. Rancho Urutaú, proyecto “Mosaicos por la Memoria”, 26 de junio de 2014. Ensenada. Fuente: elaborada por la autora.**



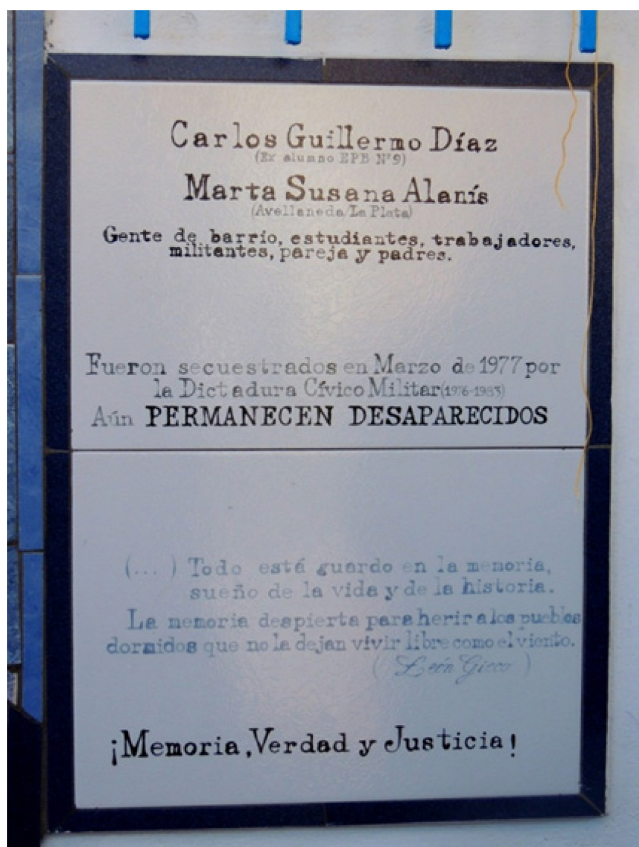


**Imagen 66. Detalle de las figuras de Carlos y Marta junto a su bebé Mario Díaz, hoy integrante del grupo Rancho Urutaú. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 67. Placa del mural.**

Fuente: elaborada por la autora



**Imagen 68. Trabajos realizados por niñas y niños de tercer y quinto grado de la Escuela Primaria n°9. Inauguración del mural. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imagen 69. Detalles de trabajos. Mensajes para Mario Díaz. Fuente: elaborada por la autora.**



**Imágenes 70, 71, 72, 73, 74. Inauguración del mural en el frente de la Escuela Primaria N° 9 de Villa Tranquila. Fuente: elaborada por la autora.**







### **Análisis formal de los murales**

En términos generales, la estructura compositiva de los cuatro murales mantiene similitudes evidentes a la vez que presentan ciertas particularidades de las que se darán cuenta a continuación. En primer lugar, se sabe que las paredes fueron especialmente construidas para los mismos, excepto el cuarto mural que fue emplazado sobre la pared frontal de la escuela. En los cuatro casos el tamaño coincide con el tamaño de la pared, es decir, el marco límite del mural coincide con el límite de su soporte: la pared. Además, el tamaño es casi idéntico. El primer mural: 2,61 x 0,17 x 2,70m. El segundo mural: 2,92 x 0,14 x 2,44m. El tercer mural: 2,90 x 0,17 x 2,82m. El cuarto mural, el más grande, 3,07 x 3, 40m. La monumentalidad, característica propia del muralismo, está dada también por la gran escala utilizada para la representación de las figuras en mosaicos. Esto amplía la posibilidad de visualización del mural dentro del entorno del barrio donde está emplazado. Teniéndose en cuenta el tipo de emplazamiento urbano, el espectador/observador puede ser móvil y los puntos de vista de los murales múltiples y variables. Sin embargo, en los cuatro casos hay una dirección preferencial que se sugiere y corresponde con la orientación de los mosaicos hacia la calle más transitada del lugar. Todos los murales se ubican a menos de tres metros de la misma (doble mano

en todos los casos) (Imágenes 75, 76, 77 y 78). Los transeúntes del barrio según donde se posicionen o por donde se dirijan, podrán observar la totalidad o una parcialidad del mural. En el caso del tercer mural, ambos lados de la pared están intervenidos por lo que se sugiere al observador recorrerlo en todo su perímetro. En todos los casos hay puntos de vista más fijos como pueden ser paradas de colectivos, esquinas, entre otros. Por su parte, las placas invitan al espectador a acercarse al mural ya que a la distancia no pueden leerse. De acuerdo al emplazamiento, entonces, el tipo de acercamiento y las posibilidades de recorrido que tiene el espectador le otorgan a estas obras murales el carácter dinámico que las define como tales. En cuanto a la composición, en el primer mural se distingue la figura de “Nato” sobre un fondo que combina los elementos – estandarte, cintas, bombo- y se completa visualmente con el soporte blanco que es la pared. En el segundo mural, se destaca la imagen -compuesta por las figuras de Mario y María del Carmen junto a la guitarra- sobre el soporte blanco que oficia de fondo por contraste. En el tercer mural, la composición sugiere una lectura fragmentada a partir de que los elementos están entremezclados sobre el tablero de ajedrez, y no se destacan de la imagen total como sí lo hacen la figura del rostro y el cuerpo completo de Carlos. En el cuarto mural, las figuras de Carlos y Marta se destacan visualmente con claridad de un fondo compuesto por la bandera argentina, el salón de baile, la cancha de fútbol, la estantería y el piso a cuadros. Por otra parte, la organización del campo visual entre las figuras-elementos y el soporte-pared, es en los cuatro murales simétrica y más o menos dinámica. El equilibrio y peso compositivo están dados por el tamaño, color y ubicación de las figuras en el espacio, y también por la carga simbólica que conllevan. Por ejemplo, en el tercer mural a pesar del peso que tiene la figura del rostro dada por la gran escala y el color pregnante, esta se compensa con la disposición longitudinal de la figura de cuerpo completo junto a la bandera argentina y la placa que en este caso, se encuentra sobre la imagen y no por fuera de esta como en los otros murales.

Por otro lado, el tratamiento del espacio fue variando de un mural a otro, resultando el segundo mural el más simétrico y estático, y el tercero y cuarto simétricos pero de lecturas visuales más complejas y dinámicas, dadas, entre otros factores, por el ritmo, movimientos, direcciones y tensiones, que sugieren las figuras en su composición. A su vez, son estos dos murales los que contienen mayor cantidad de indicadores espaciales, llegando a configurar un espacio que combina la perspectiva lineal con el severo rebatimiento, marcado escorzo y traslape de sus figuras (Imágenes 79, 80, 81, 82 y 83). En estos dos murales además, se revelan a primera vista

indicadores temporales dados, por los elementos en el caso del tercer mural, y por las figuras en el cuarto. En ambos, desde un solo plano visual, se muestran distintos momentos de la vida de esos personajes.

En cuanto a los elementos plásticos de los murales, el criterio de selección de las piezas de cerámicos es sencillo: por forma, tamaño y color. El tamaño de las piezas, regulares e irregulares varía considerablemente, siendo las más pequeñas de 1 x 1 cm o 2 x 1 cm, y las más grandes de 9 x 8 cm o piezas casi completas de 30 x 30 cm. El tamaño medio promedio utilizado es de 2 x 3 cm o 3 x 4cm. El grosor de los mosaicos es de 1cm (Imágenes 84, 85, 86, 87 y 88). Por su parte, la paleta de colores que manejaron en los tres primeros murales es bastante reducida, esto se corresponde con que la paleta de colores de los cerámicos del tipo de revestimiento para pavimentos es limitada, de modo que debieron resolver los colores de las figuras, con lo que encontraron disponible. En el cuarto mural, utilizaron por primera vez un horno para esmaltar las piezas (originalmente de color blanco), lo que les brindó la posibilidad de ampliar la paleta y elegir los colores que deseaban. Además, con la horneada, Melina realizó una pieza de cerámica: la rosa roja que lleva en su cabello Marta<sup>126</sup> (Imagen 89). De todos modos, el tratamiento compositivo de las piezas es el mismo para todos los murales y corresponde no sólo al tipo de técnica que se está empleando sino también a que los materiales comparten iguales propiedades (a excepción de los azulejos<sup>127</sup>). Los elementos plásticos, entonces, se organizan de la siguiente manera. En principio, la tarea consiste en rellenar con las piezas cada plano de las figuras por color, de acuerdo a la resolución del boceto. El color y la paleta tonal son similares en los tres murales (a excepción del cuarto mural que presenta, como ya dijimos, una paleta de colores mucho más amplia) y, si se tiene en cuenta el uso de las fotografías como referencias, son la resultante de una combinación entre color local y color de uso arbitrario, pero también

---

<sup>126</sup> Melina cuenta: “Fue con muchas idas y venidas, porque habíamos comprado esmaltes, yo estaba recuperando el horno que era del Allegro Ma Non Troppo, estaba tratando de reciclarlo y lo había llevado a la Cooperativa Futuro Ensenadense, y bueno no funcionó, porque sí lo arreglé pero no sé qué pasó, metieron la mano y no funcionó. Toda la parte esa que teníamos planeado resolverla de una determinada forma se vino atrás. Sí usamos los esmaltes en unos cuantos cerámicos que mandamos a hornear a otro lugar. Usamos algunos de esos para el mural. Pero de las pruebas del horno en restauración llegó a salir la rosa roja que tiene ella, hasta ahí llegue. Para pagar la horneada hicimos rifas como siempre” (Entrevista a Melina Slobodián, 2015)

<sup>127</sup> Melina explica que intentaron no mezclar cerámicos con azulejos en una misma figura u elemento ya que “donde pones cerámico no puedes poner azulejos, porque no compatibilizan, en grosor ya son distintos, el azulejo es más fijo, el tipo de esmaltado y la sensación que da uno y otro es totalmente distinto”. (Entrevista a Melina Slobodián, 2012)

hay color que representa la iluminación, es decir el color local es tal exceptuando siempre las variaciones de luminosidad ya que los tonos de los trozos de cerámicos (que son plenos planos de color en pequeñas dimensiones) se ordenan para generar claroscuros que rompen con la percepción de plenos planos de color a distancia. Se trata de una paleta de colores más bien fría en los primeros tres murales, y cálida en el cuarto mural, en donde las distintas tonalidades se aplican de acuerdo al dibujo para generar luces, sombras, gestos y volumen. En el caso del primer mural, al tratarse casi exclusivamente de una composición hecha por los agentes del Rancho, los colores del boceto coinciden con los colores de los cerámicos disponibles, es decir, se trabajó en simultáneo. En el caso del segundo y tercer mural, se pueden observar algunas diferencias de color y tonalidades entre el boceto y el mural debidas a la disponibilidad del material (por ejemplo en el saco de María del Carmen, originalmente rojo y naranja y en el mural resuelto con tonalidades de marrones) (Imágenes 90 y 91). En el resto de las figuras se pueden observar evidentes variaciones tonales. Para la composición de los rostros, cuellos y manos se utilizaron distintas tonalidades de marrones. En el caso de “Nato”, Mario y Carmen se utilizaron tres valores: alto, medio, bajo (Imágenes 92 y 93) Para el caso de Carlos Alaye, en el primer plano del rostro se utilizaron seis valores diferentes (Imagen 94), mientras que en el rostro de la figura completa se utilizaron cuatro (Imagen 95). Es interesante mencionar que en estos casos utilizaron cerámicos símil madera. Para el resto de las figuras se rellena con el mismo criterio siguiendo el boceto como referencia. Por otro lado, es interesante destacar que el uso de la línea negra como contorno de las formas es apenas utilizado. Se aplica notablemente en el rostro a gran escala de Carlos para delinear la cara, parte de la boca, nariz, ojos, cejas y cabello. También en la camisa. Pero en el resto de las composiciones la línea negra es utilizada solo para marcar cejas y ojos, y especialmente el bigote de “Nato” y el saco de María. El recurso de la línea como elemento expresivo, descriptivo y de contorno aparece ciertamente y con fuerza recién en el tercer mural. En efecto, las figuras de los murales se identifican en general por el color (como ya se explicó anteriormente) y las formas. Las piezas irregulares se utilizan para rellenado sencillo, tanto de figuras bidimensionales como de aquellos detalles que no presentan un tratamiento o criterio especial (Imágenes 96 y 97). Las piezas regulares, en cambio se utilizan a veces para reforzar la forma (Imagen 98, 99 y 100), otras para reforzar los indicadores espaciales (Imagen 101) como es el caso de las sombras rebatidas que aparecen debajo de las figuras. En todos estos casos se trata de piezas del mismo tamaño y forma que son



colocadas de forma continua y en serie siguiendo un orden y dirección particular (Imágenes 102 y 103). Por último, es interesante mencionar que en el primer mural se utilizaron piezas de azulejo para la composición completa del estandarte, y las cintas<sup>128</sup> (Imágenes 104 y 105).

**Imágenes 75, 76, 77 y 78. Emplazamientos urbanos.**



---

<sup>128</sup>Durante la búsqueda no hallaron suficiente cantidad de cerámicos de este color y los agentes, en este caso, no quisieron optar por otro. De modo que decidieron comprar azulejos de color bordó para construir todo el estandarte de un mismo material. En el resto de las figuras, se utilizaron algunas piezas de azulejos para rellenar faltantes de cerámicos. A una distancia considerable del mural se puede observar a simple vista la diferencia de propiedades entre un material y otro.



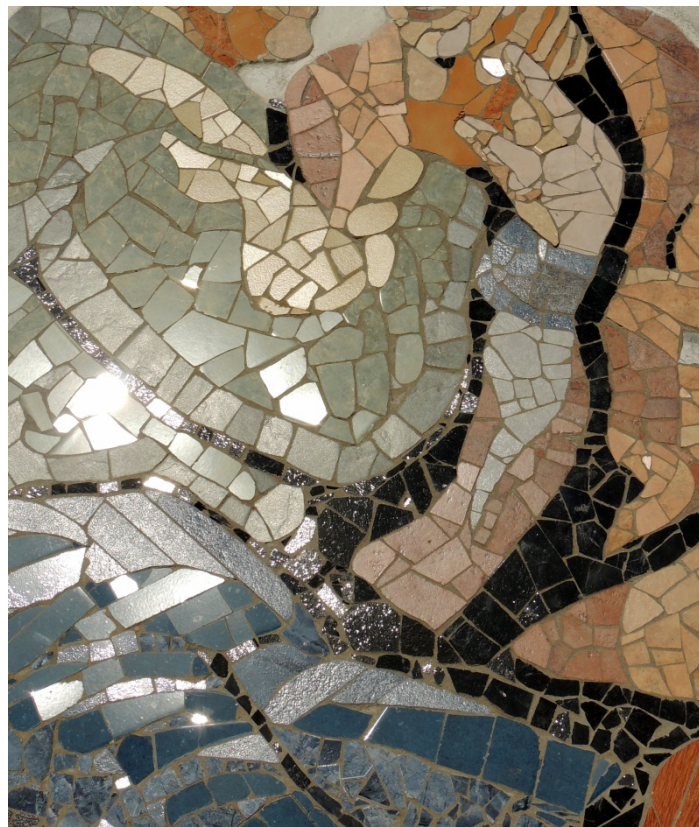


Imágenes 79, 80, 81, 82 y 83. Indicadores espaciales.





**Imágenes 84, 85, 86, 87 y 88. Elementos plásticos. Formas y tamaños de las piezas.**







**Imagen 89. Pieza de cerámica. Rosa Roja.**



**Imágenes 90 y 91. Comparación del boceto y la composición final. Paleta de colores.**



**Imágenes 92 y 93. Variaciones tonales. Tres valores: alto, medio, bajo**





**Imagen 94. Variaciones tonales. Seis valores.**



**Imagen 95. Variaciones tonales. Cuatro valores.**



**Imágenes 96 y 97. Piezas irregulares**



**Imágenes 98, 99 y 100. Uso de piezas regulares para reforzar las formas.**





**Imagen 101. Piezas regulares para reforzar indicadores espaciales.**



**Imágenes 102 y 103. Piezas regulares para reforzar indicadores espaciales. Sombras.**



**Imágenes 104 y 105. Piezas de azulejos.**



## CAPÍTULO IV

### La representación de los desaparecidos y asesinados del proyecto “Mosaicos por la Memoria” del Rancho Urutaú

#### Representar el horror

Como hemos visto en el primer capítulo, la historia reciente de nuestro país estuvo marcada por la experiencia límite que significó la represión desplegada por el terrorismo de Estado en los setenta. Este período ha sido considerado como experiencia extrema y traumática de alto alcance social y colectivo (Franco & Levín, 2007; Alonso, 2007; da Silva Catela, 2009; Raggio, 2011; Flier, 2014). Esto nos conduce a pensar en las particularidades de la elaboración de pasados recientes de acontecimientos límite por parte de las sociedades afectadas. Desde la perspectiva de la adecuación de las representaciones posibles, este tema ha sido tratado y discutido por historiadores, filósofos, antropólogos, artistas, políticos, teólogos, entre otros. El tropo fundamental en torno al que han discurrido las cuestiones de representación y narración ha sido el Holocausto, estimado como situación límite que exige un esfuerzo desconocido para poder ser atrapado en las narrativas conocidas, sin definir si realmente puede ser “contado” “explicado”, o si puede llegar a ser cumplida la exigencia generacional y política de su emergencia completa, y de su transferencia a las generaciones futuras. Esta interpretación del Holocausto tuvo lugar a principio de los años ochenta. En esos años, siguiendo a Huyssen (2002) en contraste con la mirada hacia el futuro - característica de la modernidad occidental de la primera mitad del siglo XX- se activó en Europa y en los Estados Unidos una pulsión memorialista: el surgimiento de la memoria como fenómeno cultural y político<sup>129</sup>. Distintos eventos acompañaron este fenómeno, como el debate de los historiadores alemanes sobre el Holocausto (*Historikerstreit*); los cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios -de simbólica carga política y masiva cobertura mediática- del ascenso de Hitler al poder en 1933,

---

<sup>129</sup> Según la hipótesis del autor, esta “cultura de la memoria” es, en parte, una respuesta o reacción a la intensidad de los cambios y a una vida sin amarres o raíces en la contemporaneidad. El giro hacia la memoria recibe su impulso del deseo subliminal de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fractura del espacio en el que vivimos.

recuperado en 1983; la invasión de Normandía en 1994; y el fin de la Segunda Guerra Mundial (SGM), evocado en 1995, entre otros. También por la erección de monumentos recordatorios, museos y producciones cinematográficas y para televisión que extendieron el tema y avivaron su interés global. Del debate de los historiadores surgieron fuertes disputas sobre las nuevas interpretaciones históricas del nazismo, la idea de “normalización”, la relativización, la “Solución Final”<sup>130</sup> y los límites y problemas de su representación. Algunas de estas perspectivas fueron esbozadas en la compilación del historiador Saúl Friedlander (2007) en la que se encuentran trabajos de escritores, historiadores y sociólogos como Hayden White, Carlo Ginzburg, Perry Anderson, Jürgen Habermas, Martin Jay, Vincent Pecora, Dominick LaCapra y Eric Santner, entre otros. Allí dice Friedlander,

Nuestro presupuesto subyacente, es que tratamos un acontecimiento que exige un abordaje global y una reflexión general sobre las dificultades que plantea su representación. (...) Lo que hace de la solución final un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX. (2007, pp. 21-23)

Entonces señala:

De modo que por un lado, nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación bien pueden ser insuficientes, y nuestro lenguaje mismo bien puede ser problemático. Y por otro lado, frente a estos sucesos [el Holocausto judío a manos de los nazis] sentimos la necesidad de contar con algún relato estable; un campo infinito de discursos posibles plantea la cuestión de los límites con marcada severidad” (2007, p. 27)

En el mismo sentido Lyotard (1988) plantea que el silencio que Auschwitz le impone al historiador es un signo para la gente común, que indica que “algo (...) no se deja formular con las expresiones establecidas” (Recuperado de Kaes, 2007, p. 313). Sin embargo, a pesar del problema de los límites o las “imposibilidades”, estas reflexiones y discusiones no hicieron más que evidenciar la existencia concreta de intentos por narrar, describir y representar estos acontecimientos de experiencias traumáticas.

---

<sup>130</sup> Expresión que asumió el exterminio de los judíos detenidos en campos de concentración de la Alemania nazi.



En efecto, esta situación límite que se plantea para la narrativa histórica y exige reflexión y cuidados tanto epistemológicos como morales, también se desplazó hacia el terreno de los lenguajes estéticos y las representaciones artísticas de este tipo de hechos. El arte ha mantenido un “lugar” muy cercano y privilegiado como mediador en la elaboración de experiencias traumáticas, en tanto sus lenguajes y la especificidad de sus materialidades y procedimientos pueden eludir la exigencia de racionalidad de los textos epistémicos, redimensionar la transferencia de mensajes, y hasta impulsar el acercamiento al pasado traumático. Cuando lo que está en juego es lo que rompe el sentido y la posibilidad de contarlo, el trabajo del arte es eficaz y es capaz de insinuar vías de reflexión a las que, por causas de “*rigorismo*”, no siempre pueden sumarse las disciplinas tradicionales (Gatti, 2011, p.150). Las preguntas y respuestas sobre los límites, sobre si es posible representar, narrar o procesar en palabras o en imágenes el horror, han sido ampliamente discutidas, particularmente a partir de 1949. Cuatro años después de terminada la SGM, cuando Adorno formuló una polémica sentencia en la que decretaba como acto de barbarismo escribir poesía después de Auschwitz. Sobre esto, es interesante la observación de Robles que dice,

Sorprende lo precoz de este llamado en un momento en el que no abundaban las voces intelectuales que denunciaran lo que había ocurrido en los campos. Esa sentencia daba lugar ciertamente a una mala interpretación ya que parecía condenar a la suspensión de toda praxis cultural y al simple abandono de la reflexión (Robles, 2013, p.11)

Eduardo Grüner (2008) opina que quizás Adorno no quiso decir que ya no era posible hacer arte después de Auschwitz, sino que después de Auschwitz “sólo es imaginable, como arte “auténtico”, un arte de lo imposible (...) un arte que directamente renunciara a toda representación, a toda estética, para mantener una suerte de ética de la ausencia, del silencio, de la mudez. De todos modos, en 1969 Adorno retomó, de forma más matizada, aquella afirmación y reflexionó que “el sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a gritar; por eso puede haber sido falso que después de Auschwitz ya no se pueda escribir poesía” (Robles, 2013, p.11). Por otro lado, varias décadas después, el debate, lejos de perder fuerza reapareció ante los dichos de Didi-Huberman (2003) en su análisis sobre un conjunto de imágenes fotográficas del crematorio V de Auschwitz-Birkenau exhibidas en la exposición “Memoria de los campos” (París, 2001). Entre otras cosas, allí el autor analizó y reivindicó el poder de la

imagen fotográfica y su capacidad de tocar lo real, en tanto que si precisamente el horror nos resulta “inimaginable”, cada imagen que haya sobrevivido se vuelve necesaria y fundamental<sup>131</sup>. Además, Huberman apuesta a que *pese a todo* se debe mostrar, decir y representar el horror. En este sentido, rechaza firmemente los términos absolutos de lo “indecible” y de lo “inimaginable” porque ponen en riesgo su memoria, lo que en consecuencia haría posible su repetición. En nuestro país, también se trasladaron estas discusiones en torno a las posibilidades del arte para la representación del horror. De acuerdo a Battiti, en Argentina resulta asombrosa la cantidad y calidad de las elaboraciones estéticas que se asoman a la representación de acontecimientos límites y se constituyen en configuraciones de la memoria social. Para la autora, “el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos a los testimonios, la documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria” (2005, p.103). Para García y Belén (2010) el arte ha sabido responder a las preguntas por la representación de lo irrepresentable, lo indecible, lo invisible y los silencios. El arte puede alcanzar lo que no lograron las palabras, captar las huellas del horror, volver visibles las huellas de lo invisible. Acaso la particularidad de la última dictadura y sus desaparecidos ha sido fuente inagotable hasta la actualidad para la evocación de su recuerdo a través del arte. De esta forma, el lenguaje artístico se erige propiciamente para interrogar y construir relatos desde las ausencias.

Por otra parte, el “debate estético” como lo mencionan Jelin y Langland (2003) es parte constitutiva de los proyectos de marcas, monumentos y memoriales que muchas veces apelan a los lenguajes artísticos. En este caso, las autoras se preguntan si existe una estética más apropiada que otra para representar el horror. También Schindel se pregunta “¿son preferibles obras abstractas o figurativas? ¿Es suficiente un monumento conmemorativo o es necesario agregarle un centro de documentación o información que explique mejor qué se recuerda?” (2009, p. 77) Estas preguntas corresponden tanto a la dificultad de representar las experiencias límites del horror, como al desafío adicional planteado en los casos en que ha habido desapariciones como en Argentina. Según Jelin y Longoni, no debería haber una respuesta unívoca a la cuestión de la representación y la estética, ya que “se enfrenta a materiales y casos muy disímiles, a artistas y actores

---

<sup>131</sup> La polémica principal de estas imágenes fotográficas estuvo en torno a su valor en tanto “pruebas” o “documentos” del horror, y en si debían ser mostradas en el espacio público, dónde y de qué forma.

con subjetividades e interpretaciones diversas, que multiplican y complejizan el interrogante.” (2005, p. 17). Retomaremos este tema más adelante.

## **Representar las desapariciones**

Estas reflexiones y discusiones dijimos que fueron acompañadas por lo que Huyssen (2002) denominó “globalización de la memoria”. En donde el Holocausto planteó la paradoja de ser la clave universal del fracaso del proyecto modernizador y, al mismo tiempo, un prisma para observar de manera localizada otros acontecimientos catastróficos (Jelin, 2017). En la relación entre mundialización y "localización", como tropo universal permite su traslación a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos, y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. Entonces, según Huyssen, el Holocausto pierde su especificidad histórica y funciona como una metáfora de otras historias traumáticas y de sus memorias. Sin embargo, más allá de las referencias o los vínculos establecidos con el caso alemán para pensar el caso argentino, aquí las consecuencias del terrorismo de Estado de los setenta tuvieron una particularidad: las desapariciones, o como lo ha denominado Pilar Calveiro (1998) el dispositivo desaparecedor. “La desaparición de personas fue en sí misma una política de memoria instalada en el seno del dispositivo represivo” afirma Sandra Raggio (2011, p. 2). Más aún, y en cuanto a la masividad de las desapariciones, Fernando Ulloa dice que “no era necesario torturar y hacer desaparecer a 30 mil personas, pero había que mantener aceitado el mecanismo de tortura y el mecanismo de represión” (2007, p. 86). Además, que las desapariciones constituyeran una política de Estado supuso, de acuerdo a Crenzel, dos cambios sustantivos respecto de experiencias de violencia política anteriores en el país. Por un lado, “a diferencia de la represión estatal contra militantes políticos o sindicales, las desapariciones objetivaron una decisión de exterminio político”. Por otro lado, “implicaron el ejercicio de una forma novedosa de la muerte por causas políticas: su práctica clandestina” (2008, p. 27). Según el autor, estas particularidades también distinguieron a la dictadura argentina del resto de las que tuvieron lugar en los setenta en el Cono Sur.

Por otra parte, las desapariciones implicaron un quiebre con respecto a la concepción tradicional de la muerte, propia de la cultura occidental:

Su condición fronteriza entre la vida y la muerte quebró (...) los marcos sociales básicos para la evocación: el tiempo, el espacio y el lenguaje. El

progreso lineal del tiempo, el momento del fin natural de la vida –la muerte-, quedaba en suspenso, con lo cual se desafiaba la diferenciación subjetiva entre pasado y presente, y se alimentaban ciclos de angustias y expectativas que se renovaban constantemente. (Crenzel, 2008, pp. 33-34)

Ante la ausencia del cuerpo, el velatorio y el funeral –prácticas rituales que ayudan a elaborar la pérdida- están impedidos. Por estas condiciones, la desaparición puede ser pensada como una “muerte inconclusa” (da Silva Catela, 2009a). Gómez Mango (2006) citado por Gatti dice que el desaparecido es un muerto-vivo, un muerto robado a la muerte, un siempre presente en la ausencia misma (2011, p.62). En este sentido es que Eduardo Grüner se refiere a las desapariciones como “una distancia infinita” (2008) Por su parte, Gatti asevera,

con los detenidos-desaparecidos nada de lo que habitualmente encaja lo hace. (...) Nada encaja, no: los cuerpos se separan de las identidades, las palabras se disocian de las cosas, nacen identidades sin cuerpo, filiaciones quebradas, y normalidades resquebrajadas, sin soportes. La figura del detenido-desaparecido es, en efecto, una verdadera quiebra en el sentido (...) ¿cómo administrar una muerte sin cuerpo? ¿Cómo representar lo que sucede en lugares de donde el lenguaje fue expulsado? (2011, pp.18-19)

Dentro de esta particularidad del terrorismo de Estado en Argentina, es interesante observar cuáles y cómo fueron las primeras representaciones públicas de los desaparecidos. Recién en diciembre de 1977, Videla mencionó a los desaparecidos en un discurso oficial, describiéndolos como guerrilleros, y explicaba sus desapariciones por el estado de guerra, como prácticas de la propia “subversión” o como “excesos” de la “represión”. Sin embargo, fuera de lo público la dictadura tenía otro discurso, en las respuestas a los familiares mediante *habeas corpus* afirmaba la ausencia de delito, negaban todo dato y responsabilidad sobre los desaparecidos (Crenzel, 2008, p.37). Por otro lado, como hemos visto en el primer capítulo, fueron las familias y las organizaciones de derechos humanos, los primeros en denunciar públicamente las desapariciones. Estas denuncias, según Crenzel, fueron configurando -durante los primeros años de la dictadura- una creciente homogeneidad en su discurso. La clave revolucionaria utilizada en la denuncia de la represión política y las propias desapariciones antes del golpe de 1976 “fue paulatinamente desplazada por una narrativa humanitaria que convocaba, desde un imperativo moral, a la empatía con la

experiencia límite sin historizar el crimen ni presentar vínculos entre “el ejercicio del mal, sus perpetradores, y sus víctimas”” (2008, p.44)<sup>132</sup>. La denuncia también fue sustituida por la descripción fáctica y detallada de los secuestros, torturas, características de los lugares de cautiverio, precisión de los nombres de los cautivos y de los responsables de las violaciones. Los desaparecidos fueron presentados sin mencionar sus militancias políticas y compromisos “en clave de heroicidad y martirologio”, en cambio, se referenciaron sus datos identitarios básicos: edad, sexo, ocupaciones, pertenencias religiosas, y también sus valores morales (2008, p.45). También, este relato se tradujo en términos familiares en informes, folletos, solicitudes y otro tipo de presentaciones públicas: “Niños desaparecidos y mujeres embarazadas”, “Adolescentes”, “La familia como víctima”, “La represión no respetó inválidos ni lisiados”, que reforzaron la ajenidad con “la insurgencia y la política y el carácter masivo e indiscriminado de la represión” (2008, p. 47).

Este antecedente de la narrativa humanitaria se tornó dominante a partir del informe de la CONADEP el *Nunca Más*. Allí, dice Crenzel, se asentaron las denuncias en las condiciones morales de los afectados, por sobre el carácter universal de estos derechos. La CONADEP, confrontó de este modo el crimen de la desaparición, restituyendo la “*humanidad*” de los desaparecidos, que asume la forma de “*humanización abstracta*”, que presenta sus vidas genéricas, “y eclipsa su condición de seres históricos concretos, sus vidas políticas, es decir, aquellos atributos que precisamente, recuerdan los enfrentamientos que dividieron a la sociedad argentina” (2008, p.112). En este sentido, Crenzel dice que el informe realiza simultáneamente una doble operación: “*repolitiza* la identidad de los desaparecidos con respecto a la perspectiva dictatorial, al presentarlos como sujetos de derecho, y la *despolitiza* al

---

<sup>132</sup>Las primeras denuncias como la “Carta abierta” de Walsh, el informe de la CADHU de 1977 y los informes de Amnistía Internacional, incluían entre los desaparecidos a los militantes políticos, historizaban la violencia política, describían la represión bajo el gobierno de Isabel Perón y mencionaban su ampliación cualitativa tras el golpe (2008, p.45). Según el autor, fue a partir del informe de la Comisión de la OEA de 1979, que la denuncia fue adquiriendo otro tenor: un tipo de información estandarizada de los desaparecidos –datos identitarios y ocupaciones- que se extendió entre los organismos a partir de sus vínculos con las redes transnacionales de derechos humanos. “Estas entidades proveyeron a los denunciante locales modelos de formularios para tomar y ejercer las denuncias y clasificar a los desaparecidos. (...) Tampoco fue ajena a la adopción de este estilo clasificatorio la confrontación con la postura dictatorial de negar la existencia misma de desaparecidos, o el hecho de que caracterizaran a estas personas como “delincuentes subversivos” y como una amenaza para los valores familiares, nacionales y cristianos que el gobierno militar decía defender” (2008, pp. 46-47)

proponerlos como víctimas inocentes, sin incluir su condición militante (ibídem). El *Nunca Más*, afirma el autor, como “memoria emblemática” instaló en la escena pública una lectura fundacional de la violencia política y las desapariciones a través de la narrativa humanitaria forjada durante la dictadura para las denuncias. Recordemos que – además de su utilización y condición de verdad y calidad probatoria en el Juicio a las Juntas- a partir de su publicación, se convirtió en un éxito editorial sin precedentes en el tema, fue traducido a diferentes idiomas y publicado en el exterior. También, en los noventa el *Nunca Más* ingresó en un “nuevo ciclo” de difusión masiva al ser postulado como medio para transmitir a las nuevas generaciones un sentido de ese pasado. Por ejemplo, fue incorporado al currículo educativo; editado por entregas en periódicos de alcance nacional; su título fue inscripto en memoriales, placas, y postulado para diversos museos de memoria; y también ampliamente usado como consigna política.

En otro espacio, el de los medios de comunicación, Claudia Feld investigó las formas y figuras que circularon para referirse a los desaparecidos<sup>133</sup>. La autora, observa que en este medio, durante los primeros años de la transición, la figura de “víctima inocente” estuvo casi ausente. En cambio, se utilizaron otras figuras como: muertos anónimos (cadáveres NN), o como sujetos deshumanizados, sin identidad ni historia, torturados. Pero también, los desaparecidos fueron señalados como sujetos activos responsables por lo que les sucedió: “terroristas”, “subversivos”, “militantes”, “montoneros” (2015a, pp.308-309). Según la autora, estos relatos mediáticos expresaron muchos discursos de la época. En diciembre de 1983, las nociones de “*desaparecido*” y de “*desaparición*” lejos estaban de alcanzar un significado único, estable y claramente asociado con el sistema de secuestro, tortura y eliminación implementado por el régimen dictatorial,<sup>134</sup>

la construcción de la noción de *desaparición* como proceso y modalidad criminal, por un lado, y la de *desaparecido* como víctima de un crimen concreto, por el otro, ha dependido –para transformarse en un saber socialmente aceptado– tanto de los testimonios de sobrevivientes y

---

<sup>133</sup> La presentación mediática de las desapariciones y el terrorismo de Estado fue denominada “show del horror” y consistió en la exhibición sensacionalista de exhumaciones de cuerpos NN y una serie de mecanismos puestos en marcha para prolongar muchos de los efectos políticos y simbólicos de la desaparición (Feld, 2015a).

<sup>134</sup> En cuanto a esto, Crenzel señala que en paralelo a aquella construcción homogénea en el discurso de las denuncias, discurrió entre quienes las denunciaban, un carácter heterogéneo en el conocimiento y reconocimiento de la naturaleza de las desapariciones. Véase: Crenzel, 2008, pp. 44-48.

familiares como de instancias institucionales que religaron y legitimaron esos testimonios para permitir comprender lo ocurrido (2015b, p.668).

Feld, en consonancia con Crenzel, señala que ésta última construcción pudo darse a partir del *Nunca Más* y el Juicio a las Juntas en 1985, y que desde entonces, esta narrativa humanitaria fue retomada por muchos medios de comunicación que cambiaron su discurso. De hecho, la autora afirma que las presentaciones televisivas del programa de la CONADEP y del juicio tomaron en cuenta esa primera presentación mediática del “show del horror” para “intentar hacer justamente lo contrario” (2015a, p.311). Sin embargo, la autora aclara que no puede afirmar exactamente cuándo se dio el quiebre, pero sí que para la difusión televisiva del programa *Nunca Más* en julio de 1984, los lenguajes y los formatos de los medios ya eran otros. Finalmente se pregunta si en realidad existió un quiebre, o bien, un lento proceso de construcción de un nuevo lenguaje ayudado por el *Nunca Más* y la difusión del Juicio.

Por otro lado, la experiencia de la desaparición comenzó a ser descripta, por diversos actores en las denuncias, a través de representaciones que aludían a lo infernal. Crenzel también observó esto, y afirma que “las metáforas del infierno y los demonios” fueron una representación recurrente entre quienes padecieron y denunciaron la desaparición “para referirse al impacto y al hiato que significaron en sus vidas y retratar a sus autores” (2013, p.3)<sup>135</sup>. Como señala Traverso (2001) citado en Crenzel, la metáfora del infierno adquirió un estatus singular para aludir a lo vivido bajo el genocidio nazi, retomando su papel en la cultura occidental y en el imaginario cristiano como recurso para representar aquello vivido como irrepresentable (2013, p.3). Para Burucúa y Kwiatkowski, esta “fórmula infernal” como la denominan, ha sido un tipo de representación de “la masacre histórica” y de genocidios muy frecuente desde periodos muy tempranos en la historia humana (2014, p.11). Esta fórmula está presente en el prólogo del *Nunca Más*. Allí, entre otras, se califica al sistema de desaparición como una “tecnología del infierno”, y se caracteriza como “caza de brujas o endemoniados” a la persecución dictatorial a la cual se califica de “demencial” (Crenzel, 2013, p. 8). Además, el uso de estas metáforas en el prólogo, se reproduce en el corpus del *Nunca Más* en donde se retrata como “verdaderos infiernos” a los centros clandestinos, las

---

<sup>135</sup> En efecto, según Burucúa y Kwiatkowski (2014) las primeras representaciones de la *Shoah* se basaron en la identificación de los padecimientos del pueblo judío, de los gitanos y de otros deportados a los campos de concentración, con las visiones del apocalipsis y del infierno.

violaciones que allí sufrieron los desaparecidos y la condición liminar de los sobrevivientes. Por su parte, el presidente Raúl Alfonsín introdujo en su discurso la metáfora de lo demoníaco para referirse tanto a las guerrillas de izquierda como al Estado dictatorial por igual<sup>136</sup>. Es decir, de acuerdo con Crenzel (2013) Alfonsín retomó como estrategia el argumento que proponía que el Estado respondió al terrorismo subversivo “y propuso que dos cúpulas eran las únicas responsables de la violencia, pero postuló a un tercero, “la sociedad” y los desaparecidos, como sus víctimas. El prólogo de la CONADEP reproduce esta perspectiva pero, en contraste con ello, establece la diferencia cualitativa entre el “terrorismo subversivo” y las desapariciones, categorizadas como un crimen de lesa humanidad; y consagra la figura de la víctima inocente, en sintonía con el discurso de la mayoría de los organismos de derechos humanos, como objeto de las desapariciones (2013, p. 16).

### **Imágenes de los desaparecidos**

Hemos visto que la lucha del movimiento de derechos humanos estuvo enfocada desde sus inicios en las denuncias, intentando quebrar el silencio en torno a las desapariciones. En ese afán y en esa urgencia, el objetivo fue hacer visibles a los desaparecidos. Según Feld, el rol que las imágenes tuvieron en la denuncia y visibilidad de la desaparición fue múltiple y varió con el tiempo. Las imágenes se vincularon con distintos contextos institucionales y estuvieron a cargo de actores diversos. Sin embargo, se puede identificar, desde el movimiento de derechos humanos, la producción de una “iconografía particular” (2015b), o como lo han denominado otros autores, “estrategias visuales” Longoni y Bruzzone (2008), “políticas creativas, políticas visuales o performáticas” Longoni (2010a); “conjunto de prácticas, símbolos e íconos”, Schindel (2009). Nos referimos a las fotografías y a las siluetas.

Siguiendo a da Silva Catela (2009a), las fotografías han sido la manera más directa de tornar visible la desaparición, y han funcionado como uno de los soportes

---

<sup>136</sup> Según Crenzel, esta perspectiva dual fue utilizada por Alfonsín ante una estrategia judicial cuando la dictadura dictó la ley de “Pacificación Nacional” que eximía de persecución penal a los militares y, con importantes salvedades, a la guerrilla. Alfonsín, entonces, “reprodujo su equidistancia pasada, rechazando ahora por igual la “impunidad y el olvido” y la “venganza”, impulsando el juicio de las cúpulas guerrilleras y de las Juntas militares. En ese marco, la metáfora infernal y sus personificaciones fueron resignificadas al servicio de esa voluntad política” (2013, p. 16)



centrales para la reconstrucción de la identidad de cada una de las personas secuestradas, asesinadas y desaparecidas. Pero también,

la foto con el rostro del desaparecido pasó a ser, en esos momentos iniciales, una herramienta de búsqueda, una esperanza frente a la incertidumbre (...) La foto era una estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía. Como la descripción física que se detallaba en las cartas enviadas a las diversas autoridades nacionales, la foto acompañaba la búsqueda individual de cada familiar con la esperanza de que alguien lo reconociera y pudiera dar algún dato” (p. 343).

En un principio, las fotografías fueron utilizadas por los familiares en sus recorridos por comisarías, hospitales, dependencias gubernamentales y eclesiásticas. Luego se transformaron en carteles o pancartas que sostuvieron a lo alto en las primeras rondas de Plaza de Mayo, y también en las posteriores marchas. La imagen se acompañaba con el nombre y la fecha del secuestro, y a veces algún dato sobre su profesión u ocupación. En algunos casos, también datos familiares tales como “madre de dos nenes”. En otros, las fotos fueron pegadas o colgadas en las paredes por donde pasaba la marcha. La fotografía que se utilizaba en este caso, como mecanismo de reconocimiento, era la foto del DNI o carnet de filiación a clubes, sindicatos, bibliotecas, universidades. Otras veces, las fotos también estaban dispuestas sobre el cuerpo de las madres, colgadas en su cuello o prendidas sobre su ropa con un alfiler. Al respecto afirma da Silva Catela “por contraste con el uso colectivo de las fotos en el contexto de una marcha o una movilización, esta es una práctica “individualizante” que expresa con nitidez el proceso general de transformación de una relación privada hacia un espacio público” (2009b, p. 137). La autora hace alusión al traspaso de esas fotografías del ámbito privado de los hogares -en donde las fotos yacían sobre mesas y paredes- al ámbito público, dejando de pertenecer a la familia del desaparecido para conformar un corpus “de todos” los que denuncian la desaparición. Por su parte, Longoni considera que las fotografías constituyen la primera “matriz de representación” de los desaparecidos. En tanto imágenes,

insisten en que los desaparecidos, cuya existencia era terminantemente negada por el régimen genocida, eran sujetos con una biografía previa al secuestro. Tenían un nombre, un rostro, una identidad, además de una familia que los buscaba y reclamaba por ellos. (...) Parafraseando la conocida proposición de Roland Barthes, la foto afirma que *esto fue, este*

*hecho tuvo lugar: esta persona existió.* Como señala Nelly Richard (2006) “si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que todavía *es* y de lo que ya *no es* (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos”, las fotos de los rostros de los desaparecidos devienen en un signo colectivo inequívoco. Cada una de esas huellas de una vida en singular, representa metonímicamente a todos los desaparecidos. (2010b, s/r)

Las fotografías representan aquello que ha sido desplazado, “muestran justamente la imposibilidad de “ver” la desaparición: no son las “pruebas” del crimen ni las fotos de las víctimas en tanto tales, sino que representan a aquellas vidas que han sido sesgadas” (Feld, 2010, p.3)

En cuanto a las siluetas, para Longoni (2010a) éstas conforman la otra gran matriz de representación del desaparecido (junto con las manos y las máscaras). Para Burucúa y Kwiatkowski (2014) las siluetas, forman parte de una nueva fórmula de representación –que describe, narra y expone- los “nuevos horrores” acontecidos a partir de las grandes matanzas y genocidios del siglo XX, y en el caso argentino particularmente del horror de las desapariciones. Esta fórmula contiene el recurso de la silueta, la duplicación y la réplica. Y el ejemplo que eligen los autores para ilustrarlo es *El Siluetazo*: la primera práctica masiva de representación de los desaparecidos con siluetas, que tuvo lugar en la tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, aún en tiempos de dictadura. Tres artistas visuales dieron la iniciativa: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel<sup>137</sup>. El procedimiento recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. Consistió en “el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo humano sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”” (Longoni, 2010b, s/r). *El Siluetazo*, como fue denominada esta y las otras dos intervenciones que sucedieron, “señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud.” (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 8). Cuando los autores se

---

<sup>137</sup> Según los artistas, la experiencia se inspiraba en 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 cuantos muertos por día hubo en Auschwitz (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 183)

refieren al “impulso de una multitud”, están haciendo alusión a la participación activa y masiva por parte de los allegados a esas marchas en sus tres versiones. El público intervino en la realización de las siluetas, poniendo su propio cuerpo para delimitar los contornos, o en otros casos ellos mismos los realizaban sobre otros. Hay que destacar que inicialmente esta intervención tuvo por objetivo identificar a cada silueta con un desaparecido, pero ante la evidente dificultad de concentrar a todos ellos, las siluetas quedaron anónimas. Sin embargo, en muchos casos el público las intervino colocando nombres, apellidos y fechas de desaparición. La silueta se convirtió así en huella, “el índice de dos cuerpos ausentes”, el que prestó su cuerpo para delinearla o intervenirla, y –por transferencia- el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así “los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad” (Longoni, 2010b, s/r). Por su parte, Grüner (2008) piensa las siluetas como intentos de representación de lo desaparecido: es decir, no simplemente de lo “ausente” –puesto que toda representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo “intencionalmente ausentado”, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica. Además, dice:

la silueta vacía es expresión de lo que Sartre –siguiendo a Kierkegaard– llamaría un universal singular: cada figura abstracta de silueta, formalmente equivalente a todas las otras, representa a un desaparecido y a todos los desaparecidos; ni la singularidad ni la universalidad, si bien sobreimpresas una a la otra, pueden no obstante ser reducidas mutuamente, ambas desbordan su significación arrojando un resto indecible de sentido que debe ser construido por el espectador (p.297).

Por otra parte, como sostiene Longoni, el impacto simbólico producido por los primeros *Siluetazos* produjo la reiteración de las siluetas como forma de representación de los desaparecidos. El procedimiento se socializó y se dispersó por todo el país e incluso fuera de él, y se sucedieron espontáneas silueteadas sin conexión directa con la convocatoria inicial ni control alguno por parte de los artistas ni las Madres:

Después de aquella primera vez de septiembre de 1983<sup>138</sup>, mes a mes se repitieron pegatinas de siluetas en el centro de Buenos Aires, en barrios

---

<sup>138</sup> Las silueteadas que reunieron el mayor número de participantes fueron tres. La primera, como se ha dicho, en septiembre de 1983 convocada por Madres de Plaza de Mayo, durante la Tercera Marcha de la Resistencia. La segunda, en diciembre de ese mismo año, en ocasión de la asunción del Dr. Raúl Alfonsín como Presidente de la Nación, en la Plaza de la República. La tercera, en marzo de 1984, con motivo del octavo aniversario de la toma del poder por los militares del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, también en la Plaza de la

más alejados y en ciudades del interior del país. En los años siguientes se volvió a implementar el uso de siluetas en algunas movilizaciones de derechos humanos con diferentes variantes: las siluetas se realizaron sobre tela o cartón, se despegaron de los muros y fueron portadas como banderas o estandartes por los manifestantes (2008, p. 51).

Este “legado” del Siluetazo, puede observarse por ejemplo, en una tercera matriz que la autora identifica en la práctica performática de los “escraches”, allí hubo una conexión entre H.I.J.O.S y las siluetas en tanto éstos recuperaron, en los primeros años, estas figuras en sus acciones<sup>139</sup>. También, el GAC (Grupo de Artistas Callejeros) en su obra los “Blancos Móviles” utilizaron la figura de una silueta sobre papel, esta vez rellena en color negro. En el centro del cuerpo, colocaban una diana o tiro al blanco como recurso que apuntaba a señalar la victimización de la sociedad y que aún en tiempos de democracia todavía persistía la represión. Otro caso “explícito” a este legado señala Longoni, es el de las siluetas de Hugo Vidal compuestas por trozos de cerámicos blancos rotos, que pudieron verse dentro del circuito artístico (en galerías, en ArteBA) y más tarde en el piso del Puente Pueyrredón, en junio de 2005, durante el acto de homenaje a Kosteki y Santillán<sup>140</sup>. También en el 2005, en el cerco perimetral de la ex ESMA fueron colocadas decenas de siluetas algunas de color negro, otras en blanco, vacías, de hombres, mujeres, mujeres embarazadas y niños.

## **Las representaciones plástico visuales del Rancho Urutaú**

En el capítulo anterior, presentamos y describimos a los cuatro murales y las representaciones plástico visuales de los desaparecidos y asesinados que el Rancho Urutaú ha llegado a realizar hasta el presente. En todas estas imágenes, construidas a través de mosaicos, cobra especial relevancia la figuración como recurso. Lo que unifica y caracteriza a todas las composiciones es el uso de figuras humanas: que tienen

---

República. La segunda y la tercera silueteadas, multitudinarias, no fueron organizadas por los autores del proyecto, sino por un grupo de jóvenes militantes por los Derechos Humanos que trabajaban en estrecha colaboración con Madres de Plaza de Mayo. (Aguerreberry, et al., 2008, p. 81)

<sup>139</sup> H.I.J.O.S tuvo conexiones con los colectivos artísticos GAC y Etcétera.

<sup>140</sup> “Los dos jóvenes piqueteros asesinados por la ilegal represión policial tres años antes, planteando así la extensión del símbolo a otras “desapariciones”, algo semejante a lo que ocurre con la acción de Las patas en la fuente, en 1995. La silueta se universaliza y reactualiza en otros crímenes, injusticias o ausencias. Los nuevos desaparecidos, escribe Vidal, son los desocupados” (2008, p. 23)

identidad, que tienen un rostro, gestos, poses, y una serie de elementos que acompañan a las figuras y condensan simbólicamente sus gustos, costumbres y actividades cotidianas.

Hemos observado que en estas representaciones, la militancia, el compromiso político, lo revolucionario o el heroísmo, en la imagen global del mural cuando no está ausente, apenas aparece. Por otro lado, la condición de desaparecido o asesinado de esas personas no puede conocerse a través de la imagen. Es en las placas donde hallamos esta información a través de la palabra<sup>141</sup>. Allí se refuerza el tipo de representación mediante términos que aluden a lo familiar, se menciona la ocupación y aquellos valores en los que el homenajeado creía: “Entrañable compañero, amigo y vecino”, “Esposa, madre, ama de casa”, “Hijo adorado, hermano compinche, futuro padre, fiel amigo y compañero”, “Gente de barrio, estudiantes, trabajadores”, “Hombre servicial, solidario”, “Joven sencillo de grandes ideas”, “fiel a su gente”. También se menciona la condición de desaparecido o asesinado, y en algunos casos la militancia: “Marido, padre, trabajador, militante. Permanece desaparecido por la última dictadura militar”, “militantes, pareja y padres”, “Preocupado por el futuro y comprometido por este, nos dejó el boleto estudiantil”, “Fueron secuestrados en Marzo de 1977 por la Dictadura Cívico Militar (1976-1983). Aún PERMANECEN DESAPARECIDOS”.

El grupo, dialogó y consensuó durante varias reuniones el tipo de representación a emplear. Esto ocurrió en paralelo a los preparativos para la construcción del primer mural de “Nato” Fortunato Andreucci. De hecho, la elección de “Nato” para comenzar a materializar la idea, fue una estrategia relacionada con algunos de los objetivos del proyecto. Por ejemplo, a partir del vínculo con el tipo de emplazamiento en los barrios, y el afán de generar empatía, sensibilizar y movilizar a los vecinos. En este sentido, “su figura era la que menos resistencia generaba porque todo el mundo lo quería” explica Melina. Además, fue seleccionado porque varios de los primeros integrantes lo conocían y/o habían tenido algún tipo de relación con él. En definitiva, “Nato” era una persona muy “cercana” y conocida en Ensenada, y

el reconocimiento que hace la gente sobre su figura es más en su lugar de murguero, o de vender los pirulines, por eso lo representamos desde el lugar donde más se lo reconocía pero en definitiva fue un gran dirigente

---

<sup>141</sup> Aunque no incluyamos en el análisis este momento, no queremos dejar de mencionar que en las inauguraciones, durante los actos se han reivindicado las luchas, y militancias –cuando las hubiere-, especialmente por medio de discursos de compañeros, y los propios integrantes del Rancho junto a los familiares.

de trabajadores, un luchador. No lo negábamos eso pero era la menos conocida. (Entrevista a Melina Slobodián, 2012)

Además, Melina agrega:

Nato era profundamente solidario, hay gente que nos contaba que cuando no tenían plata él les daba los pirulines igual. Y por esto zafó muchas veces su mujer cuando quedó sola y le saquearon la casa, mucha gente se acercó a devolverle el dinero que le debían de los pirulines para ayudarla. ¿Cómo puede ser que eso no se conozca? esto habla de la gente de Ensenada. Entonces bueno para vehiculizar eso, lo más probable es que si lo hacíamos con la visión de Carpani del obrero así peleando, todo esto no iba a surgir. Fue una elección bastante consciente del grupo, pero el más firme en que había que poner énfasis también en la militancia era Oscar, y yo también estaba de acuerdo con eso (Ibídem)

El mural de “Nato” entonces, marcó el camino a continuar en los siguientes homenajes. Definió la mecánica de trabajo y el tipo de representación de los personajes. En cuanto a esto, Cristian explica:

Ellos también eran muchas otras cosas, les gustaban y hacían miles de otras cosas. Y queríamos resaltar lo cotidiano de ellos. Sacarlos de lo idealizado y llevarlos al barrio donde vivían como los vecinos que eran. Aparte de que no todos los desaparecidos necesariamente eran militantes o tenían una postura ideológica definida. Es algo que hablamos mucho con Meli y siempre llegábamos al mismo resultado de hacerlos así. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Por su parte, Melina hace referencia a otros tipos de representaciones para señalar la particularidad de la del Rancho:

Los han reivindicado muy desde el lugar de héroes...no sé si eran héroes, eran personas, nosotros dijimos “tenemos que reivindicar a las personas”. (...) Lo que tratamos de hacer con el proyecto es de humanizar, porque si hay algo que se logró fue deshumanizar lo que sucedió, la desaparición de toda esta gente, ¿enfrentamiento armado? A Nato lo secuestraron durmiendo..., hay confusiones que hoy ya no pueden estar más, hay que hacerse cargo. (Entrevista a Melina Slobodián, 2012)

Igualmente, Oscar coincide con el objetivo principal de la representación, “a mí no me importa si era comunista, peronista, radical, socialista o independiente, el hecho es que lo desapareció la dictadura, y era un luchador y tenía valores por los cuales lo desaparecieron o mataron, eso es lo que queremos destacar” (Entrevista a Oscar

Flamini, 2012). El consenso fue colectivo y aprobado por todos los integrantes, algunos de ellos comentan:

Están representados desde otro lugar, que tiene que ver más con la vida, con otro mensaje, que si bien hay dolor, marcas, huellas que fueron marcando todo un camino de treinta y pico de años, hay otra mirada con respecto a los desaparecidos que tiene que ver con otro momento, si se quiere, de la historia. Pensarlo desde otro lugar, no como esos fantasmas que los desaparecieron porque “algo habrán hecho”, sino que eran personas comunes, normales como todos, con intereses políticos, culturales, sociales, que les arrebataron la vida, y que tenían una vida cotidiana, como Gallego que se juntaba en una plaza a disfrutar de una guitarreada, Nato con esa pasión por las murgas, Alaye y su amor a la fotografía, a ese Astillero que se ve como algo lejano, al ajedrez y todas esas cosas que se van presentando. Así que está bueno contextualizar la vida del desaparecido, no la consigna del signo de interrogación. (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

Esto es algo diferente, la militancia es parte muy importante de ellos, pero esto es otra cosa, que eran mamá, papá, en el caso de Carlos Alaye que iba a ser papá y nunca conoció a su hija, viste todas esas cosas... esas cosas te movilizan un montón. (Entrevista a Gabriela Sadava, 2013)

La idea era representar al desaparecido en un ámbito fuera de lo que es la militancia, pero sin negarlo, porque desaparecieron por militar, por luchar por una sociedad más justa. 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. (Entrevista a Mario Díaz, 2013)

Es un homenaje a la vida porque ellos fueron desaparecidos, asesinados y eso es algo muy cruento en cambio con los murales lo que se quiere representar es un canto a la vida, y lo hacían con todas sus fuerzas, no esperaban esto ellos para nada, entonces no se puede hacer un mural para ir a llorar sino plasmar en un mural su vida más allá de la política porque sabemos que si está el mural para tal persona esa persona militaba. (Entrevista a Carmen Villar, 2017)

De todos modos, vale recordar que a medida que fueron avanzando y creciendo en cantidad de integrantes, las composiciones se fueron complejizando, Mario contaba: “se fueron incorporando cosas a los murales, al principio, cuando comenzamos, era

solamente el desaparecido representando en un lugar, más o menos en un paisaje y nada más, ahora vamos incorporando cosas, parte de lo que fue su vida”. Lo mismo sucedió con la militancia. Esta fue apareciendo de a poco en los mosaicos, en el tercero y cuarto mural. Melina explica,

A veces en el contexto aparece claro la ideología y todos tienen la voluntad de ponerla y se hace, si está ¿para qué la vas a negar? En otros contextos no aparece, porque no hay una definición muy clara, entonces ¿qué vamos a poner? No tiene sentido. (Entrevista a Melina Slobodián, 2014)

Cuando en las investigaciones afloraba “muy fuerte”, y los familiares con los que trabajaban lo aceptaban, la militancia era representada a través de algún elemento simbólico. En el caso del cuarto mural, Mario Díaz expresamente pidió que representaran la militancia de su mamá. Por su parte, Melina lamenta no haber representado la lucha por el boleto estudiantil de Carlos Alaya en el mosaico (en la placa sí está mencionado).

Además, en relación a esta elección, y en función de sus objetivos, es interesante observar como los integrantes destacan el significado de trabajar las representaciones con la técnica de mosaico:

Lo más importante fue ir descubriendo a medida que lo armábamos el significado real de porqué habíamos elegido esa técnica en particular. Era sentir que con cada pedacito de mosaico que poníamos estábamos reconstruyendo algo que intentaron destruir. Y en cada unión de los mosaicos quedaban expuestas cicatrices. Era rearmar como un rompecabezas, algo roto, una vida, una historia, valores y sentimientos que quisieron ocultar. Indudablemente esta era la técnica que mejor representaba lo que queríamos expresar. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Cada pieza que se coloca en la malla de fibra de vidrio, es un pedazo más de historia que nos habla de la fábrica, el barrio, la militancia, el amor, la universidad, la escuela, el boleto estudiantil, el club de barrio, se pone en conocimiento lo que se quiso negar y sale a la luz un fragmento del libro que nadie quiso escribir. (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

Por otro lado, para este tipo de composición, hemos visto que el grupo indaga en el entorno familiar y de allegados, en búsqueda de toda información identitaria posible del homenajeado. En estas imágenes plástico visuales, la reconstrucción del



rostro y el cuerpo alcanza un estatuto decisivo para darle identidad a las figuras: “tratamos de hacer los rostros lo más real posible ya que los familiares al descubrir el mural quieren reconocer a su desaparecido” explica Cristian. A tal efecto, el grupo parte de la utilización de otras imágenes: las fotografías que las familias comparten con ellos durante la etapa de investigación. Se trata, en su mayoría de fotografías íntimas, familiares y fotos carnet. Sin embargo, en cada composición, hubo ciertas particularidades ya que, no en todos los casos pudieron contar con la suficiente cantidad para lograr la composición deseada, o bien, éstas eran de muy baja resolución. Por ejemplo, en el primer mural sólo contaron con una fotografía carnet como referencia para reconstruir el rostro de “Nato”. Además, la decisión había sido representarlo como murguero, en un paso de baile típico, de modo que la solución que hallaron fue buscar imágenes en internet que sintetizaran “la esencia del murguero, agachado con las manos” dice Melina. Pero, los resultados no fueron los esperados para quienes se encargaron especialmente de la composición: Cristian, comenta la reacción de “Beba” al ver la nueva imagen de “Nato” en el mosaico, “lo primero que dijo fue que no se daba cuenta de que fuera su esposo. Y es que es obvio que las personas quieren reconocer a su familiar”. Melina por su parte dice “no es tan realista como se logró con otros, parece más caricaturesco”. Cristian enfatizó su decepción pero también afirmó que la experiencia, llevó a que en los siguientes murales, le dieran mayor importancia a los rostros, “a tal punto que me detuve y le di particularmente total prioridad a hacer los rostros lo más parecido posible a la foto. Así que para el segundo mural, el de los padres de Andrea Gallego tratamos de hacerlos lo más realistas posible”. Para este mural, la composición resultó la copia de una fotografía íntima, familiar, una escena de amor entre Mario y María del Carmen a orillas del río, en Punta Lara, Ensenada (el paisaje no fue representado en el mural). En el tercero y cuarto mural se utilizaron varias fotografías e imágenes. Para las figuras de Carlos, no sólo combinaron distintos fragmentos de varias fotografías, sino que principalmente, aceptaron los pedidos de Adelina, por ejemplo, de que su hijo tuviera el pelo largo. Detalle que no aparecía en ninguna fotografía, sólo estaba en el recuerdo de su madre. En el caso del cuarto mural sucedieron, podríamos decir, todas estas combinaciones juntas. Ya vimos que Mario había pedido representar especialmente la militancia de su mamá. También observamos que esta composición resultó ser la más compleja con un total de cinco figuras, Carlos y Marta doblemente representados, y su hijo Mario de bebé. Para la composición de las tres figuras centrales del mosaico (Carlos junto a Marta que sostiene a Mario en sus

brazos) utilizaron fotografías carnet para reconstruir los rostros de la pareja. Pero para sus cuerpos que “están inventados” dice Melina, usaron una fotografía en la que posaron Mario junto a Silvina Jara, su compañera, “no teníamos una fotografía de cuerpo entero, sólo de las caras, y son ellos, de esa fotografía hicimos la imagen de los padres”. Asimismo, para la figura de Mario bebé, de cinco meses en ese entonces, utilizaron una fotografía de Julián, el hijo de Mario nacido durante la construcción de este mural. Para la representación de Carlos como jugador de fútbol -pose, indumentaria y pelota de cuero- buscaron imágenes de jugadores de fútbol de esa época. Para la representación de Marta como bailarina de español o flamenco, utilizaron una fotografía de quien fuera su profesora de danzas para copiar la pose y el traje. Ella misma se la entregó a Carmen Amestoy durante la investigación para el mural.

Las fotografías, entonces, resultan importantes para las composiciones del Rancho. No obstante, pese a las dificultades devenidas ante la insuficiencia o baja calidad de las mismas, el grupo exploró su lado más creativo buscando otros recursos para su composición. En este sentido, consideramos que estas imágenes plásticas conllevan –y aún más, refuerzan- aquello que revelan las fotografías familiares y de carnet: la vida previa a la desaparición o el asesinato. Mientras las siluetas remarcan la cuantificación de las víctimas, la dimensión del vacío y su ausencia masiva, es decir, representan la magnitud del terrorismo de Estado (Longoni, 2010; Burucúa y Kwiatkowski, 2014), las fotografías remiten a identidades particulares, a sujetos concretos. Que además, “muestran personas felices o despreocupadas, en medio de acontecimientos que convencionalmente se consideran hitos de la historia de cada familia” (Longoni, 2010, s/r).

Por otra parte, se puede plantear que esta elección figurativa e identitaria -que privilegia una dimensión humana, cotidiana, amena y lúdica de la persona- se justifica en tanto su recepción genera un recuerdo distendido y hasta placentero del personaje. Y esto puede llevar a pensar en la construcción de una narración ideada para desplazar las huellas del trauma. Como ya hemos visto, el dispositivo desaparecedor generó experiencias traumáticas extendidas ampliamente entre la población,

creando un hueco en la capacidad de «ser hablado» o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede

tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido. (Jelin, 2002, p.36)

Además, como sostiene Feierstein referenciando a Kaës (1991), el trauma se produce y se renueva en tanto experiencia histórico-social. El sujeto ni vive ni experimenta solo ninguna situación traumática, sino que “tanto la vivencia como la sensación que ésta produce, se dan en el contexto de la relación significativa con otros. La vergüenza, el dolor, el terror se sienten en función de otro” (2012, p.76). No obstante, podemos agregar que la experiencia siempre es subjetiva<sup>142</sup>. Por otro lado, la experiencia traumática, según LaCapra (2006) tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular las posibilidades en el futuro. La denominada memoria traumática traslada la experiencia del pasado –no superado, y como si no hubiera distancia- al presente y al futuro, al revivir o reexperimentar compulsivamente los acontecimientos. En la memoria traumática, el pasado continúa vivo en la experiencia,

y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos). Es necesario elaborarlo para poder recordarlo con cierto grado de perspectiva crítica y control consciente que permita la supervivencia (...) Elaborar la experiencia de estos acontecimientos de maneras viables –y ética y políticamente deseables- es uno de los mayores desafíos que presentan los traumas personales o colectivos a los sobrevivientes, a sus allegados y, en ciertos aspectos, a todos los que conviven con una herencia cargada o responden empáticamente a un pasado todavía vivo, y a los que aún viven en él. (p. 83)

Como una posible respuesta al trauma, entonces, la elaboración,

---

<sup>142</sup> Es importante la observación de LaCapra, que como dice Feierstein, analiza con “lucidez” la posible analogía entre los trabajos “individuales” de Freud y los modos colectivos de la represión, la memoria o el trabajo de elaboración. LaCapra opina que la preocupación por la analogía entre lo individual y lo social, se basa en presupuestos ideológicos individualistas y ha dado lugar a planteos erróneos. El autor propone, en cambio, cuestionar la analogía “más o menos débil entre individuo y sociedad y plantear que no existe nada intrínsecamente “individual” en conceptos como represión y trabajo de elaboración. Estos conceptos se refieren a procesos que implican siempre modos de interacción, reforzamiento mutuo, conflicto, censura, orientación a los demás y, así, no se debe prejuzgar su estatus relativamente individual o colectivo” (2006, p.59). Según Feierstein, esto quiere decir que los procesos ocurren “en el ámbito del aparato psíquico de uno o varios sujetos y no de colectivos sociales. Por esto es el carácter problemático de conceptos como “trauma social” o “trauma colectivo”, que aun así incluyen de modos diversos y complejos, una dimensión histórico-social. (2012, pp. 77-78)

es un quehacer articulador: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o lo ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro. (LaCapra, 2005, p. 46)

A la experiencia traumática de la violencia sufrida, como ya se anticipó, se suma la imposibilidad de un duelo a llevar a cabo por parte de los familiares y allegados de los desaparecidos, ya que, en la medida en que la ausencia derivada de la desaparición implica la ausencia del cuerpo y por lo tanto la ausencia de los ritos culturales que se inscriben en torno a la muerte, el duelo queda de ese modo suspendido, latente<sup>143</sup>. Como dice da Silva Catela:

En los procesos “normarles” de muerte, donde existe un cuerpo para dar sepultura, el cementerio es el espacio que divide el mundo de los vivos del mundo de los “muertos”, es un espacio fundado en lógicas propias donde las marcas del parentesco, de filiación, de clase social, de pertenencia a grupos aparecen por todos lados como señales de quién es la persona que está allí sepultada. De cierta forma la marca de la sepultura funciona como un operador que “integra en una estructura meta-histórica al grupo social desgarrado por la muerte” (Faeta, 1993) recrea en un nuevo espacio las relaciones de parentesco, sociales y culturales rotas por la muerte. Con la falta del cuerpo, locus esencial de los rituales de la muerte, ¿qué espacios son recreados para dar cuenta de esa ruptura? (...) (2009a, p. 114)

En este sentido, siguiendo a la autora, podemos pensar que los murales, en tanto soportes de memoria, funcionan como salidas creativas y necesarias en los familiares y allegados para dar cuenta de estas ausencias. Las imágenes de su ser querido materializadas en los murales, colocan a disposición nuevos objetos que encierran lo que ha desaparecido, tornándolos disponibles a manera de ritual de recuerdo. Si bien esto por sí solo no resuelve la elaboración del trauma, se adecúa a los rituales culturales de la muerte que son habituales en las personas. Puede cancelar la incertidumbre, cerrar

---

<sup>143</sup> De acuerdo a Ulloa (2007), “según la leyenda, se les ocurrió a los norteamericanos esta idea de la tumba sin sosiego, allí que no hay un entierro. Se les ocurrió trabajar durante la guerra de Vietnam, con una tribu, etnia o comunidad y ellos tenían terror cuando vieron que les secuestraban a los principales combatientes. El terror que tenían de no poder enterrarlos. Ahí se les ocurrió la metodología de la desaparición (...) Tal vez tenían razón ellos, pensaban que si no estaba presente el hecho del duelo, el entierro, desaparecerían totalmente. Será cierto o no será cierto, pero ahí pareciera que surgió esta técnica de los desaparecidos”. (p.89)

la incógnita y aliviar la insistencia del dolor psíquico. En este sentido, la elección figurativa en tono ameno que construye el grupo junto a los familiares y allegados, también puede pensarse y conceptualizarse como un “fetichismo narrativo” (Santner, 2007)<sup>144</sup>. El “fetichismo narrativo” funciona como una respuesta frente al pasado traumático e intenta sustituir el trabajo de duelo o elaboración del trauma que necesita del gasto de angustia para ser efectuado. Es decir, “tanto el fetichismo narrativo como el duelo son respuestas a una pérdida, a un pasado que se resiste a marcharse por obra de su impacto traumático” (p. 221)<sup>145</sup>. 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 Santner, durante el trabajo de duelo se elabora la realidad de la pérdida (o el shock traumático) recordándola y repitiéndola en diferentes dosis y formas, lo cual, en un contexto terapéutico implica la dosificación de gasto de angustia. El principio de placer<sup>146</sup> 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<sup>147</sup>. Podemos pensar que el tipo de representación elegido en los murales alivia en sus hacedores y observadores el peso de tener que reconstruir la propia identidad colectiva

---

<sup>144</sup> Erik Santner escribe en el contexto de los debates sobre las representaciones del trauma, la historización del nazismo y la solución final que mencionamos al principio de este capítulo. 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.

<sup>145</sup> “El trabajo de duelo es un proceso en el que se elabora e integra la realidad de la pérdida o del shock traumático, recordándola y repitiéndola en dosis mediadas simbólicamente y dialógicamente. Es un proceso por el cual a la pérdida se la traduce, se le asigna un tropo, se le da una figura (...)” (p. 222)

<sup>146</sup> Para la teoría psicoanalítica freudiana, el principio del placer es uno de los dos principios, que rige el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. El displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas (Laplanche y Pontalis, 1971).

El Principio del placer rige la pulsión de vida (Eros) y su corolario es el principio de constancia.

<sup>147</sup> “El fetichismo narrativo es la forma en que la incapacidad –o la negativa- de hacer duelo pone en una trama a los sucesos traumáticos. (...) [Desarticula] en la fantasía la necesidad de hacer duelo, simulando que se está intacto, normalmente situando el escenario y el origen de la pérdida en algún otro lugar” (p. 222)

en condiciones postraumáticas, es decir, propone la postergación indefinida del trauma y la cancelación de su elaboración con la consiguiente evitación de gasto de angustia. El Rancho, en sus composiciones, 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 humana, la identidad y de un momento placentero en la vida de esa persona, no doloroso de recordar. Esta operatoria, que podríamos reconocer 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, como ya vimos, la aportan los mismos integrantes cuando explican los motivos de su elección. También los familiares y allegados cuando narran su experiencia de encuentro con el mural<sup>148</sup>. Claudio Diez, nieto de “Nato” presencié su secuestro y nos contó sobre el tiempo (años) que vivió sin poder hablar del tema, y también lo que significó este hecho en el seno de su familia:

la muerte de Nato familiarmente a nosotros nos destrozó, mi vieja se fue cuando yo tenía seis años y no volvió nunca más, no se de mi vieja desde los seis (...) Imaginate que tengo 47 y no la veo desde los 6, y el hecho desencadenante fue la muerte de Nato, no hubo otra cosa (...) Mi abuela no me pudo criar, me mandó con mis abuelos paternos, 70 años cada uno, pensaban que leer te volvía loco. Mirá la transición, yo salgo de lo de Nato que tenía cuatro mil libros a una casa donde leer era contraproducente. (...) Mi viejo me crió, todo lo que vos quieras pero a

---

<sup>148</sup> En este punto, tenemos que decir que si bien todas las entrevistas a los familiares y allegados fueron acordadas tras explicar que se iba a indagar sobre la recepción y experiencia con el mural, en casi todas ellas, primeramente afloraron los relatos sobre los secuestros, desapariciones o asesinatos, y los momentos posteriores, el quiebre o las rupturas de la vida cotidiana. Esto, sin haberlo buscado, nos llevó a encontrarnos con lo que da Silva Catela –en cuya investigación doctoral trabajó con el testimonio de familiares de desaparecidos de la ciudad de La Plata– denomina “gran estructura narrativa”. La autora identifica de modo general que los relatos empiezan con ese “antes y después” que significa el “momento de crisis”, el secuestro, en donde “hogar, invasión, caos, son tres referencias constantes reforzadas con lugares precisos, momentos del día, situaciones concretas y personajes claramente diferenciados”, y luego siguen “momentos de desesperación”, de “acción” seguido de un “momento de falta”, de gran vacío con la paulatina aceptación de que el familiar estaba “desaparecido”, y finalmente un “momento de desilusión”, el final de las esperanzas. “El desenlace de los relatos marca un gran vacío que no puede explicarse con experiencias sociales vividas anteriormente, una situación sólo explicable con palabras como, *nunca más, se lo llevaron, ahí se cortó todo*. Tal vacío pasó a ser ocupado por la categoría desaparecido” (2009, pp. 75 y 107).

mí al que me interesaba conocer era a Nato, a mí al que me cortaron es a Nato.

Por otra parte, Claudio afirma que tiene un recuerdo cotidiano de su abuelo porque “fue la salvación de mi vida” y fue quien le enseñó a leer. Cuando hablamos de la imagen en el mural, otro tipo de relato y de recuerdos afloraron:

Nato tenía un disfraz muy particular, se había inventado un sistema que era un tacho de suero con talco, se pasaba la manguera y era como que se tiraba un pedo de talco, entonces esa foto que está ahí es el gorrito, lo que no se ve es el gas de talco. El dibujo lo han sacado de una foto donde él está así y atrás está la humadera de talco. Eso era Nato, joda continua, chiste continuo, cagándose de risa de la vida. En mi casa no se festejaba 24 y 31, se festejaba 25 y 1ro, porque los 24 no había heladerías, Nato compraba el helado y salía a repartirlo a domicilio el 24 a las 11 de la noche porque no había frezeer para conservarlo. (Entrevista a Claudio Diez, 2017)

Por su parte, Andrea Gallego no sólo es familiar sino que, como ya vimos, fue también integrante del grupo. Cuando le consultamos por su participación y el tipo de representación elegido esto fue lo primero que explicó:

Uno lo vuelve a revivir, el tema del desaparecido, es imposible poder asimilar la gente que pasamos lo que pasamos, es un tema que no lo querés escuchar y que literalmente solo quien lo paso sabe el significado de ese término, no sé el adjetivo que te puedo poner, es un término espantoso es buscar continuamente y no saber (...) es un término que vos decís alejado, no, cada día que pasa se va haciendo más grande el dolor, por más que vos sepas un montón de cosas, que no van a aparecer más, yo lo puedo exteriorizar hasta por ahí nomás...por ahí me destruyo sola pensando en algo que podía ser y no fue, pero hay personas para las que es caótico, no quieren ni ir a un marcha y es respetable, es fuerte, hay gente que dice “bueno listo” y no quieren saber nada... es terrorífico (...).

Esa imagen fue la que se buscó y a parte por respeto a la gente, porque por ejemplo yo tengo mi hermana que no nos criamos juntas, en ese momento estábamos re peleadas. Desaparecieron mis viejos, nosotros fuimos testigos de la tortura y desaparición de mi mamá. Mis abuelos Toselli al morir mi vieja, se quedaron con mi hermana y yo con mis abuelos (de mi papá) una ideología distinta. Ella arrastró toda esa idea de mi vieja, pasaron años que estuvimos distanciadas y ella ahora volvió sola... y yo siempre la busqué. Ella tenía toda la crianza de mis abuelos Toselli, a pesar que era la hija mi abuela siempre dijo que el dolor de

madre que tenía ella (mi abuela Toselli) no lo tenía mi abuela Gallego, porque por culpa de mi papá mi mamá pasó lo que pasó, mi hermana se crió con eso. Recién ahora ella...después de la muerte de mis abuelos ella cambió. (Entrevista a Andrea Gallego, 2017)

A pesar de lo difícil que aún le resulta la experiencia con lo sucedido a sus padres, los conflictos familiares que posteriormente devinieron del hecho y que emergieron durante la construcción del mural, para Andrea éste “es el mejor, por el sentido, por dónde está”. Además, ella explicó que fue muy significativo en tanto que su hermana, Marcela Gallego, se acercó también a participar, y fue un punto más de reencuentro entre ellas. Ante la enumeración de estos conflictos, en su relato se advierte que para Andrea no había otra forma posible de representación. Por otro lado, en el capítulo tres, citamos el relato de Estela Gallego sobre el momento del secuestro de María del Carmen Toselli y los últimos acontecimientos que recuerda sobre su hermano Mario hasta que no lo vio “nunca más”. Cuando hablamos del mural y la imagen, Estela se vio muy emocionada, pues lo primero que recordó y nos relató fue su participación en la construcción de esa imagen cortando y colocando las piezas, junto a su sobrina Andrea Gallego:

El mural lo tomé como que cada piedrita que poníamos era una acción de Mario y un apoyo de Mari, porque a pesar de no entender nada, ella siempre estaba al lado de él, siempre acompañándolo "tomá llevate un sanguchito", sabía sí que eran momentos duros como sabíamos todos que esto se venía mal, ya desde antes.

Además, la imagen de Mario y particularmente la presencia de la guitarra también le generan otros recuerdos:

La imagen me encanta. Nosotros después de alguna reunión o algo, se hacía la reunión y el tema era empanada, vino y la charla era como que ya nos deshacíamos de la política y empezaba la cofraternidad, él agarraba la guitarra, tenía una voz muy linda. Yo tengo canciones que él cantaba, después busqué todo, me aferré a todo lo que a él le gustaba, y lo que me enseñaba, y bueno él me llevaba adelante. Ya te digo que en sus últimos... la última vez que lo vi me decía "cuidame a las nenas". (Entrevista a Estela Gallego, 2017)

Por su parte, Ricardo Fiuza compañero de militancia -luego de relatarnos momentos vividos, anécdotas y finalmente las últimas veces que vio a Mario- nos contó que antes de la inauguración del mural, ya sabía cómo iba a ser la representación, pues Melina le



había consultado su opinión al respecto. En la entrevista entonces, explicó sus sensaciones al verlo terminado:

Me pareció positivo. Es más abarcativa del ser humano que es integral, en el mural de Gallego y la señora, a mí... uno siempre tiene sentimientos encontrados en el momento, por un lado es eso, es una reparación y dignificación del compañero, y por otro, la tristeza de que no estén y el tiempo que pasó no?... el sentimiento fue una... (piensa emocionado) plácido por lo menos de una forma u otra su historia está reivindicada en el sentido que eran seres humanos, buena gente, en el caso de Mario con un proyecto político, fue una emoción buena, bien, bien, aquí están. Es curativo. Aun hasta la tristeza que por dentro te embarga es buena, no daña, en ese sentido es una tristeza que cura, son los últimos dolores de una herida que esta sanando. (Entrevista a Ricardo Fiuza, 2017)

En cuanto al tercer mural, a Inés, esposa de Carlos Alaye, le resulta muy difícil hablar de lo acontecido “todas esas cosas son muy tristes pese a la cantidad de años que ha pasado”. Pero aquí en relación al mural, afloró un conflicto particular:

Del mural, todo bien pero a mí nadie me dijo, ni siquiera mi familia ni Melina Slobodián, quien fue quien hizo ese hermosísimo mural. Me encanta que se haya hecho el mural, las críticas que voy a hacer o los comentarios que pueden parecer críticos no le quitan el reconocimiento que se haya hecho algo así y de la manera que se hizo. Esto que comento que nadie me dijo del mural, me enteré un día antes y envié un escrito muy breve que fue leído ahí (en la inauguración).

El mural es previo, en casi todo como está hecho, a la militancia de Carlos, salvo lo que está puesto al costado, que Melina me lo hizo ver, que un rincón estaba lo de la lucha de Carlos por lo del boleto estudiantil con la UES. Después lo demás Carlos no tenía el cabello largo cuando militaba cuando yo lo conocí, Carlos no jugaba en ese momento a uno de los juegos... bolos... Casi tampoco jugaba al ajedrez ni practicaba la fotografía, o sea es la versión de la mamá, del hijo, no del hijo militante sino la imagen que ella tenía de su hijo. Lo cual es muy válido e interesante pero si se trataba de hacer un mural sobre alguien que pues su decisión le llevó la vida, que no cuente algo de lo que había hecho en esa decisión que tomó no deja de ser muy sorprendente, son las contradicciones y las cosas que suceden que más que ocultarlas, no es ninguna crítica a Melina, ni a siquiera la mamá de Carlos, pero hay que decir las creo estas cosas, porque pues ahí está reflejado en el mural. Es el mural de una madre de Plaza de Mayo hablando de su hijo, pero no en la

época de la militancia sino previo, cuando era estudiante. (Entrevista a Inés, 2017)

Inés, a pesar de manifestar que el mural le parece “hermosísimo”, fue la única entrevistada que expresó cierto descontento con el tipo de representación. No sólo porque no fue convocada a participar de su construcción, sino también porque aquello por lo cual a Carlos le costó su vida no aparece: la militancia. De esto se comprende, que Inés de haber participado hubiese disputado la memoria de Carlos con el resto de la familia. Lo cual no deja de ser una evidencia más de las luchas y los conflictos en torno a las memorias<sup>149</sup>. En el caso de Ramona, vecina de Carlos e Inés en Ensenada, ya vimos también en el capítulo tres, su experiencia durante la semana en que Carlos fue secuestrado, la invasión y destrozo por parte de los militares de la Marina en su casa, y el maltrato que sufrió en ese entonces. No obstante, al mismo tiempo, el encuentro cotidiano con la imagen de Carlos a metros de su hogar, le genera otro tipo de sensaciones y recuerdos:

Yo paso por donde está el mural, me causa una sensación viste...o sea...hay personas que se te va el recuerdo, a mí el Bocha no se me va el recuerdo igual que de la Negra donde la vea la conozco, me causó una sensación buena, yo todavía cuando ya se fueron todos, digo...porque yo no sabía que lo habían matado, se supo después de largo tiempo, ¿se habrá escondido? digo, ¿vendrá algún día, aparecerá en la casa? te queda esa intriga viste, con el tiempo se supo, cuando estaban los militares no se podía (...) (Entrevista a Ramona, 2017)

En cuanto al cuarto mural, Luciana Díaz, la hermana más chica de Carlos Díaz, se acercó al Rancho a través de su sobrino Mario Díaz y participó en la investigación y en la composición de la imagen “en cómo armarlo, en ver qué se hacía, qué no se hacía, en cómo representarlo, siempre estuve participando en el Rancho, no activamente, pero

---

<sup>149</sup> Aunque aquí no trabajamos este tema, es interesante mencionar que Inés adjudica este hecho a su condición de “sobreviviente”: “Bueno en mi experiencia, a mucha gente que salió del país, que fue muy mal vista por salir, en algunos casos se tomaba así como algo... “desertar” de... “traicionar”, en otros casos pues no... había apoyo y cariño, y en otros casos como esto del mural no se me tomó en cuenta para ver qué imagen tenía yo de Carlos. Por su parte, en referencia a este conflicto Melina dijo: “en la parte de la construcción y en cuanto a la fecha del mural ella me lo recriminó en varias oportunidades. Se sintió como dejada afuera, bueno nosotros no llegamos a conocerte a tiempo, no es una intencionalidad de dejarte afuera, el proceso que iniciamos tiene su tiempo, ella vivía en México, si no hubiésemos hecho este mural nosotros no nos hubiésemos conocidos, de última conectó y se dieron otras cosas después. Pero sí, eso lo sintió, lo siente, le duele no haber participado.” (Entrevista a Melina Slobodián, 2017)

siempre estuve”. Luciana tenía cuatro años cuando se llevaron a su hermano, por lo que no tiene “muchos recuerdos vivenciales”. Sin embargo, desde el inicio de la construcción del mural, asoció a esa idea de “recuerdo vivencial” la experiencia desde el presente en el homenaje a su hermano:

Lo que me pasó con el mural fue que empezamos a revivir cosas que nosotros no sabíamos, en ese momento del proceso militar muchas cosas fueron ocultadas, mis viejos tenían miedo, y ese miedo no fue fácil... y entonces, nos fuimos enterando de cosas, cómo sucedió, y 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 más grossa, de humanizarlos, esto de poder verlo, de poder recordar, de que mi hermano más grande nos pudiera contar cosas que al menos nosotros no sabíamos. (Entrevista a Luciana Díaz, 2015)

Luciana cuenta que tras la desaparición de Carlos, su papá se jubiló y se fueron todos a vivir a Corrientes “con toda una historia de ocultamiento” y una situación muy difícil que afrontar, en tanto que el papá no sólo tuvo que cuidar a sus diez hijos, sino también “cuidar y proteger” a Mario, su nieto. Asociado a esto, el mural:

me emocionó mucho pensando en que no estaban mis viejos, sobre todo mi madre que sufrió muchísimo por la pérdida...a ver la pérdida de un hijo es complicada en cualquier momento, pero así en esa circunstancia es doblemente, porque ella siempre me decía “no porque yo no tengo ni un lugar donde llevarle una flor” y esto fue...esto me sigue dando vueltas en la cabeza, esta emoción de poder verlo en el mural, de poder ver a Mario con su hijo, pero bueno eso, eso me parece que me pasó, esto de poder cerrar una historia. (Entrevista a Luciana Díaz, 2015)

Por su parte, Mario Díaz, el hijo de Carlos y Marta e integrante del grupo, esto decía de modo general: “me gustó todo, me gustó el proyecto, cómo se quería representar a los desaparecidos, como personas comunes para que la sociedad los vea como personas comunes que aparte de su militancia era personas comunes, que tenían sus gustos, sus familias”. 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 él mismo dice “el legado que me dejaron es participar”, no necesariamente de modo partidario, pero si político, que en él equivale a militar (Entrevista a Mario Díaz, 2013). 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.

En síntesis, observamos que en nuestros entrevistados la recepción de las imágenes en los murales fue aceptada y bien acogida, a excepción de Inés que no discute la figuración pero sí el perfil y los componentes de la representación de Carlos Alaye. Tanto en los integrantes del grupo como en los familiares y allegados, se advierte en general, que la recepción y el acontecimiento de posar la mirada en la figura reivindicada, en su identidad rehumanizada, es “curativo” o reparador en alguna medida. Por otro lado, la narrativa humanitaria y familiar utilizada para representar a los desaparecidos y asesinados que hemos visto, en nuestro país según Crenzel, fue adoptada a partir de un cambio en la clave de las denuncias –basadas en la cultura política de los derechos humanos- durante los últimos años de la dictadura y posteriormente tornada dominante a partir del informe de la CONADEP el *Nunca Más*. Esta restitución de la “*humanidad*” y “*despolitización*” en tanto “víctimas inocentes” se correspondió, entre otras cosas, a la confrontación con la postura dictatorial de negar la existencia misma de desaparecidos, o al hecho de que caracterizaran a estas personas – en un discurso estigmatizante y culpabilizador- como “delincuentes subversivos” y como una amenaza para los valores familiares, nacionales y cristianos que el gobierno militar decía defender” (2008, pp. 46-47). También esta clave, de acuerdo al autor, formaba parte intrínseca del universo de interpretación de la mayoría de los familiares, para quienes su lazo con el desaparecido se basaba en esos valores, que ignoraban sus adscripciones políticas o que ejercieron un silencio estratégico sobre ellas dada la persecución dictatorial. En el caso del Rancho Urutaú, la narrativa humanitaria en sus composiciones, se presenta como su estrategia de memoria y son la resultante de un proyecto cuyos fundamentos y objetivos fueron detenidamente pensados, debatidos y consensuados colectivamente (junto a la participación de familiares). Esta humanización, se refuerza presentando momentos placenteros de las vidas de esas personas porque el fin es precisamente reivindicarlas como tales, destacando sus valores y cualidades (en las placas). La expectativa básica es de presentar y mantener “vivos” a los desaparecidos y asesinados a través de la trasmisión y reedición de sus vidas. Estas representaciones pueden funcionar como fetichismo narrativo, en tanto se desplaza aquello que resulta doloroso y traumático de recordar por “algo” (aquí una imagen plástica) que genera placer, postergando de esta forma, el costoso trabajo de duelo. En este sentido, sin embargo, las respuestas de los entrevistados evidencian una recepción emotiva ambigua, que responde a un efecto dual: por un lado, el sentimiento de reconocimiento y de humanización del desaparecido y el placer en el recuerdo de la vida

compartida previa a los hechos, con esas personas<sup>150</sup>. Y por otro, el registro de la situación traumática en tanto que los murales no dejan de evocar aquellos recuerdos dolorosos de la desaparición o asesinato, y es por esto que se puede pensar al mural como espacio que colabora en la elaboración del duelo y gradual dilución de la experiencia traumática, ayudando a “curarse” de la tragedia.

De modo consciente el Rancho asume la decisión de esta modalidad de representación porque es la que les parece más adecuada para poner en acto su pensamiento: su acuciada necesidad de hacer emerger el tema, el reconocimiento, la búsqueda y la reparación de ese pasado traumático de la ciudad “del que no se habla”<sup>151</sup>. Esta es la elección del grupo para enfrentar la conflictividad del tema en Ensenada. Y lo hacen a través del arte como lenguaje, “el arte tiene esa función bastante liberadora de conflictos profundos, y de poder permitir hablar de cosas que son terribles, de lo peor sacar arte” afirma Melina Slobodián<sup>152</sup>. Aquí el arte funciona como un vehículo de memorias que permiten articular el pasado traumático con el presente desde dispositivos lúdicos y reflexivos. En esto vemos la posibilidad de que una manifestación artística

pueda ser leída como una perspectiva significativa y crítica de la relación de una comunidad con su pasado en términos de la memoria del trauma colectivo e individual, con la posibilidad de que el arte, en sus específicas (a menudo muy mediadas, indirectas, oscuramente lúdicas, potentes pero no acotadamente documentales o informativas) formas de testimoniar o ser testigo de ese pasado, contribuya a elaborar y superar ese pasado, y en consecuencia permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro”. (LaCapra, 2006, p. 67)<sup>153</sup>.

La técnica de mosaico que posibilita la participación colectiva, además, colabora en la reparación psíquica, y en la reconstitución de la identidad anhelada, de aquella vida compartida con los familiares, allegados y vecinos que fuera arrebatada por la dictadura. El acuerdo sobre estas apreciaciones del arte que al interior del grupo se sostiene, es uno

---

<sup>150</sup> Recordar la vida es lo mejor para todos. En el caso de Inés, el momento de la vida de Carlos que reclama es aquel en el que éste militaba. Pues ese fue el momento compartido junto a ella. Entonces ella no “niega” la vida, sino que disputa “un” momento de esa vida.

<sup>151</sup> En y desde un presente en el que aún siguen vigentes aquellas frases estigmatizantes y condenatorias “por algo será” “algo habrán hecho” “la época subversiva”, que varios entrevistados han referido.

<sup>152</sup> Entrevista a Melina Slobodián, 2013

<sup>153</sup> Es decir, que no solo se trata de abordar el tema de la representación de episodios traumáticos en clave artística, sino pensar cómo el arte puede colaborar con los procesos de elaboración de las experiencias traumáticas mismas.

de los aspectos de investidura de identidad más pregnante del Rancho en el escenario de la ciudad. Por último, en función de la pretensión de incidir sobre el silenciamiento del tema y en la transmisión a las futuras generaciones, 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”<sup>154</sup>. 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 seleccionado, en tanto que una de las intenciones más importante del Rancho es la de generar empatía para con los vecinos frente a un alarmante y expectante posible rechazo o negación del mural emplazado en su barrio (en sintonía con el propio rechazo o negación del acontecimiento rememorado): el asesinato y/o la desaparición. Los datos biográficos y característicos de haber sido “desaparecido” o “asesinado” 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 podría fundamentar 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.

---

<sup>154</sup>Entrevista Mario Díaz, 2013.

## CAPÍTULO V

### Los murales como lugares de memoria

En los dos capítulos precedentes hemos presentado a nuestros emprendedores de memoria: el Rancho Urutaú y a su proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Hemos descrito y analizado el funcionamiento del grupo, el proyecto, los murales y sus representaciones de los desaparecidos y asesinados de Ensenada. En este capítulo, analizaremos la recepción por parte de los propios integrantes del grupo y algunos familiares y allegados, que apoyan nuestra hipótesis principal: que los murales emplazados en los barrios funcionan o adquieren para ellos, el estatus de lugar de memoria.

¿Por qué un espacio puede convertirse en un lugar de memoria? O bien ¿Qué significa y qué implica que un espacio se convierta en un lugar de memoria? Para empezar a responder estas preguntas, el antecedente que tomamos como referencia es la noción de “*lieux de memoire*” elaborada por Pierre Nora (1984-1992). El autor, sostiene que “*lieux de memoire*” pueden ser monumentos, objetos puramente materiales, físicos, palpables y visibles, también acontecimientos dignos de memoria. Pero el concepto no se reduce a esto porque fundamentalmente puede ser:

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. Se trata de comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos. Se trata pues, e insisto en ello, de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización o, dicho de otro modo, de la construcción de un modelo de relación entre la historia y la memoria (1998, pp. 32-33).

Este concepto, fue elaborado de modo casi inescindible del contexto histórico francés – y europeo- y se apoya en la existencia de tradiciones, mitologías y de memorias estables y de larga duración, sedimentadas en el transcurso de sucesivas representaciones pasadas. Sin embargo, el propio Nora, quién reflexionó sobre apropiaciones posibles de su concepto en otros contextos nacionales, decía:

Preguntarse por su aplicación resulta algo teórico. Pero la noción ya ha sido exportada (...) Ante estas aplicaciones más o menos logradas, no queda más que inclinarse, reconociendo con gusto que semejantes apropiaciones obedecen a una de las virtualidades de la noción: su plasticidad. La memoria es por naturaleza lo que se hace de ella (Nora, 1998, pp. 26-27).

Como sostiene Schindel (2009), 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 de narrar 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. Siguiendo a esta autora, aunque la construcción de memoriales y sitios consagrados al recuerdo, no reemplaza la búsqueda de verdad, justicia y reparación, puede sin embargo, desempeñar un papel relevante, acompañando y complementando esos reclamos. Más allá de esta dimensión de reconocimiento –por parte de grupos sociales y del Estado- hacia familiares, sobrevivientes y allegados,

se adjudica a estas iniciativas un potencial para estimular el compromiso civil (...) y contribuir así a la reconstrucción democrática de las sociedades afectadas por violaciones masivas de los derechos humanos (sin menoscabar sino complementando y potenciando esfuerzos hechos en otros ámbitos) (2009, p.68).

Por otra parte, afirma Jelin, “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” (2003, p. 3). Las marcas, en tanto esfuerzos de memorialización, “componen un texto privilegiado donde se leen las valoraciones e interpretaciones colectivas de las memorias” agrega Schindel (2009, p. 67). Entonces, lo que se intenta comprender son los procesos que llevan a que un espacio se convierta en un “lugar”. Los lugares de memoria como marcas territoriales adoptan diversas formas, pueden ser placas, baldosas, monumentos, nombres de calles, plazas, monolitos, señalización de sitios “auténticos”, creación de parques, entre otros. Como sostienen Jelin y Langland (2003) algunas veces lo que se intenta construir no es algo nuevo, sino que se agrega



una nueva capa de sentido a un lugar que ya está cargado de historia, memorias, de significados públicos y de sentimientos privados. Otras veces, se trata de proyectos llevados adelante por emprendedores que intencionalmente ponen su energía en lograr establecer una materialidad con un sentido relativamente unívoco y claro del pasado que quieren conmemorar:

Este sentido, sin embargo, puede no corresponder necesariamente a la memoria de quienes fueron los actores y participantes del acontecimiento a recordar, sino al escenario político y el marco interpretativo presente en el momento del proyecto de conmemoración (...) El proyecto de conmemoración del pasado puede también ser de actores de otra generación con otro proyecto (2003, p. 9).

Algunos de estos proyectos, como es nuestro caso, irrumpen en el paisaje urbano recuperando la singularidad de los acontecimientos de represión estatal vividos en la ciudad. 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)<sup>155</sup>. Tal es el caso del proyecto “Mosaicos por la Memoria” del Rancho Urutaú. Las representaciones de los desaparecidos y asesinados que el grupo lleva adelante, materializadas en los murales con técnica de mosaico, se inscriben en el entramado urbano ensenadense cargando con fuerza una semantización propia de la voluntad de los agentes. Esta voluntad se ve reflejada en los objetivos manifiestos del proyecto que ya vimos en el capítulo tres:

Emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía (...) esclareciendo la historia inmediata, para sintetizar la experiencia y que el “Nunca Más” sea un hecho (...) Obligarnos a convivir con esa realidad (...) no debemos dar posibilidad al olvido (...) Hacer memoria de lo reciente y revisar aquel momento de crisis (...) Pero por sobre todas las cosas revalorizar y homenajear a aquellos que hoy no están porque nos los arrebataron violentamente.

---

<sup>155</sup> En este sentido, interesa la observación de da Silva Catela (1997) que afirma que no hay conmemoración sin marcas materiales que perduren en el tiempo, y que estas marcas sirven de referencias a las futuras generaciones y también a públicos no familiarizados con el tema. Son la evocación inmediata de que en algún momento se homenajeó a los allí nombrados, se pensó en ellos, se los recordó. Por otro lado, será el lugar de potenciales repeticiones del rito de conmemoración, si es que este se instituye exitosamente.

También, en sus propias palabras cuando explicaban el tipo de representación elegido para materializar el proyecto: “queríamos resaltar lo cotidiano de ellos. Sacarlos de lo idealizado y llevarlos al barrio donde vivían como los vecinos que eran” decía Cristian. “Nosotros dijimos “tenemos que reivindicar a las personas”, “no como esos fantasmas que los desaparecieron porque “algo habrán hecho” (...) está bueno contextualizar la vida del desaparecido, no la consigna del signo de interrogación” agregan Melina y Gabriela Alegre. “Es un homenaje a la vida” decía Carmen.

Más allá de la intencionalidad del grupo -marcada decididamente por una impronta común en cuanto a las consecuencias del terrorismo de Estado en la ciudad-, interesa observar qué sucede precisamente durante el proceso que antecede a la marcación del espacio barrial que lo convierte en un lugar. En este sentido, el proceso de construcción de cada mural tiene una duración aproximada de diez meses o hasta un año, lo cual demuestra una exhaustiva demanda de trabajo y cooperación colectiva. Durante ese tiempo, los integrantes se reúnen semana tras semana, avanzando firmemente en las etapas, a la vez que eventualmente, deben resolver las dificultades propias del trabajo en conjunto, y también de la temática en su escala local. Esto, se da particularmente durante la etapa de investigación con los familiares del homenajeado<sup>156</sup>. Pero además, no sólo se trata de que en este proceso emerjan conflictos privados de las familias<sup>157</sup>, también lo hacen aquellas narraciones sobre el momento del secuestro y desaparición de su ser querido, y el quiebre en lo cotidiano de la vida de esas personas. Ante estas situaciones, los integrantes del grupo se sienten muy conmovidos y generan lazos de empatía, confianza y compromiso con los familiares. Por esto es que durante el proceso de investigación y construcción de los murales, el grupo concentra su mayor caudal de carga emotiva y trabajo físico. Consecuentemente, en el día de la inauguración los momentos que se viven entre los integrantes, familiares y allegados, son muy intensos, donde abundan llantos por el recuerdo y sonrisas de satisfacción por un trabajo culminado: el mural está emplazado, el lugar marcado.

---

<sup>156</sup> Recordemos que muchas veces la etapa de investigación no tenía un fin propiamente dicho como etapa. De hecho, tal cosa no fue comprobada en ningún caso, al contrario, en todos los murales parecería que la investigación terminó dándose en simultáneo al proceso de composición y construcción de las imágenes. Pero esto tiene su sentido, en que el grupo trabajó -más, o menos según las posibilidades- continuamente con los familiares, consultándolos y enseñándoles los avances del proceso plástico para escuchar sus opiniones al respecto.

<sup>157</sup> Por ejemplo, todos los integrantes entrevistados manifestaron los conflictos surgidos en el transcurso del segundo mural que ya mencionamos en el capítulo cuatro.

Entonces, los murales, erigidos en los barrios, están cargados de un alto valor simbólico para sus hacedores. Y esta carga simbólica se gesta durante el recorrido de todo el proceso de construcción de cada mural. Así lo manifiestan:

Y para mí es una emoción muy grande cada vez que hay una inauguración de un mural, porque es eso, es el cúmulo de muchas cosas que se pasan, mucho discernir, mucho discutir, mucho que dejamos y después empezamos. Es más que nada el compromiso con el tema, en el caso mío que yo nunca milité, muchas cosas las supe después, que está bueno saberlas aunque sea después no importa porque uno ahí empieza a trabajar de otra manera. No nos olvidemos que en el caso mío yo tengo hijos tengo nietos y hay que transmitirles, para que no se olviden, para que no vuelva a pasar y ellos entiendan por qué no tienen que pasar ciertas cosas porque ya pasaron y no deben repetirse. (Entrevista a María del Carmen Amestoy, 2017)

Los momentos de sensaciones y emociones fueron muchísimos. Todo lo que hacíamos, así sean reuniones para celebrar algo, o simplemente pasarla bien, y todas las situaciones que se iban dando cada día y en todo momento, estaban cargadas de cosas emotivas, muchas eran, a pesar del contenido inspiradoras, eran muy fuertes, muy duras, con mucha carga emocional. Desde reencuentros entre familias divididas por lo que paso, hasta compañeros de desaparecidos que se encontraban con los hijos de su amigo. Las historias que surgían llenas de pesar por un sueño que pese a tanto sacrificio no se logró. Los valores, las lealtades, el dolor de años de ser el apuntado y castigado por una sociedad que no solo miraba para otro lado, sino que en muchos casos fue parte. La persecución, la tortura, el olvido y la pérdida de todo. Todo era de una carga irresistible o por lo menos lo fue para mí que también fui víctima. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

El proyecto apelaba a emplazar los murales en el espacio público, a realizar un homenaje, cuando lo terminamos concretamos una idea, con un montón de miedos, con nervios, con gente que aplaudía, que acompañaba y participaba, y con gente que solo miraba, observaba. (Entrevista a Gabriela Alegre, 2013)

Capaz que cuando nosotros nos vamos y dejamos eso ahí, simplemente pasa, pero yo lo siento mucho, yo como hijo de desaparecidos, lo siento como una forma de homenajear a mis viejos, pero no solo a mis viejos sino a los demás, porque estaban todos en la misma lucha. Cuando lo veo colocado me emociona mucho, y te pasan un montón de cosas, con los compañeros, y listo ya está, lo ves ahí, y dejaste una marca y está, eso va a estar siempre, y lo van a ver, los que vos querías lo van a ver (...) es

emocionante, pero el logro, el logro en sí, es en el transcurso, en el proceso (Entrevista a Mario Díaz, 2013)

Para los integrantes del Rancho, entonces, los murales emplazados llevan la carga de todo el proceso de trabajo, del esfuerzo, las emociones y expectativas. Pero fundamentalmente, cargan con una memoria, con una representación y un mensaje de presencia y reivindicación. Para ello, no fue seleccionado cualquier espacio de la ciudad. Como ya hemos visto en el capítulo tres, la elección del lugar de emplazamiento es también una de las inversiones más fuertes y significativas de su emprendimiento. La consigna unánime fue colocar el mural lo más cercano posible a la casa del homenajeado. Esta decisión se fundamentó en una búsqueda estratégica en relación a los objetivos del proyecto: que el mural fuera visibilizado cotidianamente por los familiares y vecinos del barrio. En cuanto a esto último, aunque nuestro estudio de recepción no incluyó a los vecinos<sup>158</sup>, en las entrevistas surgieron algunos comentarios que relatan diferentes momentos – que denotan interés o rechazo- sobre el vínculo generado entre éstos y los participantes del proyecto<sup>159</sup>:

Durante el proceso aparece gente y te preguntan “¿qué es?” y por ahí sin querer te apasionas, eso me pasó a mí y nunca me había pasado con nada, de explicar y contar lo que hacíamos con tanta pasión. Cuando ya estamos colocando el mural, la gente pasa y te pregunta, en el caso de Alaye, muchos trabajadores paraban a preguntar. También, un compañero de la secundaria que me reencontré me dijo “cuando vi el mural de Nato me emocioné tanto porque yo vi cuando se lo llevaban, yo era chiquito, y para el barrio fue lo peor, porque nosotros sabíamos que era un hombre buenísimo, se me caían las lágrimas cuando lo vi, que lindo homenaje, bien merecido para un hombre como él”. (Entrevista a Gabriela Sadava, 2013)

El objetivo para mí de ese mural es la información, es que se interesen, que se involucre la sociedad. Informar a la gente (...) Lo que tiene de bueno esto que hacemos es que cuando lo estamos haciendo, la gente del barrio participa, vienen se acercan, un mate, y es diferente, porque esa gente participó de alguna forma, se involucran y después lo cuidan. (Entrevista a Mario Díaz, 2013)

---

<sup>158</sup> A excepción de Ramona quien se acercó y quiso dar su testimonio durante la entrevista con Inés, que tuvo lugar en la casa donde viviera con Carlos antes de su secuestro.

<sup>159</sup> No sólo se trata de vecinos sino también de ocasionales transeúntes, y también personas que al “enterarse” del mural se acercaban a observar el trabajo del grupo.

Y los vecinos algunos se acercaron, algunos no, otros miraban desde la cerradura de su casa, desde la puerta, tenés de todo... como hace treinta y pico años atrás, los que denunciaban, los que no, los que eran cómplices, sigue tan vigente como antes el “no te metás” “algo hicieron” “señora ¿dónde está su hijo?” y bueno todo eso que gira alrededor de la militancia. Cuando estábamos haciendo la volanteada para la inauguración del mural de Nato, nos pasó “hola que tal señora la invitamos a la inauguración del mural... por el tema de los desaparecidos” “Ah! de la época subversiva” bueno... los desaparecidos como subversivos... ahí estaba metida la impronta de que “estaban metidos en algo que no estaba bien”. Nos encontramos también con el desinterés, la indiferencia, que era a veces peor que te digan subversivo. (Entrevista a Gabriela Alegre)

Por otro lado, en casi todas las entrevistas con integrantes del grupo –y también de familiares y allegados como veremos a continuación- se relatan reencuentros, nuevos vínculos y amistades. Y esto se corresponde con otro de los objetivos del Rancho: “reconstruir el entramado social que directa o indirectamente fue intervenido durante la última dictadura en la ciudad”. Por ejemplo, esto relataba Cristian:

Este proyecto me hizo conocer gente nueva y no todos tenían que ver con la temática, me reencontró con otras amistades de antiguos proyectos o movimientos. También conocí otros hijos o familiares. Con todos hicimos amistad, con algunos seguimos encontrándonos más que con otros pero con todos tenemos alguna forma de comunicación o nos reencontramos en algún evento en común. Si, indudablemente fue un punto de encuentro para conocer o reencontrarnos con excelentes personas y que para colmo nos motivaran las mismas cosas. (Entrevista a Cristian Cobas, 2017)

Por su parte, para familiares y allegados, quienes participaron de diversas formas y entusiastamente en el homenaje a su ser querido, los murales también conllevan una carga simbólica particular por algunos de los siguientes motivos. Esto decía Claudio sobre el mural de “Nato”:

Para nosotros fue... qué se yo, mi abuela estaba re contenta, siempre quiso que alguien se acordara, medio como que estaba oculto el tema... Para nosotros fue la culminación de un montón de cosas. Primero desde el reconocimiento, Nato murió, te haces cargo, lo masacró el estado, no hubo otra cosa, es un desaparecido del estado, el hecho de que el mural lo pone así como lo pone, ya es un montón. Segundo, la gente se muere cuando se olvida, Nato está presente en cada uno que pasa y lee

ahí. Beba estaba muy contenta, me acuerdo de que hacía un tiempo que no hablábamos, nos volvimos a juntar el día del mural. Y si, para nosotros fue un cierre, fue un poco decir que Nato, que la gente no se olvidaba de lo que había pasado.

El hecho de que lo hubieran puesto a Nato en el mural era la puerta abierta para que se unieran otros, Benvenuto... me voy a olvidar de un montón, Arreola, Guerrero, todos compañeros de la primaria. Nosotros pasamos la primaria sin saber que éramos familiares de desaparecidos, mirá que tabú que era hablar del tema que tengo a Marcela Gallego, familiar de desaparecidos de Regatas, los dos íbamos al mismo grado, ni yo sabía que el papá era desaparecido, ni ella sabía que yo era el nieto de Nato. Hicimos de primero a séptimo grado juntos, transitamos todo ese período, es más nos juntaron los murales, el hecho de cruzarnos nos juntó. Me crucé con compañeros que ni sabía que eran familiares de desaparecidos. (Entrevista a Claudio Diez, 2017)

Asimismo, Gabriel Marotta integrante del grupo de Sobrevivientes del 76 de Astillero Río Santiago, no conoció personalmente a “Nato”, pero se acercó a la inauguración como “compañero de Astillero” y nos contó que,

el mural significó el verdadero comienzo de la memoria en lo referente a Astilleros. Toda Ensenada quiso y quiere a Nato porque además de un luchador era el vecino más solidario (...) Me enorgullece haber participado, porque no podía faltar...Es nuestra historia simbolizada. (Entrevista a Gabriel Marotta, 2017)

En el caso del segundo mural, Andrea y Estela Gallego opinaban:

El segundo mural fue uno de los mejores, el de mi viejo, el sentido, el lugar donde está, a mis viejos lo conocían muchos también, el que más llega directo a preguntar qué paso, por ahí también por la cantidad de gente conocida que hay, está en la entrada al camino de regatas, lo pintaron con un tono amarillito, mi hermana lo pinto ahora de blanco, mi hermana tiene la casa gigante atrás, siempre lo pintan mis sobrinos... (Entrevista a Andrea Gallego)

Y para mí era un homenaje a mi hermano y a tantos caídos, tantos que no tienen su mural. Para mí fue un camino pensando que cada piedrita que poníamos era algo que hacía él, como una repuesta a lo que él hizo por nosotros. Que se mantiene vivo en la memoria. Porque han venido parientes míos de Buenos Aires, de La Plata, que no vinieron a nuestra casa en esos momentos, y vinieron y pararon en la casa de mi mamá "¿dónde vive la familia Gallego?" dicen "queremos ver el mural de Mario" y fueron a verlo. Que buena idea...muy importante. También para

Ensenada es muy importante. Vos fijate que están haciendo cosas ahora, en La Plata vos no ves esto, en Buenos Aires mucho menos, es de los barrios, de la gente que lo vivió y lo recuerda. Creo que es importante porque está entre nosotros. Y que perdure, que se cuide. Allá por ejemplo, la familia cuando se empieza a poner feo las paredes y todo, a rasquetear, a pintar, yo les fui a plantar una palmera, cosas así para que se afiance todo ahí. Está cuidado. Yo paso a diario, paso todos los días porque voy a ver a mi hijo y entro por el camino de Regatas, "buen día Mario" le digo, ¿sabés como lo veo? como que estuviera, como que está con todos nosotros. Aquí estás, aquí te criaste, aquí sufriste. (Entrevista a Estela Gallego, 2017)

Ricardo Fiuza, compañero de militancia de Mario expresaba:

Uno siente que es una digna reparación al compañero, eso es lo que note. Es un gran esfuerzo es tiempo es trabajo todo eso, pero lo que han hecho realmente es el mejor homenaje a un montón de compañeros que han desaparecido, y también a los familiares, amén de los compañeros de militancia y todo eso, lo sé por sentirlo, que es como que cierra un duelo que nunca estaba cerrado. (Entrevista a Ricardo Fiuza, 2017)

En cuanto al tercer mural, recuperamos el testimonio de Adelina desde otra fuente, quien fallecida el 24 de mayo de 2016, no llegamos a entrevistar:

Yo había estado en las inauguraciones anteriores y me había resultado sumamente emocionante y además lo tomé como una actitud muy comprometida, de un grupo perteneciente a un lugar castigado como todos los de la República, que decidió hacer, recordar a los que faltan. Me parece que es un emprendimiento que debiéramos todos copiar en el sentido que sea la comunidad la que rescata a su gente, que sea la comunidad y no la familia, sobre todo en situaciones que son absolutamente dolorosas. Yo tengo un agradecimiento enorme por lo que hacen. (Adelina Dematti de Alaye<sup>160</sup>)

Inés también se refería:

Respecto al mural, en una ocasión que me entere les pedí que fueran a dejar una flor, yo no me animaba a ir al mural, cómo no... si nunca hemos tenido un lugar donde ir a entregar una foto, saber que ahí estuvo el cuerpo, o que fueron enterrados, en ese sentido fue que a mí se me ocurrió. (...) eso de los homenajes a mí no me gusta, un reconocimiento tal vez sí pero homenajear como algo heroico o épico me parece que le quita el contenido político a lo que hacíamos y que hacía Carlos. Ojalá se

---

<sup>160</sup> "Mural en Mosconi" Informe del Municipal TV, abril 2012. Recuperado de: <http://videoyoutub.ru/watch/H8I2IzovbJc>

tomara como en alguna ocasión le dije a unos niños que estaban en la casa haciendo una actividad, que no era Carlos así como verlo a la lejanía, sí que era como su papá o su mamá tratando de hacer algo por la vida cotidiana que no fuera someterse, bueno no le dije así a los chicos, que no implicara estar sin derechos, sin trabajo y quedarse en la casa o pidiéndole a alguien que le consiga trabajo sino unirse con otras personas para conseguirlo para conseguir que se respete ese derecho para hacer cosas con los otros, el mural si pertenecería a ese tipo de acción sí me interesa, el homenaje no me interesa no no...lo tomo como que no hubo tumba y eso quizás es un reconocimiento a que Carlos existió como la casa, que paso como NN y que ahora tenga un nombre, que ahí existió Carlos... (Entrevista a Inés Emilse Ramos, 2017)

Finalmente Ramona contaba:

Yo a veces voy a buscar con el changuito la garrafa, porque nosotros acá no tenemos gas natural o a veces voy a La Plata en micro y lo miro como diciendo estas acá, no te fuiste. Fue una época mala para mucha gente (...) (Entrevista a Ramona, 2017)

Respecto al cuarto mural, recuperamos los testimonios de Analía, actual Directora y Beatriz y Vanesa, docentes de quinto y sexto grado de la Escuela Primaria nº 9 donde se encuentra emplazado. Esto nos decían:

Yo no sabía, el nuestro es el cuarto. Van por el quinto. No sabía la verdad como ensenadense qué cantidad de desaparecidos teníamos (...) nos pareció súper valioso lo que hacían. Este mural es parte ya de nuestra escuela y siempre nos va a servir y pienso que es muy significativo también para la comunidad. (...) Es muy movilizante, muy movilizante, en mi caso yo lo quise compartir, lo traje a mi hijo y a mi hermana. Mi mamá no pudo venir ese día me parece que estaba descompuesta, mi papá ya había fallecido sino lo hubiera traído. (Entrevista a Analía, 2017)

Tenía significado, todo lo que es teoría, que vos lo lees, tenés toda la información, la historia es así queda ahí no la vivís, ahora cuando ya sabes que acá adentro hubo un desaparecido, qué es un desaparecido, porqué lo hicieron desaparecer, qué es lo que quería, qué es lo que pedía, cuando el chico te empieza a preguntar ahí ya le está encontrando un significado. Este grupo preguntaba, preguntaba, preguntaba, y fue muy emocionante muy linda experiencia. (Entrevista a Beatriz, 2017)

**B-** Los chicos entendieron que está, hay algo ahí afuera que estuvo acá adentro.

**V-** Sí que es alguien real, no es alguien que ves en el libro

**B-** No es alguien que está en el libro



**V-** Sino que es alguien real que estuvo acá y que hay alguien que es su descendiente que es real de carne y hueso y lo ve y lo escucha.

**B-** Son muchas sensaciones a parte no es tanto de nosotras, sino los chicos. Es cuando vos haces que el nene, los niños entiendan lo que es la historia ahí decís ¡bien! para que esto no vuelva a ocurrir nunca más. (Diálogo entre Beatriz y Vanesa, 2017)

Además, Analía reveló que el mural generó “conexiones, redes” con otras escuelas de la región, en tanto que cuando han trabajado sobre la temática tomaron como referencia el homenaje allí realizado, lo que produjo por ejemplo que varios estudiantes de secundario se acercaran a la escuela a investigar sobre Carlos Díaz y los desaparecidos de Ensenada. También nos contó del interés por parte de los vecinos. Pero fundamentalmente, de la propia comunidad de la escuela. En este sentido, el homenaje que en primer lugar inició el Rancho, la escuela desde entonces lo reactualiza año tras año, lo que a su vez conlleva un especial cuidado y mantenimiento del mural por parte de la institución.

**A-** Pasaban muchísimo los vecinos y preguntaban, y creo que también volanteamos, y ahí con más razón preguntaban, yo tengo mala memoria para los detalles y por ahí mezclo. También creo que fue muy movilizante para la comunidad para las maestras, recuerdo una maestra, la profesora de danzas, creo que ella había sido profesora de los sobrinos de Carlos, primos de Mario, conocía a la familia. Y la recuerdo muy muy emocionada, llorando. Todos estuvimos al borde de las lágrimas, pero ella directamente se lloró todo.

**B-** Nosotros todos los 24 de marzo salimos afuera y es como que ahí, porque son generaciones, van pasando los chicos y cuando llegan a quinto y sexto ahí es donde nosotras actuamos la memoria. Yo salgo, digo “Analía yo me voy afuera” y les digo quienes son esos personajes, leen la placa (...)

**A-** Bueno al día de hoy por suerte está impecable y solemos tomarlo como punto de partida cada 24 de marzo, vamos ahí y partimos de algo bien cercano, como para conocer nuestra historia. Lo resignificamos digamos todos los años y en el caso también por ahí del día de los derechos humanos que es en diciembre también. Les volvemos a recordar a las maestras a las que son nuevas, les contamos la historia y yo creo que un año les hice un pequeño resumen de la historia y se los di para ver, para que lo supiera primero la maestra y si quería compartirlo con los alumnos. Es importante que las personas que estuvimos en ese momento

lo transmitamos a las nuevas docentes que son sobre todo las que más van a multiplicar. Porque puede surgir de los chicos la pregunta, pero si no surge es el docente el que tienen que provocar de alguna manera la pregunta, es decir quiénes son.

En esta línea, un elemento más que aflora a partir de todas las entrevistas es la constatación de la calidad de lugar “sacro” del mural. Si bien ningún testimonio conecta su aprecio con alguna fecha conmemorativa en especial –a excepción como vimos de la escuela y su uso para el 24 de marzo Día Nacional de la Memoria la Verdad y la Justicia- sí se preocupan y ocupan de verificar que la obra se halle siempre en buenas condiciones, que se preserve y mantenga; manifestando una valoración y dedicación particulares. Andrés y Melina comentan:

Los murales están en los barrios, no marginales, pero en los cuales podrían ser agredidos, y en ninguno vas a notar nada salvo alguna tontería alguna escritura, pero no fueron dañados para nada, ahora cuando inauguraron la nueva plaza se puso en valor también lo de Nato. (Entrevista a Andrés Villar, 2017)

Cada tanto me doy una pasada o al menos cuando estoy por ahí cerca, voy y me fijo el estado. El de Carlos Alaye me parece que es como el más dañado porque tiene un par de golpes en algunos lugares, en el rostro, en la placa, que han saltado el esmalte, no sé si habrá sido algo dirigido o por ahí se juntaban los pibes y revoleaban botellazos, no sé a qué responde eso. Pero en general siempre estoy viendo qué pasa, igualmente por la bonanza del material tienen que pasar unos cuantos años para que empiece a tener algún tipo daño, que se salte alguna piecita lo que sea, por eso era la elección de la técnica. (Entrevista a Melina Slobodián, 2017)

Como que hay gente que va y hace cosas y uno no sabe quién es, pero bueno, igualmente la idea es que esto es algo para la ciudad, que sea la ciudad también que se encargue de cuidarlos ¿no? Bueno esa era más o menos la intención. El mural está ahí, nos trasciende a nosotros, es un homenaje, es casi un monumento a cada una de esas personas, reivindicándolas, contando sus historias o al menos para que disparen encontrarse con sus historias, y bueno que en definitiva nuestro regalo a la ciudad era el realizarlos y establecerlos, y eso al estar en el espacio

público, creo que correspondería al Estado asimilar ese cuidado.<sup>161</sup>  
(Entrevista a Melina Slobodián, 2017)

Esta calidad de lugar “sacro” también se corresponde a lo analizado en el capítulo precedente a partir de las observaciones de da Silva Catela (2009a) en cuanto a que la ausencia del cuerpo en el caso de los desaparecidos, genera un tiempo y espacio abierto en donde subyace la imposibilidad de un momento de duelo. Entonces, la inexistencia de una sepultura y por ende, de una tumba donde llevar a cabo el duelo y elaboración de la falta, puede conducir a los familiares y allegados a apropiarse simbólicamente del mural donde está representado su ser querido. En este sentido, expresiones como “es un cierre”, “la culminación de un montón de cosas”, “lo tomo como que no hubo tumba”, “está entre nosotros”, “está presente en cada uno que pasa y lee”, “estás acá, no te fuiste” dan cuenta de ello. Lo mismo se observa cuando en la circulación cotidiana por las calles de la ciudad se produce el encuentro con el mural, y ante la “presencia” de esa ausencia el familiar o allegado lo saluda o dirige unas palabras.

En síntesis, sumado a esta calidad de lugar “sacro”, tanto para los agentes como para los familiares y allegados, los murales y sus representaciones cristalizan, visibilizan y dan sentido a memorias que, “sumidas en el silencio”, hacen emerger desde el presente en los barrios de la ciudad. Y esto se logra mediante un largo proceso de trabajo colectivo y colaborativo donde se condensan todas las emociones que, por un lado, devienen del hecho histórico: las desapariciones y asesinatos y las consecuencias generales del terrorismo de Estado en la ciudad. Y por otro lado, del encuentro y reencuentro, de la generación de nuevos vínculos y amistades; a su vez del afán de transmitir a las nuevas generaciones, ejemplarizar y proyectar a futuro el “nunca más”. En su conjunto, consideramos que estas apreciaciones definen que para el Rancho Urutaú, los familiares y allegados, el espacio marcado en el barrio asume la cualidad de lugar de memoria.

---

<sup>161</sup> En este sentido, Melina dice que esta relación “no está muy entendida” entonces por eso sucede “que hacen algo y no nos avisan, ni nos preguntan”. Ella se refiere a la intervención que se hizo en octubre del 2017 desde la Municipalidad de Ensenada en el mural de “Nato” durante la puesta en valor de la Plazoleta Herminio Masantonio donde está emplazado. Andrés Villar también hacía referencia a esto. En esa ocasión, la pared soporte del mural fue pintada de color negro. Desde la Municipalidad no se convocó al Rancho Urutaú, pero sí sabemos por su propio testimonio que Claudio Diez, nieto de “Nato” participó activamente de esta remodelación de la plazoleta como familiar y fundamentalmente desde su lugar de trabajo en la Cooperativa Nueva Ateneo (quienes se encargaron de todo lo que fuera pintura).

## **A MODO DE CIERRE**

La obra artística del Rancho Urutaú se inscribe en los diversos modos en que el pasado de la espiral de violencia y el terrorismo de Estado de los años setenta del siglo XX en Argentina y sus consecuencias ha sido abordado. Hemos intentado a lo largo de esta investigación, presentar y analizar las particularidades del caso que devienen de los hechos en su escala local: el trabajo de las memorias en Ensenada.

Hemos visto que la ciudad creció bajo el sustento económico de las numerosas industrias locales y se caracterizó desde entonces por albergar una cuantiosa población obrera. A lo largo de su historia, fábricas y empresas como Destilería YPF; Astillero Río Santiago; IPAKO S.A; Propulsora Siderúrgica; Petroquímica General Mosconi (construida por YPF y Fabricaciones Militares); Polibutenos Argentinos, Maleic, Copetro, Petrokén, entre otras, ubicaron a Ensenada –junto a Berisso y La Plata- como uno de los cordones industriales más importantes del país y América del Sur. Asimismo, destacamos la convivencia particular con la Armada Argentina (ARA), dada fundamentalmente por el funcionamiento en la ciudad de dependencias como: la Base Naval, el Liceo Naval, la Escuela Naval Militar Río Santiago, el Batallón de Infantería de Marina n°3 (BIM 3), el Hospital Naval Río Santiago y la Prefectura Naval Argentina, entre otras. También destacamos que los conflictos datan desde al menos el derrocamiento de Perón en 1955. El creciente antiperonismo particularmente llevado adelante por la Marina (Canelo, 2004), fue notorio en la ciudad ya que la mayoría de sus trabajadores adherían al peronismo. Al movimiento obrero organizado de la región se sumó el movimiento estudiantil debido a la gran presencia de estudiantes provenientes de todo el país, que realizaban sus estudios en la Universidad Nacional de La Plata. En los setenta, por su grado de movilización y lucha contra las medidas económicas, fundamentalmente los trabajadores y representantes sindicales de base, fueron un blanco importante de políticas represivas y hechos de violencia como asesinatos, torturas, amenazas y atentados de bomba, cuyo principal responsable desde fines de 1973 fue la organización paraestatal Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). En 1975 la intervención militar para la “lucha antisubversiva” se había oficializado a través de una serie de decretos. El Ejército organizó el territorio nacional en cinco zonas con sus correspondientes subzonas, áreas y subáreas. La región estuvo a cargo de la Fuerza de Tareas 5 (FT5) comprendida por las ya mencionadas dependencias situadas en Ensenada. La FT5 tenía además jurisdicción sobre el ARS, la Destilería YPF, la Zona

portuaria y los Aeródromos de Berisso y Ensenada. De esta forma, se había diseñado el plan represivo que se ejecutaría en su máxima expresión a partir de la dictadura en 1976. Cerca de 100 víctimas de la Fuerza de Tareas 5 fueron secuestradas y desaparecidas, un 60% eran trabajadores, la mayor parte de los cuales habían tenido militancia gremial en sus lugares de trabajo, especialmente en Astillero Río Santiago, Propulsora Siderúrgica y la destilería de YPF. El otro 40% eran militantes de organizaciones políticas y estudiantiles que en una gran mayoría desarrollaban tareas en los barrios de Berisso y Ensenada. (Ramírez et al, 2015). Como afirma y sintetiza da Silva Catela (2009) las luchas obrero-estudiantiles y la fuerte concentración de fuerza policial y militar contribuyeron a que la región de la provincia de Buenos Aires conformada por Ensenada, Berisso y La Plata fuese una de las más golpeadas por el terrorismo de Estado en el país.

Hemos hecho un recorrido por los principales escenarios en los que se elaboró públicamente el pasado dictatorial a partir de la transición democrática en 1983 para observar el contexto de posibilidad del surgimiento, a mediados de los noventa, de una nueva demanda que se sumaba a las de verdad y justicia: la de memoria. Impulsado fundamentalmente por organizaciones de derechos humanos y diversos grupos de la sociedad civil, esta exigencia se tradujo en el inicio de políticas y prácticas de memorialización que a través de múltiples formas, entre ellas las artísticas, emergieron en el espacio público para demandar y disputar los recuerdos, para conmemorar y homenajear a las víctimas. Hablamos de proyectos, programas y planes de emprendimientos como la recuperación de sitios (por ejemplo los centros clandestinos de detención y tortura), la creación de parques, paseos y plazas, museos, archivos y espacios culturales. También el emplazamiento de monumentos, placas, monolitos, baldosas, murales, nombramiento de calles, plantación de árboles, entre otros. Se trata en definitiva de la resignificación, puesta en valor, o bien de la creación y construcción, de diversos soportes de memorias en espacios públicos urbanos que pueden adquirir el estatus de lugares de memoria. A partir del año 2003 y durante los gobiernos kirchneristas estas iniciativas aumentaron a la vez que multiplicaron sus formas. Siguiendo a Patricia Flier (2008) es a partir de este año, que se destaca la emergencia de un nuevo ciclo de memoria en Argentina, cuando el gobierno asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos realizadas durante la última dictadura y el impulso a una política pública de la Memoria. Elizabeth Jelin (2017) afirma que durante este período, las iniciativas y políticas ligadas a la memoria

respondían a la identificación cada vez más cercana del gobierno con las demandas históricas del movimiento de derechos humanos. En Ensenada, desde el año 2003 y hasta el presente, la Municipalidad es encabezada por el Intendente Mario Secco, quien a partir de su asunción se alineó al proyecto nacional, según sus propias palabras por compartir “iguales convicciones, un mismo sentimiento nacional” en el que se reivindicara “la memoria de nuestros compañeros que ya no están”. Esta coyuntura propició un escenario en la ciudad en el que desde entonces hemos registrado un aumento significativo de marcas, acciones<sup>162</sup>, y políticas públicas de memoria por parte de diversos actores. A excepción de dos placas municipales de los años 1993 y 1999 respectivamente, los emplazamientos tienen su mayor expansión desde el año 2004. En cuanto a “marcas”, hallamos placas, monumentos, baldosas y murales; como “sitio de memoria” al ex BIM 3 considerado ex CCD (en donde funcionan actualmente las Facultades de Psicología y Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP), y la casa que fuera de Carlos Alaye e Inés Emilse Ramos convertida en un espacio de cultura y memoria<sup>163</sup>. A las 17 marcas y los 2 sitios de memoria, se suman los 4 murales del Rancho Urutaú. En su mayoría el 65,3% corresponde a iniciativas de organizaciones sociales, políticas, de sobrevivientes, familiares, y de algunos gremios; el 34,8 % restante a iniciativas del gobierno municipal en conjunto con otras instituciones como la UNLP<sup>164</sup>. Un hecho destacado respecto a políticas públicas, fue la creación de la Dirección de Derechos Humanos en el año 2004. Según Mario Secco con la llegada de Néstor Kirchner empezó

una política a nivel nacional y una política desde el Municipio muy importante para tratar de reivindicar lo nuestro (...) se abrió una puerta tremenda para que nos desarrollemos (...) antes no hubo ningún interés de los que gobernaron por reivindicar a los desaparecidos ni de tener políticas a favor de los familiares, eran mucho más los gestos que hacíamos los trabajadores (...)

---

<sup>162</sup> Con acciones nos referimos a las prácticas efímeras que hubo alrededor de las marcas. Por ejemplo, actos inaugurales, ceremonias e intervenciones artísticas como el caso de las siluetas en ARS.

<sup>163</sup> Si bien la casa no fue declarada oficialmente “sitio de memoria” para las personas y agrupaciones políticas que allí trabajan lo es. Por eso decidimos ubicarla en este grupo.

<sup>164</sup> También el caso de ARS en el año 2006 donde trabajaron en forma conjunta con la Dirección de la empresa.

A su vez, señaló que les “costó mucho” que “la gente” los “entendiera” y que los familiares se acercaran a participar. En su opinión, esto se correspondía a que en aquel período aún seguían vigentes,

(...) eso de que “si se lo llevaron por algo será”, el “sálvese quien pueda”, el “no te metas”, “lo mataron porque están bien muertos”, contra todo eso tuvimos que luchar. Toda esa época antes que llegara Néstor, los que queríamos hablar de nuestros compañeros que se los habían llevado, éramos muy pocos, las organizaciones gremiales no querían hablar de esto.

Durante la transición democrática, en Ensenada no hubo una estructura u espacio que contuviera a las familias, tampoco las madres o los hijos se nuclearon en organizaciones como sucedió en Capital Federal y en la ciudad de La Plata. Los familiares que lograron momentos de acción ante el secuestro y desaparición de su seres queridos lo hicieron juntándose con sus pares en esas ciudades. Según Mario Secco, en los sucesivos años de su gestión, no solamente los familiares sino también los trabajadores, “el pueblo de Ensenada” se “sacó el fantasma (...) ya saben que los militares no pueden volver más a hacer semejante genocidio que hicieron”. Sobre el período de sus tres primeros mandatos, el Intendente reconoció que los Directores de Derechos Humanos se dedicaron principalmente a realizar homenajes y actos en fechas conmemorativas como el 24 de marzo. El actual Director de la Subsecretaría de Derechos Humanos<sup>165</sup>, Carlos Dabalioni (quien asumió en el año 2015 en el cuarto mandato de Mario Secco) señaló que comenzaron a trabajar desde lo que faltaba a la vez que fortalecieron y mejoraron lo anteriormente realizado. Del mismo modo, distinguió como antecedentes los trabajos de memorias de ARS y el Rancho Urutaú. En contacto con la Comisión Provincial por la Memoria y basándose en la labor de la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires, el nuevo Director y su numeroso equipo<sup>166</sup> comenzaron la confección de una lista de desaparecidos y asesinados nativos de Ensenada. Se contactaron con familiares que aceptaron su convocatoria y formaron una mesa de trabajo. De la misma,

---

<sup>165</sup> En enero de 2018 por decisión de Mario Secco, la Dirección de Derechos Humanos fue elevada al rango de Subsecretaría y se designó un segundo edificio para su funcionamiento “para seguir desarrollando todo lo que tiene que ver con la violencia de género, los derechos humanos en la actualidad, y seguir con una impronta de reivindicación de lo nuestro” (Entrevista a Mario Secco, 2018)

<sup>166</sup> Esto en comparación con las gestiones anteriores. Consideramos no es un dato menor, pues resulta un factor más que explica la ampliación de políticas públicas de memoria en la ciudad. Es decir, desde el 2015 se cuenta con mayores recursos humanos para trabajar.

surgió el deseo (de las familias) de poder presentarse públicamente con un nombre identificador, y el elegido fue “Víctimas del Terrorismo de Estado de Ensenada”. En conjunto, realizaron un video en conmemoración a los 41 años del golpe, y actualmente se encuentran trabajando en la confección de un pin; una bandera; un archivo (no sólo de datos sino también de objetos); y en el diseño -de lo que será una nueva marca de memoria- en el Cementerio Parque Municipal “Ciudad de Ensenada” (inaugurado el 6 de octubre de 2017) en el que ya se han destinado dos espacios para conmemorar a “los héroes de Malvinas y las víctimas del terrorismo de Estado. (Entrevista a Carlos Dabalioni, 2017)

La segunda parte de esta investigación nos introdujo específicamente en nuestro estudio de caso. Presentamos al Rancho Urutaú y su proyecto “Mosaicos por la Memoria” sus inicios y propios antecedentes, la conformación del grupo y las características y trayectorias de sus integrantes. Hemos visto que los fundadores -Melina Slobodián, Cristian Cobas y Oscar Flammini- se conocían previamente tras compartir espacios en común a través de sus militancias en Ensenada<sup>167</sup><sup>168</sup>. Sin embargo, el punto de encuentro y de partida fue la realización de un mural en conmemoración a Quirimil “Kircho” Chacaroff<sup>169</sup> en el año 2009. Ante la inquietud de continuar con homenajes a los desaparecidos y asesinados de la ciudad, y la posibilidad de utilizar la casa de “Kircho” –que fuera cedida por su hijo Sebastián Nicoloff Chacaroff para ser destinada a actividades culturales- surgieron simultáneamente el Rancho Urutaú como Espacio de Cultura y Memoria, y el proyecto “Mosaicos por la Memoria” en marzo del año 2010. El desafío, de acuerdo a sus testimonios, fue buscar participantes, darse a conocer, establecer una dinámica de trabajo basada en la participación real y concreta de quienes lo conforman, y en la convocatoria abierta y permanente a los vecinos de Ensenada, para sumarse a trabajar y aportar nuevas propuestas. Estas convocatorias fueron las que posibilitaron el ingreso de nuevos integrantes, en particular al proyecto de los murales. Se trata de alrededor de diez a quince personas, con un rango etario de 40 a 70 años, que

---

<sup>167</sup> El espacio en común fueron las asambleas del año 2001 en la ciudad, con la participación de la Juventud de Desocupados de Ensenada y el Movimiento Popular Ensenadense entre otras organizaciones.

<sup>168</sup> Como antecedente realizaron, por un lado, la intervención de las siluetas en ARS En el marco del primer homenaje realizado por la empresa a sus trabajadores asesinados y desaparecidos por el terrorismo de Estado el 24 de marzo del año 2006.

<sup>169</sup> Zapatero de origen búlgaro, ciudadano ensenadense, militante comunista y trabajador de Propulsora Siderúrgica perseguido, preso y liberado en sucesivas ocasiones durante los setenta.



en su mayoría tenían algún tipo de relación previa, no siempre fueron los mismos, a veces rotaron en su participación, algunos se alejaron, y continuamente se sumaron y suman integrantes nuevos. Estos ciudadanos son de origen social distinto, ideologías diferentes, oficios, trabajos, profesiones y ocupaciones diversas, entre los que se encuentran participando familiares y allegados de desaparecidos y asesinados. Esta diversidad de identidades individuales se unen a partir de compartir experiencias en igual sentido respecto a las consecuencias del terrorismo de Estado de los setenta en la ciudad a la que pertenecen. Los objetivos del proyecto fueron debatidos y establecidos tras varias reuniones. Principalmente el grupo pretende:

Emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía (...) 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 (...) Ayudar a dimensionar lo acontecido puesto que cada quien conoce a alguien... pero nadie conoce la totalidad de lo sucedido ni cómo se dio en nuestra ciudad (...) Pero por sobre todas las cosas revalorizar y homenajear a aquellos que hoy no están porque nos los arrebataron violentamente<sup>170</sup>.

También buscan reconstruir el entramado social que directa o indirectamente fue intervenido durante la última dictadura en la ciudad, restablecer vínculos, regenerar lazos con los familiares, allegados y vecinos de los homenajeados. Sin embargo, la propuesta es para todos aquellos que “sientan y piensen que es el momento justo para profundizar la recomposición como sociedad retomando otras escalas de valores profundamente humanos que estuvieron, siguen y seguirán en Ensenada”<sup>171</sup>

El proyecto “Mosaicos por la Memoria” se divide en tres etapas que denominamos: *proceso de investigación*; *proceso plástico y emplazamiento*; *difusión, inauguración y acto conmemorativo*. Melina Slobodián es la coordinadora general del trabajo. Las actividades se reparten de manera a veces azarosa y también en función de las posibilidades, intenciones, accesibilidad y habilidad (en cuanto al manejo de los lenguajes artísticos) de los integrantes. Durante el *proceso de investigación*, se intenta

---

<sup>170</sup> Recuperado de: “Rancho Urutaú, Proyecto “Mosaicos por la Memoria” Desaparecidos de Ensenada” 11 de abril de 2011, <https://www.facebook.com/notes/el-rancho-urutau/proyecto-mosaicos-por-la-memoria-desaparecidos-deensenada/107189206034151/>

<sup>171</sup> Recuperado de: “Nada se pierde,... todo se transforma”, *Un recorrido de Nueve Meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho*, Boletín informativo. Publicado por El Rancho Urutaú, 2011, Ensenada.

recopilar toda la información disponible del homenajeado y la fuente principal son las familias y allegados. De este procedimiento surgen las primeras imágenes y los bocetos de la futura composición que serán trabajados durante el *proceso plástico*. Una vez realizado el boceto final, se traslada la composición a un papelón aproximadamente del tamaño de la pared soporte del mural. Las figuras son trabajadas con la técnica de mosaico indirecta, los fondos con la técnica directa sobre la pared ya levantada y preparada para el emplazamiento. El lugar elegido por el grupo es el espacio público urbano y la consigna es colocar el mural lo más cercano posible a la casa del homenajeado. Esta decisión se fundamenta en una búsqueda estratégica en relación a los objetivos: que el mural sea visibilizado por los familiares y vecinos del barrio. Hemos señalado, que es la Municipalidad de Ensenada quien se encarga –por pedido del Rancho Urutaú– del levantamiento de la pared. También colaboran con el sonido y escenarios para la *inauguración* y el *acto conmemorativo*. En esta última etapa, el grupo se organiza en comisiones, una de organización del acto, la otra de difusión y prensa. La difusión se hace a través de medios gráficos, radiales y/o televisivos ensenadenses, en redes sociales de internet, y en el espacio urbano de la ciudad a través de volantes, afiches, folletos, pasacalles, etc. En cuanto a la organización de los actos, el grupo consensua directamente con los familiares las actividades que realizarán, desde presentaciones y discursos, a números musicales. De acuerdo a sus testimonios, no cabe otra posibilidad que organizar actos que movilicen los sentidos desde la evocación de la vida con alegría.

Hasta el presente han sido cuatro murales los realizados: **Primer Mural “Fortunato “Nato” Andreucci”**, inaugurado el 05/03/11. Delegado de la sección fundición de ARS, secuestrado y asesinado por la Triple A, el 16 de marzo de 1976. El mural fue emplazado en la plazoleta “Herminio Masantonio a metros de su hogar. **Segundo Mural “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”**, inaugurado el 04/06/11. Mario fue trabajador de ARS y Propulsora Siderúrgica, militante de Montoneros, secuestrado y desaparecido entre 1976 y 1977. María del Carmen era ama de casa, fue secuestrada y violentamente torturada en 1976, siendo insulina dependiente tras ser liberada en graves condiciones de salud, al año falleció. El mural está emplazado al inicio del camino hacia el Club Regatas, a una cuadra de la casa de la pareja homenajeada. **Tercer Mural “Carlos Esteban Alaye”**, inaugurado el 15/04/12. Estudiante de Psicología en la UNLP, ligado al movimiento obrero y militante de Montoneros, fue secuestrado y desaparecido el 5 de mayo de 1977. El mural fue

emplazado sobre la calle Mosconi, a una cuadra de la entrada a YPF y a pocos metros de la casa de la que fuera su casa. **Cuarto Mural “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”**, inaugurado el 26/04/14. Carlos era estudiante de Educación Física de la UNLP y trabajador de SEGBA. Marta era psicóloga egresada de la UNLP y trabajadora de Vialidad. Ambos militantes del ERP. Fueron secuestrados y desaparecidos el 10 de marzo de 1977. El mural fue emplazado en una pared del frente de la Escuela Primaria N° 9 de Villa Tranquila, a la cual había ido Carlos.

En cuanto al nivel de significación e interpretación de los murales, señalamos que el consenso fue colectivo y aprobado por todos los integrantes. El mural de “Nato” marcó el camino a continuar, definió la mecánica de trabajo y fundamentalmente la modalidad en la composición. En todas las imágenes, construidas a través de mosaicos, cobra especial relevancia la figuración como recurso. Lo que unifica y caracteriza a todas las composiciones es el uso de figuras humanas: que tienen identidad, que tienen un rostro, gestos, poses, y una serie de elementos que acompañan y condensan simbólicamente sus gustos, costumbres y actividades cotidianas. La militancia, el compromiso político, lo revolucionario o el heroísmo, en la imagen global del mural cuando no está ausente, apenas aparece. La condición de desaparecido o asesinado no puede conocerse a través de la imagen. Es en las placas donde hallamos esta información a través de la palabra. Allí se refuerza el tipo de representación mediante términos que aluden a lo familiar, su ocupación y aquellos valores en los que el homenajeado creía. Hemos visto que las fotografías –cedidas por los familiares durante la etapa de investigación-, resultan importantes para las composiciones. No obstante, pese a las dificultades devenidas ante la carencia o baja calidad de las mismas, el grupo exploró su lado más creativo buscando otros recursos para su composición. En este sentido, en comparación con las fotos y las siluetas –dos grandes matrices de representación de las desapariciones (Longoni 2010<sup>a</sup>) consideramos que estas imágenes plásticas conllevan –y aún más refuerzan- aquello que revelan las fotografías familiares y de carnet: la vida previa a la desaparición o el asesinato. Mientras las siluetas remarcan la cuantificación de las víctimas, la dimensión del vacío y su ausencia masiva, es decir, representan la magnitud del terrorismo de Estado (Longoni, 2010; Burucúa y Kwiatkowski, 2014), las fotografías remiten a identidades particulares, a sujetos concretos. Que además, “muestran personas felices o despreocupadas, en medio de acontecimientos que convencionalmente se consideran hitos de la historia de cada familia” (Longoni, 2010, s/r).

Observamos que en nuestros entrevistados la recepción de las imágenes en los murales fue aceptada y bien acogida<sup>172</sup>. Tanto en los integrantes del grupo como en los familiares y allegados, se advierte en general, que el acontecimiento de posar la mirada en la figura reivindicada, en su identidad rehumanizada, es “curativo” o reparador en alguna medida. Siguiendo a Crenzel (2008) la narrativa humanitaria y familiar utilizada en Argentina para representar a los desaparecidos, fue adoptada a partir de un cambio en la clave de las denuncias –basadas en la cultura política de los derechos humanos– durante los últimos años de la dictadura y posteriormente tornada dominante a partir del informe de la CONADEP el *Nunca Más*. Esta restitución de la “*humanidad*” y “*despolitización*” en tanto “víctimas inocentes” se correspondió, entre otras cosas, a la confrontación con la postura dictatorial de negar la existencia misma de desaparecidos, o al hecho de que caracterizaran a estas personas –en un discurso estigmatizante y culpabilizador– como “delincuentes subversivos” y como una amenaza para los valores familiares, nacionales y cristianos que el gobierno militar decía defender” (2008, pp. 46-47). También esta clave, de acuerdo al autor, formaba parte intrínseca del universo de interpretación de la mayoría de los familiares, para quienes su lazo con el desaparecido se basaba en esos valores, que ignoraban sus adscripciones políticas o que ejercieron un silencio estratégico sobre ellas dada la persecución dictatorial. En el caso del Rancho Urutaú, la narrativa humanitaria se presenta como su estrategia de memoria y se refuerza presentando momentos placenteros de las vidas de esas personas porque el fin es precisamente reivindicarlas como tales, destacando sus valores y cualidades (en las placas). La expectativa básica es de presentar y mantener “vivos” a los desaparecidos y asesinados a través de la transmisión y reedición de sus vidas. Estas representaciones pueden funcionar como fetichismo narrativo, en tanto se desplaza aquello que resulta doloroso y traumático de recordar por “algo” (aquí una imagen plástica) que genera placer, postergando de esta forma, el costoso trabajo de duelo. En este sentido, sin embargo, las respuestas de los entrevistados evidencian una recepción emotiva ambigua, que responde a un efecto dual: por un lado, el sentimiento de reconocimiento y de humanización del desaparecido y el placer en el recuerdo de la vida compartida -previa

---

<sup>172</sup> A excepción de Inés Emilse Ramos que no discute la figuración pero sí el perfil y los componentes de la representación de Carlos Alaye, su esposo y compañero de militancia.

a los hechos- con esas personas<sup>173</sup>; y por otro, el registro de la situación traumática en tanto que los murales no dejan de evocar aquellos recuerdos dolorosos de la desaparición o asesinato, y es por esto que se puede pensar al mural como espacio que colabora en la elaboración del duelo y gradual dilución de la experiencia traumática, ayudando a “curarse” de la tragedia.

De modo consciente el Rancho asume la decisión de esta modalidad de representación porque es la que les parece más adecuada para poner en acto su pensamiento: su acuciada necesidad de hacer emerger el tema, el reconocimiento, la búsqueda y la reparación de ese pasado traumático de la ciudad “del que no se habla”<sup>174</sup>. Esta es la elección del grupo para enfrentar” la conflictividad” del tema en su escala local. Y lo hacen a través del arte como lenguaje, en tanto “tiene esa función bastante liberadora de conflictos profundos, y de poder permitir hablar de cosas que son terribles, de lo peor sacar arte” decía Melina Slobodián<sup>175</sup>. Aquí el arte funciona como un vehículo de memorias que permiten articular el pasado traumático con el presente desde dispositivos lúdicos y reflexivos. En esto vemos la posibilidad de que una manifestación artística

pueda ser leída como una perspectiva significativa y crítica de la relación de una comunidad con su pasado en términos de la memoria del trauma colectivo e individual, con la posibilidad de que el arte, en sus específicas (...) formas de testimoniar o ser testigo de ese pasado, contribuya a elaborar y superar ese pasado, y en consecuencia permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro”. (LaCapra, 2006, p. 67)<sup>176</sup>.

No solo se trata de abordar el tema de la representación de episodios traumáticos en clave artística, sino pensar cómo el arte puede colaborar con los procesos de elaboración de las experiencias traumáticas mismas. La técnica de mosaico que posibilita la participación colectiva, además, colabora en la reparación psíquica, y en la reconstitución de la identidad anhelada, de aquella vida compartida que fuera arrebatada

---

<sup>173</sup> Recordar la vida es lo mejor para todos. En el caso de Inés, el momento de la vida de Carlos que reclama es aquel en el que éste militaba. Pues ese fue el momento compartido junto a ella. Entonces ella no “niega” la vida, sino que disputa “un” momento de esa vida.

<sup>174</sup> Según sus propios testimonios aún siguen vigentes en la ciudad aquellas frases estigmatizantes y condenatorias “por algo será” “algo habrán hecho” “la época subversiva”.

<sup>175</sup> Entrevista a Melina Slobodián, 2013

<sup>176</sup> Es decir, que no solo se trata de abordar el tema de la representación de episodios traumáticos en clave artística, sino pensar cómo el arte puede colaborar con los procesos de elaboración de las experiencias traumáticas mismas.

por la dictadura. El acuerdo sobre estas apreciaciones del arte que al interior del grupo se sostiene, es uno de los aspectos de investidura de identidad más pregnante del Rancho en el escenario de la ciudad.

Un elemento más que aflora a partir de las entrevistas es la constatación de la calidad de lugar “sacro” del mural. Si bien ningún testimonio conecta su aprecio con alguna fecha conmemorativa en especial<sup>177</sup> sí se preocupan y ocupan de verificar que la obra se halle siempre en buenas condiciones, que se preserve y mantenga; manifestando una valoración y dedicación particulares. La inexistencia de una sepultura y por ende, de una tumba donde llevar a cabo el duelo y elaboración de la falta, puede conducir a los familiares y allegados a apropiarse simbólicamente del mural donde está representado su ser querido. En este sentido, expresiones como “es un cierre”, “la culminación de un montón de cosas”, “lo tomo como que no hubo tumba”, “está entre nosotros”, “está presente en cada uno que pasa y lee”, “estás acá, no te fuiste” dan cuenta de ello. Lo mismo se observa cuando en la circulación cotidiana por las calles de la ciudad se produce el encuentro con el mural, y ante la “presencia” de esa ausencia, el familiar o allegado lo saluda o dirige unas palabras.

Tanto para el grupo como para los familiares y allegados, los murales y sus representaciones cristalizan, visibilizan y dan sentido a memorias que, “sumidas en el silencio”, emergen desde el presente en los barrios de la ciudad. Y esto se logra mediante un largo proceso de trabajo colectivo y colaborativo donde se condensan todas las emociones que, por un lado, devienen del hecho histórico: las desapariciones y asesinatos y las consecuencias generales del terrorismo de Estado en la ciudad. Y por otro, del encuentro, reencuentro, de la generación de nuevos vínculos y amistades; a la vez que del afán de transmitir a las nuevas generaciones, ejemplarizar y proyectar a futuro el “nunca más”. En su conjunto, consideramos que estas apreciaciones definen que para el Rancho Urutaú, los familiares y allegados, el espacio marcado en el barrio asume la cualidad de lugar de memoria. Un lugar de memoria que transmite los intensos y complejos trabajos por conocer, reconocer y reparar simbólicamente las heridas, las ausencias, los silencios que caracterizan a este *pasado que no pasa* en Ensenada - también en todo nuestro país- tópicos sobre los que venimos trabajando desde el

---

<sup>177</sup> A excepción de la Escuela Primaria n° 9 donde se halla emplazado el cuarto mural, y éste es utilizado como punto de partida de las actividades en torno al 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria la Verdad y la Justicia.

capítulo dos de esta tesis y que ha sido nuestro desvelo central para explicar los sentidos otorgados a los trabajos de las memorias del grupo Rancho Urutaú.

## **Bibliografía**

- AA.VV (2017) Informe sobre el proceso de Memoria, Verdad y Justicia en la Argentina. Recuperado de: <https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/05/Informe-proceso-de-MVJ-2017.pdf>
- Abbattista, L. et al. (2017) Estudiar en el predio del ex BIM 3. Reflexiones sobre un proyecto de construcción de la memoria en la FAHCE-UNLP. *Aletheia*, volumen 7 (14), abril. Recuperado de: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero14/pdfs/AbbattistayotrasOK.pdf>
- Aguerreberry, R. et al. [1996] (2008) “Las siluetas” (1996). En: Longoni, A., Bruzzone, G. A. (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alonso, L. (2007). Sobre la existencia de la historia reciente como disciplina académica. Reflexiones en torno a Historia Reciente. Perspectivas y desafíos de un campo en construcción, compilado por M. Franco y F. Levín, *Protohistoria*, XI (II).
- Alonso, L. (2009). "En torno al sentido de la dictadura". En: Alonso, L. & Falchini, A. ed.(s) *Memoria e Historia del pasado reciente. Problemas didácticos y disciplinares*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Asnagui, C. A. (1994) *Ensenada una lección de historia 1520-1970*. Edición del autor, Ensenada.
- Basualdo, V. (2010). “La clase trabajadora durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”, En: Raggio Sandra (coord), *Dossier Memoria en las aulas N° 13*, Comisión Provincial por la Memoria, Área de Investigación y Enseñanza, Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyense%C3%B1anza/dossiers/con%20issn/dossier14versionfinal.pdf>
- Badenes, D. (2011). “B. I. M. 3”. Recuperado de: <http://oficiodeblasfemar.blogspot.com.ar/2011/01/b-i-m-3.html>

- Barragán, I. (2011b) “La represión a la organización sindical de base en una fábrica estatal. La experiencia represiva de los trabajadores del Astillero Río Santiago durante la última dictadura militar.” IV Seminario internacional políticas de la memoria. Ampliación del campo de los Derechos Humanos. Memorias y Perspectivas, 29 y 30 de septiembre - 1 de octubre. Recuperado de: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_1/barragan\\_mesa\\_1.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_1/barragan_mesa_1.pdf)
- Barragán, I. & Zapata, A. B. (2015) “Dictadura militar y represión a la clase trabajadora. La Armada Argentina, marco doctrinario y operaciones represivas en perspectiva regional para los casos de Ensenada y Bahía Blanca”. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*: Le dittature militari: fisionomia ed eredità politica, (24) Recuperado de: [http://www.studistorici.com/2015/12/29/barragan-zapata\\_numero\\_24/](http://www.studistorici.com/2015/12/29/barragan-zapata_numero_24/)
- Battiti, F. (2005). “Arte para deshabituarse la memoria”. En Brodsky, Marcelo (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski N. (2014) *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Madrid, Buenos Aires. Katz Editores.
- Bravo, E. (2017) “La capital en tres. La división del Partido de La Plata y las autonomías de Berisso y Ensenada en los planes de la Revolución Libertadora”. XVI Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia. 9, 10 y 11 de agosto, Mar del Plata. Recuperado de: en prensa.
- CELS (2015) Responsabilidad empresarial en delitos de lesa humanidad. Represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado. Tomo II Parte III. Zona conurbano sur de la provincia de Buenos Aires. Editorial Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.
- Calveiro, Pilar (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Ed. Colihue.
- Canelo, P. (2004) “La política contra la economía: los elencos militares frente al plan económico de Martínez de Hoz durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1981)” en Pucciarelli (coord.) *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI.



- Capasso Verónica y Jean Jean Melina, 2011. “El mural como dispositivo de comunicación masiva: intervenciones en alusión a la lucha por la memoria”. Congreso Comunicación/Ciencias Sociales desde América Latina: “Tensiones y Disputas en la producción de Conocimiento para la Transformación”, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Publicación en CD. ISBN 978-950-34-0739-4.
- Capasso Verónica y Jean Jean Melina, 2011. “Apropiación del espacio público e intervenciones artísticas: prácticas entorno a la desaparición de Julio López”, III Jornadas de Antropología Social del Centro, Universidad Nacional del Centro, Bs As. Publicación en CD. ISBN 978-950-658-276-0
- Capasso, V. & Jean Jean, M. (2012) “Memoriales en la UNLP. Análisis de diversos casos de representación del pasado reciente en distintas unidades académicas”. Revista *Aletheia*, volumen 2 (4). Recuperado de: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero4/pdfs/jeanjean%20y%20capasso-ok.pdf>
- Carpintero, E. & Vainer, A. (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.
- Castillo, C. (2004). "Elementos para un 'cuarto relato' sobre el proceso revolucionario de los setenta y la dictadura militar". *Lucha de clases. Revista Marxista de Teoría y Política* (4).
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) ([1984] 2006). Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: EUDEBA.
- Crenzel, E. (2006) “Sitios de memoria en la Argentina, una reflexión”. *Revista de investigación en Ciencias Sociales*, Buenos Aires. Recuperado de: [http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2016/03/13.-DOSSIER\\_CRENZEL\\_90.pdf](http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2016/03/13.-DOSSIER_CRENZEL_90.pdf)
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- Crenzel, E. (2010) "Políticas de la memoria en Argentina. La historia del informe nunca más". *Papeles del CEIC* (61), septiembre. Recuperado de: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/61.pdf>
- Crenzel, E. (2013) "El prólogo del nunca más y la teoría de los dos demonios. Reflexiones sobre una representación de la violencia política en la Argentina". *Contenciosa*, Año I (1). Recuperado de: <http://www.bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Contenciosa/article/view/5045/7686>
- da Silva Catela, L. (1997) "Lugares de la memoria. Cultos, monumentos y homenajes a los desaparecidos". Comisión de Trabajo: Antropología Política y Jurídica. V Congreso Argentino de Antropología Social, La Plata. Recuperado de <http://www.equiponaya.com.ar/congresos/contenido/laplata/LP1/25.htm>
- da Silva Catela, L. [2001] (2009a) *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Al Margen.
- da Silva Catela, L. (2009b) "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina". En: Feld C. y Stites Mor *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- da Silva Catela, L. (2014) "'Lo que merece ser recordado...". Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria." *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, (2) octubre. Recuperado de: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Da%20Silva%20Catela>
- De Santis, D. (1990) La lucha obrera en Propulsora Siderúrgica y las jornadas de junio y julio de 1975. Recuperado de: <http://www.lahaine.org/b2-img/propulsora.pdf>
- Dicósimo, D. O. (2017) *Los trabajadores argentinos y la última dictadura: oposición, desobediencia y consentimiento*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Editorial UNICEN. Tandil.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

- Esper P., M. (2015) “Una huelga para defender la patria”. Reflexiones en torno a los trabajadores petroleros y la huelga del SUPE Ensenada de 1968. En Schneider A. & Pozzi, P. (comps) *La clase obrera, sindicatos y Estado. Argentina (1955-2010)*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.
- Fabián, D. (2012) *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)*. La Plata, De La Campana.
- Feierstein, D. (2012) *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la Pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- Feld, C., y Stites Mor, J. (comps.). (2009). *El pasado que miramos, Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, C. (2010) Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia* Volumen 1 (1), octubre. Recuperado de: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Feld-%20Aletheia%20Vol%201.N1.pdf>
- Feld, C. (2015a) “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del “show del horror”. En: Feld, C. y Franco, M. (2015) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Feld, C. (2015b) “Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición”. *Avatares del testimonio en América Latina. Kamchatka: Revista de análisis cultural*, diciembre. Recuperado de: [https://www.academia.edu/31262383/Claudia\\_Feld\\_Imagen\\_y\\_testimonio\\_frente\\_a\\_la\\_desaparici%C3%B3n\\_forzada\\_de\\_personas\\_en\\_la\\_Argentina\\_de\\_la\\_transici%C3%B3n](https://www.academia.edu/31262383/Claudia_Feld_Imagen_y_testimonio_frente_a_la_desaparici%C3%B3n_forzada_de_personas_en_la_Argentina_de_la_transici%C3%B3n)
- Flier, P. (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.

- Flier, P. (2014) Introducción. En: Flier, P. (comp.) *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*. Colección Estudios/Investigaciones. Edulp, Universidad Nacional de La Plata.
- Franco, M., & Levín, F. (2007) *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Franco, M. (2009) “La `seguridad nacional´ como política estatal en la Argentina de los años setenta”, en *Antíteses*, vol. 2 (4) jul.-dez., pp. 857-885.
- Freud, S. (1917) *Duelo y Melancolía*. Amorrortu, Buenos Aires, 1986.
- Friedlander, S. (2007) "Introducción" en Saúl Friedlander (Comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- García, S. y Belén, P. (2010) “Desapariciones en serie. Las marcas de lo invisible”. Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense. Mar del Plata. Fundación Destellos.
- Gorelik, A. (1998) *La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Quilmes. Universidad Nacional de Quilmes.
- Grüner, E. (2008) “La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones” En: Longoni, A., Bruzzone, G. A. (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Halbwachs, M. [1968] (2004) *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. [1925] (2004) *Los marcos sociales de la memoria*, Anthropos, Barcelona.
- Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.

- Jean Jean, M. (2011). "Muralismo en el espacio público: dos intervenciones alusivas a la lucha por la memoria en la ciudad de Ensenada de Barragán." Actas del I Congreso Virtual sobre espacio: "Abordajes del Espacio a través de una mirada Multidisciplinar". Universidad Nacional de Tucumán.
- Jean Jean, M. (2014) "Representaciones de los desaparecidos en el espacio urbano como lugares de memoria. El caso del proyecto "Mosaicos por la Memoria" del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú (2010-2012)". Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Banco de Tesis, <http://www.fba.unlp.edu.ar/tesis/>
- Jean Jean, M. (2015) "Imágenes de la Memoria. La representación de los desaparecidos y el caso del Rancho Urutau de la ciudad de Ensenada provincia de Buenos Aires, Argentina", IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica "Pasados presentes": debates por las memorias en el arte público en Latinoamérica. GEAP-Latinoamérica, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires y el Departamento de Historia, Universidad del Valle – Cali, Colombia.
- Jean Jean, M. & Rosas, S. (2016) Memorias visuales de Infantes de Marina del ex BIM 3 de la ciudad de Ensenada. Actas IX Jornadas de Sociología de la UNLP. Ensenada, 5, 6 y 7 de diciembre. Recuperado de: <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/ixjornadas/actas2016/PONmesa37JeanJean.pdf/view?searchterm=None>
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid. Siglo XXI.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). "Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente". En: Jelin, E. y Langland, V. 2003. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid. Siglo XXI.
- Jelin, E. (2005) "Exclusión, memorias y luchas políticas", en: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Jelin, E. (2010) "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra" en *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* Crenzel, E. (coord.), Buenos Aires, Biblos,

- Jelin, E. (2017) *La Lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Kaes, A. (2007) El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine. En Saúl Friedlander (Comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes.
- Knopoff, I. (2017) “Atando lazos entre pasado y presente. Los memoriales sobre la última dictadura del Rancho Urutaú en el Astillero Río Santiago”, *Revista Aletheia*. En prensa.
- LaCapra, D. (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LaCapra, D. (2009). *Historia y Memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires. Prometeo.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.B. (1971) *Diccionario de psicoanálisis*. España, Ed Labor.
- Larralde Armas, F. (2015). *Relatar con luz: El lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1143/te.1143.pdf>
- Longoni, A., Bruzzone, G. A. (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. (2010a) “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”. *Aletheia* Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE, 1(1). Recuperado de: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-laultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches>
- Longoni, A. (2010b) “Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina”. *Afterall Journal* (25) Recuperado de: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_25\\_%20analong.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf)

- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008) *La cambiante memoria de la dictadura*. Los Polvorines, Universidad Nacional de Gral Sarmiento; Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Neiman, G. y Quaranta, G. (2006) Los estudios de caso en la investigación sociológica, en Estrategias de investigación cualitativa. Vasilachis de Gialdino (coord.) Ed. Gedisa Barcelona.
- Nora, P. [1984-1993] (1998). “La aventura de Les lieux de mémoire”. En: Revista Ayer, N°32, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea. Disponible en: [http://www.ahistcon.org/docs/ayer/AYER32\\_02.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/ayer/AYER32_02.pdf)
- Portelli, A. (2016) *Historias Orales. Narración, Imaginación y dialogo*. Rosario, Prohistoria/ UNLP, (en prensa).
- Portelli, A. (1991) “Lo que hace diferente a la historia oral”, en Schwarzstein, Dora (comp.) *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL.
- Pozzi, P. [1988] (2008). *Oposición obrera a la dictadura*. 2da ed. Buenos Aires, Contrapunto.
- Pozzi, P., Schneider, A. (2000) *Los setentistas. Izquierda y clase obrera (1969-1976)*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA)
- Raggio, S. (2011) "La prescripción de recordar. Un análisis de las iniciativas legislativas en la provincia de Buenos Aires (1983-2003)", IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Ramírez, A. J. & Merbilhaá, M. ed.(s) (2015) *Memorias del BIM: Biografías. Las víctimas de la Fuerza de Tareas 5 en La Plata, Berisso y Ensenada*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Robles, G. M. (2013). La crítica al sujeto después de Auschwitz en la filosofía de Theodor W. Adorno [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.876/te.876.pdf>
- Romá, P. (2012) “Acumulación de capital y conflictividad social en La Plata, Berisso y Ensenada, 1966-1969”, en Castillo, Christian, Raimundo, Marcelo (Coords.) *El 69*

*platense. Luchas obreras, conflictos estudiantiles y militancia de izquierda en La Plata, Berisso y Ensenada durante la Revolución Argentina.* Buenos Aires, Estudios Sociológicos Editora.

Ruíz Olabuénaga, J.I. (2003) *Triangulación, en Metodología de la Investigación Cualitativa.* Universidad de Deusto Bilbao.

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

Schindel, E. (2009). “Insertar el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”. En: *Política y Cultura* (31). México. Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de:  
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=26711982005>

Sikkink, K. (1996) “La red internacional de derechos humanos en América Latina: surgimiento, evolución y efectividad”, en Elizabeth Jelin y Eric Hershberg, *Construyendo la democracia: Derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*, Caracas, Nueva Sociedad, pp. 71-96.

Stake, R. (1995) *Investigación con estudio de casos.* Ed. Morata. Madrid.

Svampa, M. (2003) "El populismo imposible y sus actores, 1973-1976". En James, Daniel, ed., *Nueva Historia Argentina. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana.

Vezzetti, H. (2001) El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el Juicio a las juntas argentinas. *Iberoamericana*, I (1). Recuperado de: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/348/20>

Vezzetti, H. (2007) “Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social”, en Anne Pérotin-Dumon (dir.) *Historizar el pasado vivo en América Latina*.  
[http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php)

Villarreal, Juan. (1985) “Los hilos sociales del poder”, en *Crisis de la dictadura Argentina*. Siglo XXI. Buenos Aires.



Ulloa, F. (2007) “Falsos y verdaderos demonios. Reflexiones acerca de las tramas subjetivas que el terrorismo de estado nos legó”. Encuentro organizado por la Facultad de Psicología/Facultad de Derecho/UNR, Rosario. Recuperado de: Kazi, G. (coord.) *Subjetividad y contexto. Matar la muerte*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

## **FUENTES**

### **Entrevistas realizadas**

Entrevista Melina Slobodián, 17 de mayo de 2012, Ensenada.

Entrevista a Oscar Flammini, 17 de mayo de 2012, Ensenada.

Entrevista a Melina Slobodián, 16 de junio de 2012, Ensenada.

Entrevista a Melina Slobodián, 24 de abril de 2013, Ensenada.

Entrevista a Gabriela Alegre, 22 de mayo de 2013, Ensenada.

Entrevista a Mario Díaz, 29 de octubre de 2013, Ensenada.

Entrevista a Gabriela Sadava, 29 de octubre de 2013, Ensenada.

Entrevista a Melina Slobodián, 11 de junio de 2014, Ensenada.

Entrevista a Luciana Díaz, 1 de agosto de 2015, Berisso.

Entrevista a Melina Slobodián, 22 de agosto de 2015, Ensenada.

Entrevista a Mario Díaz y Silvina Jara, 30 de agosto de 2015, Ensenada.

Entrevista a Andrea Gallego, 22 de septiembre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Romina Benvenuto, 28 de septiembre de 2017, Ensenada

Entrevista a Oscar Flammini, 5 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Melina Slobodián, 5 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Inés Ramos, 10 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Ramona, 10 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Carlos Dabalioni y Jonatán, 10 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Ricardo Fiuza, 10 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Gabriel Marotta, 11 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Analía, 11 de octubre de 2017, Ensenada.

Entrevista a Beatriz, 11 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a Vanesa, 11 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a María del Carmen Amestoy, 11 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a Andrés Villar, 11 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a Estela Gallego, 12 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a Claudio Diez, 17 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a Cristian Cobas, 29 de octubre de 2017, Ensenada.  
Entrevista a Inés Ramos, 13 de noviembre de 2017, México (vía internet).  
Entrevista a Mario Secco, 25 de enero de 2018, Ensenada.

### **Gráficas**

Rancho Urutaú, *Un recorrido de Nueve Meses. Resumen de actividades del Espacio Cultural y de la Memoria El Rancho Urutaú*. Boletín informativo, 2011, Ensenada.

### **Internet**

Entrevista a Mario Secco por Gustavo Veiga “MARIO SECCO, EL INTENDENTE PROGRESISTA DE ENSENADA QUE FUE REELECTO CON MAS DEL 70 POR CIENTO DE LOS VOTOS” en *Página 12*, 18 de agosto de 2008. Recuperada de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-109897-2008-08-18.html>

Rancho Urutaú (11 de abril de 2011) Proyecto: “Mosaicos por la Memoria” Desaparecidos de Ensenada. Recuperado de: <https://www.facebook.com/notes/el-rancho-urutau/proyecto-mosaicos-por-la-memoria-desaparecidos-deensenada/107189206034151/>

Video documental realizado por Darío Fuentes, Juan Pablo Luján y Federico Wittenstein “Homenaje a los desaparecidos del Astillero Río Santiago Acto llevado a cabo el 24/03/2006 Ensenada -provincia de Buenos Aires”, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pG3c8q7rD5s>

Video documental “Astillero Río Santiago - Memoria de luchas y resistencia” publicado en Ágora TV, realizado por el colectivo de cineastas militantes Grupo Alavío:

<http://www.revolutionvideo.org/agoratv/especiales/videos/astilleros.html>

“A los desaparecidos de Río Santiago – Ensenada. Acto por la Memoria en Astillero”, 22 de marzo de 2006, <http://archivo.cta.org.ar/Acto-por-la-Memoria-en-Astillero.html>

“Emotivo Acto Obrero por el 24 de Marzo” Por Lista MARRON de Astillero Río Santiago, 25 de marzo de 2006, Recuperado de <http://argentina.indymedia.org/news/2006/03/388816.php>

“Paisajes de la Memoria”. Recuperado de: [https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1jEo1lbtOoxowhP33ogpHKpdnFKA&hl=en\\_US&ll=-34.85849421064731%2C-57.91075556317139&z=16](https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1jEo1lbtOoxowhP33ogpHKpdnFKA&hl=en_US&ll=-34.85849421064731%2C-57.91075556317139&z=16)

Comisión Interclaustrados de Memoria, Recuerdo y Compromiso de la FAHCE, convocatoria pública entrevista a integrantes de la agrupación Sobrevivientes del '76 del Astillero Río Santiago, el 20 de octubre de 2017 la <https://www.facebook.com/events/247760902414447/>

“Homenaje al compañero ANIBAL ROMEO VAZQUEZ a 37 años de su desaparición! Prohibido olvidar !!” 30 de abril de 2014. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=699460786762598&set=pcb.699460860095924&type=3&theater>

“Se inauguró en Ensenada mural de Del Vitto” Recuperado de: [http://www.semanarioelmundo.com.ar/archivo\\_2011/1294/cultura\\_1294/cultura\\_1294\\_02.html](http://www.semanarioelmundo.com.ar/archivo_2011/1294/cultura_1294/cultura_1294_02.html)

Recuperado de: “Homenaje a Hueso SOUTHWELL” El Municipal TV, 30 de julio de 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=QCztigMSJSg>

“Nuestras palabras en el acto: INTERVENCIÓN DE MOSAICO EN MONUMENTO A LOS TRABAJADORES VÍCTIMAS DE LA DICTADURA CÍVICO MILITAR ECLESIAÍSTICA”. Rancho Urutaú. Publicado el 26 de marzo de 2015, <https://www.facebook.com/elrancho.urutau/posts/800771200009278>

“LA U.B. CUMPLE DOS AÑOS” Publicado el 10 de octubre de 2017, <https://www.facebook.com/lacamporaense/posts/1910586865927415>

“TODO EL DÍA DE AYER ESTUVIMOS DE JORNADA TRABAJADORA” Rancho Urutaú 26 de marzo de 2016: <https://www.facebook.com/elrancho.urutau/posts/981831551903241>

“Rancho Urutaú, Proyecto “Mosaicos por la Memoria” Desaparecidos de Ensenada” 11 de abril de 2011, <https://www.facebook.com/notes/el-rancho-urutau/proyecto-mosaicos-por-la-memoria-desaparecidos-deensenada/107189206034151/>

Video documental realizado por la Comisión Provincial por la Memoria publicado en mayo del 2011, “El archivo y el testigo - Oscar Flammini”. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=S4KE\\_b3QafA](https://www.youtube.com/watch?v=S4KE_b3QafA).

Cristina Terzaghi, Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental, Espacio Abierto, Recuperado de: <http://www.fba.unlp.edu.ar/espacioabierto/>

Pi PlusInformación. Agencia de Noticias Instituciones, 2011, “Ensenada: Se inauguró el segundo mural del proyecto Mosaicos por la Memoria” Recuperado de: <http://plusinformacion.com/nota.php?Id=23342>

Berisso Ciudad. Portal de noticias de Berisso y su región, 3 de abril del 2012 “Homenaje a Carlos Esteban Alaye. Tercer mosaico por la memoria en Ensenada” Recuperado de: <http://www.berissociudad.com.ar/nota.asp?n=&id=13182>

Registro audiovisual inauguración “II MOSAICO POR LA MEMORIA 04-06-2011” Sitio de *Facebook*, El Rancho Urutaú. Recuperado de: [https://www.facebook.com/elrancho.urutau/videos/t.100002292171310/121263744626697/?type=2&video\\_source=user\\_video\\_tab](https://www.facebook.com/elrancho.urutau/videos/t.100002292171310/121263744626697/?type=2&video_source=user_video_tab)