

Arte y dictadura en Río Gallegos. Un recorrido analítico por el Paseo de la Memoria en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado

Marisol Ocampo (Universidad Nacional de La Plata)

1. Introducción

La propuesta de esta ponencia es realizar un recorrido analítico del Paseo de la Memoria en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado, espacio público en el que confluyen el arte y la memoria a disposición de la rememoración del pasado reciente.

Este lugar está ubicado en uno de los patios del Complejo Cultural Santa Cruz, en la Av. San Martín entre las calles Ramón y Cajal y José Ingenieros. Rodeado Fue inaugurado en 2.012 por la Secretaría de Estado de Cultura de Santa Cruz, para el cual cuatro artistas fueron convocados para montar sus obras de manera permanente. Cuatro años más tarde, en marzo de 2.016, la Secretaría de Estado de Derechos Humanos de la provincia inauguró un mural en el 40 aniversario de la dictadura. “A 40 años del Golpe cívico-militar por más Memoria, Verdad y Justicia. 24 de Marzo de 2.016” es la consigna que se inscribe en el muro, y a pocos metros la célebre frase “Nunca Más”, que está acompañada por los rostros pintados de los desaparecidos-detenidos de la provincia.

Hoy dicha cartera impulsó un “Proyecto de Puesta en valor del Paseo de la Memoria” y tiene previsto iniciar un trabajo de reacondicionamiento del espacio, como así también de restauración de las obras de arte allí montadas. La iniciativa consiste, entre otros objetivos, en refaccionar la placa con los nombres de los desaparecidos, instalar luminaria que permita resaltar las obras de arte, reparar la cartelería del paseo y restaurar veredas y paredes de alrededor del paseo para permitir un mejor tránsito por el lugar.

Como denominador común de las esculturas expuestas en el paseo, pertenecientes a Fabiana Díaz, Juan Córdoba, Jorge Ojeda y Juan Carlos Villegas, podemos convenir en primer término que en todas se desliza la presencia de una ausencia y, al mismo tiempo, el vacío y el posterior contenido con resignificaciones simbólicas constantes. Para que estas tengan lugar, las y los espectadores deben “adentrarse” en el Paseo, porque tal cual lo sugiere su nombre, el espacio invita al público a contemplar y reflexionar desde adentro y no a mirar u observar desde afuera. El Paseo siempre invita al recorrido: se puede acudir tantas veces se desee, en soledad o en compañía y sin el seguimiento de un orden pre-establecido para su apreciación.

En segundo término, en todos los casos se trata de obras escultóricas de una densa potencia metafórica, pero que todas refieren a lo sucedido durante el período 1976-1983 en la Argentina¹. En este punto, es importante detenernos a discutir y problematizar una cuestión filosófica y ética central en el campo del arte: cómo representar el terror y el pasado traumático en los soportes artísticos. En primer lugar, podemos sostener que la producción de cualquier configuración estética² que se aproxime a lo sucedido durante la dictadura es “legítima y recomendable”. Así lo sostiene en “El Holocausto y la legitimidad de su uso como tema en las artes” (2008) Vándor. El autor se plantea cómo las distintas artes deberían crear representaciones³ sobre aquellos crímenes que cometieron los Estados. El caso que específicamente pretende problematizar Vándor son los crímenes que perpetraron los nazis entre 1933 y 1945 en Europa, sin embargo para el tema que se aborda aquí es interesante poder trazar un paralelismo entre ambas experiencias. “Los crímenes son objeto de las artes”, resalta, al tiempo que asegura que estos seguirán existiendo y continuarán de este modo siendo motivo de inspiración para los creadores. Por esto, pone el énfasis en la manera en que las bellas artes configuran los hechos ocurridos durante el Holocausto. Lo mismo podríamos pensar sobre la relación arte-dictadura y es válido aquí hacernos la misma pregunta que él se formula, pero para responderla en torno al caso argentino: “¿Son legítimas todas las aproximaciones artísticas, literarias, cinematográficas a la gran tragedia?”. En nuestro caso, esa gran tragedia es el

-
- 1 El terrorismo de Estado tuvo su trágica apoteosis en el período 1976-1983. Sin embargo, sería un lamentable e imperdonable error creer que esa tragedia se abatió sobre los argentinos como un rayo en un día sereno. Lamentable, decíamos, porque impediría una adecuada comprensión de la naturaleza de ese período histórico nutriendo, de ese modo, toda una serie de falsas interpretaciones: desde la teoría de “los dos demonios” hasta otra que sostiene que la barbarie enseñoreada en la Argentina de esos años no fue sino un “accidente”, o un “paréntesis” en una historia hasta entonces despojada de tan penosas connotaciones. Un error que sería también gravoso porque un diagnóstico equivocado acerca de este momento de nuestra historia, haciendo caso omiso de sus determinantes estructurales de larga data, se encuentra en la base de la reiteración de graves errores políticos cometidos en el tratamiento de estos legados autoritarios y sus agentes sociales y políticos concretos, a un alto costo en términos de sufrimientos y penurias de diverso orden, violaciones a los derechos humanos y al respeto a la vida. Por lo anterior, es imprescindible abordar este relato desde una perspectiva de larga duración, procurando desentrañar las raíces que, desde el fondo de nuestra historia, marcaban la posibilidad de que atrocidades como las que luego conocimos en los setenta fuesen al menos imaginables, posibles, concebibles. Decir la verdad de esta historia requiere de un esfuerzo que ponga en cuestión la visión convencional de la misma, profusamente difundida a través del sistema escolar y los medios de comunicación, y en la cual el terrorismo de Estado no sólo no tiene lugar sino que, tampoco, tiene precedente alguno. Se trataría de una aberrante anomalía, excepcional y totalmente desviada del curso “normal” de nuestra idílica “historia patria”: una historia que en todos los países es escrita por los vencedores y cuyo empeño universal consiste en dulcificar hasta el infinito el pasado y presentarlo como la tersa y suave evolución hacia un estado de cosas ejemplar. Como primer paso en nuestro esfuerzo se impone, por lo tanto, cuestionar radicalmente esa falsa historia y denunciar el hilo negro del terrorismo que la recorre subterráneamente, con ocasionales y terroríficas apariciones en la escena pública. (Bayer, Borón, Gambina, 2010).
 - 2 La estética es definida como una rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la percepción y el reconocimiento de lo bello. El origen etimológico nos remite al concepto griego “aisthetikê” que significa sensación o sensibilidad. Entonces, la estética hace referencia a un tipo de sensibilidad que nos permite la captación de algo bello (AA.VV. 2011)
 - 3 La representación supone presentar algo que está ausente, un tipo de simbolización en el sistema semiótico del que se trate (Cella, 2008).

genocidio reorganizador⁴ que desapareció a 30.000 personas. “Respecto a las bellas artes se presenta la duda: de qué modo evocar el sufrimiento en los monumentos conmemorativos erigidos en los campos de concentración, así como en los museos”, expone el autor, y sostiene en primer lugar: “A mi juicio, el empleo del tema del Holocausto no sólo es legítimo, sino incluso recomendable. Es cierto que en todas las facetas del arte existe el abuso junto al uso. La acción, en nuestro caso, el arte creativo, es en principio positiva. Lo contrario es la situd e indiferencia. La cuestión es la de los límites”.

Para Vándor es clave la cuestión del límite al momento de la creación artística. En su subjetividad, este se asocia al respeto a las víctimas de aquellas tragedias. “¿Dónde debería terminar la libertad artística?”, se pregunta retóricamente. Y se responde: “en respetar las memorias de las víctimas”. En el caso de las obras montadas en el Paseo de la Memoria el respeto es crucial porque no se incurre en cuestiones irrespetuosas hacia las víctimas, sino que todo lo contrario: están presentadas desde el homenaje y en clave de reconocimiento. Lo mismo sucede con el mural pintado un año atrás que eterniza los rostros de los detenidos-desaparecidos santacruceños: se los presenta como parte de un colectivo, como parte de una sociedad que luchó por un sistema justo, pero al mismo tiempo se los identifica en lo personal a cada uno de ellos con rostro, nombre e identidad y fecha de desaparición. Esa presentación de caso por caso es un especial reconocimiento a la memoria de cada uno de ellos. “Hay un culto especial a los nombres de los fallecidos”, dice Vándor acerca de las víctimas de la Shoá. Lo mismo podríamos pensar que se da en el caso argentino en cada una de las huellas de la memoria del espacio público: murales, baldosas, placas, señalizaciones, entre otras.

También cabe la misma explicación para el Monolito de la Memoria emplazado en el lateral del Paseo de la Memoria. Allí están inmortalizados los nombres y apellidos de las dos mujeres y los once hombres desaparecidos.

4 En su libro “El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina”, Daniel Feierstein acuña este término y explica que uno de los aspectos del genocidio es su aspecto “reorganizador”. Traza entre ambos casos históricos un paralelismo en los cuales el hilo conductor radica en la existencia de una tecnología del poder cuyo fin es la negación del otro en primer lugar, y en segundo término, su desaparición física y simbólica. (Feierstein, 2014).



1. *“Hay un culto especial a los nombres de los fallecidos”, sostiene Vándor. Esto puede observarse en el Monolito en el Paseo de la Memoria de Río Gallegos.*

En este punto, podemos resumir además que las obras expuestas de los creadores nos acercan a ese hecho histórico que es singular y disruptivo a través del cual ellos encuentran inspiración, dejando entrever una relación estrecha entre ética y estética. Estos sujetos artísticos, interpelados por dicho acontecimiento político-histórico, probablemente hayan sentido un “deber” que los llamaba a crear “algo bello” ante esta convocatoria de la Secretaría de Estado de Cultura.

A modo de conclusión de este primer apartado podemos sostener que la inspiración que encuentran los actores del arte en lo sucedido durante la dictadura como drama de la historia, es positivo porque “lo contrario sería el silencio, y ese silencio, ignorancia, o sea el alejamiento del conocimiento histórico o bien, hipocresía”. (Vándor, 2008).

2. Hacia una interpretación de las obras

Un cartel azul nos indica que cuando transitamos por esta parte de la ciudad de Río Gallegos no estamos caminando por cualquier lugar: se trata del “Paseo de la Memoria en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado”. Ha sido la Secretaría de Estado de Cultura la responsable de que

364

este espacio público esté destinado a la reflexión de nuestro pasado reciente (y por ende, de nuestro presente y futuro). Para eso, nos quiso invitar a hacerlo a través del conocimiento sensible y, específicamente, por medio de la contemplación de cuatro esculturas de artistas locales.



2. *Cartel que señala que dicho espacio es el “Paseo de la Memoria”. (Fotos: Clara Ocampo)*

El cartel nos comunica dónde estamos: al mirar a nuestro alrededor nos adentrarnos en ese pasado reciente a través de poderosas metáforas artísticas que nos interpelan para esforzarnos en comprender su sentido y significado. Una de ellas es la de Jorge Ojeda, registrada en la foto que se comparte aquí abajo.



3. *Obra del escultor Jorge Ojeda.*

Sobre un pequeño rectángulo de cemento pintado de celeste, el artista nos presenta una escultura hecha con sillas de escuela de hierro y madera. Uno de las sillas, que no tiene todas sus partes, sostiene a las otras tres. Oxidadas y arruinadas, se soportan entre ellas. Parecieran al borde de la caída todo el tiempo, pero siguen allí: patas para arriba excepto una. Por este motivo, ya nadie puede sentarse, lo que genera un vacío del no uso y la concreción de la ausencia. ¿Expone el artista un simbolismo de lo que sucedió con la educación durante la última dictadura cívico-militar? Es posible. ¿Hablará específicamente de algún suceso paradigmático de los años oscuros? Tal vez nos quiera recordar la lamentablemente célebre Noche de los Lápices⁵.

La disposición caótica de esas sillas, como así también la ausencia, es lo que resalta de la pieza artística. A lo largo de los años del Golpe, pocos y pocas han podido estar sobre esas sillas: más

5 El 16 de septiembre de 1976 los militares secuestraron y torturaron a varios alumnos secundarios de La Plata en lo que se llamó "La Noche de los Lápices". Los estudiantes reclamaban un boleto estudiantil y militaban en la UES, Unión de Estudiantes Secundarios, y en la Juventud Guevarista. El 23 de septiembre cargaron a todos los estudiantes, maniatados y encapuchados, en un camión. Después de un rato, la marcha se detuvo. Alguien leyó una lista: Claudia Falcone, María Clara Ciochini, Horacio Ungaro, Francisco López Muntaner, Daniel Racero y Claudio de Acha... Los hicieron bajar y nunca más se supo de ellos. Muchos años más tarde, la que era directora del Bachillerato de Bellas Artes, Elena Makaruk, declaró que se enteró "por comentarios" que los chicos de la "Noche de los Lápices" estaban desaparecidos, pero que la institución no hizo gestiones para buscarlos porque "no se podía considerar verdad un comentario". Continúan desaparecidos.

bien lo contrario, la educación fue un blanco a perseguir del proyecto militar-criminal. La educación como refugio del pensamiento, la acción y la transformación fue profundamente reprimida.

Las sillas están patas para arriba, no están ordenadas, ni puestas a disposición en las aulas para ser utilizadas: sus posibles y jóvenes ocupantes tuvieron que ocupar otros lugares durante la dictadura: tal vez los centros clandestinos, tal vez el exilio, tal vez el encierro, tal vez la muerte.

Una segunda escultura del Paseo de la Memoria es la de Juan Córdoba, quien decidió llevar su reflexión al pedido de justicia por los crímenes cometidos y en contra de la impunidad todavía hoy reinante. En su obra puede leerse una frase incompleta: “La balanza de la justicia (...) los platos”. Tal vez, debido al paso del tiempo, o a que la obra fue concebida de esa manera, no puede visualizarse de manera completa lo que quiso expresar el autor. A pesar de esto, su obra dispara algunas preguntas: ¿La justicia puede pesarse? ¿Tiene un valor como todos los productos que uno puede pesar por kilo? ¿Aumenta o disminuye como sí lo hacen los precios de los alimentos?

La balanza pintada y de metal que el artista expone está atada con una cadena a una escultura de madera, cemento y piedras de casi dos metros de altura. Es imposible que la balanza escape o se desprenda: está sujeta. La justicia pareciera que también. Seis figuras más pequeñas, de madera y en forma de lágrima, recorren el cuerpo de la escultura de abajo hacia arriba y viceversa.



4. *La escultura “de la balanza” pertenece a Juan Córdoba.*

La artista Fabiana Díaz también escogió una estructura de madera, de más de 1,50 metros, para crear su obra. La palabra “Justicia”, en mayúscula y con letras blancas, recorre dos paredes del cubo del rectángulo en el que se sostiene la escultura. Como sucede con Juan, Fabiana retoma también este pilar de lucha como inspiración para su obra. En su creación hay minimalismo, hay pocos elementos y, al mismo tiempo, hay mucho de pedido: la demanda no tiene fisuras ni da lugar a dobles interpretaciones.

“Toda obra de arte, aun cuando se presente como reacia a la comunicatividad, siempre está comunicando algo, así sea la imposibilidad de la comunicación, o la dificultad extrema de comunicar aquello que por su propio carácter se resiste a la comunicación” (Cella, 2008). Podríamos pensar así que la escultura de Fabiana es reacia al sentido más comunicativo por su carácter minimalista pero, al mismo tiempo, estos pocos elementos tienen una carga poderosa de mensaje.



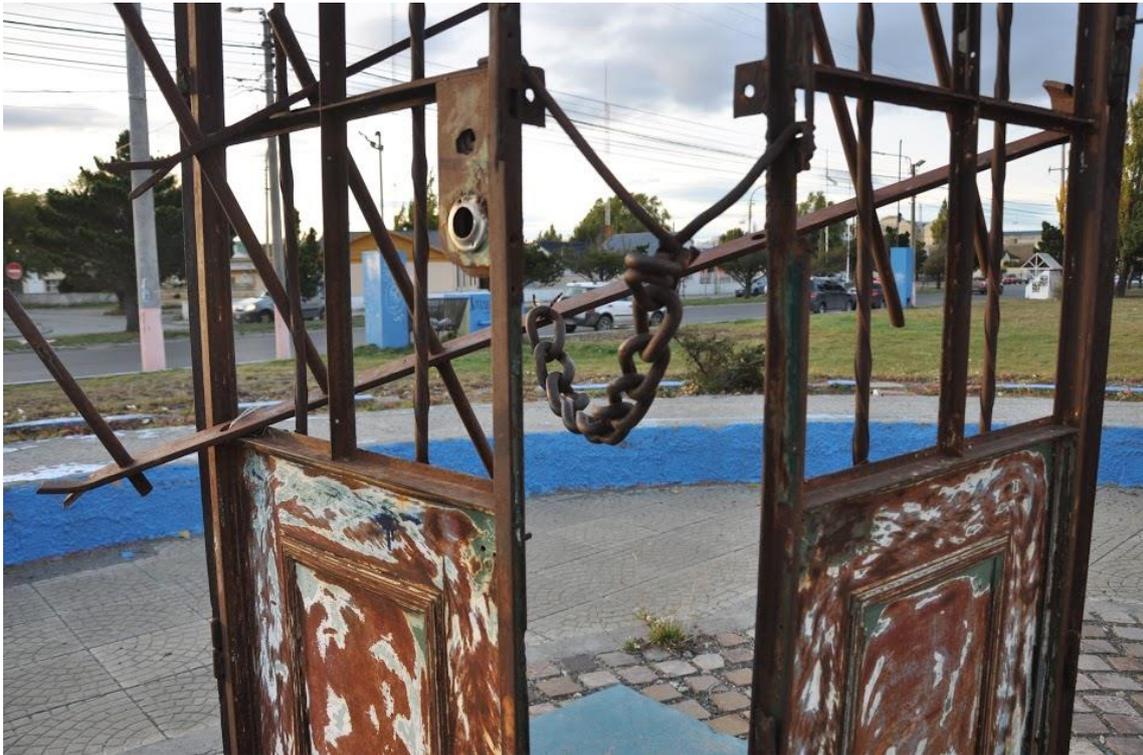
5. *La demanda de “Justicia” puede apreciarse en la escultura de Fabiana Díaz.*

La cuarta obra que forma parte del Paseo de la Memoria es la de Juan Carlos Villegas. Es, tal vez, una de las más imponentes y densas de este espacio. Se trata de una escultura de hierro oxidado y

despintado que constituye una puerta que no brinda acceso al afuera. Si bien entre las puertas hay una pequeña apertura, la salida al exterior está clausurada por un fierro colocado horizontalmente.

La escultura simboliza el encierro, la privación ilegítima de la libertad, el miedo, la imposibilidad de ocupar el espacio público, todos objetivos a los que apuntó la dictadura. La escena puede retrotraernos, también, a una de las postales más criminales de la dictadura: el ingreso (y la no-salida en la mayoría de los casos) a los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio⁶ - CCDTyE-. Estos dispositivos del terror y del control son la representación misma del disciplinamiento hacia los cuerpos (y las ideas) que la dictadura quería domesticar.

6 Según se da cuenta en el Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado (RUTVE), dependiente del área de Investigación de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, se identificó que en la Argentina entre 1974 y 1983 funcionaron 762 centros clandestinos de detención y otros lugares de reclusión ilegal. El RUTVE considera como CCD propiamente dicho a aquellos lugares que reúnen como características específicas: a) la clandestinidad y el secreto sobre el uso dado a las instalaciones; b) el uso dado sostenido en el tiempo; c) instalaciones especialmente construidas, modificadas o funcionalmente adaptadas para alojar prisioneros en gran número y por períodos prolongados (en algunos casos también acondicionadas para la realización de partos clandestinos); d) la realización en el lugar de interrogatorios sistemáticos acompañados de tormentos, como parte de la actividad de inteligencia de los distintos grupos de tareas (GT), y, en general, su base operacional; e) aplicación desde o en sus dependencias del destino final de los prisioneros. El RUTVE señala como puntos de apoyo, en consecuencia, a los lugares o dependencias que, como parte de un circuito o estructura dada, habrían alojado excepcionalmente detenidos “en tránsito” hacia o desde otros lugares de reclusión clandestinos, o que hubieran alojado personas detenidas ilegalmente de forma eventual, por períodos cortos de tiempo en cumplimiento de tareas propias de su función, de policía u otras, o en casos específicos. En esta categoría se incluyen, entre otras, un gran número de dependencias de las fuerzas de seguridad, comisarías, alcaldías o similares, en las que coexistieron regímenes de detención “legal” o “semilegal”, con situaciones de cautiverio clandestino.



6. *La escultura de la puerta es obra de Juan Carlos Villegas.*

Al observar a través de esa puerta, parados en dirección hacia la calle, podemos ver a pocos metros la Av. San Martín, es decir, el afuera. Sin embargo, si dejamos ir la imaginación, los sentidos y el juego interpretativo, esa puerta nos puede hacer viajar hacia el pasado reciente y hacernos ingresar a lo más oscura de la historia argentina y a los límites de todo límite.

Algo común en todas las esculturas es que su sostén en cubos de cemento nos lleva a pensar que las obras (y su contenido) apuntan a una permanencia. Ninguna de ellas está en el suelo, sino que están emplazadas sobre una base de cemento bien arraigada. También todas están montadas en posición vertical: no hay ninguna horizontal. Tienen una importante altura de casi dos metros, excepto la de las sillas de escuela. Esto nos obliga a verlas y nos hace percatarnos de su presencia.

Si bien estas obras están relacionadas a lo que sucedió durante la dictadura, y son una manera sensible de hacernos ingresar a la historia reciente, podemos afirmar también que “el arte no explica” debido a que “su modo de comunicar está del lado de las formas de aludir y eludir, de mostrar y ocultar, de sugerir e incitar” (Cella, 2008), lo que nos hace esforzarnos en su interpretación porque el mensaje que transmiten las esculturas no es lineal, directo ni simple, sino

metafórico y complejo por la densidad del tema que se intenta sugerir e insinuar de modo estético y ético.

En este punto conviene volver a detener nuestro recorrido analítico e interpretativo, como lo hicimos en la primera parte de este artículo, y una vez más preguntarnos: ¿De qué modo se puede hablar de aquello que pone en cuestión la capacidad del lenguaje para transmitir una experiencia límite?. Al respecto, Cella intenta responderse a esa su pregunta y en primer lugar asegura que “no pocas reflexiones se han hecho en cuanto a la posibilidad o imposibilidad de ‘representar’, ‘figurar’, ‘decir’ el horror (y no sólo en una obra artística, aunque sí es uno de los grandes problemas al que se enfrenta el arte contemporáneo”. Y acota: “Desde luego ha habido muchos intentos; sin embargo, lo que se advierte es algo así como una falta de lenguaje (o de imagen, o de sonido, y aún, me atrevo a agregar, de modos de figuración: ¿mediante qué tipo de relato, con qué símbolos, a través de cuáles personajes u objetos o modos de tematización, se “transmite”, se “comunica” la experiencia del horror?”. Por otro lado, podemos además afirmar que las obras emplazadas en el Paseo de la Memoria tienen un valor histórico, y de acuerdo a lo que plantea también Cella, este “debe ser resignificado para comprender el rol político, social, moral, existencial y productivo de la comunicabilidad presente en las creaciones de la imaginación artística”.

3. El Paseo: un lugar de memoria (y de olvido, también)

Existe una cuestión paradójica que sucede en torno al Paseo de la Memoria de Río Gallegos en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado, como así también a otro tipo de señalizaciones urbanas de memoria. A pesar de que la pretensión de este espacio es la reconstrucción de lo ausente a través de la expresión artística y que se constituya como un espacio para la rememoración, a veces sucede lo contrario con estos lugares de la memoria⁷ (Nora, 1984, 1987, 1992).

“Hay quien afirmó que los monumentos están destinados a la invisibilidad. O sea: ese mismo carácter monumental, capaz en principio de interrumpir el día a día, se diluye luego y así cualquier monumento pasa a adquirir las características de la escena habitual para finalmente mimetizarse con

7 Un lugar de la memoria es un conjunto conformado por una realidad histórica y otra simbólica. Según Nora, cuando un personaje, un lugar o un hecho es constituido como lugar de la memoria es que se está desentrañando su verdad simbólica más allá de su realidad histórica. Nora ha aclarado que los llamados *lugares de la memoria* no se reducen a monumentos o acontecimientos memorables; a objetos puramente materiales, físicos, palpables y visibles que generalmente son utilizados por los poderes públicos. Especifica que “lugar de la memoria” es una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos que pueden ser materiales pero sobre todo inmateriales (Nora, 1984, 1993).

el resto de las cosas. Unos días más y ya posee el estatuto de un fresno o un eucalipto; esto es: la historia se vuelve naturaleza” (Raimondi, 2007). Esto lo explica, también, Samanta Salvatori⁸, de la Comisión Provincial de la Memoria, dando cuenta del complejo vínculo que se da entre esas marcas de la memoria y quienes transitan a través de ellas. “La señalización lo que quiere es alertar al que pasa por ese lugar. Pero en muchas ocasiones esa huella comienza a naturalizarse y, paradójicamente, deja de verse y desaparece en el cotidiano”, sostiene. En este sentido, agrega que por este motivo es necesario que existan procesos de activación de esos lugares en determinadas fechas o efemérides.

En el Paseo de la Memoria se materializa la ausencia a través de obras de arte, al tiempo que se concreta la contradicción de quedar invisibilizado ante las personas que lo transitan diariamente.

3.1. (Re)significación del espacio público y producción de nuevos sentidos

La instalación del Paseo de la Memoria con el montaje de obras de artistas locales constituye una práctica artístico-política de resistencia, que se funda en el ejercicio de la memoria de un hecho paradigmático del pasado reciente: la dictadura cívico-militar. Y no es cualquier memoria: se trata de una memoria colectiva⁹ porque hace al público, que está representado por quienes transitan por allí constantemente, participe de ese ejercicio de no-olvido.

En ese encuentro entre público y obra, el ayer y el hoy, la muerte y la vida, el espacio cobra significados y usos diversos. El Paseo deriva en este sentido en una plataforma de interpretación, significación y nominalización continua y alrededor de esto se producen nuevos sentidos y usos.

Un ejemplo de esto es que desde su emplazamiento, el Paseo de la Memoria fue elegido el lugar por excelencia de los actos conmemorativos del 24 de Marzo, Día Nacional de la Memoria, por la Verdad y la Justicia¹⁰. En esta fecha, autoridades provinciales, municipales, representantes de organizaciones de Derechos Humanos, estudiantes, militantes, referentes de la iglesia, vecinos de la comunidad, periodistas, entre muchos otros actores, se reúnen año a año para participar de las actividades organizadas por la Secretaría de Estado de Derechos Humanos de Santa Cruz. Una

8 La Lic. Samanta Salvatori dirige el Programa de Investigación del área de Educación, Investigación y Archivo de la Comisión Provincial de la Memoria (CPM).

9 El término “Memoria colectiva” fue acuñado por el filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs en la década de 1940.

10 El feriado del 24 de Marzo fue instaurado a través de la Ley Nacional N° 25.633 en agosto del año 2002. En su artículo primero, la normativa indica: “Institúyese el 24 de marzo como el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en conmemoración de quienes resultaron víctimas del proceso iniciado en esa fecha del año 1976”.

mención especial para cada uno de los detenidos-desaparecidos de la provincia y la bendición del Monolito de la Memoria son acciones que siempre están presentes en forma de homenaje a los 30.000.



7. *A los pies de uno de los pilares del proceso de “Memoria, Verdad y Justicia” se realizan los actos por el 24 de Marzo. (Imagen del año 2014)*

También hay resignificación continua de este espacio en fechas particulares. Tal es el caso de la realización del mural de los desaparecidos de Santa Cruz que se pintó en 2016. A 40 años del aniversario del Golpe de Estado del 24 de Marzo, la cartera de Derechos Humanos organizó la pintada e inauguración de un mural que ponía en primer plano los rostros de las víctimas como puede observarse en la siguiente imagen.

De estas resignificaciones da cuenta Jelin (2002) indicando que “las fechas y los aniversarios son coyunturas de activación de la memoria”. La autora explica que la esfera pública es ocupada por la conmemoración y que “el trabajo de la memoria se comparte”, y en esta línea acota que “se trata de un trabajo arduo para todos, para los distintos bandos, para viejos y jóvenes, con experiencias vividas muy diversas. Los hechos se reordenan, se desordenan esquemas existentes, aparecen las voces de nuevas y viejas generaciones que preguntan, relatan, crean espacios intersubjetivos, comparten claves de lo vivido, lo escuchado o lo omitido”.



8. *Mural inaugurado en el 40 aniversario del Golpe de Estado.*

Sin embargo, poco tiempo después de su inauguración, en abril del 2016, el mural fue blanco del vandalismo, tal como ha sucedido en diferentes espacios de la memoria a lo largo y ancho del país. En este caso, el “Nunca Más” fue tachado y sobre esta frase se escribió otra: “Las víctimas de la subversión también tenían derechos”. Otra de las consignas de los atacantes apuntó contra una de las organizaciones políticas de la década del '70: “Fuera Montoneros”, se escribió. Si bien la pintada fue anónima, llevaba la firma de la subcultura “Skinhead”, acompañada de una esvástica.

“Arruinar una marca de la memoria es parte de una disputa. Muchas de estos hechos que arruinan los espacios de memoria son intencionales y cuando es así, está claro”, sostiene Salvatori (2016). La socióloga afirma que se trata de un “discurso específico” que tiene una mirada particular. Aquí aparecen las disputas por el sentido de la historia, por las memorias, por las voces que contaron el pasado reciente y por su legitimidad.



9. *El mural del 24 de Marzo vandalizado.*

Sobre estos lugares de la memoria emergen aún más sentidos y significaciones. A modo de ejemplo, se puede recordar que el Paseo de la Memoria fue en numerosas oportunidades lugar de diversas actividades artísticas: espacio de reunión de las murgas de la ciudad para sus ensayos y presentaciones; locación para filmaciones; escenario de festivales de grupos musicales, entre otras numerosas iniciativas culturales. En este tipo de usos podemos observar un encuentro de generaciones y de juventudes: la de ayer inmortalizada en el mural, en la placa con sus nombres y apellidos y en las esculturas expuestas, y la de hoy representada por los que allí concurren con sus bandas, murgas, comparsas y demás. “Se producen nuevos sentidos de esas marcas de la memoria”, sostiene Salvatori, y acota: “Además de la conmemoración y de ser lugares de tránsito como siempre lo fueron, estos empiezan a adquirir funcionalidades que no necesariamente tienen que ver con el ejercicio de la memoria”.



10. *Artistas filmando y bailando en el Paseo de la Memoria. (Foto: Belén Ortega)*

4. A modo de conclusión

“Pero recordar, recordar hay que hacerlo siempre” (Vándor, 2008). Esta idea que plantea el autor para los episodios traumáticos es válida también para que se la apropie el campo artístico. Como se señaló en los apartados anteriores, la cuestión del límite es y la representación es el centro del debate, pero lo contrario a no representar desde “lo bello” lo ocurrido en tiempos oscuros sería sinónimo de olvido e indiferencia. Vándor asegura además que “la poesía es legítima y útil para perpetuar una memoria que ideologías perversas desearían sumir en el olvido” y que en esa poesía todo cabe, desde lo más noble y elevado hasta las más horribles vesanias. Lo mismo que piensa el teórico, podríamos pensarlo para otros soportes artísticos, incluidas las esculturas del Paseo de la Memoria de Río Gallegos. Ante el esfuerzo ingenioso y siempre alerta de aquellas ideologías que quieren llevar a la sociedad a la amnesia colectiva, el arte debería imponer más memoria, lo que deriva en una profunda práctica de resistencia e irrupción, pilares fundamentales de dicho campo. El proyecto de puesta en valor del Paseo de la Memoria es una invitación a recordar, dinamizar y reactivar la memoria y los espacios destinados a esa rememoración del pasado en clave colectiva.

5. Bibliografía citada

AA.VV. (2011). *Arte, cultura, derechos humanos*. Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires.

_____ (2007). *Memorial por los desaparecidos de la universidad pública*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

BAYER, O. BORON, A. y GAMBINA, J. (2010). *El Terrorismo de Estado en la Argentina*. IEM, Buenos Aires.

CELLA, Susana (2004). “El otro simbólico” en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, año 3, número 24, La Plata, pp. 8-13.

FEIERSTEIN, Daniel (2014). *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

JELIN, Elizabeth (2002). *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “infelices”*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid.

NORA, Pierre (1984-1993). *Les lieux de mémoire*. Gallimard, París.

VÁNDOR, Jaime (2008). “El Holocausto y la legitimidad de su uso como tema en las artes” en *Nuestra Memoria*, año 14, número 30, Buenos Aires, pp. 87-93.

Fuentes orales

Entrevista con Samanta Salvatori (Comisión Provincial de la Memoria – Buenos Aires) realizada por la autora (2016).

Fuentes audiovisuales

Documentales. *Colección Derechos Humanos*. Canal Encuentro, Argentina 2009, 2010, 2011.