

## **Acción cultural ciudadana por la memoria: el caso de El Rancho Urutau y el proyecto “Mosaicos por la Memoria” de los desaparecidos en la ciudad de Ensenada.**

**Melina Jean Jean<sup>1</sup>**

### **Resumen**

Este trabajo tiene por objeto presentar la descripción y análisis de la iniciativa de recuperación de la memoria llevada a cabo por el Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau, a través de su proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Este colectivo social actúa en la ciudad de Ensenada, provincia de Buenos Aires, produciendo intervenciones artísticas en el espacio público que vehiculizan la memoria de los desaparecidos de dicha ciudad durante la última dictadura cívico militar.

Se trata de mosaicos que apelan a un tipo de representación del desaparecido que evita la dimensión trágica. Un tipo de representación novedosa que alude a lo festivo y lo lúdico en relación a las actividades que estos realizaban en su hacer diario, en una dimensión más cotidiana. Los mismos son emplazados en el barrio al que cada vecino desaparecido pertenecía. El Rancho Urutau, de esta forma, plasma su objetivo de proyectar la memoria a los ciudadanos ensenadenses interviniendo el espacio público, interpelándolos directa, frecuente y cotidianamente con una mirada crítica y reflexiva respecto a los sucesos trágicos del pasado reciente.

### **Dictadura y Memoria**

El 24 de marzo de 1976 se inicia formalmente el quinto y último golpe cívico militar en Argentina. El gobierno peronista con María Estela Martínez de Perón como presidenta, fue derrocado, asumiendo el Gral. Videla y comenzando el proceso autodenominado “Proceso de reorganización nacional”. Se inicia entonces formalmente un golpe militar portador del Terrorismo de Estado (violencia que tuvo su antecedente a partir de los secuestros y asesinatos cometidos por los grupos paramilitares y parapoliciales nucleados en la Triple A entre 1974 y 1976) y de un modelo económico neoliberal que, en la historia de intervenciones militares inauguradas en nuestro país a partir de 1930, será un punto de inflexión. Hasta el golpe de 1955 las Fuerzas Armadas habían cumplido el rol de proteger a los gobiernos constitucionales. Pero es a partir de entonces, como sostiene Castellucci (2008), que sucede un cambio de rol no sólo en nuestro país sino en América Latina. Las Fuerzas Armadas pasan a ser custodios de la seguridad interior de los Estados, es decir, del control de las fronteras ideológicas, la vigilancia, persecución y eliminación de todo aquello que atentara contra la esencia “occidental y cristiana” de la sociedad y, en definitiva, a su

presente capitalista encabezado y guiado por los Estados Unidos en su afán de dominar ideológicamente y económicamente Latinoamérica. En Argentina, así como en otros países latinoamericanos, las Fuerzas Armadas adoptaron la Doctrina de Seguridad Nacional (de origen norteamericano) la cual implicó el hecho de que abandonasen su política tutelar sobre el Estado para asumir una responsabilidad excluyente sobre los asuntos públicos, eliminando el sistema de partidos, cancelando los comicios, aboliendo todo mecanismo parlamentario y entendiendo a todo conflicto como un acto subversivo y un atentado contra la seguridad nacional. Esta Doctrina, como sostiene Feierstein (2009) tuvo por objetivo unificar los procesos represivos y políticos de aniquilamiento en todo el continente latinoamericano. El poder y el control se manifestaron desplegando el terror sobre la sociedad, violando los DDHH, para transformarla en todos los planos de la vida cotidiana. El “genocidio reorganizador” como lo denomina Feierstein (2007: 355), tuvo por objetivo transformar las relaciones sociales al interior de un Estado Nación preexistente, es decir, se trató de destruir y refundar nuevas relaciones sociales a un nivel tan profundo que lograría alterar todos los modos de funcionamiento social de un Estado. En Argentina, la sistematicidad del proceso estuvo sostenida por un lado, por la construcción de una extensa y compleja red de más de 500 campos de concentración distribuidos en todo el país, y por el otro, por el desmembramiento total de numerosas organizaciones políticas, sindicales, estudiantiles, barriales y comunitarias. Estas organizaciones, como dice Feierstein, históricamente y de diferentes formas, lucharon siempre por un modelo justo y diferente de país. Estos sectores de manera colectiva eran un numeroso grupo de la sociedad que podía ofrecer un núcleo de resistencia. Sin embargo, para las Fuerzas Armadas, estos sectores representaban “la subversión” y por ello había que erradicarlos. Es por ello que fueron los más golpeados, destacándose el sector de los trabajadores y los jóvenes. Se intentó desarticular la identificación del otro como un par, la indignación por la injusticia, la confianza en el semejante, la primacía de la solidaridad, el sentimiento de responsabilidad con respecto al otro despojado y la utopía de una construcción colectiva: el pasaje de lo colectivo a lo individual en el ideario social. Hoy se sabe que son 30.000 los detenidos-desaparecidos y que el 30% de los desaparecidos son obreros, estudiantes, empleados y docentes (4). En cuanto a los jóvenes, como sostiene Lorenz (2004) fueron un objetivo prioritario de la represión ya que eran considerado un sector peligroso y subversivo. Sin

embargo, como ya se dijo, el accionar de este proceso, si bien tuvo consecuencias directas sobre estos sectores particulares, el terror alcanzó a toda la sociedad.

Ahora bien, en relación a la memoria de estos hechos, de este pasado reciente, son numerosos los análisis al respecto. En primer lugar, definir la memoria, como sostiene Jelin (2001) es una cuestión compleja en tanto no existe una definición única y unívoca del término. En todo caso, sería pertinente hablar de la construcción de memorias en un sentido plural, hablar de las disputas sociales, de las disputas y los conflictos por los sentidos acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de “verdad”. En este sentido, Jelin afirma “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.” (Jelin 2001:1). La autora en este caso se refiere a la memoria como categoría social, es decir aquella de la que hacen uso y alusión –política y social– los actores sociales. Y es desde esta categorización que nos posicionamos para hablar de la memoria en el presente trabajo. Por otro lado, la autora retoma el concepto de Maurice Halbwachs sobre los “marcos sociales de la memoria”. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y son portadoras de la representación general de la sociedad, de sus valores y necesidades en el presente. Es decir, que siempre en una memoria individual hallamos un marco social que la circunda. En cuanto a la memoria colectiva, se la interpreta en el sentido de memorias compartidas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de disputas por el poder. Ahora bien, ¿qué sucede con la memoria de hechos traumáticos sucedidos 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. Afirma Jelin (2005) que “las exclusiones, los silencios y las inclusiones a las que se refieren hacen a la re-construcción de comunidades que fueron fuertemente fracturadas y fragmentadas en las dictaduras y los terrorismos de estado [...]” (Jelin 2005: 223). Es decir, todo esto forma parte de un proceso de reconstrucción complejo tanto de identidades individuales o subjetivas como colectivas, en sociedades que intentan salir adelante luego de vivenciar períodos de violencia extrema y

consecuencias traumáticas. Las luchas por la memoria, por los sentidos de ese pasado reciente en el presente, se convierten en luchas políticas. Sin restar importancia a esta cuestión, en este trabajo nos interesa hacer foco en las diversas estrategias de hacer memoria que llevan a cabo diferentes actores sociales. Actores sociales que podríamos denominar como agentes de memoria, una memoria que adquiere en estos casos un fuerte rol activo en pos de promover su transmisión 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. Esto, por último, demuestra que los hechos violentos y el terror ejercido durante la dictadura, dejaron su huella en toda la sociedad.

### **Representación de los desaparecidos en Argentina**

El tema de la representación de los desaparecidos en nuestro país, ha sido objeto de numerosos e intensos debates en relación a diversas acciones, intervenciones públicas, obras de arte, etc. que han tenido lugar desde finales del último período dictatorial. Sin embargo, en un primer momento la discusión giró en torno al tema general de la representación del horror después de la experiencia del Holocausto, genocidio ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial en Occidente. Los paralelismos entre ambos casos pueden ser varios, no obstante, la figura del desaparecido en nuestro país nos obliga a pensar en otras posibilidades y particularidades de su representación. Las preguntas que numerosos investigadores se han hecho refieren a cómo representar ese horror, cómo representar lo trágico, lo traumático, cómo representar lo indecible o lo que ya no está. Y en nuestro caso, ¿cómo representar a los desaparecidos? Como sostiene Crenzel (2008) las desapariciones durante la última dictadura, implicaron un quiebre con respecto a la concepción tradicional de la muerte en nuestro país. A partir de la desaparición, se impusieron inevitablemente diferentes rituales de los que usualmente se utilizan frente a la muerte. Ante la falta del cuerpo, no hay lugar para el ritual de sepultura en un cementerio. Respecto a esto, Catela (2009) se refiere a que la muerte, como hecho social, implica

modificaciones en el tiempo y espacio del grupo social afectado. En efecto, los rituales son parte de ese período en el que las emociones, los sentimientos, el tiempo y el espacio se intensifican para realizar el proceso del duelo. En el caso de la desaparición, se produce una acción inversa en cuanto a la concentración de espacio y tiempo requerida socialmente para enfrentar la muerte. La desaparición, según esta autora, puede ser pensada como una *muerte inconclusa*. Ante este panorama y retomando nuestra última pregunta, en este apartado haremos mención a una selección, un recorte, de representaciones de los desaparecidos en Argentina que aluden a representaciones figurativas de los mismos, en diversos modos, usos, soportes, y por supuesto significaciones. Se trata de representaciones que en nuestro caso, resultan significativas para dar cuenta de las diversas formas que han ido adoptando para finalmente presentar el proyecto de El Rancho Urutau y la forma novedosa que utilizan para representar a los desaparecidos ensenadenses.

Ineludiblemente, vamos a referirnos a la representación del desaparecido a partir del uso de la imagen visual en distintos dispositivos, apropiaciones y significaciones que darán cuenta, a su vez, de las posibles transformaciones de las mismas en un hecho o acción artística.

En primer lugar, utilizando la imagen visual como herramienta para su realización, diversos agentes han creado y reivindicado prácticas y representaciones de los desaparecidos en pos de establecerlos como vehículos para su memoria. En este sentido, “las luchas para definir y nombrar lo que tuvo lugar durante períodos de guerra, violencia política o terrorismo de estado, así como los intentos de honrar y recordar a las víctimas e identificar a los responsables, son vistas por diversos actores sociales [...] como pasos necesarios para asegurar que los horrores del pasado no se puedan repetir [...]” (Jelin 2005: 224). El caso que nos compete en este apartado, entonces, hace referencia a esas luchas que numerosos agentes sociales, actuando como agentes de memoria, han llevado a cabo no sólo para transmitir un pasado y una memoria que consideran propia y de la cual sienten la responsabilidad por mantener viva, sino también para afirmar que aquello ocurrido en ese pasado no puede ni debe volver a ocurrir.

El uso de la imagen visual dentro de este contexto, cumple un papel preponderante. La imagen visual como discurso, y en tanto producción simbólica, es aquella que

percibimos a través de la vista representada en un soporte, materia o medio. La imagen nunca se presenta, sino que siempre se re-presenta porque se visualiza en una nueva dimensión matérica o medial. Esto quiere decir, que el referente que denota la imagen representada, adquiere una significación nueva y particular que completa su sentido en el modo de circulación y la interpretación del observador. En relación a esto último, podemos decir entonces, que una imagen por sí misma no comunica nada. Es a través de su dispositivo que la imagen adquiere un sentido particular que sitúa al observador en un momento espacio-temporal y social determinado. Esto es así si entendemos al dispositivo como lo define Aumont (1990) en tanto técnicas, medios y soportes en su proceso de producción, y su modo de circulación. Por lo tanto, los efectos que genera la imagen en el observador conllevan una carga ideológica que estará determinada tanto por sus referencias o contenidos, como también por las condiciones de su dispositivo.

Ahora bien, consideramos de vital importancia entender en este sentido a la imagen visual para comprender su funcionamiento en la representación de los desaparecidos. Si la imagen visual en tanto no presenta sino que re-presenta un referente en una nueva materialidad, ¿qué ocurre cuando el referente alude a una ausencia? ¿Qué soluciones o estrategias se pueden buscar para representar aquello que falta, que no está? Las soluciones y respuestas ante tal desafío han sido numerosas y muy debatidas. Esto se debe en parte, a que la representación del desaparecido, a través la imagen visual figurativa, es portadora de una memoria que, como ya se dijo, está sujeta a luchas y disputas por su sentido, en consecuencia la imagen también lo está.

Entonces, en primer lugar, no podemos dejar de mencionar el uso de las fotografías como una de las principales formas de representación de los desaparecidos. Según Catela (2009), la evolución del uso de la fotografía de los desaparecidos, “acompaña el proceso general de reconstrucción del mundo, recomposición de identidades y reclamos de justicia. Marca también, algunas rupturas y discusiones grupales [...] Usar o no usar sus fotos, cómo usarlas, asociarlas al nombre y fecha de desaparición siempre fue motivo de discusiones y negociaciones [...]” (Catela 2009:133) En un primer momento, la referencia eran los 30.000 desaparecidos sin distinciones individuales; las fotos eran apenas usadas, y generalmente cuando aparecían no se indicaba el nombre del referente. Sin embargo, el uso de las fotografías fue aumentando proporcionalmente a la intensificación de las marchas.

Algunas veces, estas podían formar parte de carteles que sostenían a lo alto los familiares (Imagen 1). En otros, las fotos eran pegadas o colgadas en las paredes por donde pasaba la marcha (Imagen 2). 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, etc. Muchas veces, las fotos también estaban dispuestas sobre el cuerpo de las madres, colgadas en su cuello o prendidas sobre su ropa con un alfiler (Imagen 3). Al respecto afirma 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” (Catela, 2009: 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 el problema de la desaparición.

Otro caso, es el de la marcha que ritualmente se realiza cada 24 de marzo en la Plaza San Martín de la ciudad de La Plata. Allí se colocan las fotografías de los desaparecidos delimitando el centro del espacio de la ronda. Se calcula que son alrededor de 600 las fotos colgadas, dispuestas en tiras de a 10, unidas por un piolín. La mayoría de las imágenes sólo informan el nombre, el apellido y la fecha de desaparición.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Por otro lado, paralelamente al uso de las fotografías, en 1983 apareció una variante en la representación del desaparecido: las siluetas. Consistían en el trazado de la forma vacía de un cuerpo, hombre, mujer (muchas embarazadas) a escala natural. Los contornos eran marcados en color negro sobre papel blanco. Las siluetas se pegaron en numerosas paredes de la ciudad de Buenos Aires (Imagen 4). La primera intervención de este tipo tuvo lugar en la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. Tres artistas visuales dieron la iniciativa: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Durante el procedimiento, los artistas recibieron los aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos,



militantes políticos y activistas. “El Siluetazo”, como fue denominada esta y las otras dos intervenciones que sucedieron en diciembre de 1983 y en marzo de 1984, “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 et al. 2008: 8) Cuando la autora se refiere al impulso de una multitud, está haciendo alusión a la participación activa 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, en otros casos, ellos mismos realizaban los contornos sobre otros, y también colaboraron pegando las siluetas en las paredes (Imagen 5). Hay que destacar que inicialmente esta intervención tenía por objetivo identificar a cada silueta con un desaparecido, pero ante la dificultad de concentrar a todos ellos (las listas de los desaparecidos estaban incompletas), la idea desistió y las siluetas quedaron anónimas. Sin embargo, en muchos casos el público las intervino colocando nombres, apellidos y fechas de desaparición en las siluetas.

Con el tiempo, ya en los noventa, numerosos artistas y también colectivos de arte, hicieron en sus producciones referencias al Siluetazo. Tal es el caso del GAC (Grupo de Artistas Callejeros) que en su obra los “Blancos Móviles” (Imagen 6) utilizaron la figura de una silueta sobre papel, esta vez rellena en color negro. En el centro del cuerpo, colaban 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 colectivo de arte, Etcétera, entró en escena por estos años realizando escraches y performances teatrales, en los que se representaban “escenas de tortura, represores en el acto de apropiarse de un recién nacido hijo de una secuestrada, un militar limpiando sus culpas al confesarse con un cura, o un partido de fútbol que enfrentaba argentinos contra argentinos” (Longoni et al. 2008: 20).

Vemos en todos estos casos que la representación del desaparecido alude a una dimensión colectiva, desde lo trágico y el horror.



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

Otro caso hacia fines de los noventa que quisiéramos mencionar, es la obra realizada por el artista Nicolás Guagnini emplazada en el espacio público del Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Denominada “30.000” (Imagen 7), esta obra fue parte del Concurso Internacional de Esculturas “Parque de la Memoria” llevado a cabo en 1999, en donde obtuvo una mención especial y fue seleccionada para llevarse finalmente a cabo en el año 2000. La obra consiste en 25 prismas rectos rectangulares de planta cuadrada, dispuestos verticalmente, ordenados sobre una grilla formando un cubo. Sobre las piezas que componen el cubo está pintada la imagen de un rostro obtenida a partir de una fotografía proyectada diagonalmente sobre un vértice. Se trata del retrato del padre de Nicolás Guagnini, desaparecido durante la última dictadura. Esta fotografía era la que su abuela usara para las manifestaciones. El tipo de resolución de la fotografía es en planos plenos de blanco y negro. A medida que el espectador se desplaza alrededor del cubo comienza a percibir fragmentos, e inclusive repeticiones y distorsiones del rostro, que aparece y "desaparece" alternativamente. Existe un punto de vista ideal que permite la reconstrucción del rostro completo.



Imagen 7

En esta obra, podemos ver como se retoma el uso de la fotografía. Esta vez, a partir de otro dispositivo muy diferente al de los casos anteriormente mencionados de fotografías. Esto, modifica la condición de la imagen en tanto aquí se trata de un hecho artístico, de una obra de arte que individualiza la memoria de este desaparecido en particular.

En síntesis, pudimos observar como, por un lado, mediante diversas estrategias en el uso de la imagen visual, y por el otro, determinadas intenciones, acciones y objetivos de los diferentes agentes, transformaron la representación del desaparecido alcanzando algunas un estatuto artístico. Veremos, entonces, a continuación el tipo de representación novedoso que, sostenemos, adquieren las representaciones artísticas de los desaparecidos en el proyecto “Mosaicos para la Memoria” de El Rancho Urutau de la ciudad de Ensenada.

### **El Rancho Urutau y el proyecto “Mosaicos por la Memoria”**

Como ya adelantamos en el resumen, El Rancho Urutau es un Espacio de Cultura y Memoria de la ciudad de Ensenada, que entre otras actividades culturales, lleva a cabo desde el año 2010 el proyecto “Mosaicos por la Memoria”. Como agentes de memoria, estos ciudadanos ensenadenses, a través de este proyecto, tienen por objetivo activar la memoria de las víctimas del terrorismo de Estado de la ciudad de Ensenada, durante la

última dictadura cívico militar en nuestro país. Integran este proyecto alrededor de veinte ciudadanos ensenadenses (a excepción de dos integrantes de la ciudad de Bs.As.). El sustento económico para el proyecto, proviene del aporte de los propios integrantes, sumado a donaciones que ofrecen amigos, conocidos, vecinos y algunas instituciones.

Este proyecto como acción cultural ciudadana, tiene los siguientes objetivos mencionados en el sitio de El Rancho Urutau en la red social Facebook<sup>1</sup>:

- *“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 como 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 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.”*

Esta acción cultural por la memoria se materializa y proyecta en la realización de murales utilizando la técnica de mosaico, siendo colocados en el espacio público, particularmente en el barrio al que pertenecía la víctima. El lugar de emplazamiento además, siempre es estratégico en tanto se busca que el mural sea visibilizado de la mejor manera posible y por la mayor cantidad de vecinos y transeúntes ocasionales. Respecto a esto Melina Slobodián, integrante fundadora del Rancho, explica: *“definimos una mecánica con el primero, 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”<sup>1</sup>.*

Los murales, paredes de color blanco, son el soporte de la imagen visual realizada en mosaicos, con pequeños trozos de cerámicos de piso, que representa a las víctimas, todas ellas en escala real o mayor. Cada mural contiene una placa con un breve discurso sobre las víctimas representadas, que refuerza el mensaje de la imagen. Por otro lado, este proyecto compete no sólo en llevar a cabo la representación de los desaparecidos ensenadenses sino también, como consecuencia, en conformar un registro de los mismos ya que no hay datos oficiales de cifras que den cuenta realmente de las consecuencias directas de la represión en esta ciudad. Así lo explica Melina: *“lo que nos planteamos es hacerlos a todos, tenemos unos listados que se han hecho con gente de esa época, militantes que se juntaron y fueron diciendo “te acordás de fulano y mengano” y fueron anotados, y ese es el listado que nosotros tenemos y la base sobre la cual trabajamos”<sup>1</sup>* Este listado cuenta hasta el momento con 160 desaparecidos.

Por otra parte, para la realización de cada mural, estos agentes siempre parten de una investigación que consiste en contactar a familiares, amigos y conocidos de las víctimas para recolectar toda la información posible que reconstruya su memoria e identidad. Por último, las inauguraciones de los murales también refuerzan desde su organización, el sentido de cada representación. En estos actos públicos, familiares, amigos, vecinos y conocidos participan de diversas formas. En todos los casos, se leen cartas y poemas dedicados a los homenajeados, así como también algunos propios de estos últimos. Siempre hay *shows* de música y otros eventos culturales que aluden a las particularidades de cada caso.

### **Análisis de los casos**

#### **Mosaico “Fortunato Andreucci”**

Este mosaico (Imagen 8) 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 en marzo de 1976. “Nato” era trabajador del Astillero Río Santiago, dirigente gremial, murguero, esposo y padre. 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. Así, la representación de esta víctima se materializa de una forma más amena alejándose del horror y el trauma que el hecho en sí genera. Es importante mencionar que para esta representación, se utilizó una fotografía de “Nato” pero sólo como referencia para la reconstrucción del rostro. El resto del cuerpo, detenido en ese paso murguero, fue creación y composición de los agentes del proyecto.

Entonces, “Nato” está vestido con su traje murguero de color negro y azul, en posición dinámica, en un paso típico del baile de murga. 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 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 identitaria. A la izquierda del mosaico vemos una placa que dice:

*““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 refuerzan el sentido de la representación visual del mosaico, marcando sus cualidades como persona y su compromiso social.

El mosaico fue emplazado en la plazoleta “Herminio Masantonio” en el barrio ensenadense del que Nato procedía, a cuatro cuadras de su hogar en donde fue secuestrado.

Por otro lado, así se refería Oscar Flammini –integrante del Rancho y compañero de trabajo de “Nato”– en relación al objetivo de realizar este mosaico en su conmemoración: *“Es importante saber quién es, qué hizo, porque se hablaron muchas cosas viste, rebajaron*

su persona, no perdonaron todo lo que había hecho, luchas y organizaciones en el Astillero, por eso lo fueron a buscar a él, no es que equivocaron”<sup>1</sup>. Sin embargo, haciendo a un lado esta faceta militante de “Nato”, Melina nos explica la decisión de representarlo desde otro lugar: “el reconocimiento que hace la gente sobre la figura de Nato es más en su lugar de murguero, lo conoce más la gente desde ahí, o de vender los pirulines lo conocían todos los pibes, por eso lo representamos desde el lugar donde más se lo reconocía pero en definitiva fue un gran dirigente de trabajadores, un luchador. No lo negábamos eso pero era la menos conocida”<sup>1</sup> Desde este punto es que se explica la decisión de este tipo de representación en una dimensión cotidiana, amena, festiva, de los valores y cualidades personales, que veremos también proyectada en los murales subsiguientes.

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.



Imagen 8



## **Mosaico “Mario Gallego y María del Carmen Toselli”**

Este mosaico (Imagen 9) 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. Mario fue secuestrado y permanece aún desaparecido. María, secuestrada junto a su esposo, fue violentamente torturada. Como era insulino 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. Se desconoce la fecha exacta de su secuestro.

La imagen materializada en el mosaico es resultado de la copia fiel de una fotografía que pertenece a una de las hijas de este matrimonio, Andrea Gallego. Mario y María se encuentran recostados, juntos, mirándose el uno al otro; él acaricia con su mano derecha el rostro de María, mientras ella le retribuye el cariño esbozando una sonrisa y acariciándole también su mano. Ambos están vestidos sencillamente. Mario lleva zapatos, pantalón azul y un buzo verde. María lleva zapatos, pantalón gris y una manta de color marrón. En el medio de ambos, sobre sus cuerpos, posa una guitarra criolla, instrumento que tocaba Mario. La placa 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 mosaico está emplazado al inicio del camino hacia el Club Regatas, a una cuadra de la casa de estas víctimas. En la inauguración, Marcela Gallego, la otra hija del matrimonio, montó una exposición de fotografías y objetos que pertenecieron a sus padres (Imagen 10). Hubo *shows* de música folclórica que reforzaron la identidad y los gustos personales de los homenajeados.



Imagen 9



Imagen 10

### **Mosaico “Carlos Esteban Alaye”**

La inauguración de este tercer mosaico (Imagen 11) tuvo lugar el día 15 de Abril del 2012. Se trata de Carlos Esteban Alaye, nacido en la ciudad de Azul 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.

Este mosaico a simple vista denota un cambio respecto a los anteriores. La composición en la representación se torna mucho más cargada y compleja en cuanto a que, por un lado, la figura de Esteban se ve repetida dos veces, y por el otro, se manifiestan en mayor número aquellos íconos que remiten a sus gustos y actividades cotidianas. Además, en este procedimiento no hay copia fiel de una fotografía. La figura del cuerpo completo de Esteban, a la derecha del mosaico, hace referencia a una fotografía que Adelina Dematti de Alaye, madre de Esteban, cedió a los organizadores. Sin embargo, el aspecto de Esteban fue modificado. Por pedido de Adelina, en vez de pelo corto se lo representó con pelo largo, justificando que de esa forma era como más le gustaba verlo. Decisión de los agentes del proyecto fue el uso de los pantalones de jean celestes *Oxford*, el buzo azul y la sonrisa del rostro. A la izquierda del mosaico aparece en primer plano y a gran escala, el mismo rostro de Esteban utilizado en la figura derecha con la diferencia que allí viste una camisa a rayas de colores blanco, rojo y verde. En el rostro, puede verse con claridad su enorme sonrisa y

expresión de felicidad. 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 nunca trabajó allí estuvo vinculado desde el Movimiento Obrero; una imagen de Eva Perón que denota su afiliación peronista; un banderín de Boca Juniors, club del cual era hinchista; 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 mencionó como juguetes de su infancia; el símbolo de la paz, utilizado frecuentemente por Esteban; 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 que se divide en dos, la primera dice:

*“Carlos Esteban Alaye*

*Hijo adorado, hermano compinche, futuro padre, fiel amigo y compañero.*

*Joven sencillez 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.”*

La segunda:

*“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.”*

El mosaico está emplazado sobre la calle Mosconi, a una cuadra de la entrada a YPF y a tres cuadras de la casa de Esteban. Por último, en la inauguración de este mosaico, participaron en el acto homenaje 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 invitado por Adelina. Esta conovocatoria se debio a que Esteban era ferviente fan de Arco Iris, primera banda de rock del famoso artista, por esta razón es que Gustavo accedió a interpretar sus canciones en su homenaje.



Imagen 11

### **Mosaico “Carlos Guillermo Díaz y Marta Susana Alaniz”**

Este cuarto mosaico, todavía en proceso, trata de Carlos, ciudadano ensenadense y Marta su esposa, ciudadana platense, ambos desaparecidos. Los integrantes del proyecto se encuentran trabajando en la primera fase de investigación y recolección de datos.

### **Palabras finales**

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la representación del desaparecido estuvo sujeta a cambios y transformaciones que se evidencian en los diversos modos y estrategias

que los diferentes agentes de la memoria se apropian en un determinado tiempo y espacio, en un contexto que determina, a su vez, el tipo de significación de la acción. Como sostiene Catela (2005) a partir de 1976, las estrategias para imponer y defender la categoría “desaparecido” fueron variadas. En una primera instancia, los familiares, núcleo de este proceso de afirmación de sentidos, comenzaron a movilizarse a partir de esquemas prácticos material y mentalmente posibles tales como petitorios, solicitadas, contactos con conocidos. Pero su acción originada en el seno del dolor interno, se fue desplazando hacia el ámbito público. Su reclamo ganó estatuto social y de esta forma “se sumó un repertorio de agentes que concurrieron en la delimitación, denuncia y defensa de un problema que devino general.” (Catela 2005: 281)

En el breve recorrido que establecimos sobre estas representaciones, pudimos ver las tensiones que se generan entre lo colectivo y lo individual a partir de la acción de los diversos agentes de memoria. Hemos visto representaciones que aluden de modo general a los 30.000 desaparecidos, pero también representaciones que individualizaron las identidades de aquellos, desde una dimensión que alude a lo trágico, al horror y al trauma que el hecho en sí provoca. Por otro lado, el uso de las fotografías es un caso especial respecto a esto, ya que la foto indica la individualidad del desaparecido debido a su propia naturaleza, es decir de capturar y conservar la imagen de la persona como un estado de la realidad. Y hemos visto cómo la fotografía del desaparecido, con el correr del tiempo, fue adoptando diversos usos en función de las necesidades y objetivos de los agentes que proyectan su memoria. A su vez, hemos destacado cómo algunas de estas representaciones adquieren un estatuto artístico, debido tanto a la condición de los agentes como artistas como también a sus procedimientos. Finalmente, llegamos a nuestro caso, el proyecto “Mosaicos por la Memoria” de El Rancho Urutau, para dar a conocer un tipo de representación del desaparecido que planteamos como novedosa. Aquí, los murales materializan una representación figurativa, fisonómica e individual de las víctimas. Sin embargo, la novedad radica en que la identidad se remarca desde otro lugar. Como lo afirma Melina, se trata de una representación “*desde la vida, desde lo humano*”<sup>1</sup>, el desaparecido en su dimensión más cotidiana, resaltándose sus valores y gustos personales. Un tipo de imagen que alejándose de lo trágico y el horror, se proyecta desde lo ameno, alegre, lúdico y festivo. De esta forma, estas víctimas del terrorismo de Estado de la ciudad

de Ensenada, están presentes en la evocación que se hace de sus vidas truncadas, en el permanente homenaje a los ideales de libertad, solidaridad y justicia por los que vivieron y lucharon como así también por sus valores y cualidades como personas, como seres humanos.

## **Bibliografía**

Aumont, J. 1990. “El papel del dispositivo”, en *La Imagen*, (Barcelona, Paidós).

Castellucci, Oscar et al. 2008, *Proyecto Umbral. Resignificar el pasado para conquistar el futuro*. (Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, Argentina).

Catela, Ludmila 2009, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. (La Plata, Al Margen).

Crenzel, Emilio 2008. *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. (Buenos Aires, Siglo XXI).

Feierstein, Daniel 2007. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica).

Feierstein, Daniel 2009. *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*. (Buenos Aires, Prometeo).

Jelin, Elizabeth 2005, “Exclusión, memorias y luchas políticas”, en: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. (Buenos Aires, CLACSO).

Jelin, Elizabeth 2001. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”, en: Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (España, Siglo Veintiuno).

Longoni Ana, y Bruzzone, Gustavo A. 2008, *El Siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo).

Lorenz, Federico G. 2004. “La memoria de los historiadores”. *Lucha armada en la Argentina*. (Buenos Aires) Número 1, Año 1.

## **Entrevistas:**

Entrevistas a integrantes del proyecto “Mosaicos por la Memoria” de El Rancho Urutau.