

## **Representaciones de los desaparecidos en el ex Centro Clandestino de Detención Ex Esma. Análisis del proyecto “Memorias de vida y militancia”**

Florencia Larralde Armas<sup>1</sup>

**Resumen:** En esta ponencia analizaremos al proyecto “Memorias de vida y militancia” instalado en el predio de la ex ESMA y organizado por el Ente Público Espacio Memoria, el Archivo Nacional por la Memoria y el Centro Cultural Haroldo Conti. La muestra relata las historias biográficas y militantes de los detenidos-desaparecidos en el predio de la EX ESMA y las plasma en distintos formatos comunicacionales para difundirlas en el predio. Para esto se realizaron entrevistas a familiares de desaparecidos y se recolectaron materiales de archivos personales, públicos y periodísticos que fueron plasmados en dos formatos: el de postal y el de muestra permanente en gigantografías ubicadas en las calles internas del predio. Hasta el momento se inauguraron dos tramos del recorrido compuestos por 34 gigantografías. Nuestro análisis estará guiado por las siguientes preguntas: ¿Cómo se concibe y apropia el espacio del predio de la Ex –ESMA a partir de este proyectos? ¿Cómo se piensa este dispositivo y cuáles fueron sus procesos creativos? ¿Cómo influyen las trayectorias previas de sus gestores en la forma de crear y pensar este dispositivo? Y ¿Cómo participan los familiares de los desaparecidos, que prácticas e interacciones son posibilidades, y cómo son interpretadas?

---

<sup>1</sup> Dra. en Ciencias Sociales. Coordinadora del grupo “Cultura, arte y memorias” del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES). larraldeflor@yahoo.com.ar

## **Representaciones de los desaparecidos en el ex Centro Clandestino de Detención Ex Esma. Análisis del proyecto “Memorias de vida y militancia”**

### **Introducción**

En esta ponencia analizaremos la muestra al aire libre “Memorias de vida y militancia”, creada por el Ente Interjurisdiccional, el Archivo Nacional por la Memoria (ANM) y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC) en el Espacio para la Memoria EX ESMA. La muestra instalada en el año 2012 se trata de la colocación de gigantografías en las calles internas del predio de la Ex ESMA que relatan historias y biografías de detenidos- desaparecidos en la ESMA durante la última dictadura militar argentina. Esta muestra nos permite problematizar al Espacio para la Memoria como institución de encuadre de la memoria (Halwachs, 2004) y constructor de relatos e interpretaciones propias sobre el pasado. Es decir, como un lugar donde se problematizan diferentes procesos de transmisión, empatía, comunicación, elaboración de la pena, así como actos de denuncia y jerarquización de voces legitimadas.

La idea de crear dispositivos que relataran las biografías y militancias de los desaparecidos se originó en la presentación de proyectos para el futuro Espacio para la Memoria en el año 2004. Puntualmente, la propuesta de Asociación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Asociación Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora y Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, expresaba la idea de que en el Casino de Oficiales se diera cuenta de lo sucedido y se exhibieran “fotografías, listas de nombres, recuerdos, historias de vida de los detenidos desaparecidos que pasaron por allí”; mientras que la propuesta de la Agrupación H.I.J.O.S. detallaba la necesidad de “reconstruir las identidades de los militantes, sus historias de vida, dónde militaban, qué hacían”. Esta idea quedó sin realizarse durante muchos años. En las muestras instaladas en los distintos edificios, el único que retomó algunas identidades de los desaparecidos fue el edificio de Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, que en una sala llamada “Los papis” exhibía fotografías de los desaparecidos que tuvieron hijos en cautiverio y que fueron apropiados. El objetivo primordial de esa muestra era exhibir los rostros de algunos desaparecidos para generar empatía o identificación de un potencial nieto que viera la muestra. Por eso no se ahondaba demasiado en las biografías o militancias, sino que era una muestra primordialmente

fotográfica. El dispositivo analizado en este trabajo se realizó antes de la construcción del Museo en el Casino de Oficiales que fue creado en 2015, aunque igualmente en ese edificio no hay, actualmente, salas destinadas al relato sobre las identidades de los desaparecidos. Tampoco hay ninguna sala destinada a este tema en todo el predio, debido a los distintos criterios que imperan en cada edificio: el ECUNHI está destinado a actividades creativas y artísticas, al igual que el CCMHC (aunque tienen distintos perfiles), la Casa de la Militancia realiza, principalmente, actividades formativas, el edificio Cuatro Columnas expone muestras temporarias sobre diversos temas, el Museo de Malvinas está abocado a esa temática y en el resto de los edificios se realizan muestras esporádicamente. Las dos muestras que abordan la temática de los desaparecidos como tema central son “Memorias de vida y militancia” y la instalación “Presentes”<sup>2</sup>. Esto resulta sintomático del estado de la memoria en el predio y la falta de un proyecto global que piense al espacio y a las políticas de memoria que allí se generan desde una perspectiva macro.

El proyecto “Memorias de vida y militancia” es el único que se ha realizado en todos estos años de gestión donde participaron tres instituciones que funcionan en el predio: el Ente, el CCMHC y el ANM. Esto ha sido así por iniciativa de las empleadas que lo generaron, ya que algunas de ellas se conocían por su militancia en la Agrupación H.I.J.O.S. Entonces, que éste sea un proyecto interinstitucional dependió de la iniciativa de las empleadas y no tanto de un proyecto de las instituciones. El proyecto surgió a partir de distintos trabajos que se estaban realizando dispersamente, un grupo de guías del Ente estaba reconstruyendo biografías de desaparecidos de la ESMA, desde el ANM se estaba generando un fondo documental sobre los desaparecidos y sobre los grupos militantes de los años 70, y el archivo biográfico de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo también estaba generando sus propios materiales sobre desaparecidos que hayan tenido hijos de los cuales no se conoce su paradero. También participaron empleadas del Ente y contaron con su aprobación para su instalación. Las creadoras de la muestra explicaron que el proyecto se realizó primero en formato postal, y luego como muestra en las calles internas del predio porque “no había dónde colocarla”<sup>3</sup>, las creadoras también expresaron que querían hacer una muestra más grande con los materiales que han ido recolectando, pero que estaban pensando en qué edificio podría

---

<sup>2</sup> Analizada en Larralde Armas (2016).

<sup>3</sup> Entrevista a Mariana Croccia, realizada por la autora. Fecha: 6 de octubre de 2015.

instalarse. Otro de los conflictos, al participar empleadas de tres organismos, fue sobre la propiedad de la muestra y el fondo documental que habían generado, esa fue otra de las causas por las que se colocó en las calles internas del predio. Esta situación puso en evidencia la falta de articulación de recursos humanos, perspectivas y proyectos que existen en el predio, a la vez que nos permitió preguntarnos sobre cómo es posible que en un espacio para la memoria, que posee 17 hectáreas y 37 edificios, no hubiera un lugar para relatar las historias de los desaparecidos y sus militancias.

Este proyecto posee las siguientes características que analizaremos a continuación: se trató de la instalación pública de imágenes de desaparecidos que propusieron distintos tipos de apropiaciones del espacio público; los familiares de los desaparecidos tuvieron distintos grados de participación; la muestra fue pensada, gestada y materializada por hijos de desaparecidos que trabajan en el predio y que poseen trayectorias previas en relación al arte y la militancia en derechos humanos. Por último, esta muestra se basó en imágenes fotográficas provenientes de álbumes familiares. En esta ponencia analizaremos esta experiencia teniendo como foco las siguientes preguntas: ¿Cómo se concibe y apropia el espacio del predio de la ex – ESMA a partir de este proyecto? ¿Cómo se pensó este dispositivo y cuál fue su proceso creativo? ¿Cómo influyeron las trayectorias previas de sus gestores en la forma de crear y pensar este dispositivo? ¿Qué prácticas posibilitan para los visitantes ésta instalación en el espacio? ¿Cómo participaron los familiares de los desaparecidos: qué prácticas e interacciones fueron posibilitadas, y cómo fueron interpretadas? ¿Qué convivencias y tensiones se generaron con otros dispositivos y prácticas dentro del espacio? ¿Qué mediaciones e interpretaciones aparecieron sobre el álbum familiar en tanto objeto, al ser instalado en las calles y paredes de la ESMA?

### **Reconstrucciones e imagen visual**

“Memorias de vida y militancia” es el único proyecto llevado a cabo con la participación de varias instituciones que funcionan en el predio. El equipo está conformado por Lucila Quieto, Soledad Francesio y Clara Revortario del Archivo Nacional de la Memoria; Mariana Crocchia, Verónica Castelli y Adriana Lewi del Ente, y Mariana Roca del Centro Cultural Haroldo Conti; cada una de ellas proviene de

distintas disciplinas y trayectorias, por lo que cumplieron distintas funciones dentro del proyecto.

Según sus creadoras, se partió de la idea de recuperar las historias biográficas y militantes de los detenidos-desaparecidos en el predio de la ex ESMA y plasmarlas en distintos formatos comunicacionales para difundirlas en el Espacio. Para esto se realizaron entrevistas a familiares de desaparecidos y se recolectaron materiales de archivos personales, públicos y periodísticos que fueron plasmados en dos formatos: el de postal y el de muestra permanente en gigantografías ubicadas en las calles internas del predio. Hasta el momento se inauguraron dos tramos del recorrido compuestos por 34 gigantografías, se prevé la inauguración de la última parte y se aspira a la concreción de una muestra gráfica en alguno de los edificios del predio.

La recolección de relatos, archivos fotográficos y documentos de familiares, amigos y compañeros fue plasmada en piezas gráficas organizadas en distintos collages que ponen en relación estos materiales y que intentan recuperar distintas memorias sobre los retratados. A continuación analizaremos estas producciones teniendo dos ejes de indagación: el primero sobre la producción visual de estos relatos, los materiales utilizados y los abordajes artísticos que entran en juego, y el segundo sobre distintos elementos para pensar la noción de apropiación y resignificación del espacio, ya que la colocación de las gigantografías estuvo asesorada por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA y su inauguración posee características cercanas al ritual de duelo.

Según Lucila Quieto, Mariana Roca (militante de la Agrupación H.I.J.O.S., ex empleada del IEM y trabajadora actual del Conti) ya tenía un trabajo previo de recolección de biografías de militantes secuestrados en la ESMA, y también Mariana Crocchia y el equipo de Guías del predio ya venían realizando estas investigaciones y recolectando materiales. Así que el proyecto tuvo este trabajo previo que se acopló a “Memorias de vida...”, así como una agenda de contactos y relaciones previamente establecidos. La recolección de materiales también tuvo otras fuentes más allá de las entrevistas, una de ellas fue el ANM y el Archivo Biográfico de Abuelas de Plaza de

Mayo<sup>4</sup>, la vinculación de este acervo con el proyecto “Memorias de vida...” es sumamente interesante porque es una de las formas que esos materiales tienen de abrirse al público en general. Ya que como explica Mariana Croccia “ellos recopilan todas estas historias para el nieto recuperado una vez que restituya su identidad y eso hace que ese archivo biográfico no sea público”<sup>5</sup>, entonces ellos colaboraron a través de ese acervo, hablaron con las familias, con la gente que brindó su testimonio, si es que son compañeros de militancia, y también establecieron el contacto y el consenso de ellos para participar de este proyecto. A partir de este proceso, se relataron varias historias de vida de las mujeres embarazadas que estuvieron en cautiverio en la ex ESMA. Como dijimos, este proyecto tuvo una primer etapa que fue la búsqueda y selección del material, y luego la búsqueda de los formatos de exposición.

Según el equipo se tomaron como referencias otros trabajos que ya se estaban realizando en el país, uno de ellos fue el de la Comisión Provincial por la Memoria de Córdoba y el otro del Ex Centro Clandestino de Detención Olimpo. Ambas instituciones trabajan con familiares de desaparecidos en torno al álbum familiar y su reconstrucción.

El proceso creativo consistió en entrevistas a familiares, amigos y compañeros de militancia de los desaparecidos y la recolección de fotografías y documentos de la época. El equipo que realizaba las entrevistas fue cambiando a lo largo del tiempo, pero siempre tuvieron una premisa clave que fue reconstruir la vida y la militancia, pero exceptuando la búsqueda por parte de los familiares y todos los datos que se hayan podido averiguar sobre su secuestro, es decir, que el relato empieza desde la infancia y termina en el secuestro. Según Quieto a las familias se las indagaba sobre “¿Cómo era de chica? ¿Dónde vivía? ¿En qué barrio? ¿Cómo era la escuela? ¿A qué jugaban o cómo era la familia? ¿De qué trabajaban los padres?, todo eso era lo que nos interesaba”<sup>6</sup>. Luego se armaban distintos collages con distintos materiales visuales y luego se armaba un texto, síntesis del relato de las entrevistas. Ambos materiales eran consensuados con los familiares hasta tener una versión definitiva.

---

<sup>4</sup> El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo se estableció en la Casa por la Identidad que tiene el organismo en el Espacio Memoria y Derechos Humanos en febrero de 2013. El Archivo reúne los relatos de familiares, amigos, compañeros de militancia o cautiverio de los padres y madres desaparecidos o asesinados, para preservarlos en el tiempo y garantizar el derecho de cada nieto o nieta a conocer su origen y su historia.

<sup>5</sup> Entrevista a Mariana Croccia realizada por la autora. Fecha: 6 de octubre de 2015.

<sup>6</sup> Entrevista a Lucila Quieto realizada por la autora. Fecha: 6 de marzo de 2013.

Los collages fueron armados por Lucila Quieto (ex militante de la Agrupación H.I.J.O.S.), que es fotógrafa y artista visual reconocida por las series sobre su padre desaparecido por la última dictadura militar, quien ha utilizado la técnica del collage fotográfico en distintos trabajos y exposiciones; por Adriana Lewi (ex militante en la Agrupación H.I.J.O.S. Buenos Aires) y por Verónica Castelli.

De acuerdo a los trabajos de Jordana Blejmar (2013) y Luis Ignacio García (2011), las generaciones post-dictaduras utilizan la técnica del collage y el montaje fotográfico como formas lúdicas y artísticas de repensar el pasado traumático y construir nuevos significados de corte artístico, de modo que el proyecto “Memorias de vida y militancia” entra en este marco de producciones visuales. Particularmente, Quieto decía en una investigación anterior<sup>7</sup> que “todos esos trabajos que hago que son como series de collages y rompecabezas, tienen que ver con mi historia familiar y con mi historia personal. Con lo que falta, con lo que nunca voy a poder saber ni construir, y con lo que también imagino (...) Entonces esta forma de encarar el trabajo, de a partes y de ir reconstruyendo y de intentando imágenes a partir de imágenes tiene que ver con todo ese pensar de él”<sup>8</sup>. Y para el caso de “Memorias de vida...” esta forma de construcción y reconstrucción se socializa para la creación de relatos obre otros desaparecidos que no son su padre. Esta experiencia previa se pone en juego y determina la impronta de esta producción. Luis Ignacio García dice al respecto que “el montaje es fragmentarismo, sí, pero *fragmentarismo constructivista*. Estas memorias parten de la destrucción, de la diseminación de fragmentos, pero interpelando al presente para trazar un sentido posible a partir de esos restos. Es decir, la memoria como tarea y no como algo dado, como construcción y como hecho, como acto y no como cosa” (2011: 89), y en el mismo sentido para Blejmar “el collage separa, distancia, repele pero también une: imágenes, tiempos y texturas” (2013: 178).

A continuación analizaremos las gigantografías en tres dimensiones: la visual, la estética y la textual, ya que cada dimensión ilumina diferentes cuestiones. Para ello tomaremos seis casos claves: las postales sobre la vida y militancia de Gustavo Alberto Grigera, María Cristina Bustos, Miguel Ángel Boitano, Ricardo Omar Lois, Ricardo René Haidar y Patricia Roisinblit.

---

<sup>7</sup> Larralde Armas (2016).

<sup>8</sup> Entrevista a Lucila Quieto, realizada por la autora. Fecha: 6 de marzo de 2013.

Imagen 35. Relato visual sobre Gustavo Alberto Grigera. En “Memorias de vida y militancia”. Fuente: Ente Público Espacio Memoria

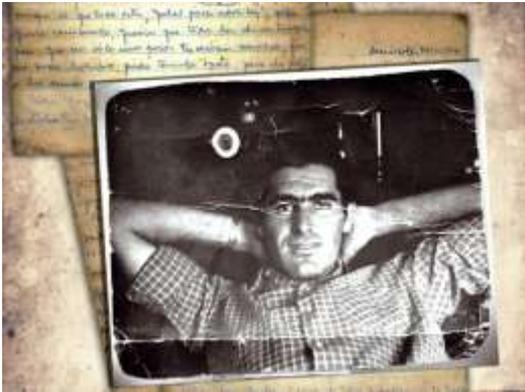


Imagen 36. Relato visual sobre María Cristina Bustos. En “Memorias de vida y militancia”. Fuente: Ente Público Espacio Memoria.



Imagen 37. Relato visual sobre Miguel Ángel Boitano. En “Memorias de vida y militancia”. Fuente: Ente Público Espacio Memoria



Imagen 38. Relato visual sobre Ricardo Omar Lois. En “Memorias de vida y militancia”. Fuente: Ente Público Espacio Memoria





Imagen 39. Relato visual sobre Ricardo René Haidar. En “Memorias de vida y militancia”.  
Fuente: Ente Público Espacio Memoria



Imagen 40. Relato visual sobre Patricia Roisinblit. En “Memorias de vida y militancia”.  
Fuente: Ente Público Espacio Memoria.

La selección de estas imágenes corresponde a que cada una de ellas se presenta como un ejemplo clave de distintas estrategias visuales que se pusieron en juego en la construcción de cada uno de los relatos. Estéticamente, la serie se unifica por los modos de utilización del color que en general son tonos pasteles, los fondos parecen paredes gastadas o corroídas y sobre ellas se colocan los distintos materiales que no son más de tres elementos. Las imágenes tienen distintas tonalidades como el blanco y negro, el sepia o la foto color pero lo que los homogeneiza es que se trata de tonos de película analógica. Los collages luego de ser armados fueron revisados por Virginia Feinmann, quien hizo la corrección final de la estética y de los contenidos de los textos para que todas las historias tuvieran más o menos la misma idea de relato y forma.

Como decíamos anteriormente, cada uno de estos collages intenta contar la vida y militancia de los retratados y la narración se detiene en la desaparición, por eso se solicitaron fotografías que no tuvieran que ver con el clásico formato 4x4 del registro del DNI utilizadas por los organismos de derechos humanos en su búsqueda de memoria, verdad y justicia, sino que se solicitaron imágenes de la vida cotidiana, de la infancia y juventud, imágenes alegres y en familia; que corresponden a distintos repertorios del álbum familiar<sup>9</sup>. También en medio de las entrevistas se realizó un

---

<sup>9</sup> El uso de la fotografía en la historia familiar, surge desde que se populariza su uso y nace como un nuevo género, el de la fotografía doméstica. Este uso, tan estudiado por Bourdieu (2003), la instala dentro del repertorio de imágenes y de narraciones sobre los pasados familiares. La construcción del álbum familiar ha sido una tarea donde la selección y categorización de ciertos momentos del pasado, construye una narrativa especial en cada una de las familias en las que los sujetos materializan sus deseos de perpetuar ciertos momentos de la historia familiar. Según investigaciones de Agustina Triquell, “la

registro de objetos, cartas, dibujos, tapas de cuadernos y demás elementos de la vida cotidiana, atesorados por sus familiares.

En el proceso de construcción de las imágenes se buscó “transmitir en la postal parte de la vida de esa persona”<sup>10</sup>, y para ello se tomó la decisión estética de incorporar distintos materiales en los fondos del collage, como algún dibujo que haya realizado el desaparecido (por ejemplo en el caso de la postal de Ricardo Omar Lois –Imagen 38- ), u objetos de la infancia (como la foto al avioncito de palitos de madera realizado por Miguel Ángel Boitano en su infancia –Imagen 37-) y cartas escritas por los desaparecidos o por sus familiares (como en el caso de las postales a Gustavo Alberto Grigera –Imagen 35- y Ricardo Haidar -Imagen 39-). Con respecto a las cartas, son muy interesantes y emotivas, por ejemplo en la postal referida a Gustavo Alberto Grigera se utiliza la imagen de la carta escrita por su esposa para su hija que aún no nacía, explicándole quién era su padre, algunas de sus ideas y por qué era militante político. En la inauguración de las gigantografías su hija Victoria expresó que “quiero aprovechar este momento para homenajear a mi mamá también, que escribió una carta que está acá debajo (de la foto), cuando a él se lo llevaron y mi mamá estaba embarazada de mí, y la verdad que hoy sí me puse triste porque ella militó mucho para que esto hoy sea posible, pero también está presente incluso en la foto con su letra”<sup>11</sup>. Con este testimonio es posible ver que la materialidad de la foto y la carta cobran un sentido especial para los familiares, que son quienes en definitiva avalan o no la difusión de esas imágenes. Con respecto a la inclusión de cartas en los collages, lo interesante es que se ponen en relación distintas temporalidades, ya que las fotos remiten a la vida de los desaparecidos y las cartas suelen ser escritas por familiares luego del secuestro, y allí sí se incluye esta etapa del relato que pretendía dejarse afuera. Se manifiestan las consecuencias, la ausencia en el seno familiar, se le habla y se le interpela; ejemplo de ello es también la postal sobre Ricardo René Haidar, en la que en el fondo está una carta escrita por su madre cuando iba a cumplir cuarenta y un años: la

---

inscripción del retrato fotográfico en la narrativa de la historia familiar posee así un doble sentido: por un lado, registra situaciones que connotan momentos felices para quienes los han vivido; por el otro, quizás de manera menos consiente, deja un documento testimonial para el futuro” (2011: 19). De acuerdo a esta conceptualización, una de las características claves de los álbumes es la de intentar ser un documento testimonial de las historias familiares, en vistas a futuro.

<sup>10</sup> Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

<sup>11</sup> Testimonio de Verónica en el video Institucional “Instalación Memorias de vida y militancia”, del Espacio Memoria. Publicado el 24 de junio de 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bjbg1lBuVGQ>

escritura se va encimando, hay tachaduras hacia el final y hay preguntas punzantes que le hace la madre a su hijo y que siempre quedarán sin respuesta: “¿Qué fue de vos? ¿Qué hicieron con vos los asesinos?”.

Como en la anterior, en algunas imágenes se entretajan vínculos entre el relato de la vida feliz y el relato de la ausencia, aunque ello se haya querido evitar al interior de cada relato. Otra de las postales en la que se da una conexión no explícita es en la referida a Miguel Ángel Boitano, en la que se incluye en el borde derecho la figura de un avioncito de madera, al respecto su madre relataba al momento de la inauguración de la muestra que “este es un avioncito que Miguel Ángel hizo con fosforitos de madera cuando él tenía 5 o 6 años, cuando vi la postal la primera vez pensé que ese avión significaba los vuelos de la muerte, y me había equivocado, ¡era el avioncito de Miguel!”<sup>12</sup>.

En cuanto al uso de las fotografías provenientes de archivos familiares se da una cuestión interesante, y es que si bien se trata de un collage, no hay recorte o edición de fotos, éstas se ponen completas, pero hay ciertos casos en que se las interviene plásticamente mediante la modificación del color, y hay un caso paradigmático de intervención digital. Sobre la intervención del color tomaremos dos casos como ejemplos, el primero el de la postal sobre María Cristina Bustos y la segunda sobre Patricia Roisinblit. Y sobre la intervención digital, la postal sobre Ricardo René Haidar.

La imagen sobre María Cristina Bustos (Imagen 36) se trata de la multiplicación de una misma imagen montada como un rompecabezas. En cada una de las duplicaciones se interviene la ropa de la retratada y se la pinta de un color diferente: amarillo, verde, rosa. Según Quieto esta composición se produjo debido a una limitación del material visual con el que disponían, “la hija nos había mandado una foto que era re chiquito el archivo y no la podíamos agrandar demasiado, entonces la replicamos, porque la foto es hermosa, está ella sentada en un auto, entonces la repetimos y la pintamos. Porque también la idea era mostrar al desaparecido con otro tipo de fotos, no la típica foto carnet, y poder transformarla, meterle color, colorearla y

---

<sup>12</sup> Testimonio de la mamá de Miguel Ángel Boitano en el video Institucional “Instalación Memorias de vida y militancia”, del Espacio Memoria. Publicado el 24 de junio de 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bjbg11BuVGQ>

además poner los fondos, intervenirlas un poco e incluir objetos también”<sup>13</sup>. Y si bien se trata de la utilización de un solo material, la composición permite tener presente una técnica de montaje y de composición entre partes, pegadas y rearmadas, tal como sucede en el resto de las gigantografías.

En el caso del collage sobre Patricia Roisinblit (Imagen 40) se da una estrategia que se repite en varias gigantografías, y es la del coloreado en una fotografía en la que aparecen varias personas, en ella se colorea (con colores pastel y en tonos bajos) a la persona desaparecida y al resto se las deja en blanco y negro tal como figuran en la imagen original. Esta decisión se basó en la necesidad de buscar una estrategia para diferenciar a quién se estaba homenajeando y estaba desaparecido del resto de los retratados. De modo que en una de las imágenes de la infancia de Patricia vemos a los cuatro miembros de la familia mirándose al espejo, ella de unos 7 años aparece con un vestido amarillo en el reflejo del espejo, mientras que el resto de la familia está en blanco y negro. La selección de fotos muestra a Patricia en su infancia, pero la vida de adulta no se traduce en imágenes, su vida como mamá y esposa sólo aparecen en el relato, el cual menciona que fue secuestrada cuando estaba embarazada de 8 meses y que su hijo fue recuperado recién cuando tenía 21 años.

Por otra parte, la intervención fotográfica en una de las imágenes que componen el collage sobre Ricardo René Haidar es un caso clave, porque es la única que se trabajó de esa manera. En la imagen se ve a una familia, los hijos, la esposa y la abuela, todos abrazados y en la parte del texto que acompaña hacia el final se lee: “Intervención fotográfica realizada por la familia”. Sin esta advertencia la fotografía pasaría desapercibida. Lo que sucedió es que en la fotografía se reemplazó a una persona que estaba, por la madre que no estaba en la toma. Según Quieto, como el Archivo Nacional de la Memoria, que es parte de este proyecto desde el área audiovisual, no estaba de acuerdo sobre este tipo de intervención sobre la imagen, ya que el material fotográfico es concebido desde una noción de documento, por lo que este tipo de manipulaciones no son compatibles; mientras que las intervenciones sobre el coloreado tiene otra impronta ya que queda explícita esa intervención, no pasa desapercibida por el ojo del espectador. Así que en este caso tuvieron algunos intercambios con la familia, y finalmente se consensuó sobre que la imagen quedaría tal como era planteada por la familia. En

---

<sup>13</sup> Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

palabras de Quieto, “quedó así, pero con la aclaración que era una intervención realizada por la familia, porque nosotros como archivo no tenemos esa perspectiva con las fotos o documentos, no estábamos de acuerdo con alterar la imagen, pero como trabajamos con las familias y ellos decían que querían que tal persona esté en la foto porque era importante y bueno y se armó. Ellos lo mandaron”<sup>14</sup>. Las imágenes y los textos también fueron acordándose con los familiares.

Es posible ver que los collages, en todos los casos, están compuestos casi exclusivamente por fotografías provenientes del álbum familiar, y en los textos se pone mucho hincapié en la vida familiar y los amigos, la militancia está mencionada pero no de la misma forma. En el caso de la imagen, Quieto explicó que ellos tienen mucho material que tiene que ver con documentos de las organizaciones en las que militaban los desaparecidos, también tienen revistas y otros tipos de documentos, pero que en esta instancia primó el relato familiar, en principio porque “lo que son las revistas o folletos de las organizaciones tienen un lenguaje muy duro y un poco difícil de traducir al público en general”<sup>15</sup>, y porque se estaba trabajando con los familiares y se quería hacer un homenaje también a ellos. A su vez, que en ciertos casos se dificultaba tener datos sobre la militancia porque a veces los familiares sabían dónde militaban pero no sabían específicamente qué hacían allí. La militancia aparece en este formato pero no de manera equilibrada con el aspecto de la “vida” y el título de “Memorias de vida y militancia” quedó desbalanceado o evidenciando una preocupación inicial que no terminó plasmándose en la realización, debido a que primó la perspectiva de los familiares para contar las biografías de los desaparecidos, reeditándose así formas cristalizadas de relatar dentro de los organismos de derechos humanos como la noción de “víctima inocente”. A la vez que, el proyecto surge de empleadas que también han sido militantes de la Agrupación H.I.J.O.S., que puso en el centro de sus reivindicaciones la cuestión de las militancias políticas. En estos dispositivos se observa entonces, la perspectiva de las madres y familiares de los desaparecidos, cuyas visiones se asientan sobre la idea de ritual de homenaje, más que sobre la construcción de elementos informativos para el público en general.

---

<sup>14</sup> Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

<sup>15</sup> Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

Finalmente, en cuanto a los textos que acompañan tanto las postales como las gigantografías, se trata de relatos sintéticos producidos por el equipo (en casi todos los casos) a raíz de la información recolectada en las entrevistas con los familiares. Las historias relatadas tienen un orden cronológico, escritas en tercera persona, con muy pocas citas directas y cuando las hay se refieren a la fuente como “sus compañeros” o “sus familiares” sin especificar con nombre y apellido quién dijo eso sobre el desaparecido. En este tipo de narrativa da la impresión de que se están contando datos objetivos y fijos, alejándose un poco de la noción que da nombre a esta muestra que es la de “Memorias de ...”, en tanto que Quieto sostuvo que le pusieron ese nombre porque “la memoria no es una, sino que hay memorias que se pueden contar y que se construyen a partir de los relatos de muchas voces, entonces son las memorias de todas estas personas que pueden contar la vida y la militancia de esta persona que no está”<sup>16</sup>. Al preguntarle por qué no habían incluido las fuentes de los datos, es decir, quiénes fueron entrevistados para construir cada relato de vida, Quieto respondió simplemente que “no lo pensamos”. Este dato tensiona o desestima la construcción documental de la



Imagen 41. Instalación “Memorias de vida...”. Fuente: Foto Florencia Larralde Armas

memoria con la que se manejaron en la construcción del proyecto.

El sentido de homenaje que finalmente toma esta muestra, genera que la solemnidad y veneración que implica este tipo de prácticas limite el conocimiento

---

<sup>16</sup> Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

crítico sobre los 70 y la militancia política. En estos dispositivos primó la perspectiva de los familiares y lo que ellos quisieron relatar, por eso la cuestión de la militancia quedó desdibujada y eludida reeditando así narraciones cristalizadas sobre los desaparecidos como jóvenes inocentes.

### **Circuitos de memoria**

A partir de este proyecto se da una apropiación y resignificación del espacio “público” del predio de la ex ESMA de una manera planificada, ya que se contó con asesoría de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UBA (FADU) en convenio con el Ministerio de Desarrollo Social y las Cooperativas de Argentina Trabaja, que estaban refaccionando los edificios. Según Mariana Croccia, en ese momento la FADU estaba también para “pensar distintas cuestiones del predio en cuanto a su manifestación visual, además de las obras y de las construcciones y todo eso. Entonces, en ese momento se les pidió colaboración para planificar dónde estaría bueno establecer las estructuras para las gigantografías y ellos (arquitectos, diseñadores gráficos, diseñadores industriales, paisajistas), pensaron en establecer fisonómicamente dentro del predio dos recorridos”<sup>17</sup>, con la intención de crear distintos tránsitos para los visitantes. El primer recorrido fue el de la calle lindera con el CCMHC, del que se inauguró la primera parte del trayecto en 2014 con 24 gigantografías. Y el segundo es el de la calle “Torner” que va hacia el ECUNHI y desemboca en el Museo Islas Malvinas, donde hasta el momento se ha colocado un primer tramo de 10 historias en 2015, y aún no se ha realizado la colocación del segundo tramo. La idea es que estas dos calles se convirtieran a nivel “urbanístico”, en lugares de referencia para el espacio, entonces que fueran las dos calles, que son dos calles transversales y que son las mayores vías de comunicación de distintos lugares dentro de lo que es el predio y que tuviera esta referencia que son los recorridos de “Memoria de vida y militancia”<sup>18</sup>, relató Croccia.

---

<sup>17</sup> Entrevista a Mariana Croccia, ya citada.

<sup>18</sup> Entrevista a Mariana Croccia, ya citada.

La FADU pensó la estética de la cartelería para que tenga un criterio homogéneo con la que ya estaba instalada en el predio, y para que no haya un “bombardeo visual”<sup>19</sup> de distintos formatos e informaciones.

Como ya mencionamos, la idea de instalar la muestra en las calles internas del predio surgió ante la dificultad de encontrar un espacio concreto en alguna de las instituciones para montar la exposición, ya que era difícil encontrarle un lugar porque “muchos edificios estaban en remodelación: también es difícil pensar un espacio que tenga historias de vida, militancia, más aún por fuera de lo que es el Casino de Oficiales. Y muchos factores se dan como para no tener un lugar. Y como además participamos miembros de varias instituciones también era complejo pensar a quién le pertenecía esta documentación o ese fondo de imágenes o archivos que estábamos generando, cómo iba a ser la guarda, bueno un montón de discusiones que seguimos teniendo”<sup>20</sup>, explicó Lucila Quieto y es por eso que el primer formato que tuvo el proyecto fue el de postal.

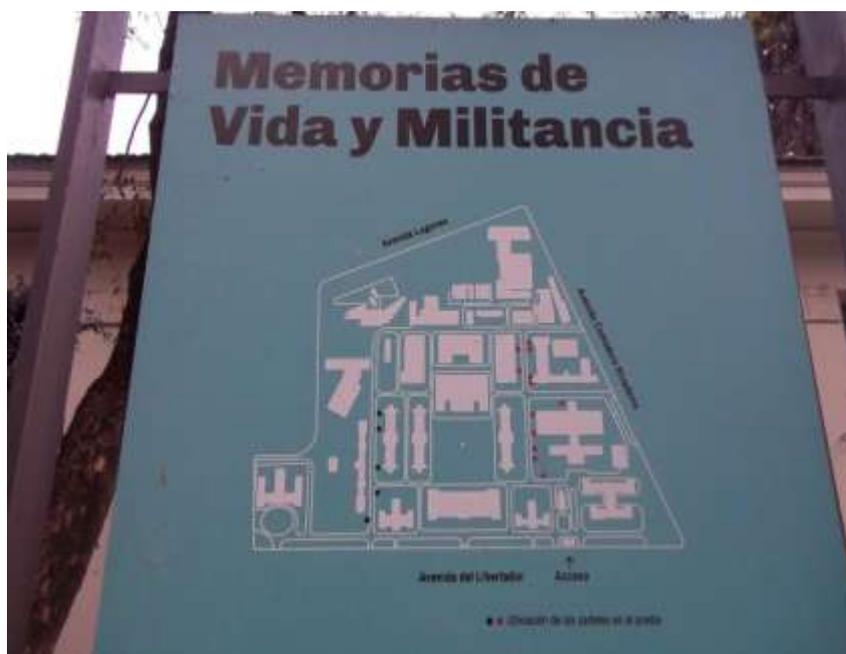


Imagen 42: Cartelería informativa. Fuente: Florencia Larralde Armas. Octubre 2015

<sup>19</sup> Entrevista a Mariana Crocchia, ya citada.

<sup>20</sup> Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

## **Conclusión: Dispositivos de mediación memorial y espacialidad**

A modo de conclusión queremos poner en consideración dos tipos de ideas, unas que reflexionan sobre el espacio y las otras sobre los dispositivos creados.

Marc Augé plantea las nociones de “lugares” y “no lugares”, siendo los segundos atravesados por las ideas de tránsito, circuito y anonimato e interpelación. Según Augé, “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (1992: 107). Si tomamos al predio de la ex ESMA como una pequeña ciudadela podremos ver que se dan estos recorridos, pasos y tránsitos de una institución a la otra, y hasta que fue intervenido por los proyectos “Presentes” y “Memorias de vida y militancia” el visitante era interpelado sólo por cartelerías informativas. Con estas instalaciones se logró pasar de la noción del “no lugar” hacia la del “lugar”, ya que estos lugares de tránsito o de paso comenzaron a transformarse en “espacios practicados” (Michel de Certeau), donde los familiares desarrollan actividades conmemorativas, y los visitantes son interpelados por relatos e imágenes sobre los desaparecidos que invitan a un recorrido específico propio de una muestra visual. En este sentido, tal como propone Nardi, se presenta una “apropiación de lo público como gesto político frente al anonimato y las políticas sentidas como ajenas” (2009: 22), pero quienes se apropian del espacio son los familiares y los organismos de derechos humanos que gestionan el predio.

Esta instalación se convierte entonces en marcas territoriales y vehículos de las memorias, los familiares encontraron un lugar común donde confluyeron los temores, las angustias, las alegrías, las denuncias, los festejos y las conmemoraciones. En este dispositivo se priorizó la idea del recuerdo como una política institucional para un grupo concreto, es decir los familiares de desaparecidos, por sobre una idea de memoria como política comunicacional para el público en general. En “Memorias de vida y militancia” se observa el esfuerzo visual, comunicacional y arquitectónico de pensar a la muestra como un soporte para la transmisión de memorias sobre los desaparecidos, pero finalmente primaron los criterios de las familias que dieron lugar a relatos cristalizados como el de la víctima inocente. No se ahondó en las militancias ni en lo que fue la década de los 70, aunque se poseía materiales para realizarlo.

Por otro lado, las trayectorias artísticas previas confluyeron en el Espacio para la Memoria, cuestión que generó una reedición de prácticas ya realizadas en el ámbito artístico como son las fotos y los collages. Estas producciones visuales respondieron a dos características: se dio una continuidad entre quienes conservan y cuidan ese material (el álbum familiar), y quienes lo interrogan y manipulan artísticamente para luego exponerlo, constituyéndose así como las voces legitimadas para abordar esos materiales y construir nuevas narrativas. Las fotografías transitaron dos momentos y espacios: el familiar y en de los sitios de memoria, que además de construir nuevas narrativas sobre los desaparecidos, se asientan sobre la idea de intervención, apropiación y resignificación espacial del predio.

### **Bibliografía**

- Augé, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (Buenos Aires: Editorial Gedisa).
- Blejmar, Jordana (2013). “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto”. En Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. (Buenos Aires: Editorial Librería). pp. 173- 193.
- Bourdieu, Pierre (2003). *La fotografía un arte intermedio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. (Barcelona: Gustavo Gil Editor).
- De Certeau, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano*. (México: Universidad Iberoamericana).
- García, Luis Ignacio (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. (Santiago de Chile: Colección Teoría, Universidad de Chile).
- Halwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza).
- Larralde Armas, Florencia (2016). “Rostros en la pared: prácticas rituales y apropiación del espacio en el predio de la Ex-Esma”. Ponencia. III Jornadas de estudios de América Latina y el Caribe. América latina: escenarios en disputa. 28, 29 y 30 de septiembre de 2016. Facultad de Ciencias Sociales | Universidad de Buenos Aires.

-Triquell, Agustina (2011). Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar. (Montevideo: Centro de fotografía de Montevideo, CDF Ediciones).