

Arte y memoria

A lo largo de los años la visibilidad de la lucha por los derechos humanos se valió de diferentes recursos. **Ana Longoni**, escritora, profesora de la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET, y autora de *Traiciones* y *El Siluetazo*, entre otras publicaciones, hace un repaso de las estrategias visuales de los movimientos de derechos humanos, tomando como punto de partida las fotos y las siluetas de los desaparecidos.

Fotos y siluetas: dos matrices en la política visual del movimiento de derechos humanos

Distintas estrategias visuales desplegadas en el movimiento de derechos humanos durante la última dictadura, insisten e inciden en hacer visible ante la sociedad la denuncia de las miles de desapariciones forzadas en manos del terrorismo de Estado. Aunque comparten el hecho de ser impulsadas en medio de acciones callejeras multitudinarias convocadas por las Madres, pueden distinguirse a grandes rasgos dos matrices contrastantes.

Primera matriz: fotos

El más temprano y persistente recurso a través de las fotos de los ausentes, que estamos tan habituados a ver cotidianamente. Muy pronto, ya en sus primeras rondas en 1977, las Madres de Plaza de Mayo esgrimieron en sus manos o portaron sobre sus cuerpos las fotos de sus hijos desaparecidos. Fotos extraídas del álbum familiar o del documento de identidad, cuyo efecto es insistir no exclusivamente en las circunstancias que provocaron la ausencia de esas miles de personas sino en el hecho de que tuvieron una vida, una identidad, un nombre, una biografía previa a la desaparición. Y una familia que los busca.

La teórica chilena Nelly Richard distingue dos tipos de fotografías utilizadas por los familiares de las víctimas: los retratos extraídos del documento de identidad y las fotos sacadas del álbum familiar. Sostiene que en las fotos familiares presenciamos a un sujeto atado a la trama biográfica de una composición familiar, las fotos de los documentos o pasaportes de las víctimas, aíslan la identidad del retratado borrando sus relaciones personales y colocándolo en el registro de lo impersonal, reforzando su condición de NN. Así, si las fotos familiares son imágenes de individuos protegidos por la atmósfera calma de una vida íntima y privada las imágenes extraídas de los documentos muestran cuerpos involuntariamente expuestos a la violencia de la maquinaria estatal. Estas fotos, concluye Richard, ofrecen evidencia de cómo los individuos fueron numerados y controlados antes, durante y después de las dictaduras. Sus usos en las marchas y protestas entonces “llevan impresos estos sometimientos fotográficos y corporales al dispositivo de control que, después de identificarlos y vigilarlos, se dedicó a borrar toda huella de autoría. De las *señas* de

identificación (la foto carné) a la *desidentificación de las señas* (la tortura y la desaparición)”.

Quisiera dejar planteada una alternativa en la interpretación de esas fotos, en la medida en que pensarse que las extraídas del documento, muchas veces las únicas que las familias conservaban de sus desaparecidos, pueden haber tenido además el efecto de **interpelar** al propio Estado desaparecedor, diciéndole: “aquí están los que usted niega reconocer, tienen existencia”. Ese mismo Estado desaparecedor se ve en cierta medida demandado porque ha sido a su vez el Estado identificador, en la medida en que es el que otorgó un documento de identidad y registró a esas personas con un nombre y un número, una inscripción que los vuelve únicos.

Esgrimir esas fotos como respuesta al anonimato y la negación impuestos por el terrorismo de Estado es un impulso semejante al que llevó espontáneamente a los manifestantes a imponer rasgos particulares a las siluetas que nacieron iguales y anónimas: porque aunque las víctimas son 30.000 y la lucha por la justicia es una sola gesta compartida, el dolor de familiares y amigos tiene rostros, nombres e historias concretos.

Segunda matriz: siluetas, manos, máscaras

La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del '80. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar.

Si bien existen algunos antecedentes previos, el inicio de esta práctica puede situarse durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, día del estudiante, aún en tiempos de dictadura, en lo que –por la envergadura y masividad que alcanzó– se conoce como “el Siluetazo”. El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y

Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual “público”, cuyo uso se expandió espontáneamente.

El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, *pusieron el cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante.

En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar tanto como redefinición de la práctica artística como de la práctica política.

La clave de la idea del Siluetazo fue la cuantificación del lugar físico que ocuparían los treinta mil desaparecidos: en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas. Visualizar la cantidad –agobiante– de víctimas representándolas una por una, a escala natural, podía ayudar a dimensionar la magnitud de esas ausencias.

La iniciativa fue concretada por la movilización que acompañaba a las Madres, que se apropió del procedimiento y lo transformó en los hechos. “En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato”, recuerdan los artistas. Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas eran muy incompletas, por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas, sin inscripción alguna.

Aguerreberry recordaba la espontánea y masiva participación de los manifestantes, que pronto volvió “prescindibles” a los artistas: “calculo que a la media hora [de llegar] nosotros nos podíamos haber ido de la Plaza porque *no hacíamos falta para nada*.” A pesar de la decisión de que las siluetas no tuvieran marca identificatoria, espontáneamente la gente les escribió el nom-

bre de un desaparecido y la fecha de su desaparición, o las cubrió de consignas. Un manifestante impactado por lo que se estaba generando volvió a la marcha con corazones rojos de papel que fue pegando en las siluetas que rodeaban la plaza. Aparecieron demandas concretas de diferenciar o individualizar, dar una identidad precisa, una condición, un rasgo particular (narices, bocas, ojos). Que entre esa multitud de siluetas esté *mi* silueta, la de mi padre, madre o hijo, la de mi amigo o hermano desaparecido.

El Siluetazo produjo un impacto notable en la ciudad no sólo por la modalidad de producción sino por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse *mirados*, interpelados por esas figuras sin rostro. El periodista de Paz y Justicia escribió, por ejemplo, que las siluetas “parecían señalar desde las paredes a los culpables de su ausencia y reclamar silenciosamente justicia. Por un juego escenográfico, por primera vez parecían estar juntos las familias, los amigos, parte del pueblo que reaccionaba y los que se llevaron”.

Emparentadas con las siluetas, en los años siguientes surgieron otras formas de representación de la figura del desaparecido como las manos (en la campaña “Dele una mano a los desaparecidos” que reunió un millón y medio de manos en el verano de 1985) y las máscaras blancas cubriendo los rostros de los manifestantes. Estos recursos –a diferencia de las fotos– insisten en reforzar la asociación o transferencia entre el cuerpo de los desaparecidos y el de los manifestantes (que ponen el cuerpo para bosquejar la silueta, prestan su mano o cubren su rostro con una máscara).

Un contrapunto entre estas dos matrices permite distinguir una serie de oposiciones no excluyentes en la representación de los desaparecidos: lo masivo/ lo particular, lo anónimo/ el nombre propio, la instancia perpetua de la desaparición/ la biografía previa. Ninguna de estas estrategias resulta en sí misma excluyente, más acertada o eficaz que la otra. Más bien, sus contrastes ayudan a pensar en distintas instancias de la elaboración colectiva y personal de un duelo tan difícil.

Ana Longoni

