

Kamchatka

Revista de análisis cultural
N. 16



Cosas, objetos, artefactos.

Memorias materiales de la violencia en América Latina

Dossier coord. por Emilia Perassi y Fernando Reati

COSAS, OBJETOS, ARTEFACTOS. MEMORIAS MATERIALES DE LA VIOLENCIA EN AMÉRICA LATINA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 16 (2020)

Dossier coordinado por EMILIA PERASSI Y FERNANDO REATI

FERNANDO REATI, EMILIA PERASSI. Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina.

EMILIA PERASSI. Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario.

FERNANDO REATI. La memoria de/en los objetos. Artesanía, dibujos y bordados clandestinos de los presos políticos en la cárcel de Córdoba (Argentina, 1976-1979).

TERESA BASILE. Los objetos en los escenarios de la memoria: aproximaciones teóricas y análisis de ejemplos referidos a los hijos de desaparecidos en Argentina.

LAURA SCARABELLI. Las frazadas en la memoria de la dictadura chilena: el caso de Jorge Montealegre.

EMANUELA JOSSA. Cosas, pruebas, indicios: los restos del conflicto armado en el Salvador.

SANDRA LORENZANO. Naufragios.

Imagen de portada:
heladera en habitación vacía en El Olimpo,
ex-centro clandestino de detención en Argentina.
Fotografía de Fernando Reati.

LOS OBJETOS EN LOS ESCENARIOS DE LA MEMORIA: APROXIMACIONES TEÓRICAS Y ANÁLISIS DE EJEMPLOS REFERIDOS A LOS HIJOS DE DESAPARECIDOS EN ARGENTINA

Objects in memory settings: theoretical approaches and analysis of examples referring to the children of the disappeared in Argentina

TERESA BASILE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (ARGENTINA)

terebasile@yahoo.com <http://orcid.org/0000-0002-7584-2339>

RECIBIDO: 8 DE JUNIO DE 2020

ACEPTADO: 9 D NOVIEMBRE DE 2020

RESUMEN: Proponemos, en primer lugar, reflexionar en torno a tres tipos de objetos vinculados a diversos escenarios de la memoria: el *objeto testimonio* que funciona como un código verificativo cuya primera intención consiste en certificar el acontecimiento; el *objeto memoria* que despliega un trabajo con la memoria de tipo reflexivo-interpretativo y/o elaborativo, y el *objeto emblema* que se presenta y actúa en las marchas, en las conmemoraciones, en los juicios, en las protestas y demandas articuladas en las luchas por la memoria, verdad y justicia. Focalizamos luego en el examen de un conjunto de producciones culturales realizadas por los hijos de víctimas del terrorismo de Estado desplegado en torno a la última dictadura argentina (1976-1983). Estudiamos finalmente los *objetos biográficos* y *autobiográficos* ejemplificados a partir de dos muestras de la artista platense Andrea Suárez Córca, una en la que reúne objetos de su madre asesinada (*El abrazo de los objetos* 2020) y otra (*La niña y el archivo* 2019) en la que junta objetos de su propia infancia.

PALABRAS CLAVE: objeto testimonio, objeto memoria, objeto emblema, segunda generación, hijos de desaparecidos

ABSTRACT First, we propose a reflection on three types of objects linked to various memory settings: the *witness objects* that functions as a verdictive code whose first intention is to certify the event; the *memory object* that displays a memory work of a reflective-interpretive and/or elaborative type; and the *emblematic object* that is presented and acts in the demonstrations, in the commemorations, in the trials, in the protests and demands articulated in the struggles for memory, truth and justice. We then focus on examining a set of cultural productions made by the children of victims of State terrorism deployed during the last Argentine dictatorship (1976-1983). We finally study the *biographical* and *autobiographical objects* exemplified from two exhibitions by the artist from La Plata, Andrea Suárez Córca, one in which she gathers objects from her murdered mother (*The embrace of objects* 2020) and another (*The girl and the file* 2019) in which she gathers objects from his own childhood.

KEYWORDS: memory objects, witness objects, emblematic object, second generation, children of the disappeared

Basile, Teresa. “Los objetos en los escenarios de la memoria: aproximaciones teóricas y análisis de ejemplos referidos a los hijos de desaparecidos en Argentina”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 16 (Diciembre 2020): 319-348.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17566> ISSN: 2340-1869

1. LOS OBJETOS DE LA MEMORIA

Proponemos, en primer lugar, reflexionar en torno a tres tipos de objetos vinculados a diversos escenarios de la memoria: el *objeto testimonio* que funciona como un código verificativo cuya primera intención consiste en certificar el acontecimiento; el *objeto memoria* que despliega un trabajo con la memoria de tipo reflexivo-interpretativo y/o elaborativo, y el *objeto emblema* que se presenta y actúa en las marchas, en las conmemoraciones, en los juicios, en las protestas y demandas articuladas en las luchas por la memoria, verdad y justicia. Más que una tipología, estos objetos dan cuenta del ejercicio de diversas *funciones* y por ello su distinción no es estricta sino que sus acciones suelen solaparse o encadenarse. Pero su discriminación resulta útil a nivel analítico. Focalizamos luego en el examen de un conjunto de producciones culturales realizadas por los hijos de víctimas del terrorismo de Estado desplegado en torno a la última dictadura argentina (1976-1983) y estudiamos finalmente con más detenimiento dos muestras de la artista platense Andrea Suárez Córica.

¿Qué consideramos y reconocemos como “objeto”? ¿Cuál es el alcance y el límite que le damos? ¿Qué objetos ingresan y cuáles quedan afuera dentro del peculiar territorio de la memoria? Para Abraham Moles el objeto, desde la etimología de *objectum*, significa “arrojado contra, cosa que existe fuera de nosotros mismos, cosa colocada delante, con un carácter material” (1974: 13). Lo diferencia de los objetos naturales como una piedra, ya que el objeto es fabricado, es producido por el Homo Faber. También se caracteriza por sus dimensiones a escala humana: ni un átomo ni una casa son objetos. Es, entonces, un elemento del mundo exterior fabricado por el hombre y que este puede tomar o manipular (1974: 14). En nuestro caso el objeto vinculado a los procesos de memoria adquiere un modo peculiar de significar que se diferencia tanto de la imagen como de la escritura, por ello no parece apropiado en una primera instancia incluir las fotografías ni las cartas u otros escritos como objetos, aunque no siempre resulta sencillo descartarlos (por ejemplo los libros “prohibidos” enterrados por los militantes y luego recuperados tienen valor como objetos). En cada caso -objetos, fotografía o imagen y escritura- se ponen en juego modos particulares de significar la barbarie y de elaborarla, cada uno se vincula a su manera con los espacios e instituciones de memoria y ha trazado una tradición reconocible más allá de los puntos de encuentro.

¿Cómo podemos acercarnos a una reflexión en torno al estatuto de los objetos vinculados a dictaduras, genocidios y terrorismos de Estado? En 1969, el ya citado Abraham Moles coordinó el volumen titulado *Les objets* luego traducido en 1971 como *Los objetos*, que junto con la publicación de su *Théorie des objets* (1972), constituye un trabajo seminal sobre las diversas perspectivas desde las cuales configurar una “teoría del objeto”. A pesar del predominio, en varios de los artículos allí reunidos, del objeto de la maquinaria de consumo, fabricado en serie, producto de la sociedad industrial avanzada, Moles coloca al objeto como un vector de comunicaciones –“El objeto es comunicación”, afirma (1974: 10). Con ello apunta a considerarlo no sólo en su carácter funcional y utilitario, es decir en lo que denomina el “mensaje semántico” (o estructura denotativa), sino también y sobre todo en su “mensaje estético” (o estructura connotativa) que permite analizar los mensajes que van más allá del nivel pragmático (1974: 9-35). También Jean Baudrillard minimiza la hipótesis empirista que funda el objeto en la necesidad y en su valor de uso, insiste en la autonomía de la “función simbólica” respecto de la

“función utilitaria” e incluso destaca que lo primordial de todo objeto es su valor de intercambio simbólico mientras su funcionalidad suele ser una coartada que oculta otras significaciones como el estatus social, manifiesto por ejemplo en un hogar burgués colmado de objetos suntuarios (Moles 37-75).

El objeto se abre, de este modo, a nuevas perspectivas, incluso a aquellas no previstas en ese volumen, como es nuestro caso en el que los objetos visiblemente dejan de lado su funcionalidad para vincularse a las dimensiones y procesos de la memoria, para comunicar otros saberes, otras experiencias relacionadas con el ejercicio de una violencia extrema en genocidios, dictaduras o masacres que han descolocado a esos objetos de su primera función. Creados para diversos usos de la vida cotidiana, producidos en serie, destinados al descarte y al reemplazo, intercambiables, olvidables y perdibles, estos objetos se invisten en esta ocasión de una notable densidad simbólica, portan en su intrascendente existencia el peso de un acontecimiento seminal que ha marcado la historia, transportan un oscuro mensaje de violencia y barbarie.

Los zapatos acopiados en el campo de concentración y exterminio de Auschwitz ponen entre paréntesis su carácter utilitario –están en desuso, no se ofrecen en una vidriera a la venta, no están exhibidos para su consumo– para testimoniar la magnitud del genocidio nazi. En la acumulación, serialidad y masividad de esos zapatos es posible leer el resultado devastador de aquella racionalidad instrumental que, en términos de Zygmunt Bauman (*Modernidad y Holocausto*), a la vez que abastecía el desarrollo industrial, orquestaba las masacres de multitudes: “[Auschwitz] fue también una extensión rutinaria del moderno sistema de fábricas. En lugar de producir mercancías, la materia prima eran seres humanos, y el producto final era la muerte, tantas unidades al día consignadas cuidadosamente en las tablas de producción del director” (1998: 10).

En estas ocasiones los objetos significan a través de la cantidad, de la proliferación, de la suma, toda una estrategia simbólica, política, jurídica para señalar la índole de la barbarie y poder calificarla como crímenes en masa, masacre o genocidio ya que la cantidad de zapatos manifiesta el factor de escala, revela la magnitud del acontecimiento. En el año 2016 el museo de Auschwitz rescató del olvido más de 16.000 objetos personales pertenecientes a prisioneros del campo de concentración y exterminio, encontrados en 1967 en una excavación arqueológica en los alrededores de las cámaras de gas y almacenados desde entonces, a los que considera “*testimonio personal de la existencia de las víctimas*”. Como se advierte en la cita, esta masividad y anonimato del objeto enfrenta el riesgo de diluir e invisibilizar al individuo cuya subjetividad será repuesta a partir de otras estrategias y otros objetos.

Lo que indudablemente hacen estos objetos, en primer lugar, es testimoniar la presencia de víctimas en ese lugar y certificar la existencia del acontecimiento de la barbarie. ¿Cómo testifican y recuerdan los zapatos, anteojos y maletas de Auschwitz a través de una materialidad que es muy distinta al uso de la voz y de la escritura? Estos *objetos testimonio* dicen “yo estuve allí”, pero lo dicen de un modo diferente. Por un lado, suplantando la voz o la escritura por la contundencia de lo real, de allí que se los llame “testigos silenciosos”. Además, reemplazan una narración testimonial por un objeto sin relato. Testifican sin escritura y sin relato, sin un razonamiento articulado, sin el fluir del pensamiento.

Por otro lado, estos zapatos vacíos de pies nos remiten a los “hundidos” más que a los salvados, vectorizan un modo de testimoniar de los “hundidos” o “musulmanes” que según Primo Levi son aquellos que murieron en las cámaras de gas, y por el hecho de haber transitado la experiencia del genocidio hasta sus últimas consecuencias serían los verdaderos aunque imposibles testigos. En cambio, los “salvados”, como el mismo Primo Levi, son testigos por delegación (2011: 78). La carencia de voz que todo hundido supone es colmada por el espesor de la materialidad, por esa “física” de la que habla Fernando Reati en el prólogo retomando a María Rosón Villena. El modo de significar de estos objetos articula la presencia con la ausencia, la vida y la muerte, las exhibe al mismo tiempo, imbricadas entre sí y en cada zapato vemos el pie que falta.

En este sentido, me interesa recuperar la figura de la *prótesis* derrideana y convertirla en un procedimiento significativo –central en las producciones que procuran representar la ausencia de las víctimas–, ya que da cuenta apropiadamente de la figura del hundido o del estatuto del desaparecido al que se evoca en su exterminio, al que se oye en su mudez, al que se percibe en su desaparición. La prótesis supone un tropo capaz de articular a un mismo tiempo la doble instancia de la ausencia y la presencia. La prótesis es aquello que se coloca en el lugar vacío para llenarlo, pero que en ese mismo instante exhibe el hueco. Como procedimiento ambivalente, de doble faz, es capaz de captar la paradoja de una significación que a la vez reúne la fractura y su recomposición, la concavidad y su relleno. La prótesis (similar al suplemento), que para Jacques Derrida suple la inexistencia con una materia pero sin invisibilizar ninguna de las dos, se revela entonces una herramienta teórica adecuada para dar cuenta del testimonio de estos objetos, de su modalidad de testimoniar sin relato –aunque, aclaramos, no todos los objetos significan de este modo–.

En ciertos campos de concentración en Argentina se han encontrado algunos objetos como vestigios que han servido para certificar la verdad del acontecimiento, que han colaborado en la reconstrucción de la maquinaria del terror, acompañando y autorizando las declaraciones de los sobrevivientes y que incluso se han constituido en piezas probatorias para los juicios¹. El objeto testimonio cumple su última y cabal función como *objeto prueba* en el espacio de la justicia, tal como es posible verificar, entre otros casos, en el rescate arqueológico del Club Atlético, un ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE), que quedó sepultado e invisible cuando se construyó la autopista 25 de Mayo en la ciudad de Buenos Aires y fue demolido a fines de la década del setenta. Durante los trabajos arqueológicos iniciados en 2002 se han hallado más de un millar de objetos, muchos de los cuales sustentan los testimonios de los sobrevivientes, dan cuenta del uso ilegal del edificio y sirven como prueba en los juicios al aparato represivo del terrorismo de Estado (figura 1), tal como asegura la arqueóloga Laura Duguine (Engler 2015).

¹ No obstante, a diferencia de otras experiencias en campos de concentración y exterminio, en Argentina los represores procuraron borrar las huellas en los CCD, pintando, modificando e incluso demoliendo edificios por lo cual raramente se han encontrado grandes cantidades de objetos.



Figura 1: Objetos encontrados en las excavaciones del ex CCD'TyE Club Atlético de la ciudad de Buenos Aires, Argentina

Entre estos *objetos prueba* se distingue, por su falta de relación con la violencia, el hallazgo de una pelotita de ping pong que remite a varias declaraciones hechas veinte años atrás por sobrevivientes sobre el sonido característico de este juego que solían oír constantemente durante su encierro, en cambio otros objetos como la cachiporra y las insignias militares y nazis aluden de forma directa al sistema represivo de este centro clandestino (Engler 2015)².

A diferencia del objeto testimonio, en muchas ocasiones el objeto invita, más que a la certificación, a la denuncia y prueba de lo ocurrido, al *trabajo* con la memoria, a la lenta e inacabable elaboración del pasado para suturar sus heridas o a las renovadas interpretaciones que se abren en cada momento para dotarlos de nuevos valores, y conectarlos al presente o proyectarlos al futuro. En estos *objetos memoria* no sólo se trata de la memoria que los objetos pueden acarrear, sino de la lectura que hacemos, de la investidura con los que los dotamos, de los

² Resulta interesante verificar que además de *objeto prueba*, esta pelotita de ping pong sirvió como *objeto memoria* de carácter elaborativo –lo que pone de manifiesto la plasticidad e interrelación entre las funciones de los objetos– según consta en la siguiente cita: “Cuando [el sobreviviente] vio entre los objetos que están exhibidos la pelotita de ping pong se emocionó, se puso a llorar (...) nos dijo que a partir de ese día en que vio esa pelotita a él se le silenció el sonido en la cabeza del juego de ping pong. Esa pelotita y todos los objetos con el correr del tiempo, en este caso para las víctimas directas, tienen una función de sanación. Esa misma pelotita que en un momento fue prueba judicial para demostrar que no era un delirio lo que estaban diciendo, que eran verdad todos esos testimonios, hoy en día también es un objeto que permite reparar” (Engler, 2015: s/p).

relatos que construimos a partir de ellos, de los nuevos usos que les damos, de las prácticas en las que los recolocamos, de las instituciones que los recuperan y las muestras que los reúnen y disponen. Tomaremos tres ejemplos para ilustrar ambos tipos de trabajos, los que se vinculan a una reflexión y comprensión de lo acontecidos –“Pequeñas y grandes Rebeldías” y “Química de la memoria: Una experiencia de la desaparición”–, y el que se relaciona con los efectos traumáticos de la experiencia en la subjetividad de las víctimas directas e indirectas –“(Sobre)VIDAS”–.

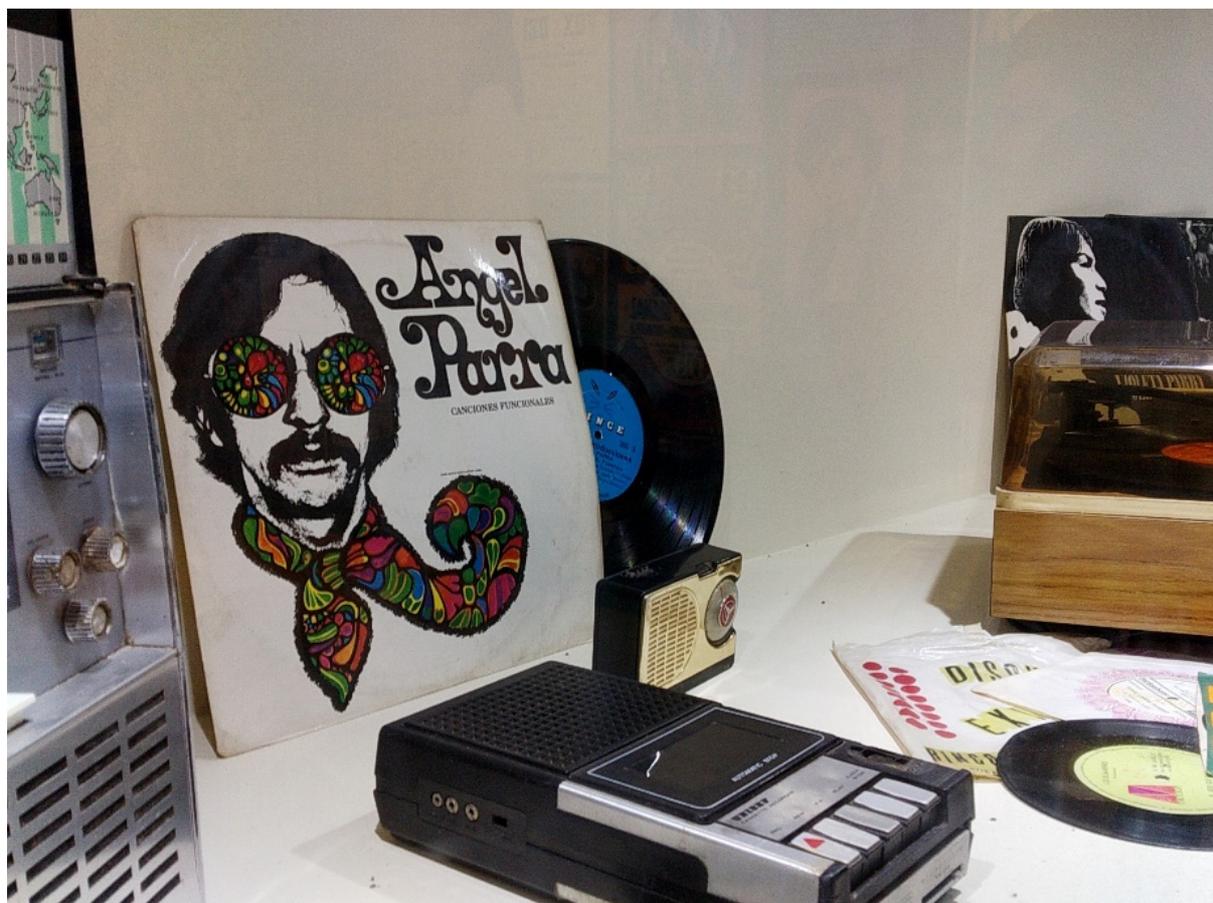


Figura 2. Objetos de la muestra “Pequeñas y grandes Rebeldías” montada en 2014 en el Espacio para la Memoria La Perla, un ex CCDTyE situado en la provincia de Córdoba, Argentina

La muestra “[Pequeñas y grandes Rebeldías](#)” montada en 2014 en el Espacio para la Memoria La Perla (un ex-Centro Clandestino de Detención situado en la provincia de Córdoba, Argentina) se propuso abordar la lucha armada en los 70, un tema conflictivo sobre el cual la sociedad no ha elaborado un consenso, según analizan Mariana Tello y Emiliano Fessia³ (2019). El propósito de esta muestra consistió en exhibir a través de objetos el contexto en que la rebeldía social, cultural y política de los jóvenes de los años 60 y 70 ocupaba un lugar protagónico buscando transformar las relaciones de poder y sometimiento a través de diversos modos de lucha. Marcadas por un entorno que restringía la participación por vía democrática, la lucha callejera, la lucha armada y la lucha clandestina aparecen como los principales signos de la

³ TELLO, Mariana Eva, FESSIA, Emiliano Carlos. “[Memorias, olvidos y silencios en las propuestas museográficas en el Espacio para la Memoria La Perla](#)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 13 (2019): 195-224.

participación política en esas épocas. La exhibición presentó una suerte de collage que mostraba diversas experiencias tanto a nivel local como internacional, reuniendo objetos que inundaban la calle, la universidad, la fábrica, como la minifalda y la bikini, la canción “Muchacha ojos de papel”, el pantalón Oxford, Los Beatles, las Molotovs, los cigarrillos Particulares 30, el LSD, la píldora anticonceptiva; recuperando objetos que aludían a la llegada del hombre a la luna, a la revolución cubana, a la guerra de Vietnam, a los Híppies pacifistas, a los movimientos sindicales, curas tercermundistas y grupos armados; convocando objetos relacionados con diversas consignas como “La imaginación al poder”, “Perón Vuelve”, “Obreros y estudiantes unidos y adelante”, el Mayo Francés, el Cordobazo, Ezeiza, entre tantos otros (Figura 2).

La propuesta era, desde una pedagogía de la memoria plural y dispuesta a incorporar el conflicto, no intentar convencer ni esgrimir conclusiones sino dejar fluir los sentidos y las memorias problematizándolas a partir de las estructuras de posibilidades que ofrecía el contexto (Tello y Fessia, 2019). Estos *objetos contextuales* permiten iluminar el cruce de líneas de fuerzas históricas que rodean y atraviesan los acontecimientos desde la contundencia de lo real y sirven como canales de transmisión y elaboración de memorias a las generaciones más jóvenes. No remiten a una vida en particular, no son biográficos, sino objetos de época y por ello despiertan la empatía del público y suscitan un inmediato reconocimiento de sus observadores ya sea porque ellos también lo han tenido en su juventud o lo han visto en padres y abuelos. Podemos ligarlos a las perspectivas de la *historia de la vida cotidiana*, la *historia de la vida privada* que desvían sus análisis de los grandes acontecimientos y guerras con sus héroes y notables dirigentes –característicos de la historia tradicional– hacia las costumbres, la cotidianidad, la intimidad que permiten explorar los eventos desde otro lugar.

Como contracara, podemos considerar otro ejemplo, ya no centrado en la lucha armada sino en la desaparición, en la muestra “Química de la memoria: Una experiencia de la desaparición”, realizada en el Museo de la Memoria de Rosario en abril del 2007. Sus organizadoras Marga Steinwasser y María Antonia Sánchez invitaban al público a llevar objetos de los años de la dictadura argentina para recuperar la “conformación de nuestra sociedad de aquellos años” (figura 3). Sus promotoras explican los alcances de esta muestra: “Estos objetos aquí reunidos son parte de un proyecto que busca con afán sensiblemente arqueológico atrapar la dimensión y el espesor de un tiempo signado por la oscuridad y la barbarie. Un tiempo de brutales arrebatos y desapariciones, de almas quebradas y vidas entristecidas. También de un tiempo signado por la indiferencia” (2007). Resulta interesante esta perspectiva ya que es posible vincularla con las discusiones que interrogan la responsabilidad, compromiso, complicidad de la sociedad con lo que estaba sucediendo, un debate que atraviesa tanto la *Shoah* (“querella de los historiadores” o *Historikerstreit*, la “polémica Broszat-Friedländer” y los análisis de Daniel Goldhagen), como la dictadura cívico-militar argentina en la cual se procura ir más allá de la “teoría de los dos demonios” para indagar los grados de responsabilidad o de resistencia colectiva de aquellos sectores (partidos políticos, Iglesia, empresas, organizaciones sindicales y barriales, instituciones educativas, ciudadanía, etc.) que eran en principio considerados ajenos al régimen dictatorial.



Figura 3. Objetos de la vida cotidiana durante la dictadura argentina exhibidos en la muestra “Química de la memoria: Una experiencia de la desaparición”, realizada en abril del 2007 en el Museo de la Memoria de Rosario, Argentina

La muestra “(Sobre)VIDAS” realizada en 2010 en el Espacio para la Memoria La Perla permite ilustrar el trabajo elaborativo de los sobrevivientes a partir de objetos (figura 4). Se trata de un conjunto de objetos que circularon entre los detenidos en La Perla y que luego los sobrevivientes lograron llevarse consigo, tal como explican Mariana Tello (2012) y Emiliano Fessia (2019) a quienes seguiremos en sus análisis. Estos objetos relatan diferentes aspectos de la experiencia concentracionaria, cuentan la vida cotidiana en los CCD: las creencias religiosas y su papel en ese contexto, las herencias que se dejaban entre secuestrados a la hora de un “traslado” y con ellas la amistad, los afectos hacia los hijos o las parejas, la desubjetivación de la desnudez forzada durante la tortura, el despojo, la salida física y subjetiva del “campo” (Tello, 2012). Se procura problematizar los dilemas que hacen de los sobrevivientes víctimas bajo sospecha, atrapados entre culpas y reproches, por haber sido liberados y estar vivos. En esta línea los objetos sirvieron a un doble propósito liberador para los sobrevivientes: jugaron un papel de resistencia entre los detenidos desaparecidos cuando se hallaban dentro del campo y permitieron a estos sobrevivientes en la actualidad convertirse en testigos y colaborar en el montaje de la muestra. Además colaboran en la transmisión de estas experiencias tanto en el contexto judicial como en el museográfico (Tello 2012).

La detención ilegal y clandestina junto con los saqueos a los bienes, el aislamiento, la prohibición de la visión y las sesiones de tortura física y psicológica en un CCD supone una abrupta separación del mundo habitual que deja a los prisioneros en condiciones de vulnerabilidad, sufrimiento y privación de la identidad, del estatus social, del núcleo familiar y de

su vida previa. Frente a estos múltiples despojos, conservar un objeto materializa una ligazón con el mundo anterior, ejercitando un acto de resistencia. Ante la desnudez a la que eran sometidos, reencontrarse con una prenda de vestir ayuda a reconstituir la dignidad corporal. Instituyen una “metonimia reparadora” ya que esa pequeña parte que es un objeto permite rehacer el universo social amenazado por la violencia del CCD. Crear objetos, hacerlos circular, intercambiarlos entre los detenidos, entregarlos a compañeros antes de ser trasladados como herencia o mandato para no olvidar ponen en escena la voluntad por reparar el tejido social, la reciprocidad y solidaridad entre compañeros (Tello, 2012: 145). Como veremos más adelante, estos objetos memoria que sirven para un trabajo elaborativo de la violencia padecida serán centrales en las segundas generaciones.



Figura 4. Objetos de la muestra “(Sobre)VIDAS” realizada en 2010 en el Espacio para la Memoria La Perla, Córdoba, Argentina

En estos últimos casos, los objetos portan una carga subjetiva, personal y biográfica. Este vínculo con el sujeto se funda a partir de la pertenencia, no está dado de antemano, ya que los objetos en su enorme mayoría no constituyen un dispositivo identitario como lo es, por ejemplo, la fotografía de los rostros de desaparecidos usadas en las marchas. Es en este sentido que objetos y fotografía se diferencian en el modo de representar y trabajar la memoria. Violette Morin aborda, en el citado volumen de Abraham Moles, el *objeto biográfico* (1974: 187-199) que puede iluminar en parte esta perspectiva. Ella comienza por discutir la atención exclusiva a la alienación, el sometimiento o la coacción del sujeto por parte del objeto, y en cambio señala el “placer” que los objetos pueden suscitar detrás de la “trampa del objeto”. El *objeto protocolar* es aquel elaborado a una escala planetaria, hecho en serie, desarraigado del individuo, de la intimidad de su vida, desconectado tanto de la temporalidad como del espacio de cada sujeto, que puede ser localizado indistintamente en todo lugar y termina por desecharse. En cambio el objeto biográfico forma parte del entorno del sujeto, de su intimidad personal, mantiene una simbiosis viviente con su poseedor, es único e irremplazable, conserva las huellas del tiempo y espacio de su dueño, expresando su experiencia de vida y descubriendo su identidad. Aunque aportando otras dimensiones, este *objeto biográfico* ocupa en varios de los ejemplos citados en este trabajo un lugar central ya que se liga al sujeto al que perteneció, al que murió en las cámaras de gas del nazismo, al que fue desaparecido por el terrorismo de Estado argentino, al que sobrevivió y a los familiares de las víctimas.

En esta línea, una de las paradojas que incumbe a los modos de representar a las víctimas se debate entre la masividad de los exterminios, que si bien es necesario mostrar siempre está acechada por el anonimato, y la individualidad singular de cada existencia que merece señalarse y recuperarse. Otra de las tensiones suscitadas por los objetos radica en su capacidad para certificar el acontecimiento y servir para la comprensión intelectual del mismo, y al mismo tiempo su potencia para despertar una considerable carga afectiva, notable en determinados casos como los zapatos de niños.

Los sitios y museos de memoria procuran recuperar a través de fotografías, documentos de identidad, cartas, dibujos, relatos biográficos y también objetos el espesor de la subjetividad, la singularidad de cada vida. Incluso en muchas ocasiones son los mismos museos quienes se interesan en reponer la individualidad encargando a sus familiares o a terceros la confección de biografías de algunas de las víctimas como el caso de la colección de libros “**Dejame que te cuente**” promovida por el Museo de la Memoria de Rosario que confecciona pequeños libros de factura artesanal (y un solo ejemplar impreso) sobre personas desaparecidas y asesinados en la zona de influencia de la ciudad de Rosario durante el terrorismo de Estado. Están redactados por escritores que conversan con los familiares y a quienes se les entrega una caja con pertenencias de la víctima con el fin de que puedan recuperar “la singularidad de su historia” (figura 5). La hija de Rubén Flores (aun desaparecido), Mariana, llevó una caja con una serie de objetos que pertenecieron a su padre (delantal de escuela, prendedor de bebé, reloj, llaves, etc.) que sirvió para el ejemplar de Rubén. Para las segundas generaciones será un modo de aproximarse, en algunos casos, a sus propias historias de infancia y, en otros, a la historia de sus padres.



Figura 5. Colección de libros “Dejame que te cuente” (y objetos de los desaparecidos) promovida por el Museo de la Memoria de Rosario, Argentina

Un ejemplo similar lo encontramos en “[Vidas para ser contadas](#)” organizado por la Comisión Provincial de la Memoria de Córdoba. Promovió la construcción de álbumes de vidas que son un soporte donde recuperar “historias que se intentaron borrar”, en especial las de quienes estuvieron ligados a la carrera de Psicología –cerrada por la dictadura– como profesión y como campo social. Para quienes armaron estos relatos (familias, amigos, hijos, etc.) constituyó también un proceso de memoria. Para estos álbumes colectivos se ideó un importante dispositivo de investigación-relato a partir de objetos, permitiendo la emergencia y la representación sobre nuevos sentidos sobre la desaparición por razones políticas y las identidades de las víctimas

(Tello, 2012).⁴ A su vez, estos álbumes forman parte de “Sala de Objetos y de Vidas para ser Contadas” donde se recuperan objetos de las víctimas llevados por sus familiares (figura 6).

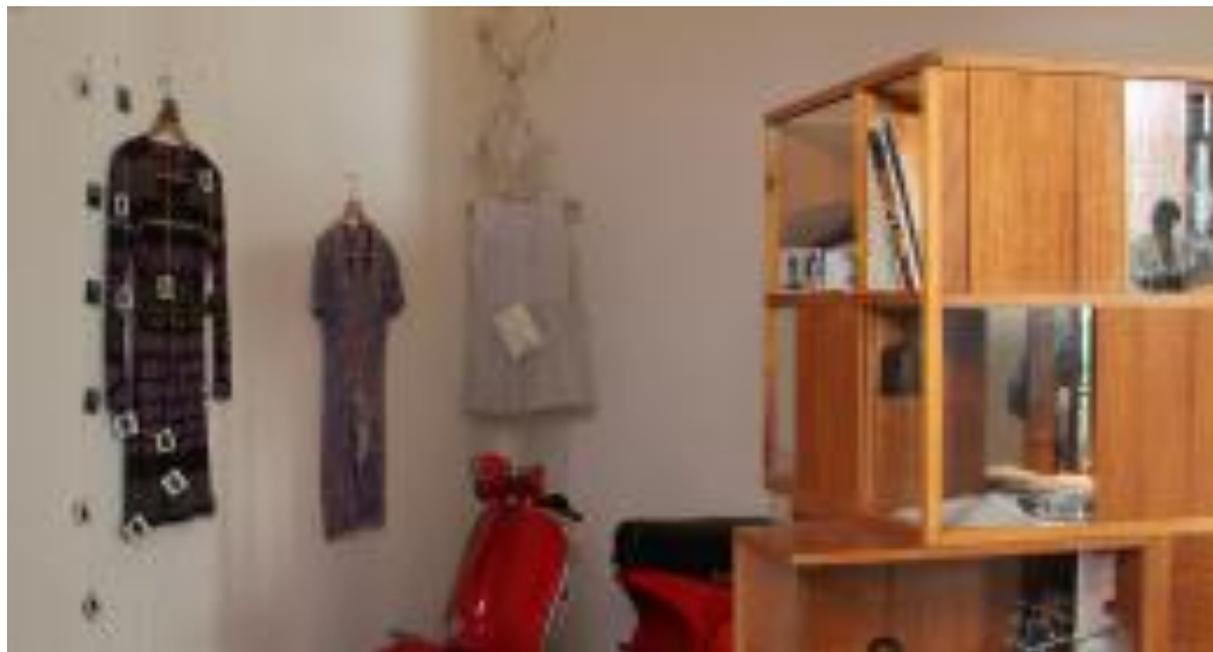


Figura 6. “Sala de Objetos y de Vidas para ser Contadas” de la Comisión Provincial de la Memoria de Córdoba, Argentina

Entre otros posibles ejemplos encontramos en la sección Objetos del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile las “artesanías carcelarias”, es decir manualidades, tejidos, tallas, hechas por los detenidos durante la dictadura de Pinochet a pedido de la Vicaría de la Solidaridad y que luego eran vendidos afuera para ayudar a los presos.

Por su parte, “Vestigios” es una iniciativa de Memoria Abierta que busca explorar la capacidad que tienen los objetos para establecer relaciones entre pasado y presente de manera que puedan ser utilizados como vehículos para la transmisión de la memoria y que, al mismo tiempo, promuevan el debate y la reflexión. El objeto permite el acceso a una dimensión distinta del período de terrorismo de Estado, una perspectiva personal habitualmente ausente en los relatos históricos y que contribuye a la construcción de una memoria colectiva, nos informa la [página de presentación](#).

La tensión entre la dimensión colectiva y la impronta personal caracteriza, según Marianne Hirsch (2008), cierta lógica de la memoria en las obras de miembros de la segunda generación

⁴ En la página de la [Sala de Objetos y de Vida para ser contadas](#) se encuentra la siguiente presentación: “Por medio de álbumes que reúnen relatos, recortes de diarios, fotos, certificados (bautismos, escolares, etc.), D.N.I., cartas, poesías, pequeñas notas, libretas de ahorro, habeas corpus, diarios íntimos, documentos relacionados a la actividad profesional o política, cassettes, discos, libros, se reconstruye la historia de vida un ser humano con nombre y apellido, rostro, historia, elecciones, familia y amigos. Las prácticas del Terrorismo de Estado implicaron no sólo el secuestro y la desaparición física de la persona sino también de sus pertenencias, apuntando a borrar su vida, su identidad, su rostro y sus recuerdos. La sala de "Vidas", nació con la idea de producir álbumes donde quedarán plasmadas las historias de vidas de los desaparecidos. Sin embargo, este espacio permitió también, ir advirtiendo el proceso por el que atraviesan quienes van produciendo los álbumes de sus hijos, sus padres o sus amigos”.

(hijos de víctimas de la Shoah emigrados a Estados Unidos) que no han vivido la experiencia del genocidio, pero procuran comprenderla. Para acercarse a esta experiencia y traducirla en una obra recuperan formas expresivas preestablecidas que se han vuelto íconos, depositadas en archivos, como las características fotos de los sobrevivientes frente al alambrado de los campos, pero les agregan una dimensión personal. Se trata de reactivar y reincorporar las distantes memorias política-nacional y cultural-archivística revistiéndolas con memorias individuales y familiares, tal como acontece en la fotografía de *Maus* en la que Art Spiegelman puede imaginar la experiencia de su padre en Auschwitz solo retomando la conocida fotografía de la liberación de prisioneros en Buchenwald de Margaret Bourke-White y colocando una flecha que señala “Poppa” (papá). Esta adopción de imágenes anónimas para llevarlas al álbum familiar encuentra su contrapartida en el uso de imágenes privadas y familiares en museos y memoriales (Hirsch, 2008).

Finalmente los *objetos emblema* tienen como escenario principal la militancia política, las marchas, rondas, protestas, demandas, escraches, conmemoraciones, homenajes, presentaciones, juicios y se levantan como signo identitario de carácter institucional de las organizaciones de derechos humanos o de otras agrupaciones que piden memoria, verdad y justicia. Estos emblemas transitan desde el individuo hacia un colectivo, desde lo privado hacia lo público, desde lo personal hacia lo político e incluso desde lo local hacia lo nacional y en algunas ocasiones hacia lo internacional. Ludmila Da Silva Catela (2005), a quien retomamos ahora, analiza los pañuelos de las Madres y las zapatillas en la tragedia de Cromañón como signos y símbolos que las agrupaciones familiares de derechos humanos crean para ejercer sus políticas.

Los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, cuyo origen estaría en el pañal privadísimo y personal de sus hijos, han logrado convertirse en emblemas (figura 7). Este pasaje se vuelve factible dada la matriz familiar de varios organismos de derechos humanos. Respecto a las dimensiones políticas de la familia, Elizabeth Jelin en *Pan y afectos* (2010) analiza la centralidad del vínculo familiar (el *familismo*) en los organismos y las políticas de derechos humanos surgidas durante la dictadura, ya que eran sólo los parientes de las víctimas quienes podían reclamar por sus deudos ante la clausura de los canales democráticos. La creación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por razones políticas (1976), de Madres de Plaza de Mayo (1977) y Abuelas (1977), y posteriormente H.I.J.O.S. (1996) y Herman@s (2003), exhibe la injerencia del lazo familiar en las políticas de la memoria. Además, la búsqueda que Abuelas emprendió de los nietos apropiados condujo al desarrollo de técnicas de estudios genéticos por parte de la comunidad científica internacional –y luego a la creación de un Banco Nacional de Datos Genéticos– que mostró una vez más la importancia de los lazos biológicos. De este modo, el ADN, la genética, la biología y la sangre se volvieron centrales e indispensables para las políticas de los organismos de DD.HH. y fundamentan, explican y autorizan el uso de objetos de la vida privada.⁵ Nuevamente

⁵ Sin dudar de la importancia de las pruebas genéticas, Jelin también señala cierto riesgo del *familismo* en el campo político-cultural, en tanto dota de autoridad y legitimidad a quienes tienen un lazo biológico con las víctimas: con ello no sólo se reifica y esencializa una “verdad” fundada en la biología (que les pertenece a quienes son familiares y afectados directos), sino que además obstruye la posibilidad de participar en las luchas por la memoria a otros miembros de la sociedad. Este *familismo* se contraponen a la construcción de una ciudadanía universal e igualitaria, basada en los principios impersonales de las leyes y de los derechos, restringiendo los mecanismos que amplían la participación social. En cambio, propone el desafío de construir un compromiso cívico con el pasado que sea más democrático e inclusivo.

aquí se percibe el desafío de colectivizar un objeto de la intimidad, el reto de convertir la Ley del Hogar en Ley ciudadana de alcance “universal” -un desafío que la Antígona de Sófocles no logró resolver.⁶



Figura 7. Pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, Argentina

Otra de las dimensiones del emblema es su capacidad para ser citado y reinscribirse en otros contextos, para ser reapropiado en diversas circunstancias, debido al carácter “general” de todo emblema que va más allá de lo particular, dotándolo de plasticidad. Así los pañuelos de las Madres han transitado diversos contextos y son reconocidos y reutilizados universalmente. Por ejemplo, las Madres del Dolor, surgidas por la Masacre de Floresta incorporaron a sus denuncias el uso de pañuelos azules (Da Silva Catela, 2005: 17).

Finalmente, como adelantamos, estos emblemas forman parte de las marchas, de las conmemoraciones, de las protestas y luchas exigiendo verdad y justicia, ejercen su *performatividad* en los escenarios de la militancia. Resulta iluminador el comentario de Da Silva, retomando las perspectivas de Víctor Turner, sobre el símbolo como acción, es decir no solo lo que los agentes

⁶ En *El grito de Antígona*, el texto de la filósofa estadounidense Judith Butler, la figura de Antígona es el emblema de la política ejercida desde el interior de la familia, desde los derechos del parentesco, desde la Ley del Hogar que domina en un estadio prepolítico frente a la Ley del Estado ejercida por Creonte, que es de carácter no familiar sino universal y sobre la cual se estructura la sociedad. Creonte lucha por hacer valer un orden ético y universal frente a la demanda de Antígona fundada en los lazos familiares con sus hermanos. Si bien los argumentos de Butler se orientan a revisar las actuales políticas del feminismo y a interrogar sobre las nuevas arquitecturas que quiebran el modelo de la familia ideal, heterosexual y ordenada desde el tabú del incesto, sería interesante preguntarnos: ¿cómo regresa Antígona en el Cono Sur? ¿De qué modo, ciertamente novedoso, las políticas del parentesco se institucionalizan en organismos de DD.HH., se convierten en políticas de Estado, intervienen en la justicia e incluso aportan nuevas leyes a las legislaciones internacionales, dejando de ser una práctica prepolítica?

dicen del símbolo sino también lo que hacen con él (2005: 14). El pañuelo de las Madres es empleado solo en acontecimientos públicos, en determinados espacios como Plaza de Mayo, o en juicios, viajes, actos conmemorativos, en marchas político-sociales, etc. en los que ellas actúan en representación de la institución. Por ello el pañuelo se usa así en un “ritual de política” y constituye un “arma simbólica” poderosa, es “un símbolo legitimado y respetado que convierte a la madre que lo porta en un agente eficaz para el reclamo político”. Su uso en la Plaza de Mayo, e incluso las impresiones del pañuelo en el piso, ponen en diálogo a este emblema con otros símbolos nacionales presentes en este sitio fundacional como la Pirámide Mayo, las estatuas de héroes, la Casa Rosada y los demás edificios estatales (Da Silva Catela 2005: 15).



Figura 8. Las zapatillas colgadas en el Santuario que recuerda a las víctimas de la Tragedia de Cromañón

Las zapatillas de los jóvenes muertos en Cromañón en diciembre de 2004⁷ también se convirtieron en un emblema que sintetizaba la tragedia, reapareciendo en las protestas y demandas de justicia –en muchas de estas marchas se incluían además signos, símbolos y modalidades construidos en torno a la desaparición de personas. Las zapatillas como símbolo de los cuerpos de los jóvenes pero también de las búsquedas y reclamos (Da Silva Catela 2005).⁸ Laura Codaro (2020) compara dos modos en que estas zapatillas se muestran, que permiten ver

⁷ La tragedia de Cromañón fue un incendio producido la noche del 30 de diciembre de 2004 en República Cromañón, establecimiento ubicado en la ciudad de Buenos Aires, durante un recital de la banda de rock Callejeros. Este incendio dejó un saldo de 194 muertos, causando además importantes cambios políticos y culturales. Los familiares de los jóvenes fallecidos y los sobrevivientes del incendio conformaron un gran colectivo de movilización pública y demanda de justicia, por las muertes y los daños sufridos.

⁸ Desde una perspectiva más general, Ludmila Da Silva Catela se propone demostrar, en el artículo que estamos citando, cómo las memorias construidas en torno a la desaparición de personas, pobladas de signos y símbolos ya reconocidos y legitimados (pañuelos, fotos, siluetas, monumentos, etc.) pasan a ganar una nueva legitimidad en las reinterpretaciones y usos para hacer política desde el presente frente a la muerte por represión como el gatillo fácil o las tragedias sociales (2005).

su conversión en emblema: en la escena de la tragedia, es decir en la discoteca donde las zapatillas se amontonan abandonadas, y en el santuario que se erigió a media cuadra del local República de Cromañón para recordar a las víctimas. En este espacio las zapatillas aparecen colgadas junto a varios objetos entre religiosos y políticos, como objetos personales, fotos, velas, banderas, carteles y murales reclamando justicia y honrando a las víctimas (figura 8).

Otros objetos que cobraron importancia son aquellos obtenidos por el saqueo a las víctimas por parte de los miembros del aparato represor, lo que era considerado un “botín de guerra”. Una práctica similar al despojo a los judíos por los nazis. Luis Alberto Quijano, hijo del represor de La Perla Luis Alberto Quijano, fue obligado por su padre desde los 15 años a participar de algunos operativos y a visitar en algunas ocasiones el CCD. Luego se distancia y lo considera un represor, bandido, delincuente, pistolero que secuestró, torturó, asesinó y saqueó a sus víctimas durante la dictadura. Mariana Tello y Emiliano Fessia (2019) relatan la entrega a La Perla por parte de Quijano de un conjunto de objetos de los saqueos de su padre –un abrigo de piel, un reloj, un juego de útiles de arquitectura arrancados a un grupo de estudiantes bolivianos antes de ser masacrados– que esperan ser montados en alguna muestra (figura 9). La reciente creación en 2017 del colectivo *Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* que reúne un grupo de hijos de represores que cuestionan a sus padres inaugura la escucha de estas nuevas voces entre las que tendría cabida la de Quijano. Ellos comienzan además a participar como testigos en los juicios, como el mismo Quijano quien declaró en la megacausa La Perla (Basile, 2020).⁹

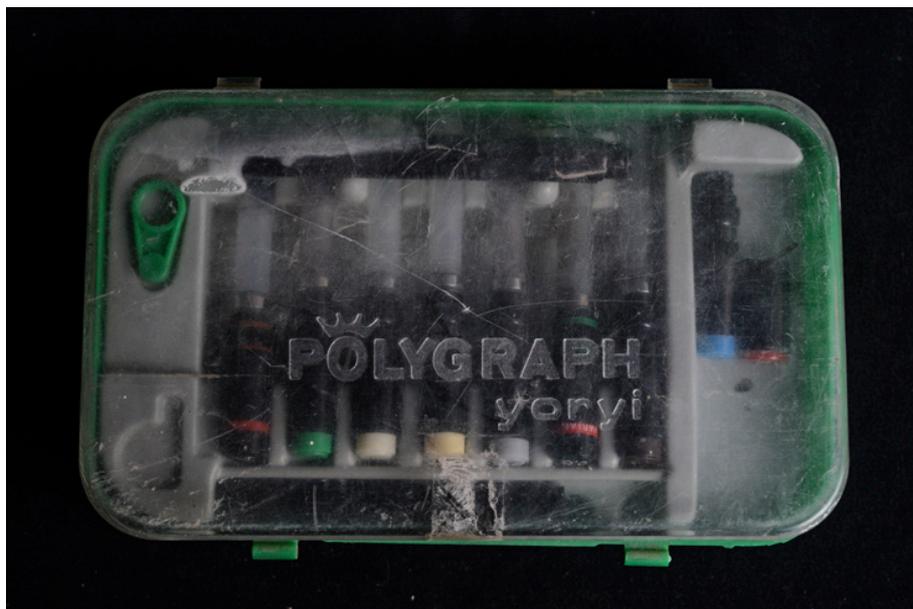


Figura 9. Objetos del “botín de guerra” conservados por Luis Alberto Quijano

⁹ El documental *El hijo del cazador* (2018), dirigido por Germán Scelso y Federico Robles, recoge el testimonio de Luis Alberto Quijano sobre su padre (juzgado por múltiples causas de homicidios calificados, privaciones ilegítimas de la libertad agravadas y sustracción de un menor de 10 años) y narra los maltratos que recibió por parte de su familia, los delitos que presenció en el centro clandestino de detención y las tareas de colaboración que fue obligado a realizar cuando era adolescente. Para un análisis, véase BASILE, Teresa. “Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 15 (2020): 127-157.

Si bien nos hemos centrado en objetos vinculados a las víctimas de la Shoah y a los desaparecidos y sobrevivientes de la dictadura argentina, es preciso detenernos en otra serie que incumbe a los *objetos del exilio* que también ocupan un sitio importante en las segundas generaciones, tal como analiza Florencia Basso en *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México* (2019). Basso explora, a partir de obras de artistas plásticos, los objetos de los argenmex pertenecientes a la segunda generación, es decir a los hijos de exiliados argentinos en México, señalando ciertas particularidades en tanto “objetos de memoria” que se caracterizan por elaborar y trabajar con las tensiones de una doble memoria (mexicana-argentina) y por trasladarse en los viajes de ida y regreso. Son entonces objetos del exilio, del destierro, del regreso y del desexilio aunque no siempre les resulta sencillo a estos hijos definir cuál es el país al que pertenecen. Señalemos que mientras para la primera generación resultaba claro que su lugar de origen era Argentina y el exilio estaba en México, en cambio para varios de sus hijos, en especial los que fueron a México siendo muy pequeños o nacieron allí, el exilio constituyó el regreso con la familia a Argentina. En este sentido, los objetos suelen encontrarse en tránsito, en movimiento, son portátiles, alojados en valijas, y hacen del exilio interminable su lugar de pertenencia. A través de ellos los hijos de exiliados procuran integrar su doble pertenencia argenmex y/o explorar los desgarros y conflictos suscitados bajo esta inestable condición (153-206).¹⁰

Uno de los ejemplos que vamos a recorrer brevemente, la instalación *Árbol del desexilio* (2006-2010) de Mercedes Fidanza¹¹ (figura 10), reúne varias significaciones sobre el objeto colocado en las fuerzas enfrentadas del exilio, según la lectura de Basso a quien seguimos en esta ocasión. En esta intervención urbana –de las varias que ha realizado en Argentina y México– Fidanza convoca en el espacio público de una plaza a exiliados de diversos países para que coloquen algún objeto traído del exilio en un árbol, como una suerte de ritual de ofrenda, junto también a valijas de viaje. Ella coloca varios objetos que suelen representar la cultura mexicana popular como sombreros, bordados, alebrijes, muñecos, entre otros. En el encuentro realizado en la Plaza de Congreso, Fidanza eligió dos árboles cuyas ramas entrelazadas señalaban la posibilidad de integración de la doble identidad argenmex, cuya tensión asimismo se exhibe en la confrontación entre la raigambre del árbol que estabiliza con la profundidad de sus raíces en la tierra y el desarraigo de los objetos transportados desde el exilio en las valijas. El ejercicio del *desexilio* parece debatirse, entonces, entre anclaje de los objetos viajeros en el árbol firmemente arraigado y el des-anclaje provocado por los objetos en tránsito, des-terrados, una metáfora de la dificultad para echar raíces que caracteriza a los argenmex (Basso 2019: 153-160).

¹⁰ Basso analiza el “objeto de memoria” en el exilio político en México considerando las siguientes propuestas artísticas de la segunda generación: *Árbol del desexilio* (2006-2010) y *7Historias* (2008) de Mercedes Fidanza; *Un niño de 30 años* (2006) y *El niño que odia* (2007-2011) de Tomás Alzogaray Vanella; y *El objeto del exilio* (2013) de Liza Casullo y Federico Joselevich Puiggrós (Basso 2019: 153-206).

¹¹ Mercedes Fidanza es una artista visual nacida en Buenos Aires en 1974. Durante un período de su infancia, desde 1976 hasta 1983, vivió en el Distrito Federal en México junto con sus padres exiliados de la última dictadura cívico-militar argentina. Luego, regresa a la Argentina y, una vez instalada, estudia cerámica en el IUNA y escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.



Figura 10. Objetos de la instalación *Árbol del desexilio* (2006-2010) de Mercedes Fidanza

Los objetos, entonces, también pueden ser leídos a partir de las diversas generaciones a las que se vinculan, distinguiendo en primer lugar y *grosso modo* entre la primera y segunda generación (luego vienen las terceras, cuartas, etc.) cuyo vínculo con el acontecimiento de extrema violencia varía notablemente según sea el caso.¹² En especial, las experiencias de las segundas generaciones de la Shoah o de los hijos de desaparecidos argentinos se extienden desde quienes fueron

¹² Indudablemente resultan imprecisos y generales los términos primera y segunda generación. Discutimos esta cuestión en Teresa Basile y Cecilia González “Las posmemorias en acto” (2020).

víctimas directas hasta los que sin haber sufrido en carne propia han heredado los efectos del trauma de sus padres como un nudo problemático que deben resolver.

Entre estos acervos de objetos que fuimos recorriendo, existe un conjunto vinculado a niños y niñas que estuvieron en los campos de concentración y exterminio nazis que van desde los zapatos de los menores hasta los juguetes que se fueron encontrando –y de cuya variedad no podemos dar cuenta aquí, sino solamente citar algunos ejemplos–. En el Museo Yad Vashem de Jerusalén se creó la muestra itinerante “No es juego de niños” donde se exponen una serie de juguetes que los niños llevaban consigo antes de entrar a las cámaras de gas o que se crearon dentro de los campos como algunos muñecos de trapo, entre los cuales encontramos uno hallado en Auschwitz, vestido con el uniforme de los presos (figura 11). También en esta muestra se exhibe un tablero para jugar al Turista Mundial, pero en lugar de que los infantes compraran propiedades como es el juego normal, ellos compraban la cámara de gas. Si bien ahora, situados en museos y muestras, constituyen objetos que testimonian el exterminio de niños como parte del plan orquestado por el nazismo, en el momento de su creación dentro del campo estos juguetes fueron objetos *performativos* con los cuales los niños procuraban enfrentar, comprender y encauzar la violencia extrema que los amenaza desde las herramientas de su propio universo infantil. Vamos a indagar ahora una serie de objetos referidos a los hijos de padres desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado en Argentina.



Figura 11. Muñeca de trapo hallada en Auschwitz. Forma parte de la muestra itinerante “No es juego de niños”, del Museo Yad Vashem de Jerusalén

2. LOS OBJETOS DE LOS HIJOS DE DESAPARECIDOS Y VÍCTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN ARGENTINA

¿Cuáles son los objetos que una segunda generación elige para recordar? ¿Se trata de objetos que pertenecen al universo de los padres que han sido víctimas de violencia extrema, objetos que, como diría Marianne Hirsch, sus hijos deben descifrar a través de la imaginación para desandar y comprender lo acontecido con sus progenitores? ¿O son objetos de su propia experiencia cuando su infancia también ha estado atravesada por la violencia radical? ¿O ambos están relacionados cuando estos hijos emprenden la búsqueda de sus padres como una tarea que los compromete en su identidad? ¿Cuál es la función de estos objetos en la vida de los hijos: recordar para recuperar a sus padres desaparecidos y reconfigurar la familia “rota”, para tramitar las heridas traumáticas de su psique, para testimoniar la barbarie, para iniciar una lucha en torno a los derechos humanos?¹³

Luego de la última dictadura argentina (1976-1983), en los inicios de la democracia los organismos de Derechos Humanos lograron instalar la narrativa humanitaria y la figura de la “víctima inocente”, desvinculada de su pertenencia a la izquierda revolucionaria, para nombrar a los desaparecidos en las prácticas por la memoria, verdad y justicia. En cambio, la segunda generación de los hijos, que adquirió presencia a mediados de la década de los 90, se interesó por los ideales políticos, las militancias y luchas de los padres, así como por sus gustos, preferencias, deseos, afectos y cuerpos, distanciándose de la foto austera, aséptica, en blanco y negro tipo carnet utilizada en las marchas para identificar a la víctima desaparecida, sin distraer la atención hacia otras señas, eludiendo la biografía, la historia, borrando las marcas políticas y los estilos personales.

En esta búsqueda de los padres, los objetos ocuparon un lugar central (junto a las fotos familiares, a las recorridas por los centros clandestinos de detención, a las entrevistas y charlas con antiguos compañeros de los padres, etc.). Los hijos se convirtieron en recolectores, archivistas, coleccionistas, acumuladores, almacenadores de objetos, como es posible ver en muchas instalaciones, muestras, museos o performances organizados por ellos. En su film *M* (2007), Nicolás Prividera revuelve cajones, armarios con cartas, objetos, documentos de identidad, algunos de los cuales extrae de un baúl, uno de los lugares predilectos donde se atesoran estos materiales, como también se advierte en *El edificio de los chilenos* (2010) cuando Macarena va sacando objetos del baúl para poder recordar.

Para celebrar los 25 años de su fundación en 1995, la agrupación de Derechos Humanos H.I.J.O.S. comenzó a programar en 2020 una muestra –que se vio frustrada por la pandemia del coronavirus– en la ciudad de La Plata, en la que cada hijo llevaría una caja-objeto intervenida con recortes de diarios, fotos, pintura, textos, etc., que funcionaría como un archivo personal en cuyo interior se colocarían objetos de valor, vinculados a la memoria de sus padres y madres, que ellos fueron reuniendo a través del tiempo (figura 12). Tal vez un antecedente de estas cajas sea aquellas del “Archivo Biográfico” que la institución de Abuelas arma para entregar a los nietos

¹³ El presente artículo retoma algunas perspectivas de mi libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (EDUVIM, 2019). Asimismo, agradezco las conversaciones y los datos brindados por Lucas Almada, Ramón Inama, Andrea Suárez Córca, Mercedes Fianza y Ludmila Da Silva Catela.

una vez recuperados y en las cuales hay información, datos, grabaciones, entrevistas y objetos de y sobre sus padres.



Figura 12. Caja-objeto de los hijos/as de desaparecidos argentinos. Forma parte de la muestra preparada para la celebración (frustrada por la pandemia) de los 25 años de la fundación en 1995 de la agrupación de Derechos Humanos H.I.J.O.S. en La Plata, Argentina

¿Por qué esta insistencia de los hijos/as en conservar y acaudalar estas pertenencias? A diferencia de la fotografía del rostro que remite a la identidad de la persona, el objeto es una sinécdoque del cuerpo y conecta a los hijos con la corporalidad de los padres, con sus afectos, abrazos, olores, sensaciones, con la vida que estaban llevando, despierta una *memoria corporal*, de otra índole, que se acerca a la memoria involuntaria de la magdalena proustiana, disparada a partir de los sentidos del gusto y del olfato. Ya no se trata solo de obtener datos de los padres, sino de establecer un vínculo afectivo. Es la única vía que queda para percibir y vivir ese cuerpo, es el camino inverso y complementario al encuentro con los huesos. Una escena de *Aparecida* (2015) de

Marta Dillon¹⁴ ejemplifica estas dos vías tan disímiles de llegar a los padres: los huesos y los objetos, la muerte y la vida, el duelo y la melancolía.

En este texto, la autora aborda su propia experiencia centrada en el encuentro de los huesos de su madre, Marta Taboada, por parte de los antropólogos forenses, una “aparición” que remite al último tramo de los avatares de la búsqueda que los hijos emprenden, y que abre la posibilidad de efectuar el duelo y poner punto final a ese doloroso recorrido. Pero frente a los huesos, Marta comienza a vestirlos con las prendas preferidas de su madre, las polleras largas, las túnicas, los jardineros, la campera a rayas, la coqueta ropa interior, los collares y aros, las plataformas: “¿Podría alguna tela cubrir sus costillas?” (28). Cuando se topa con el fémur, recuerda las “piernas de gacela” de la madre, “largas, bien torneadas, ideales para la minifalda” (58). En cambio, cuando se refiere a los huesos sueltos, y aun cuando ella los quiere consigo, aun cuando sirven como prueba condenatoria, constituyen restos de una vida, residuos de una existencia, material para los antropólogos, huesos que ella precisará vestir, vincularlos a la vida de su madre, ponerlos de pie. “Material de investigación, series cifradas, objetos que juntan polvo, polvo sobre polvo sin sus deudos, su comunidad, su historia” (30); “¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería, quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos, iguales a los de cualquiera”, afirma su autora (33). Además de las ropas, collares y sandalias ¿debemos incluir a los huesos como objetos?

Las ropas e hilachas que le entregan junto a los huesos son los objetos que le sirven para “corporizar” (117) a la madre y comenzar a recordar anécdotas de su vida, como una cita amorosa evocada por la ropa interior. En lugar de la desintegración del cuerpo exhibida por los huesos, acontece un ritual de *resurrección* de la carne, y el acto de vestir el cuerpo hace brotar la vida de los huesos: “La certeza envolviendo ese fémur; envolviendo y devolviendo, una capa tras otra de nervios, sangre, carne, grasa, dermis, epidermis, los pelos, las medias de nylon, la pollera a cuadros de lana y mi cabeza sobre ella” (60). En su primera aparición, el cuerpo se hace visible a través del abrazo –recordado, añorado e imposible–, un tópico que reaparece continuamente desde el inicio mismo de la novela en la descripción de la foto con su madre, relacionando la *memoria corporal* de la protagonista con el deseo de devolverla a la vida. Y aún en las escenas sobre los últimos días de la madre en cautiverio, la narradora elige momentos que la muestran “vital, coqueta y creativa” (25), cortando las mangas de la polera porque hacía calor.

Se trataba de encontrar no sólo los huesos de sus padres desaparecidos, sino y sobre todo, sus vidas, entablar imposibles diálogos, tocarlos, abrazarlos en un tiempo y espacio inexistentes, resucitarlos más que enterrarlos, añorarlos melancólicamente más que hacer un duelo, tal como se advierte en los montajes fotográficos de Lucila Quieto “Arqueología de la Ausencia 1999-2001”¹⁵.

¹⁴ Marta Dillon (Buenos Aires 1966) es hija de la abogada y activista Marta Taboada (1942-1977) quien fuera militante del MR 17 (Movimiento Revolucionario Diecisiete de Octubre) luego desaparecida por la dictadura argentina en 1976 cuando Dillon tenía diez años. Marta Dillon es referente de la agrupación H.I.J.O.S., militante LGTBQ, una de las fundadoras del movimiento *Ni una menos* y reconocida periodista.

¹⁵ Lucila Quieto nació en Buenos Aires en 1977. Es egresada de la Escuela de Fotografía Creativa. Trabaja en fotografía, pintura y video, es autora del libro “Arqueología de la Ausencia”. Su padre, Carlos Alberto Quieto, quien era trabajador del puerto de Buenos Aires y militante de la organización Montoneros, fue secuestrado durante la última dictadura militar en agosto de 1976, meses antes de que ella naciera.

A través de *fotomontajes* (se proyecta en la pared la foto de los padres y allí se sitúa el hijo para sacar una nueva foto que ahora lo incluya) diseña imposibles encuentros con sus progenitores en los que comparten momentos de la vida como el festejo de cumpleaños, reuniones familiares, viajes en común y sucesos cotidianos. Luego Quieto ofreció a los demás hijos la posibilidad de tener una foto con sus padres, socializando esta práctica y reuniendo trece historias. El cuerpo en estas fotos es un claro ejemplo de la mirada de los hijos que intenta reponer los datos personales, los gestos, el color, el escenario que los rodea, el momento en que se tomó la foto, dando lugar a la alegría y a la fiesta más que a la tristeza y al duelo, al disfrute que no estuvo. En esta línea también los objetos vivifican a los padres.

3. ENTRE EL OBJETO BIOGRÁFICO Y EL AUTOBIOGRÁFICO. LAS INSTALACIONES DE ANDREA SUÁREZ CÓRICA¹⁶

Para llevar a cabo su instalación “El abrazo de los objetos (ejercicios de memoria)”¹⁷, Andrea Suárez Córca (1966) elige una serie de objetos de su madre, Luisa Marta Córca (La Plata, 1944-1975), militante peronista, víctima del terrorismo de Estado, que fue secuestrada y asesinada el 6 de abril de 1975 y su cuerpo sin vida fue hallado al día siguiente. En ese momento su hija Andrea tenía ocho años y medio (figura 13).

Disímiles entre sí en cuanto a su función primaria, estos objetos se reúnen en base a su pertenencia al mundo de la madre desaparecida, son *objetos biográficos* que van a descubrir una doble dimensión de la madre, a veces difícil de escindir, su biografía y su intimidad. Podemos recorrer su breve biografía a través de un pin donde consta que se ha recibido de bachiller en 1972, una medalla con una figura semejante a Dante que habla de sus estudios en la carrera de Filosofía y los boletos del Hipódromo de La Plata donde trabajaba (luego se los llevaba a su hija para que juegue). Otra serie de objetos apunta a la intimidad de Luisa como el brillo para labios, la camiseta de encaje, las sandalias (con un toque hippie) que a su vez refieren a las costumbres y la moda de los 70 que podían caracterizar a una joven (que no olvida cierta nota de coquetería) como el hábito de fumar (cenicero), el uso de una Siambretta (la patente), una motoneta de fabricación argentina vinculada al peronismo y a la UES-Unión de Estudiantes Secundarios (Juan Domingo Perón en su primera presidencia repartió a los jóvenes peronistas las primeras 75 Siambretta modelo “Standard”). La muñeca de la madre nos sugiere la juventud y temprana muerte de quien aún conservaba los juguetes de la infancia.

¹⁶ Andrea Suárez Córca (La Plata, 1966) es artista visual y naturalista autodidacta. Cursó la carrera de Psicología-Universidad Nacional de La Plata (31 finales sin llegar a recibirse). Fue una de las fundadoras de la Agrupación H.I.J.O.S. La Plata en 1995. Publicó los libros de poemas *Alas del alma* e *Imágenes rotas* (Autogestión ediciones, 1992 y 1993) y el libro *Atravesando la noche, 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* (Editorial Campana de palo, 1996). Su producción artística está fuertemente ligada a su biografía y ciertos intereses centrales: caminar la ciudad, recolectar, nombrar, ejercer la memoria, organizar archivos, resignificar, sacar del desamparo, visibilizar, construir lazos afectivos.

¹⁷ Esta [muestra](#) estaba a punto de inaugurarse el sábado 21 de marzo 2020 en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata cuando el presidente argentino decretó la cuarentena por el coronavirus para el 20 de marzo, de modo que se pospuso de modo indefinido. A pesar de ello, Andrea Suárez Córca me ha facilitado los gacetillas y fotos de los objetos que iban a mostrarse.



Figura 13. Instalación “El abrazo de los objetos (ejercicios de memoria)” (2020) de Andrea Suárez Córlica, La Plata, Argentina)

En esta elección y disposición de los objetos, la madre (cuyas fotos ocupan el lugar central y exhiben su notable belleza) no está focalizada en su militancia política –no obstante, este es el dato, conocido por el público, que está en la génesis de la Instalación–, sino connotada a partir de un recorrido por sus estudios universitarios, por su vestuario femenino con rasgos de coquetería y un leve hippismo, por sus costumbres de fumar y andar en una motoneta que constituyen dos índices de la liberación femenina del momento, todo lo cual termina por mostrarnos las particularidades de una joven universitaria militante peronista de la ciudad de La Plata.

En el sugestivo título “El abrazo de los objetos (ejercicios de memoria)” advertimos los nuevos vectores que atraviesan y resignifican a estos objetos, ya desviados de su función pragmática y recolocados en un ejercicio de memoria, que han sido “guardados amorosamente durante 45 años”, para convertirse en “poleas transmisoras de vínculos y afectos”.¹⁸ Como sabemos “lo personal es político” y en esta muestra la intimidad de una memoria personal de la hija, que apela nuevamente al abrazo, se desliza hacia la memoria colectiva.

¹⁸ Estas citas remiten a la gacetilla de la muestra “El abrazo de los objetos”.

Podemos preguntarnos con Suárez Córca ¿qué efecto tiene el terrorismo de Estado no ya sobre los cuerpos torturados, violados, asesinados, desaparecidos o exiliados sino sobre los objetos? Como adelantamos cuando hablamos de la paradoja de la prótesis, estos objetos con el fuerte peso de su fisicidad remiten a una falta dando lugar a una tensión entre la presencia y la ausencia, la materia y el vacío, el cuerpo y un ropaje que ya no lo cubre, los objetos y la carencia del sujeto, donde “se hace presente y visible aquel mundo arrebatado por la violencia estatal”. Si tal como señalamos, para Moles (1974: 13), el objeto se define como aquello de índole material que se presenta o arroja ante el sujeto ¿qué acontece con estos objetos sin sujeto? Andrea Suárez Córca se interroga: “¿Se puede construir un cuerpo ausente a partir de la presencia de sus pertenencias?”. Una pregunta similar a la de Marta Dillon quien busca vivificar a la madre. A diferencia del anclaje en la vida señalado por Violette Morin, este objeto biográfico que los hijos de víctimas atesoran de sus padres intenta reconstruir un cuerpo asesinado y sustraído a través de esta presencia inquietante de objetos que lo nombran y convocan en su ausencia. Un ejercicio de memoria melancólica que no se cierra en el duelo ni se rinde al olvido.¹⁹

Unos meses antes de esta instalación, Andrea Suárez Córca expuso, en el Simposio “El archivo como irrupción en el espacio” del X Congreso Internacional Orbis Tertius *Espacios y espacialidad*, “La niña y el archivo” (La Plata 2019) donde desplegó una serie de objetos sobre sí misma. Ya no se trata de objetos biográficos sino autobiográficos, aunque esta distinción se difumina ya que la biografía de la madre está en el origen (útero), en el desarrollo de una comunicación (truncada) y en la continuidad de la militancia materna en el ejercicio de memoria (archivo) de Suárez Córca (figura 14).

En este display de objetos hay un relato temporal, genealógico, configurado a partir de un encadenamiento que se inicia no con ella sino con la foto de la Revista Gente de 1974, que convoca a su madre un año antes de la muerte y que alude a su rol de actriz en la película *Boquitas pintadas* de Leopoldo Torre Nilsson. Esta secuencia se continúa a través de un diálogo cercenado, imposible e imaginario con la madre (Planilla de control del período menstrual), que dará lugar a su producción literaria (el cuaderno con poemas escritos en 1977 a los 11 años y pasados luego en el cuaderno Argentina '78, y la escritura de sus sueños). A los 30 años –“que era la edad de mi madre en el momento de su secuestro y muerte”– sufre una crisis “muy profunda”, de la que sale a través de la publicación del libro *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. Indudablemente acá los objetos han servido para un trabajo de memoria elaborativo. La publicación de *Atravesando...* es el inicio de sus diversos trabajos que desde la producción literaria y visual reflexionan sobre el terrorismo de Estado, y que en esta muestra derivan en la configuración de un archivo. Nuevamente las dimensiones de la intimidad y de la biografía de entrecruzan para asegurarnos la carga política que portan, y de este modo los objetos se disponen para los trabajos de memoria de tipo reflexivo-interpretativo.

¹⁹ Las categorías de *duelo* y *melancolía* como modos de elaborar las pérdidas en torno a los desaparecidos han organizado ciertos debates en Argentina, marcando grosso modo dos líneas. Mientras algunos solicitaron conocer la historia y el destino de las víctimas así como recuperar sus huesos para poder tramitar la herida y realizar el duelo, otros se resisten a pensar el duelo en términos de un proceso cerrado que supone la sustitución del objeto perdido por otro (Freud, 1993). Por ello es posible advertir la progresiva importancia que, en detrimento del duelo, la melancolía ya despojada de su carácter patológico va adquiriendo en estas reflexiones que buscan no olvidar a las víctimas. Desarrollamos este debate en Amar Sánchez y Basile (2014).

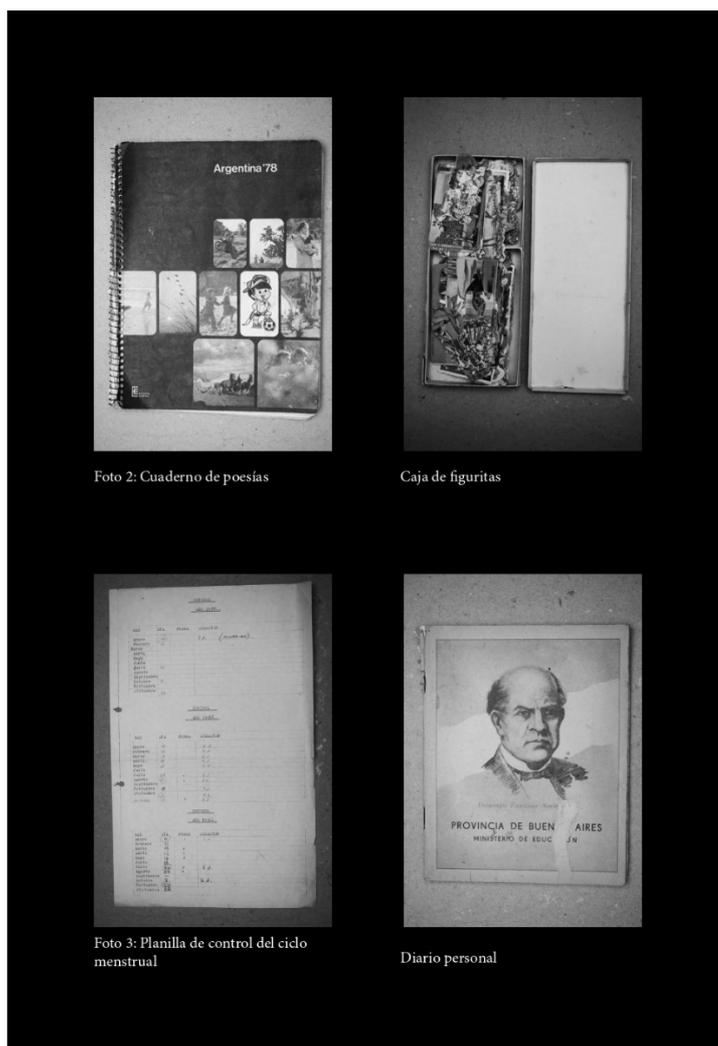


Figura 14. Instalación “La niña y el archivo” (2019) de Andrea Suárez Córca, expuesta en el X Congreso Internacional Orbis Tertius *Espacios y espacialidad*, La Plata, Argentina

Esta continuidad madre-hija, como sabemos, es una de las características de esta segunda generación argentina, visible tanto en la agrupación de H.I.J.O.S. —recordemos que Suárez Córca fue una de las fundadoras de la Agrupación H.I.J.O.S. La Plata en 1995— quienes instauran su propia militancia en el legado de los progenitores (“Nacimos en su lucha, viven en la nuestra”), como en las producciones artísticas con sus específicos modos de elaborar la memoria. En la biografía de la madre (“El abrazo de los objetos”), la matriz que ordenaba los objetos era la militancia revolucionaria peronista de una joven universitaria platense con rasgos de cierta liberación femenina, es decir el universo simbólico de los 60 y 70. En cambio en “La niña y el archivo” arribamos a los 90 donde se produce el corrimiento hacia la narrativa de los derechos humanos y los nuevos modos de militancia que en esta muestra se hacen presentes a través del archivo que ella confeccionó con las Solicitadas de *Página 12* sobre las víctimas del terrorismo de Estado. Con este registro de objetos tomados del periódico ingresa la política humanitaria al archivo de Suárez Córca para inmediatamente reorientarse y capturar desde la elaboración intelectual (un trabajo académico para la cátedra de la UBA “Análisis de las prácticas sociales genocidas”) y desde la producción artística (una instalación artística interactiva realizada en el

Museo de Arte y Memoria de La Plata bajo el título “Modos de nombrar y no nombrar: a 40 años del Golpe Militar”) que constituyen sus particulares ejercicios de memoria.

Respecto a la anterior muestra sobre la madre, el display de objetos sugiere a través de la fisicidad la presencia-ausencia de la madre; acá en cambio estamos frente a un “archivo” que tiene otro modo de narrar y significar. Además de lo visual y táctil, se incluye la escritura, pasamos de esa materialidad sin voz que convocaba la ausencia de la madre asesinada a la emergencia de voces y escrituras que buscan un diálogo frustrado, que persiguen significados en los sueños y fantasmas, que se traducen en la propia literatura de esta hija y que se abren al futuro de otras voces. También se percibe un desplazamiento desde la sincronía del display a una diacronía genealógica.

Más allá de estas características ¿Qué implica la configuración de un *archivo de objetos* por parte de una hija de madre secuestrada y asesinada en el contexto argentino de las luchas por la memoria? Jacques Derrida en *Mal de archivo: una impresión freudiana* [1995] advierte sobre el “mal” que amenaza todo archivo, su inevitable principio de destrucción. El archivo surge y se constituye a partir no del deseo de recordar y conservar, sino del debilitamiento de la memoria al que se intenta detener. De Certeau también recuerda en *La escritura de la historia* que la historia no es el resultado de la voluntad de salvaguardar lo acontecido, sino de exorcizar la muerte. De modo que la pulsión de muerte es justamente aquello que está en el núcleo del archivo y lo corroe y deconstruye desde adentro, señalando la vana insistencia en atesorar aquello que de antemano le pertenece al olvido y a la muerte, abortando cualquier intento de acaparar la infinitud que todo archivo ansía. La artista es consciente de estos límites cuando afirma la fragilidad, la incompletud y su destino incierto, lo que no le impide apostar a crear “un corpus, un cuerpo vicariante de otro cuerpo siempre ausente”. En la muestra de Suárez Córlica esta pulsión de muerte atañe a la madre cuya ausencia se procura conjurar y salvar del olvido. La acumulación, el coleccionismo, la voluntad de guardar y archivar, ese *pathos* del acopio es inversamente proporcional a la quita, resta, destrucción, asesinato ejercido por el Estado terrorista.

No es posible evitar otra lectura que ya no refiera al “mal” ontológico que carcome todo archivo según Derrida, sino a uno histórico: la destrucción, la quema, el ocultamiento, el borrado de los archivos por parte del estado genocida y sus perpetradores. Como una “microrresistencia”, contra este mal de archivo se levanta el de Suárez Córlica para proponer convertir los objetos en testimonio y documento (el objeto “será documento”, nos dice) y disponerlos para el futuro (“Construyen promesas de futuro. Son obras por venir”, insiste) cuya temporalidad está inserta como fuerza mesiánica en todo archivo, abierto a la inscripción del por-venir, según consigna Diana Nápoli a propósito de Jaques Derrida y Giorgio Agamben (2016), o como “potencial poético” según nuestra artista.

El arconte en esta ocasión no es el gobernante, el *arkhé* no es el origen del poder, ni la residencia del magistrado ni su ley, sino la “casa rota” –de la que hablan Ilse Logie y Bieke Willem (2015)– en la cual la “niña” archiva, construye un archivo como lugar de alojamiento, regreso al útero y refugio. Acopia contra esa casa –la de los hijos de desaparecidos– perdida en tanto espacio de amparo, protección del niño, allanada y asediada por la violencia del terror estatal.

Para finalizar solo quiero destacar que en este breve recorrido hemos podido advertir la fuerte presencia de objetos en diversos escenarios de memoria donde despliegan su capacidad *performativa* para documentar y verificar la existencia de los campos de concentración con sus maquinarias de exterminio, para exhibir pruebas contundentes en los juicios, para los trabajos elaborativos de la memoria vinculados a las secuelas del trauma y asimismo para los trabajos reflexivos e interpretativos sobre los pasados violentos, para la transmisión a las generaciones siguientes, para la militancias políticas. Estos objetos han invadido los museos y sitios de memoria, han sido reutilizados por el arte en instalaciones, han viajado al exilio, han creado archivos. Los objetos constituyen un modo particular, diferente a la imagen, la fotografía y la escritura, de actuar en las políticas de la memoria. Son objetos vinculados al pasado, eficaces en el presente y dispuestos a ser reactivados en el futuro ante el desafío de nuevos acontecimientos de violencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, BASILE, Teresa (2014). “Introducción”. *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas*. *Revista Iberoamericana*, 80, 47 (2014): 327-349.
- BASILE, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: EDUVIM.
- BASILE, Teresa, GONZÁLEZ, Cecilia (2020). “Las posmemorias en acto”. Basile, Teresa y González, Cecilia (eds). *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata: Prensas de la Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux. (Coediciones; 9/Maison des Pays ibériques ; Série Amériques), págs. 9-30.
- BASSO, Florencia (2019). *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México* (2019). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones y Universidad de General Sarmiento.
- BAUMAN, Zygmunt (1998). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- BAUDRILLARD, Jean (1974). “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”. Moles, Abraham (ed.). *Los objetos*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo: págs. 37-75.
- CODARO, Laura (2020). *Cromañón: La construcción del acontecimiento y los procesos de memoria en la prensa escrita (2004-2014)*. (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2005). “Formas de las memorias. Etnografía de las marcas, usos y reinterpretaciones de las memorias políticas en Argentina”. Seminario *Territorios en conflicto ¿Por qué y para qué hacer patrimonio?*. Santiago de Chile: Editorial Diban: 12 – 29.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DILLON, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ENGLER, Verónica (2015). “[Las ruinas del terror](#)”. *Página12* (21 de septiembre de 2015).
- FREUD, Sigmund (1993). “Duelo y melancolía”. Buenos Aires: Amorrortu.
- HIRSCH, Marianne. “The generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29 (2008): 103-128.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- LEVI, Primo (2011). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Océano.
- LOGIE, Ilse, WILLEM, Bieke. “[Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada](#)”. *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal*. 5 (2015).
- MOLES, Abraham y otros (1974). *Los objetos*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- MORIN, Violette (1974). “El objeto biográfico”. Moles, Abraham (ed.). *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: págs. 187-199.

- NAPOLI, Diana. “Nuevas historias”: el mal de archivo”. *Historia y grafía* 46 (2016): 109-128.
- REATI, Fernando (2015). “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”. *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal* 5 (2015).
- STEINWASSER, Marga, SÁNCHEZ, María Antonia (2007). “Química de la memoria: Una experiencia de la desaparición”. Museo de la Memoria de Rosario.
- SUÁREZ CÓRICA, Andrea (2020). “El abrazo de los objetos”.
- SUÁREZ CÓRICA, Andrea (2019). “La niña y el archivo”.
- TELLO, Mariana Eva. “(Sobre)vidas: objetos, memorias e identidades en la transmisión de experiencias concentracionarias”. *Revista del Museo de Antropología* 5 (2012): 141-148.