

# 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.





# OBJETOS-TESTIGO. FRACTURAS Y RECONSTRUCCIONES DEL RELATO IDENTITARIO

Objects-as-witness: fractures and reconstructions of the identity

EMILIA PERASSI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO (ITALIA)

emilia.perassi@unimi.it <http://orcid.org/0000-0002-2070-2670>

RECIBIDO: 4 DE OCTUBRE DE 2020 ACEPTADO: 14 DE DICIEMBRE DE 2020

**RESUMEN:** La investigación se articulará en tres movimientos: fracturas, reconstrucciones, archivos. A cada movimiento le corresponderá una diferente tipología de objetos: zapatos, clavos y vigas, ropa. El objetivo es mostrar el proceso de desfamiliarización/ refamiliarización de algunos de los objetos presentes en relatos testimoniales (Miguel Lawner, *Retorno a Dawson*; Marta Dillon, *Aparecida*), fotográficos (Javier García, Lourdes Almeida, Gustavo Gutiérrez), artísticos y performativos (Alfredo López Casanova, Colectivo de Hijos, Elina Chauvet, Doris Salcedo). En su conjunto, se trata de objetos que declaran resistencia y resiliencia, creaciones que se oponen a la “contracreación” – así la define Primo Levi – programada por el universo concentracionario. A través de ellos, el relato autobiográfico quebrado por la detención o la desaparición vuelve a ‘ponerse en forma’ (Arfuch, 2013), a partir de la elocuencia metonímica del objeto.

**PALABRAS CLAVE:** objetos-testigo; violencia; desaparición; migración; narrativas testimoniales; fotografía testimonial; arte testimonial.

**ABSTRACT:** The presentation will be divided into three movements: fractures, reconstructions and archives. Each movement will correspond to a different typology of objects: shoes, nails and beams, clothes. The aim is to show the process of defamiliarization/refamiliarization of some of the objects present in the testimonial stories of Miguel Lawner (*Return to Isla Dawson*) and Marta Dillon (*Aparecida*), as well as in a corpus of photographic images (Javier García, Lourdes Almeida, Gustavo Gutiérrez) and artistic and performative works (Alfredo López Casanova, Colectivo de Hijos, Elina Chauvet, Doris Salcedo). As a whole, they are objects that exhibit resistance and resilience, creations that are opposed to “counter creation” – as Primo Levi defines it – programmed by the concentration-based universe. Through them the autobiographical story broken by the seizure or by the disappearance returns to “get in shape” (Arfuch, 2013), having been centered on the metonymic eloquence of the object.

**KEY WORDS:** objects-as-witness; violence; disappearance; migration; testimonial literature; testimonial photography; testimonial art; memory.

Perassi, Emilia.

“Objetos-Testigo. Fracturas y reconstrucciones del retrato identitario”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 16 (Diciembre 2020): 261-289.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.18407> ISSN: 2340-1869

## 1. EL OBJETO Y EL TESTIMONIO

Significantes siempre, los objetos de los que me ocuparé (zapatos-cadáver, vigas y clavos en un campo de concentración, regalitos con hilos de toallas en una cárcel, ropa encontrada en una fosa) tienen una característica en común, que puede extenderse al conjunto de las materialidades testimoniales: nunca tienen una función ancilar (decorar), instrumental (servir) o filológica (reproducir un ambiente), sino que operan como localizadores de subjetividades descompuestas, como enigmáticas partituras biográficas o chips hipertextuales en cuya materia y evidencia se almacenan datos, rasgos, gestos especialmente inmateriales: contacto de una piel, huellas de una figura, supuraciones de heridas y de llagas, roces de manos laboriosas, deseos, pavores, infinitas gamas del amor, entregados a la impasible, y a la vez elocuente, mudez de sus formas. Si el archivo es rígida reunión de documentos, bien podemos pensar en la semiosis de estos objetos por medio de la categoría del repertorio formulada por Diana Taylor (2017): memoria que actúa desde los cuerpos, que producen un conocimiento no reproducible, inalterable en su silenciosa y persistente verdad. En el caso del cuerpo de los objetos, su verdad consiste justamente en su materialidad, que los hace “visibles, tocables, sentibles” (Piper, 2017: 192), operadores de la relación entre pasado y presente, pruebas de su realidad. Bien lo señala Isabel Piper (2017) a propósito de los objetos acumulados en los museos de la memoria del Holocausto, en los que funcionan como “agentes de enunciación de lo ocurrido. Permiten poner fechas y lugares, sitúan la memoria, permiten percibir el hecho como una realidad incuestionable” (2017: 200). El objeto como garantía del sujeto, pues, resistiéndose a su dispersión, a su desfiguración, para dotarlo de una forma conclusa y próxima: visible, tocable, sentible. Y si la puesta en forma es dintel del espacio biográfico según Arfuch –un espacio que no se rinde a lo informe, “al sordo rumor de la existencia” (2013: 75)– los objetos-testigo son relato, tejido, texto, aunque a menudo sin palabras, consignados al desciframiento, a las ciencias de los signos, a la hermenéutica de los afectos lectores. A diferencia del relato subjetivo, al ‘objetivo’ nunca se le podrá acusar de ficción: en su materialidad demora una verdad inexpugnable.

La de “archivos vivos” podría ser otra posible conceptualización para los objetos sobrevivientes a la violencia, resistentes a la violencia. La sugiere Shaday Larios en su estudio seminal sobre objetos, escenarios y memoria (2018), dialogando con la idea de repertorio de Diana Taylor. Los archivos vivos remiten a una práctica especialmente corpórea, emocional, afectiva de la memoria (‘viva’, justamente) que de a ratos provoca una sugestión de fetichismo a la Marc Augé: el objeto fétiche es la “morada donde reside el espíritu” (1998: 22).

Antes que en los contextos latinoamericanos, se observó este devenir del objeto en el de la Segunda Guerra Mundial. Fue desgarradoramente inevitable considerar que el objeto es a menudo todo lo que quedó de los muertos (en los campos de concentración, en los bombardeos, en los asaltos bélicos). A la objetualidad postcatástrofe se le atribuyó la capacidad de recordar simbólicamente a las personas perdidas, otorgándole un “comportamiento mágico” (Laubu y Mattéoli, 2011), cuando no un “animismo perverso” (Larios 2018: 151) por el poder de evocar a los muertos y el tamaño de la masacre. “Cápsulas de tiempo”, según Doyle (2014: 59), que ya observó su función en la representación y memoria de la Primera Guerra Mundial, al enlazar el antes y el después de la catástrofe; “testigos mudos de eventos, dispositivos de grabación” (Doyle: 65); “relicarios” (Laubu y Mattéoli, 2011); “bío-objetos” (Kantor en Juntunen:

2020); “evidencias históricas, iconos memoriales” (Schindel, 2017): prefiero llamarlos objetos-testigo, y no objetos- testimonio, para otorgarles esa calidad de vida propia, de energía afectiva, narr-activa, con la que constelan obstinados las narrativas de la pérdida. Objetos que son materia especialmente “indócil” (Larios: 2018), dotados de una “particular condición de existencia” (17), “una posibilidad de latencia en la condición inanimada determinada por cómo las personas los vivimos” (15). Esta “particular condición” está evidentemente vinculada a la inversión afectiva y simbólica, política y poética a la vez, que en ellos opera. Formas materiales que desobedecen al mandato aniquilador de la muerte y del olvido. Objetos que son testigos quizás potencialmente, latentemente, integrales, por haber atravesado la muerte y haber “subsistido más allá de ella”, tal como reflexiona Benveniste sobre la etimología de la palabra testigo (1976: 495). En su mudez tipográfica se materializa el exceso, la desmesura, la ilimitada proliferación semántica del silencio.

Hipertrópicos, por configurar su sentido a través del catálogo de figuras propias de la retórica testimonial de la marca (metonimia, sinécdoque, metáfora, elipsis, prosopopeya, hipotiposis etc.); contramonumentales, por reivindicar esa utopía intersticial de lo íntimo, de lo privado contra el estruendo de lo público, los objetos-testigo que nos están ocupando permiten completar el doble movimiento de la literatura testimonial: a la cosificación de la persona responden a través de la humanización de la cosa, en cuya evidencia material se preserva la persistencia del sujeto. Los restos (ropa, dibujos, piedras grabadas, pequeñas joyas talladas en frágiles huesitos de pollo, pitilleras, poemas escritos en papel de cigarrillos, bordados, artesanías de madera, cartas, tarjetas, regalitos de Navidades en celdas o sótanos, clavos para cincelar piedras, cuadernos historiados etcétera) certifican cierto carácter premoderno del objeto tal como se textualiza en la práctica y en las narrativas de la memoria: al contrario del objeto cotidiano en Baudrillard , “rico en funcionalidad y pobre en significación” (1981: 92), en el que el ser se ausenta, el objeto postcatástrofe, el de la cotidianidad del horror y del dolor, articula un “reencuentro con el ser” (Larios, 2018: 135), rico en funcionalidad simbólica y riquísimo en significación.

Irreproducibles, únicos, no sustituibles, estos objetos vuelven a destellar con aura benjaminiana , reintegrada la cosa a su espesor ontológico, a su ‘virtud testimonial’, garantizada por su autenticidad. No serializables, porque su materialidad se da por la unión entre ‘esa’ persona y ‘esa’ cosa, los objetos-testigo son especialmente valiosos porque localizan, temporalizan, sitúan a sujetos faltantes, o que han faltado durante el tiempo de su detención o desaparición.

## 2.VIDA DEL OBJETO

Tomando en préstamo ciertas sugerencias de Pía Montalva en *Tejidos blandos* (2013), sobre indumentaria y violencia política en Chile, propongo organizar el mapa de los objetos-testigo a partir de la idea de que su conjunto puede leerse como articulador de un ciclo biográfico global, marcado por tres movimientos. Si en efecto la violencia significó el corte del relato autobiográfico, el quiebre de su coherencia narrativa, los objetos intervienen ejemplarmente para encarnar el proceso que determina la curva de las experiencias traumáticas, disponiéndose en tres áreas vivenciales: el quiebre, la recomposición, la archivación viva del relato identitario. Trataré de



ofrecer unos cuantos ejemplos para mostrar esta hipótesis de trabajo, acudiendo a materiales tanto textuales como visuales.

En el primer movimiento, el de la fractura del relato autobiográfico, destaca la presencia incesante de un objeto irrevocable en el imaginario testimonial: los zapatos. Auténtica archi-imagen, quizás la más siniestramente acumulativa para representar la industria genocida de la muerte, esta imagen está instalada de manera inerradicable en el imaginario testimonial por su fuerza elocutiva. Funciona como evidencia histórica e icono memorial a partir del Holocausto, según Schindel (2013). Capta el quiebre, la disyunción entre el ser y su sombra, entre *bíos* y *ζοέ*.



Imagen 1. Son 800.000 los zapatos guardados en el Memorial y Museo de Auschwitz-Birkenau

Basamento retórico (por eso metafórico) y fundamento de la figura humana en su tradición histórica, los zapatos remiten a los cuerpos faltantes, espectrales, ya que siguen conservando la forma de quienes los llevaron, que existieron y que están disueltos, que deberían estar allí pero que ya no están ni estarán nunca más. Forma sin su contenido: la sintaxis autobiográfica es definitivamente irrecomponible.

Los zapatos suelen tener, en la memoria de los genocidios, una disposición figurativa parecida: amontonados, masivos, deformados, exhiben lo último y lo único, lo que queda de un cuerpo colectivo inconmensurable, de su biografía unánime y trágica. Anónima y universal. Su elocuencia material y simbólica se deposita en lo no medible, en lo infinito, o sea en lo no-finito de la violencia que arrasó, vaciándolas, a plúrimas subjetividades.



Imagen 2. Auschwitz-Birkenau. Block 5: “Material evidence of crime”

Suelen presentarse como cúmulo y túmulo, para decir lo incalculable de la siniestra aritmética de las necropolíticas y a la vez la constancia de un duelo sin fin, que excede continuamente lo verbalizable, lo figurable. Los zapatos dicen la desarticulación radical entre cuerpos y existencias. Lo inerte, lo inanimado, lo desmesurado le confiere, a esta figura de los restos, el carácter de una totalidad muerta e irremplazable en la que no tiene cabida ninguna mención a la vida. Mudos, inertes, cada par inimitable, vacíos de la figura, son la imagen final de los ausentes, el resto irreductible de sus huellas. Repiten sin eco una palabra indeclinable, sin atributos, unívoca, calcinada: ausencia. Los marca una condición desvencijada, deshecha, pobre. Son objetos que proceden no solo de lo real, sino de lo “real deteriorado” (Larios, 2018: 162). Destruído el hilo narrativo que vincula la persona a la vida, significan la radical soledad del objeto, la ruptura de la continuidad simbólica entre un sujeto y el objeto.

Como observa Andreas Huyssen (2002)<sup>1</sup>, los tropos del horror concentracionario se descentrarán hacia la representación de otros genocidios. Resulta perturbador constatar como al *nomos* del exterminio se adscriben, entre otras, las narrativas contemporáneas que están haciendo memoria y duelo de la catástrofe migratoria, especialmente las de la Frontera Norte. Emblemáticas al respecto las palabras de escritor mexicano Emiliano Monge, autor de una novela ejemplar, *Las tierras arrasadas* (2015), en la que se tematiza la migración como “el Holocausto del

<sup>1</sup> En palabras de Andreas Huyssen, “en el movimiento transnacional de los discursos de la memoria el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. El Holocausto devenido en tropos universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios (2002: 18).



siglo XXI. Los holocaustos son estos viajes sin retorno, son hacia la muerte” (Santiago, 2015). Y, sobre todo en las narrativas visuales, el icono de los zapatos para testimoniar y sacralizar la incesante cuenta de muertos, desaparecidos, asesinados en la frontera entre México y Estados Unidos, sigue figurando el quiebre del relato identitario, la aniquilación del proyecto de vida subjetivo, la masificación y serialización de la muerte por la necromáquina de los nuevos poderes siniestramente soberanos. En estas narrativas, la imagen de los zapatos no solo proporciona la “evidencia histórica” de la tragedia, junto con su magnitud, sino también los efectos de la muerte en los vivos, en los que quedan, que ya no son las madres o las hermanas de la novela de la emigración histórica desde Europa a América, lejanas y solas, sino multitud de familiares en camino buscando restos, huellas, signos que permitan conocer el destino de sus afectos migrantes. Zapatos-cadáver y zapatos-sabueso entran a las representaciones, sobre todo a las visuales, deshabitados los unos por los muertos, que han desaparecido; habitados los otros por los vivos que los buscan.

Como símbolo de caminos a través de la ausencia se dan por ejemplo en Javier García, en su foto para el libro que es altar virtual , *72migrantes.com* (2011)<sup>2</sup>, que conmemora a los 72 migrantes de Centro y Sudamérica asesinados, en San Fernando, Tamaulipas, a su paso por México rumbo a Estados Unidos entre el 22 y el 23 de agosto de 2010:



Imagen 3. Albergue Belén para migrantes, Saltillo Coahuila. Foto de Javier García

<sup>2</sup> El libro *72 migrantes.com* nace como proyecto liderado por la cronista Alma Guillermoprieto que reúne el esfuerzo de decenas de escritores, músicos, fotógrafos, programadores y diseñadores mexicanos. Cada uno de los participantes compone un texto, uno por víctima, al que se le acompañan 72 fotografías. Algunos de los textos aportan información sobre migración y violencia. Otros colocan la migración latinoamericana en el contexto global. Muchos son retratos de las víctimas, elaborados a partir de una conversación con sus familiares. Varios más imaginan la peregrinación de las personas cuyos nombres todavía no se saben. Cuando nació, el proyecto consistía en un sitio web. Pulsando el botón “Los 72 que murieron” se podía leer una biografía real o imaginada de cada una de las víctimas. En “Descargar canciones” se podía escuchar la música donada a este proyecto por sus autores. También se podían hacer “Donaciones” para contribuir a la alimentación y atención a los migrantes. O se podía “Dejar una rosa en el altar”. *72 migrantes.com* también se convirtió en libro, coeditado por la editorial Almadía y Frontera Press. El libro ha actualmente suplantado el sitio, que ya no funciona.



O en Lourdes Almeida, en el proyecto fotográfico *Terra ignota. Zapatos de migrantes* (2015-2017), en el que centenares de zapatos, recogidos por la autora en los desiertos fronterizos o donados por los familiares, relatan la espectralización de cuerpos basurizados en el “viaje sin retorno” al infierno de la migración (imagen 4) . Al mismo tiempo, se constituyen como reliquias que navegan mitológicamente por aguas sin principio ni fin. Aguas que eternizan la memoria de los muertos (imagen 5), por las que descenden zapatos que son barcos funerarios, monumentales, litúrgicos.



Imagen 4. Lourdes Almeida. *Terra ignota. Zapatos de migrantes*



Imagen 5. Lourdes Almeida. *Terra ignota. Zapatos de migrantes*

Lo que se suma a la ausencia, en las narrativas en memoria de los nuevos desaparecidos que se elaboran desde la Frontera Norte, es –como sugería al principio– la presencia de los que los

buscan, en un caminar incesante de pies que atraviesan las geografías públicas, administrativas, sanitarias, naturales del Estado.

Así en la exposición itinerante *Huellas de la memoria* (2016), de Alfredo López Casanova, llevada desde México a Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Japón como tributo a los desaparecidos en la Frontera Norte. En este caso también se trata de los zapatos de los familiares, donados al artista, que en su suela graba no solo los datos elementales de la biografía de los ausentes, sino también los mensajes que los dueños de los calzados le envían (imagen 6). “A mi hijo lo busco. – leemos en uno (imagen 7) – Este caminos es de muchas lágrimas y resistencia hasta encontrarte. Tu mamá”.



Imagen 6. Alfredo López Casanova. *Huellas de la memoria*.

Sobre las suelas, las palabras grabadas con un trazo tosco y firme aluden a los cuerpos dolidos y clamantes de los familiares. Una tinta verde se le sobrepone porque al caminar puedan funcionar como sellos que marcarán el suelo con sus mensajes.





Imagen 7. Alfredo López Casanova. *Huellas de la memoria*.

Objetos políticamente incómodos, estos zapatos denuncian, junto con la ausencia, el abandono del Estado, la soledad de los familiares en su búsqueda, ya que sostuvieron sus pasos por fiscalías, ministerios, cementerios, morgues, hospitales, cárceles, fosas clandestinas, basureros, arroyos, senderos inhóspitos. Pies, y zapatos, que cruzan umbrales evanescentes, líquidos, desorientadores, traspasando líneas indefinidas entre espacios de muerte y espacios de vida, entre voces que reclaman justicia y el silencio de la ley, trazando un mapa del dolor continuo. “Me interesa el vacío representado en la presencia de quien busca” dice el artista (Paredes, 2018). Los cuerpos faltantes de los desaparecidos, los cuerpos clamantes de sus familiares: en el objeto-testigo, los zapatos, se expone, junto con la desarticulación del proyecto individual de vida, la del núcleo familiar y social. La ausencia se inscribe en los presentes.

La materialidad del objeto reubica la narración de la desaparición en el hoy. La marca de ese duelo imposible (Castillo Vergara, 2013), del “núcleo paradójico” (Balletta, 2015: 745) de la desaparición (lo que se representa no está), los límites de su figurabilidad, convocan constantemente los zapatos como objeto que testimonia el exterminio masivo de personas de carácter bío y necropolítico, trazando una topología de la violencia globalizada. Recurren en las narrativas postdictatoriales argentinas, visuales y escritas, como en la serie fotográfica *Treintamil* (1996), del fotógrafo argentino Fernando Gutiérrez:





Imagen 8. Gustavo Gutiérrez. *Treintamil*.

O en el *Proyecto tesoros*, del Colectivo de Hijos, inaugurado el 26 de abril de 2013 en la Sala de Consejo de Las Luces en Buenos Aires, con el propósito de construir un relato colectivo de los “huachos”, los “huérfanos científicamente producidos” (Nicolas Bai en Esses, 2012) por el terrorismo de Estado<sup>3</sup>. Los objetos que conforman el proyecto son los que pertenecieron a sus padres y que los hijos encontraron después de largas búsquedas o que los acompañaron toda la vida. María Toninetti, integrante del Colectivo, bien explica el carácter de un proyecto que se propone abrir “un espacio para una nueva clase de relato” (CdH, 2013): un relato que fuera “nuestro relato sobre esos objetos. No queríamos centrarnos en los dueños del objeto sino en nuestra propia historia. Queríamos contar cómo llegó ese objeto a nosotros, si siempre estuvimos con él o nos lo dio un compañero de militancia o un familiar, o lo tuvimos que ir a recuperar. Tenemos historias fragmentadas que cada uno ha ido armando” (Toninetti en Rebossio, 2013). Entre estos “tesoros”, los zapatos. Ahora no acumulados y masivos, sino individuales e individualizables (imágenes 9 y 10), para construir una autobiografía compartida del quiebre, la de padres, hijos e hijas, cuyo vínculo se materializa en el objeto sobrante, en ese resto que absorbe y totaliza la energía afectiva de los muertos y de los vivos, ambos presentes en estas esquirlas de una materia que se ha vuelto sagrada.

<sup>3</sup> En la presentación del Proyecto leemos: “Desde el año 2010 el Colectivo de hijos lleva adelante esta iniciativa con el objetivo de crear un centro documental que registre los objetos que conservamos de nuestros padres, detenidos-desaparecidos o asesinados durante el último genocidio en Argentina. Se trata de un trabajo en colectivo y entre pares, donde unos restauran, otros fotografían, otros realizan el registro audiovisual. Esta modalidad abre un espacio para una nueva clase de relato, que no es la denuncia ni el testimonio. Un relato donde aparece lo subjetivo, la experiencia propia de la filiación en la ausencia a través de los objetos que nos conectan con la materialidad de la vida cotidiana de nuestros padres. Así, el Proyecto Tesoros apunta a visibilizar diversos modos de experimentar la orfandad por la acción genocida del Estado. El Proyecto está en construcción, abierto a todos los huérfanos que quieran participar con sus tesoros, restaurarlos, aprender a conservarlos, compartir sus historias y sumar sus registros al centro documental” (CdH, 2013).



Imagen 9. Colectivo de Hijos. *Proyecto tesoros*



Imagen 10. Colectivo de Hijos. *Proyecto Tesoro*

El poder elocutivo de los zapatos<sup>4</sup> continúa manifestándose incesante en las representaciones de los exterminios contemporáneos, estableciendo un vínculo metafórico tanto con la noción de persona como tal, como con el de fundación /ruptura del proceso civilizatorio *tout court*. Y no podemos no recordar al respecto, en el breve y esporádico mapa que he pretendido trazar de la diseminación de este tropo del horror, que su proyección semántica llega a abarcar el espacio fúnebre del feminicidio. Como en la bien conocida “instalación de arte público” de Elina Chauvet (2013), *Zapatos Rojos*, rojos por la sangre derramada de los cuerpos innumerables de mujeres asesinadas. Empezó el 20 de agosto de 2009 en el centro de Ciudad Juárez, con treintatré pares de zapatos donados por mujeres juarenses, dispuestos ordenadamente para significar una marcha en el espacio ciudadano, cada par recordando a una víctima, e involucrando activamente a ciudadanos y familiares en la realización de la instalación. El 15 de setiembre de 2012 la instalación se volvió itinerante, llevando su marcha simbólica a otras ciudades de México, Argentina, Estados Unidos, Italia, Reino Unido, Alemania, Noruega, Brasil, España (imágenes 11 y 12). El número de pares de zapatos rojos aumentó al caminar la instalación por el mundo, volviéndose uno de los proyectos dolorosos más conocidos y aglutinadores en cuanto a ‘artivismo’:



Imagen 11. Elina Chauvet. *Zapatos Rojos*. Turín (Italia, 2013)

<sup>4</sup> No puedo no poner en diálogo los zapatos como restos del quiebre individual y familiar recuperados por los integrantes del CdH y exhibidos en su muestra, solos, rotos, deteriorados, con la imagen presente en uno de los relatos testimoniales fundacionales de la postdictadura, *La escuelita* (1986) de Alicia Partnoy. En la escena del secuestro, el antes y el después para siempre provocado por la irrupción de la violencia en el espacio de la casa, la separación brutal, irrevocable, del mundo conocido hacia lo desconocido, se condensa en el icono de los zapatos perdidos, índice del despedazamiento de la persona, fracturada, partida por el acontecer traumático: “Ese mediodía andaba con las sandalias del Negro. Hacía calor y no tenía ganas de revolver el ropero para buscar las suyas. Había bastante que hacer en la casa. Cuando golpearon la puerta recorrió chancleteando los treinta metros de pasillo. Pensó por un segundo que tal vez no debiera abrir: golpeaban muy a lo bruto...pero era mediodía. Siempre los había esperado de noche. Era lindo andar con el batón de entrecasa y las sandalias del Negro después de haber dormido tantas noche con los zapatos puestos, esperándolos.

Perdió la primera en la mitad del pasillo, antes de llegar donde estaba la nena, que venía siguiéndola rumbo a la puerta. Perdió la segunda al saltar el paredón de fondo. Para entonces, los gritos y patadas en la puerta eran brutales. Ruth había roto en llanto. De cuclillas entre las plantas, escuchó el tiro. Miró hacia arriba y vio soldados en todos los techos. Corrió hacia la calle por entre los pastos altos como ella. Los pies le respondían. De pronto el sol la desnudó, le aprisionó el aliento. Cuando los milicos la tomaron de los brazos para hacerla caminar hasta el camión, miró un instante sus pies descalzos sobre el polvo seco de la calle, después alzó la vista: el cielo era tan azul que dolía. Los vecinos oyeron sus gritos de denuncia.

En la cocina del campo de concentración tomaron registro de sus pertenencias:

- Para qué si me van a robar todo? – preguntó.

-Un alianza de casamiento, un reloj marca...vestido, color..., corpiño, no tiene, bombacha color, zapatos no tiene. No tiene? No importa. Total para lo que va a caminar! -. Carcajadas.”(Partnoy, 2006: 21)





Imagen 12. Elina Chauvet. *Zapatos rojos*. Nuraghe Losa (Abbasanta, Sardegna, 2018)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Al reflexionar sobre zapatos como “motivo recurrente a la hora de evocar masacres e injusticias, que aparece en contextos y geografías distantes y mucho más allá de su lugar en la iconografía del Holocausto”, Estela Schindel menciona a un grupo militarista y feminista de Belgrado *Women in Black*, que “realiza cada 15 de julio actos en Serbia y Bosnia-Herzegovina para recordar el aniversario del genocidio de Srebrenica. En 2010 ocuparon junto a varios artistas la calle peatonal principal de Belgrado y extendieron allí 500 pares de zapatos que habían sido donados por ciudadanos serbios. Cada par debía representar la vida y la muerte de una persona asesinada en la masacre, y llevaba un mensaje manuscrito escrito por la persona que lo donó” (Schindel, 2013:8). Es posible que la instalación de Chauvet haya tenido repercusión en la acción denominada *One pair of Shoes. One Life* de las ‘artistas’ serbias, ya que se estructura de manera muy similar, también por lo que se refiere a los mensajes escritos que acompañan cada par de zapatos, tal como ocurre en Chauvet.

Termino con un último ejemplo, el de la artista colombiana Doris Salcedo, que en la obra *Atrabiliarios* (1992), recoge los zapatos recibidos por los familiares de mujeres desaparecidas en distintas áreas rurales de Colombia. Escondidos, silenciados dentro de unos nichos en la pared de la galería, cubiertos por una capa de fibra animal semitransparente, pegados al muro con suturas médicas, los zapatos guardan la huella física de las personas que los usaron y a la vez la condición en la que vivieron su vida y su muerte sus dueñas: escondidas, silenciadas. Las superficies translúcidas que tapan los nichos ofuscan sus contenidos, aludiendo a la tensión entre memoria y tiempo, cuyas brumas confunden la percepción de ese dolor enclaustrado.



Imagen 13. Doris Salcedos. *Atrabiliarios*



## 3.OBJETOS PRECIOSOS

Pude abundar en las referencias a los zapatos como objetos-testigo porque resultan absolutamente dominantes entre las materialidades testimoniales, siendo su recurrencia figurativa incomparable con cualquier otra<sup>6</sup>. Archi-imagen, dije al principio de este apartado, cuya agencia es significar el quiebre del relato identitario, sea individual sea colectivo, instalándolo en el centro articulador de las narrativas de la violencia desaparecedora. Sin embargo, a su lado, puede observarse la presencia discreta, si bien elocuente, de artefactos que dan cuerpo a un segundo movimiento del ciclo biográfico iconizado por los objetos-testigo: el de la resistencia y resiliencia de sus hacedores, que certifica la tensión vital hacia la recomposición, la reapropiación del relato quebrado, interrumpido. No son muchos los ejemplos que pude recoger hasta la fecha en este campo. Entre estos<sup>7</sup>, considero paradigmático el testimonio chileno de Michael Lawner, *Retorno a Dawson 1974-2004* (2004). Lawner, arquitecto, fue director ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano durante el gobierno de Allende, detenido y apresado en la Escuela Militar, luego trasladado a Isla Dawson obligado con su grupo a realizar trabajos forzados con temperaturas bajo cero, después a la Academia de la Guerra de la Fuerza Aérea y sucesivamente al campo de concentración de Ritoque, desde el que fue llevado al centro de detención clandestino Tres Álamos, para finalmente ser exiliado en Dinamarca. El testimonio refiere el cautiverio en Isla Dawson entre 1974 y 1975. La retórica de la marca delineada por Piper (2017) (la humillación, la degradación, el tormento corporal, la muerte de los compañeros, el estado de postración física y moral) se construye como registro minucioso y crónica trazados con la geométrica volumetría de un arquitecto que también es excelente dibujante, privilegiando la nítida edificación narrativa y figurativa del espacio concentracionario. Sin embargo, no es esto lo que sorprende, sino el proceso de resignificación, de ‘refunctioning’ o refamiliarización al que este mismo espacio estará sometido por los prisioneros:

---

<sup>6</sup> Aparte de las fundacionales referencias a los zapatos en Primo Levi (“La muerte empieza por los zapatos”, leemos en *Si este es un hombre*), en mi pesquisa en búsqueda de los caminos recorridos por este icono memorial, encontré los poemas de Joyce Lussu, “Scarpette rosse” [“Zapatitos rojos”](en *Inventario delle cose certe [Inventario de las cosas ciertas]*, 1998) y de Günter Kunert, “Lehren ziehen” (“Aprender lecciones”, 1989). Los zapatitos rojos de Lussu, colocados sobre una pila de zapatitos para niños frente a una cámara a gas en Buchenwald, provoca una estremecedora analogía figurativa con el zapatito rojo encima de una roca frente al barco naufragado delante de la isla de Lesbos en Grecia, en la serie fotográfica de Gabriel Tizón, *Migrantes en el Mediterráneo*, exposición de 50 fotos colocadas en el Camellón de la Reforma en la Ciudad de México para dar cuenta de la catástrofe migratoria en Europa. Se inauguró el 10 de agosto de 2017. Se inserta en el contexto de las contranarrativas sobre el mar Mediterráneo, ya no cuna de civilizaciones sino *Multicultural graveyard*, concepto trágico que da el título al proyecto del fotógrafo sirio Khaled Barakeh, en memoria de los más de 80 sirios y sirio-palestinos ahogados frente a la costa del Líbano el 28 de agosto de 2015 mientras intentaban llegar a Europa. Con zapatos, aunque no solo, trabaja también el artista estadounidense Tom Kiefer, que desde 2021 reside en Ajo (Arizona), recogiendo los objetos sustraídos y no devueltos a los migrantes detenidos por los agentes de la Border Patrol. Su proyecto fotográfico, *El sueño americano* se elabora a partir de 2007. “My interest – dice el artista - is to explore the humanity of the migrants who risk their lives crossing through the desert and to create a personal connection for the viewer to a migrant and their hope for a better life”. Para conocer mejor a algunos de los artistas que trabajan sobre restos, ausencias, quiebres en la Frontera Norte, desierto de Sonora, invito a leer a Maite Zubiaurre (2019).

<sup>7</sup> No mencionaré aquí, pero sí remito al texto de Fernando Reati incluido en este dossier. Considero que su testimonio pueda ejemplarmente ser colocado como muestra emblemática de los objetos-testigo cuando iconos resistentes.

Las salidas fuera del campamento [para instalar postes] nos han permitido constatar la devastación sufrida por este santuario forestal que fue isla Dawson, a raíz de la sobreexplotación de sus recursos naturales. En la zona próxima a la COMPINGIM<sup>8</sup> imperan la mugre y el caos. *Múltiples restos*<sup>9</sup> de materiales de construcción yacen dispersos: pequeñas varas de coigüe, trozos de madera prensada, rollos de alambre, planchas de zinc, clavos y tornillos. Estos desechos constituyen un *tesoro*<sup>10</sup> para mejorar nuestras modestas instalaciones. (38)

Las competencias profesionales de los detenidos (obreros, ingenieros, arquitectos, técnicos etc.), su coordinación resistencial, transformarán estos objetos residuales y elementales en ejes de un imponente proyecto de reapropiación del espacio concentracionario. Letrinas adecuadas, sala de estar, bancas, repisas, consolidación de paredes, mesas de ajedrez, serán construidas y reconstruidas por los prisioneros después de cada allanamiento de las barracas por los militares. En este “oasis de muerte” (15), en este espacio radicalmente desfamiliarizado, el encuentro con las cosas (las pequeñas varas de coigüe, los trozos de madera prensada, los rollos de alambre, las planchas de zinc, los clavos, los tornillos), permite la refamiliarización, o sea la afirmación de un modelo civilizador, humanizador, que intervenga la barbarie, que destituya en parte el poder de la destrucción, como contracreación y mística del vacío según Levi en *La tregua*,<sup>11</sup> e instituya el de la creación :

Desde que llegamos a Río Chico, decidimos con Maltus construir una sala de estar lo más acogedora posible. Trabajamos apasionadamente levantando muros y el envigado de la techumbre, construidos con varas de coigüe de diferentes diámetros. Resolvimos dotar la cabaña de una chimenea. Equipamos la cabaña con bancas, sillas y una mesa de centro, mobiliario ejecutado con nuestras fieles varas de coigüe. Proyectamos dos rincones para mesas destinadas a la práctica del ajedrez o de la escritura. Después de debatir varias propuestas extravagantes, respecto a un nombre apropiado para este parto colectivo, acordamos bautizarlo comedor El Caiquén Dorado” (46).

Vigas, varas, clavos y tornillos configurarán el retorno del sentido en Dawson, permitirán a los detenidos tanto un acto subjetivo de reapropiación de sí como una acción objetiva de cuidado

<sup>8</sup> COMPINGIM: el campamento militar de la Compañía de Ingenieros de la Infantería de Marina habilitado como centro de detención desde setiembre hasta la pascua de 1973.

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> Leemos en *La tregua*: “Sorse un giorno splendido. Uscimmo all’aperto, e solo allora ci accorgemmo di avere pernottato nella platea di un teatro, e di trovarci in un esteso complesso di caserme sovietiche danneggiate e abbandonate. Tutti gli edifici, inoltre, erano stati sottoposti a una devastazione e spoliazione tedescamente meticolosa: le armate germaniche in fuga avevano asportato tutto quanto era asportabile: i serramenti, le inferriate, le ringhiere, gli interi impianti di illuminazione e di riscaldamento, le tubazioni dell’acqua, persino i paletti del recinto. Dalle pareti era stato estratto fin l’ultimo chiodo. Da un raccordo ferroviario adiacente erano stati divelti i binari e le traversine: con una macchina apposita, ci dissero i russi. Più di un saccheggio, insomma: *il genio della distruzione, della controcreazione, qui come ad Auschwitz; la mistica del vuoto, al di là di ogni esigenza di guerra o impeto di preda*” (Levi, 1997:147). La cursiva es mía. Estamos en el noveno capítulo de *La tregua*, en el corazón del libro y del viaje de regreso a Italia desde Auschwitz, cruzando Europa centro-oriental. El viaje durará desde enero hasta octubre de 1945. En el noveno capítulo, “Verso il Nord”, Levi se encuentra en el campo de Slusk, en Bielorrusia. La mirada es panorámica: desde el espacio interior al exterior, ambos espacios representados bajo los signos de la devastación, de las ruinas, de los restos postcatástrofe. Se puede notar cierta correspondencia entre la mirada espacializante de Levi y la de Lawner: quizá por compartir una formación científica, ambas miradas se demoran en los materiales de construcción para significar la escena de la aniquilación totalitaria, en una arquitectónica del vacío que traza como un mapa catastral de las ruinas, para dejar constancia, perímetro exacto, del horizonte físico, psíquico, simbólico de la devastación.

colectivo: “decidimos”, “trabajamos”, “resolvimos”, “equipamos”, “proyectamos”, “acordamos” son los pivotes verbales de una gramática afirmativa de la acción propia, que preserva la primera persona plural, la establece como fundación discursiva. Las adyacencias simbólicas del bautismo (“acordamos bautizarlo”) y del “parto colectivo” articulan ulteriormente una posición enunciativa que se mantendrá firme a lo largo de todo el relato, centrada en una semántica de la autofirmación generadora y regeneradora. Emblemático, finalmente, el uso reiterado de la imagen metafórica de los “tesoros” encontrados en la isla (insisto: vigas, varas, clavos, tornillos), una imagen auténticamente patrimonial ya que condensa el capital moral del socialismo allendista, lo lleva más allá de la derrota política, y lo establece como práctica salvífica de valores constructivos, operantes para un bien en común. “El espíritu de Dawson –acota Lawner–. Una suerte de mutua comprensión y respeto” (113). Una narración sobriamente épica se construye en el testimonio de Lawner, edificada alrededor de las cosas elementales encontradas en Dawson<sup>12</sup>. Y la memoria atroz de la isla cambia de signo. Al lado de su naturaleza infernal, deshumanizadora, se instala la imagen más propia de este testimonio: la de Dawson como ‘isla del tesoro’. Gracias a los objetos encontrados entre los escombros, entre las ruinas de un mundo, la escritura del cautiverio delimita un propio espacio de excepción, suspendiendo las leyes del campo, ya que la resistencia consistió en volver a instaurar un estado de normalidad, de cotidianidad en el que la soberanía retornó al detenido. En la renovada alianza entre la persona y la cosa, acontece la recomposición del relato identitario, se restablece la continuidad narrativa entre el pasado y el presente de la persona.

---

<sup>12</sup> Entre estas cosas elementales, un lugar importante lo tienen las piedras utilizadas para crear pequeñas joyas para esposas, compañeras, familiares. Piedras que significarán la existencia de un espacio externo a Dawson, el afuera de la isla, la antítesis permanente del campo, que pierde su carácter de realidad totalizadora: “Días después, se incorporó a nuestra jornada una nueva actividad: el grabado de piedras [...]. Consistía en recoger desde la orilla del estrecho unas piedras negras y grabarlas utilizando la punta de un clavo de un alambre de acero debidamente aguzado [...]. Parecíamos un destacamento en busca de un *tesoro*, cuando, aprovechando la pausa del mediodía destinada al rancho, caminábamos por la ribera del Estrecho con la cabeza gacha, seleccionando piedras más adecuadas para la implementación de esta novel artesanía” (46). Las piedras son narr-acciones que edifican, junto con un espacio afectivo inviolable por la negatividad aniquiladora del campo, también un espacio político otro e incontrolable, otra vez limitando el alcance del poder concentracionario. Sigue contando Lawner: “ En mi caso envié un caiquén para Anita, una reproducción de la isla para mi madre, un coigüe para mi hija, monogramas, troncos quemados y la iglesia para otros familiares. La mayoría de nuestra mujeres engarzó las piedras como auténticas joyas luciéndolas orgullosas y desafiantes de allí en adelante” (71).



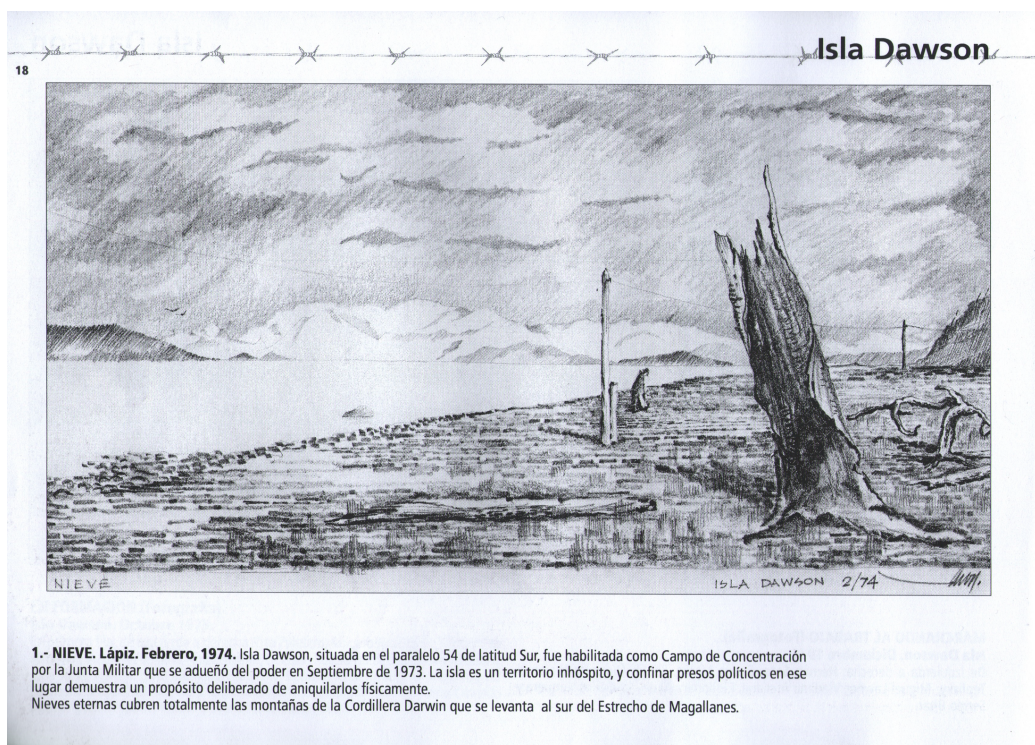


Imagen 14. Miguel Lawner. *Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos. La vida a pesar de todo.* Libro que contiene los dibujos de la vida en los campos de concentración en los que Lawner estuvo detenido.

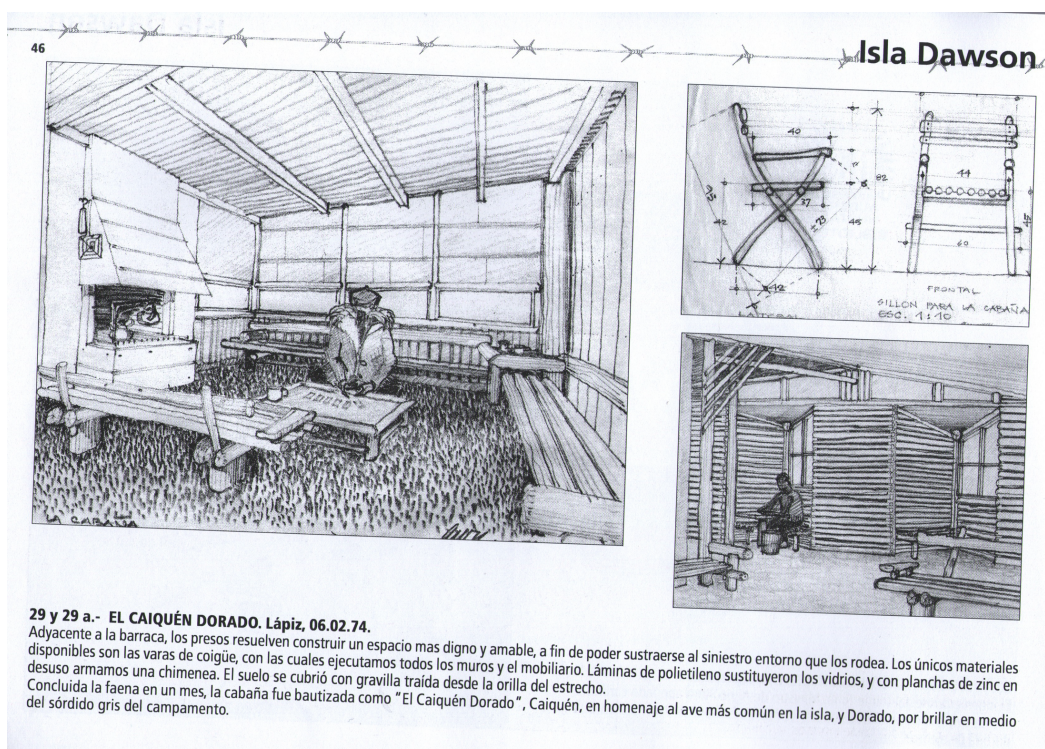


Imagen 15. Miguel Lawner. *Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos. La vida a pesar de todo*



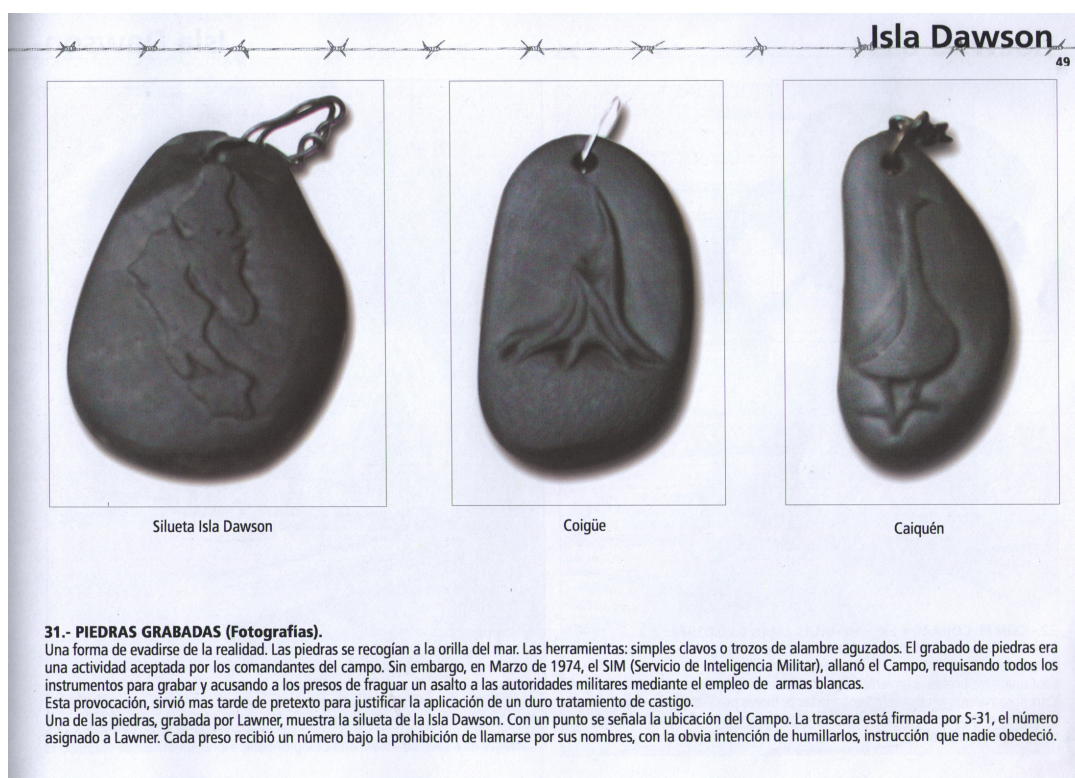


Imagen 16. Miguel Lawner. *Isla Dawson, Ritoque, Tres Álamos. La vida a pesar de todo*

El testimonio de Miguel Lawner es sin duda ejemplar para los propósitos de mi investigación, ya que devuelve de manera evidente la co-actuación de sujetos y objetos en el proceso de resistencia a las prácticas aniquiladoras de la violencia política. Este tipo de relación, o alianza, como la definí hace poco, puede encontrarse también en otros testimonios. Por lo que se refiere al tema de la resemantización del espacio carcelario, considero que la obra colectiva *Nosotras presas políticas*, (2006), en las que se recogen las cartas escritas desde la cárcel de Villa Devoto por 112 mujeres detenidas por razones políticas a sus familiares, sea otra narración representativa. Las cartas están insertadas en un marco narrativo<sup>13</sup> que va desde 1974 hasta 1983, desde los pródromos de la dictadura hasta las Malvinas, brindando datos de contexto histórico-político, testimonios de las sobrevivientes, documentos, dibujos. La obra se define como un “emprendimiento colectivo”, reflejo de la “creación progresiva de fuertes lazos afectivos entre un grupo grande de mujeres llegadas de todo el país con distintas miradas políticas, distintos sentimientos religiosos, distintas culturas, distinta formación profesional, pero una misma ansia de cambio” (17). El libro está escrito en una constante y definitiva primera persona plural y femenina: autobiografía de un “nosotras” que participa en la formación de ese “código lingüístico basado en la moralidad intrínseca de los pronombres” del que habla Cavarero al referirse a los movimientos revolucionarios modernos y contemporáneos, desde la tradición comunista al feminismo de la sororidad (1997: 118). Política y poética, esta primera persona plural es la clave de la sobrevivencia y de la resistencia. El testimonio alterna el relato del sufrimiento al de la afirmación vitalística del grupo, de sus múltiples, creativas, solidarias maneras de reaccionar:

<sup>13</sup> Lo coordinan Alicia Kozameh, Blanca Becher, Mirta Clara, Silvia Echarte, Viviana Beguán.

Todas veníamos de detenciones más o menos traumáticas [...]. Pero sabíamos que, por poco o mucho que durara nuestra detención, la clave de volver sanas a la libertad estaba en nuestra unión [...] Ser mujeres dignas fue nuestro horizonte durante los largos años de nuestra detención. Sabíamos que no podíamos impedir nada que ellos estuvieran dispuestos a hacer con nosotras. Sólo nos quedaba demorar su implementación, obstaculizar, aliviar sus efectos, no someternos, no aceptar resignadamente las órdenes que nos imponían, defender nuestra vida. (80)

También en su caso, como en el de Isla Dawson, la creatividad fue respuesta y actitud que reincorporó y reubicó al sujeto en el mundo, resemantizándolo a través de la reapropiación de espacios reales y simbólicos. Debates, charlas, cursos de todo tipo, teatro, cine, escritura, dibujo, ejercicio, grupos de lecturas, fueron algunas de las actividades organizadas y practicadas, transgrediendo, en Devoto como en Dawson, la norma aniquiladora de la pasividad o inacción deshumanizadora. El trabajo manual, la producción de objetos fue una vertiente fundamental en la línea de resistencia:” Teníamos un taller de manualidades: bordados en “punto cruz” o tejidos, “bijouterie” de huesos pacientemente lijados, y habíamos logrado entrar material y herramientas con los que Clarive había montado un taller de cueros, tal como lo hacía afuera. [...] En ese taller trabajamos durante días preparando los festejos de fin de año que ya se acercaba” (129-130). Los materiales con los que se trabajaba se conseguían a través de una alacre actividad imaginativa e inventiva, que reciclaba y resignificaba desperdicios, restos, partículas. Emblemático el caso de los hilos de toallas, pacientemente desenhebrados y rehilvanados para realizar regalitos para las compañeras o los familiares. Gracias a la ayuda de Alicia Kozameh, pude conseguir una notable cantidad de estos objetos (en foto, por supuesto), preciosos y sumamente valiosos. Pongo a continuación una minúscula muestra de los hechos con hilos de toalla:



Imagen 15. Pulsera de hilos de toalla. “Regalo de la amiga invisible que solíamos hacer<sup>14</sup>. No me acuerdo de quién lo recibí”. Ana Cristina Ibañez

<sup>14</sup> Las detenidas realizaban regalitos y después los ponían en una cesta de la que cada una sacaba uno sin saber quién lo había hecho. La amiga invisible.



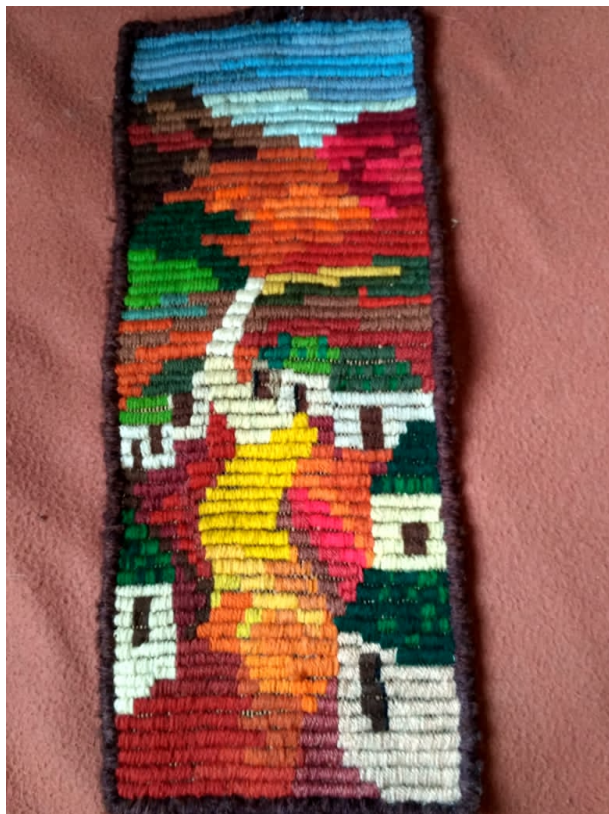


Imagen 16. Tapiz hecho con hilos de toalla. Carolina Morambio



Imagen 17. Trabajo con hilos de toalla, agua, pegamento. Estela Márquez



Imagen 18. Payaso realizado por Estela Márquez. Hecho de retazos de tela e hilos de toalla para los hijos de su compañero



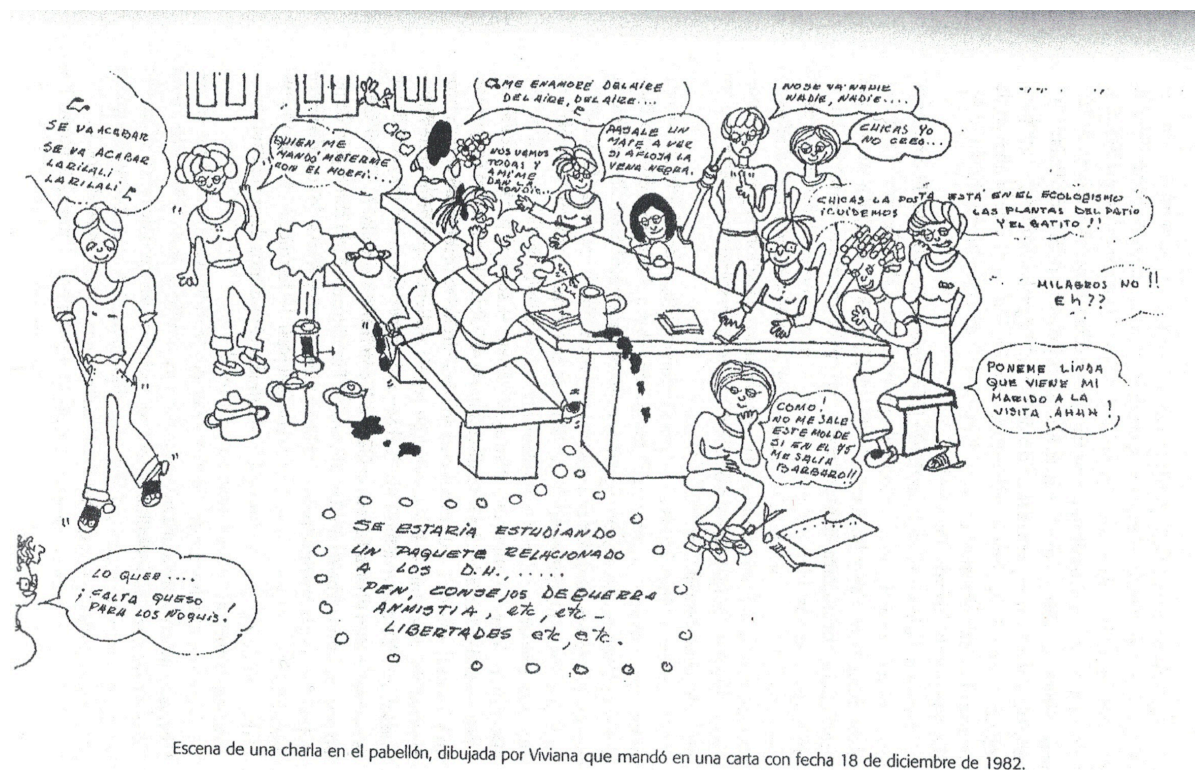
Imagen 19. Cigarrera. Hecha con tela de sábana y bordada con hilos de toalla. Alicia Kozameh

Tejer, bordar, fabricar regalitos, representaron la forma de una actividad relacional que medió entre el adentro (de sí, de la cárcel) y el afuera (las compañeras, los afectos familiares), lo cerrado y lo abierto, la muerte y la vida. Como en Isla Dawson, aquí también el espacio carcelario se fisura, se abren grietas por las que cuele el contradispositivo de-formante de la desobediencia y re-formador de la creación. Y las detenidas, literal y simbólicamente, redibujan, refamiliarizándolo, este mismo espacio. A través de la afirmación, generación, producción de objetos verbales (charlas, debates, conversaciones, clases, relatos) y materiales (regalitos), vuelve a insertarse una presencia amorosa y maternal en el mundo de “odio y de hielo” del cautiverio (Valdés, 1978:47) que promociona otro orden simbólico: el del cuidado, de la relación y de los afectos. Esta presencia posibilitará la escritura del trauma, o sea el recuerdo, la anamnesis, fundándola no solo en la rememoración del horror y del dolor, sino también en el de la ternura, de las risas, de las tretas para conseguir huesitos de pollo para entallar joyitas o construir agujas, hilos para tejer, migas de pan para conformar muñequitos. En Villa Devoto, el segundo movimiento del ciclo biográfico de los objetos-testigo como iconos resistenciales se manifiesta ejemplarmente en la refamiliarización del espacio carcelario tal como se resume en este comentario: “Con nuestros veinte años, veintipico, treinta, convertimos este ‘espacio’ dentro de todo y a pesar de todo en un lugar cálido y medianamente agradable” (51). El dibujo que sigue bien representa la remodelación del espacio carcelario intervenido por la relación. La reacción grupal fertiliza el ambiente, poblándolo de objetos digitales (Wunemberger, 2007:99)<sup>15</sup> y

<sup>15</sup>Retomo de Wunemberger la idea de “digital”, que él aplica a las imágenes, para definir las expresiones lingüísticas (2007: 99).



artesanales, desde la ropa de las detenidas, resultado de un infatigable trabajo de recuperación, transformación, invención, al uso de cuadernos a menudo con dibujos, poemas, relatos y la realización de regalos. A través de su conjunto, se manifiesta la acción de una imaginación creadora y desafiante, generadora incesante de sentido<sup>16</sup>.



Escena de una charla en el pabellón, dibujada por Viviana que mandó en una carta con fecha 18 de diciembre de 1982.

Imagen 20. Dibujo recogido en *Nosotras presas políticas*

<sup>16</sup> Pude entrevistar a Alicia Kozameh sobre el significado de los objetos en la supervivencia de las detenidas en Devoto. Aquí van sus respuestas: “En el sótano de la Alcaldía de Rosario las camas cuchetas tenían una base de madera. Con el mango de una cuchara (no teníamos cuchillos, estaban prohibidos) afilada en el cemento de un calabozo cortábamos madera de las camas, a lo largo, y hacíamos agujas de tejer muy pulidas y bien hechas. Para poder tejer destejíamos sweaters y los volvíamos a tejer combinando lanas. Agujas de coser o bordar en Villa Devoto hubo quizá una o dos para un piso entero. Los materiales con los que contábamos eran poquísimos. Para hacer dibujos de colores usábamos la remolacha que llegaba para el almuerzo cada tanto, la yerba para el mate, etc.. Usábamos productos de limpieza, betún, hilos que extraíamos de las toallas de colores. Seguramente habríamos querido tener materiales "en serio", pero el mérito de haber transformado esos elementos precarios en pequeñas obras de arte nos da mucho orgullo. La actividad nos mantenía mentalmente sanas. Y como siempre estaban destinados a gente de nuestra familia o de las familias de las demás compañeras, era una alegría poder hacer que los familiares se sintieran mejor viendo que estábamos activas y creativas. Se trataba de objetos muy especiales. Sabíamos que estaban siendo hechos con casi ningún recurso, lo que ya, de por sí, era raro, y además también presentíamos que había que preservarlos lo más posible porque iban a ser parte, de algún modo, de la historia nuestra y de nuestro país. Para nosotras son tesoros, verdaderamente. Están llenos de una enorme carga emocional, que es la que estuvimos siempre tratando de equilibrar, balancear, durante los años de cárcel. En el caso de las mamás que hacían dibujos para sus hijos, o para sus padres, en la factura del regalito iba todo un complejo afecto hacia la familia y la pena del extrañamiento, y la necesidad de que la familia viera que lográbamos sentirnos bien. Cuando el regalo era para otra compañera, conllevaba el esfuerzo que hacíamos para que esa compañera se sintiera mejor, ya sea porque le dolía una muela y no la llevaban al dentista o porque su madre no había podido llegar a visitarla. O sea, yo diría que todo lo que éramos (y somos) estaba y está en esos objetos” (25 de noviembre de 2020).

## 4. EL ÁMBAR DE LA MEMORIA . NOTAS PARA SEGUIR EL CAMINO.

Por lo que se refiere al tercer movimiento del ciclo biográfico de los objetos-testigo, para el cual acudiré a la idea de ‘archivos vivos’ según los conceptos que sintetice al principio de este trabajo, solo daré un ejemplo que me parece perfectamente representativo. Un solo ejemplo para el movimiento del archivo vivo en primer lugar porque recién estoy empezando a investigarlo. En segundo lugar, porque es el campo narrativo que aún se presenta como más incipiente, ya que tiene que ver con la posibilidad, para la memoria de la violencia, de quedar completamente establecida. Se trata de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. Otros relatos podrían acercarse<sup>17</sup> pero, en mi opinión, ninguno con la perfección de su acabado formal y simbólico. *Aparecida* es un extraordinario *memoir*, mezcla de crónica, diario íntimo, autobiografía, biografía, relato, investigación documental para recrear –a partir del hallazgo en el cementerio San Martín, por el equipo Argentino de Antropología Forense, de cinco huesos de su cadáver- el gran personaje de su madre, la abogada Marta Taboada, militante del MR17 (Movimiento Revolucionario 17 de Octubre), secuestrada en la madrugada de 28 de octubre de 1976, asesinada el 3 de febrero de 1977 en un simulacro de enfrentamiento, cuando tiene 35 años, embarazada de cinco meses de dos mellizas. *Aparecida* es una definitiva historia de amor: el amor por la madre, la infinita añoranza de su cuerpo, de sus abrazos, su olor, su voz, su palabra. Un cuerpo que abandona la condición inicial de bolsa de huesitos para volver a la hija, que lo viste y lo adorna con su historia, su personalidad, su gracia y esplendor. Asunción del cadáver al cuerpo, que terminará en una espectacular ceremonia pública de entierro. Acto de escritura que es acto de sepultura, ritual, anagnórisis, epitafio: canción de tumba y de cuna; acto en el que una madre y una hija mueren y nacen contemporáneamente, y en esta misma sucesión, al orden simbólico del relato y del recuerdo. Trabaja con “material residual”, “con el sedimento de una vida antes y después de convertirse en esa entelequia que no es, no está, que no existe” (19). Cuerpo desvestido de la madre es el que le llega a Marta, cinco huesos “hermosos” (42)<sup>18</sup> y restos de ropa deshinchada y rota, entre los cuales debe distinguir cuál de las prendas puede haber sido la de ella. Los restos forenses restituidos a la hija remiten a un cuerpo cuya totalidad ha sido desvestida, en espera de recomposición. Restos altamente significantes, en los cuales la hija descifra, vuelve a poner en forma la biografía de su madre, rememorando a través de ellos cada momento de felicidad vivido con ella, su perfume, su roce, su abrazo, su suavidad protectora, su atractivo, sus formas: “¿Se

<sup>17</sup> Pienso por ejemplo en *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013), *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher (2013) o en el documental de María Inés Roqué *Papá Inán* (2004), en los que ropa, tarjetas, cartas provocan la reconstrucción del retrato de padres desaparecidos. Hacia la puesta en forma de una biografía generacional, no individual, a partir de los restos (ropa, juguetes, ruidos, canciones) también se dirigen obras de teatro como la de Lola Arias, *Mi vida después* (2009) o de María José Contreras, *Pajarito nuevo se la lleva* (2011).

<sup>18</sup> La imagen de los “huesos hermosos” me hace pensar, por analogía, en los “huesos amados” del poema “Poetizar el dolor” de Sandra Lorenzano, para decir la búsqueda de los familiares desaparecidos en el “mapa sangriento”, como lo definió David Huerta, de la geografía mexicana (2020). En otro poema desgarrador, “Otoño. Seremos agua”, Lorenzano vuelve a los huesos como restos de enorme significado afectivo, que permiten el ritual del duelo de las madres al encontrarlos en las fosas. Cito la estrofa 2 del poema: “Alguien me cuenta que cuando aparece un resto / - pedacito de piel, hueso que es apenas astilla - / la madre lo toma en brazos y lo arrulla. / Las otras la rodean, allí, junto a la tierra removida . / Husmeadoras, las llaman. Rastreadoras. Sabuesas. / Abrazan a ese hijo que es fragmento, / murmullo de sueño, / y le cantan”. (2018) Sobre la búsqueda de los “huesos amados” de los desaparecidos véase también el documental *Tras los pasos de Antígona*, trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense en Argentina, El Salvador, Etiopía, Haití.

puede ver la ropa?”, pregunta Marta en la sala de EAAF frente a la bolsa de ropa que se encontró junto con los huesos de su madre. “Era mi mamá, era lógico que quisiera verla vestida antes que desnuda de su propia carne. Su ropa era ella. Sus polleras largas, las túnicas, sus jardineros, los aros dorados, la campera de rayas verticales de colores que fue una obsesión para mí cuando me di cuenta de que la ropa de mi mamá no tenía por qué haber desaparecido junto con ella” (113). Sale de estos restos-ropa un archivo de memorias incorporadas que transforma fragmentos inutilizados en restos testigos, restos irrevocables, prueba de existencia, disparadores del recuerdo, talismanes, fetiches, emblemas. El relato procesa la materia dispersa en unidad de la persona, de la madre. Restos metonímicos: son partes, pero de un todo, y a esta totalidad remiten, allá donde la máquina exterminadora quiso producir la radical negación del ser. Restos que la hija organizará en un altar (de muertos) barroco y proliferante, como anota Teresa Basile en su hermoso libro sobre infancia y dictadura (2019).



Imagen 21. La caja cuna, la caja tumba con los restos de Marta Taboada

Son restos que sientan “su muerte escrita” (96), que permiten salir de “los túneles del silencio que construye la desaparición”. Emblemática la asignación de las calidades del “ámbar” a estos restos “que guardan una historia dentro” (126): repertorio biográfico, pues, que trasciende la mera recomposición de la figura de la madre, para provocar su resurrección, para permitir que entre entera a la escritura, despidiéndose del texto inconcluso de la desaparición. Su memoria queda establecida, recompuestos los restos en documento íntimo y público que se puede tesaurizar y proteger para siempre y por todos.



Trágicos (los zapatos), mágicos (las vigas, los clavos, los regalitos), litúrgicos (la ropa), los objetos-testigo franquean la palabra. Devuelven vida, vidas. Materializan lo invisible y lo inefable de su enigma, ofreciéndolo a la memoria y al desciframiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ACTIS, Munë, ALDINI, Cristina, GARDELLA, Liliana, LEWIN, Miriam, TOKAR, Elisa (2001). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la Esma*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*. México: FCE.
- AUGÉ, Marc (1998). *Dios como objeto. Símbolos – cuerpos – materias – palabras*. Barcelona: Gedisa.
- BASILE, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Émile (1976). *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. Torino: Einaudi.
- CASTILLO VERGARA, Isabel (2013). *El (im)posible proceso de duelo. Familiares de detenidos desaparecidos: violencia, política, trauma y memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.
- CAVARERO, Anna (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- CHAUVET, Elina (2013). “Zapatos rojos, arte público”.
- COLECTIVO DE HIJOS (2013) . “Presentación del Proyecto Tesoros”.
- DILLON, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DOYLE, Peter (2014). *The First World War in 100 Objects*. Cheltenham: The History Press.
- EEAF/WITNESS (2002). *Tras los pasos de Antígona. Antropología Forense e Investigaciones sobre Derechos Humanos* [vídeo].
- ESSES, José. “Los Huachos”. *Página 12*, 22 de marzo de 2012.
- GUILLERMOPRIETO, Alma (ed.) (2011). *72 migrantes.com*. Oaxaca: Almadía.
- HACHER, Sebastián (2013). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Editorial Marea.
- HUYSEN, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- JUNTUNEN, Jacob (2020). “Human/Object/Thing: Kantor’s Puppets and Bio-Objects”. Romanska, Magda y Cioffi, Kathleen (eds.). *Theatermachine. Tadeusz Kantor in Context*. Evanston: Northwestern University Press. 29-40.
- KOZAMEH, Alicia (2013). *Dagas. Los cuadernos de la cárcel*. Colla, Fernando (ed.). Poitiers: Centre de Recherches Latinoaméricaines – Archivos.
- LARIOS, Shaday (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato.
- LAUBU, Michel y MATTÉOLI, Jean Luc (2011). “L’esprit de peu se rit – un peu... Une vraie fausse conférence sur le théâtre d’objet(s)”. *Agón* 4 (2011).
- LAWNER, Miguel (2003). *Isla Dawson. Ritoque, Tres Álamos. La vida a pesar de todo*. Santiago de Chile: LOM.
- LAWNER, Miguel (2004). *Retorno a Dawson*. Santiago de Chile: LOM.

- LEVI, Primo (1997). *La tregua*. Torino: Einaudi.
- LÓPEZ, Julián (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LORENZANO, Sandra. “[Poetizar el dolor](#)”. *Sin embargo, mx. Revista digital*, 13 de diciembre de 2020.
- LORENZANO, Sandra (2018). “[Astillas \(fragmentos\)](#)”. *Literal. Latin American voices / Voces latinoamericanas*, 17 de setiembre de 2018.
- MONGE, Emiliano (2015). *Las tierras arrasadas*. México: Literatura Random House.
- PAREDES, Heriberto. “[Huellas de la memoria. Una lucha para no olvidar a los desaparecidos en México](#)”. *Actualidad.rt. com.*, 5 de abril de 2018.
- PARTNOY, Alicia (2006). *La escuelita. Relatos testimoniales*. Buenos Aires: La Bohemia.
- PIPER SHAFIR, Isabel (2017). “Globalización de la memoria: memorias de las víctimas, espacios y objetos”. Gatti, Gabriel (ed.). *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 183-204.
- REBOSSIO, Alejandro. “[Una mirada al dolor de la dictadura argentina](#)”. *El País*, 7 de mayo de 2013.
- SANTIAGO, Jesús Alejo (2015). “[Entrevista a Emiliano Monge](#)”. *Milenio 2020*, 30 de octubre de 2015.
- SUDROW, Anne (2010). *Der Schub im Nationalsozialismus. Eine Produktionsgeschichte im deutsch-britisch-amerikanischen Vergleich*. Göttingen: Wallstein Verlag .
- TAYLOR, Diana (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performativa en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- VALDÉS, Hernán (1978). *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Editorial Laia.
- VV.AA (2006). *Nosotras presas políticas*. Buenos Aires: Nuestra América Editorial.
- WUNENBURGER, Jean Jacques (2007). *La vita delle immagini*. Milano: Mimesis.
- ZUBIAURRE, Maite (2019). “[Los migrantes muertos en Arizona](#)”. *Nexos*.