

ANA LONGONI:

**FOTOS Y SILUETAS: POLÍTICAS VISUALES EN EL
MOVIMIENTO DE DERECHOS HUMANOS EN
ARGENTINA**

Texto publicado en el nº25 de *Afterall Journal*, una revista de arte contemporáneo de la que la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa **UNIA arteypensamiento**, es co-editora.

Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina

Ana Longoni
UBA/CONICET

“Querían ser vistas. Era una obsesión. (...) Se dieron cuenta de que su propia imagen de madres estaba, a su modo, imponiendo otra verdad”.¹ La frase, tomada de la extensa historia de las Madres de Plaza de Mayo escrita por Ulises Gorini, explicita el protagonismo que asumió para ellas -desde un principio- la dimensión visual, la generación de símbolos que las identificaran y las cohesionaran como grupo a la vez que hicieran visibles su existencia y su reclamo ante los demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina y ante la comunidad internacional. También señala la voluntad precisa y la conciencia puestas en juego a la hora de idear estos recursos simbólicos. En medio del terror *concentracionario*,² antes incluso de asumir un nombre colectivo, las primeras Madres se reconocían entre ellas llevando en la mano un clavo de carpintero; poco después, portaron sobre sus cabezas los pañales/pañuelos blancos que se tornaron en su emblema identificador, en el que más tarde bordaron nombres queridos y fechas lúgubres.

Entre las distintas estrategias creativas desplegadas por las Madres y otros familiares dentro del movimiento de derechos humanos durante la última dictadura,³ pueden reconocerse y contrastarse dos grandes matrices de representación visual de los desaparecidos: por un lado, las fotos y por otro, las siluetas/las manos/ las máscaras. Ambas surgieron (casi) en paralelo y tienen una larga historia, que aquí sintetizaré sin buscar oponerlas, sino más bien distinguir los sentidos desplegados en los distintos recursos y modos de producción simbólica que pudieron generar, así como reponer las coordenadas históricas en las que han devenido en signos que - en Argentina e incluso fuera de ella- remiten inequívocamente a los desaparecidos e incluso llegan a reconocerse “como parte de un lenguaje simbólico universal”.⁴

Fotos

El inicio del recurso de las fotografías como representación de los desaparecidos se remonta a comienzos de la última dictadura, cuando las Madres recurrieron a esas preciadas imágenes en las instancias iniciales de su acongojada búsqueda, al recorrer comisarías, hospitales,

¹ Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres*, tomo 1, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 117.

² Pilar Calveiro nombra así la parálisis que atravesó a la sociedad argentina ante el accionar del terrorismo de Estado, que dispersó con su accionar semiclandestino el terror más allá de los cerca de quinientos campos de concentración en los que desaparecieron decenas de miles de personas. Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

³ Como señala Ana Amado, “los familiares de las víctimas de la dictadura genocida recurrieron, en sus intervenciones públicas, a creativas formas de expresión para compaginar la agitación y la denuncia de los crímenes con las imágenes íntimas del dolor y el trabajo de duelo”. Ana Amado, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en: Ana Amado y Nora Domínguez, *Lazos de familia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 43.

⁴ Victoria Langland, “Fotografía y memoria”, en: E. Jelin y A. Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 88.

dependencias gubernamentales y eclesiásticas buscando vanamente noticias de sus hijos. Sostenían la función que la fotografía viene cumpliendo hace más de un siglo al interior del núcleo familiar, sus ceremonias y su “orden feliz”, a la vez que empleaban un recurso habitual en la búsqueda espontánea de cualquier persona extraviada.

Pronto improvisaron pequeños carteles con esas fotos y los colgaron de sus cuerpos o los esgrimieron en las manos en sus rondas en la Plaza de Mayo o en sus gestiones ante algún funcionario. Así las Madres inauguraban una prolífica genealogía: las fotos de desaparecidos se han convertido en una de las formas más usuales y potentes para recordarlos.

Esas imágenes insisten en que los desaparecidos, cuya existencia era terminantemente negada por el régimen genocida, eran sujetos con una biografía previa al secuestro. Tenían un nombre, un rostro, una identidad, además de una familia que los buscaba y reclamaba por ellos. Las fotos (por lo general retratos individuales) guardan un valor probatorio y constituyen “esa ínfima prueba de existencia frente a la incertidumbre que crece”.⁵ Son un resto documental de lo que ocurrió alguna vez, y testimonian “la certeza visual de un pasado objetivado, (...) el signo objetivo de una existencia efectivamente comprobada por un registro técnico”.⁶ Parfraseando la conocida proposición de Roland Barthes, la foto afirma que *esto fue, este hecho tuvo lugar: esta persona existió*. Como señala Nelly Richard, “si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que *todavía es* y de lo que *ya no es* (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos”.⁷ Esas imágenes pasan así de un uso íntimo a su instalación masiva en el espacio público. En este tránsito, al desviarse “de su ritualidad privada para convertirlas en activo instrumento de protesta pública”,⁸ las fotos de los rostros de los desaparecidos devienen en un signo colectivo inequívoco. Cada una de esas huellas de una vida en singular representa metonímicamente a todos los desaparecidos.

El paso del uso íntimo al público empieza con la decisión (aún a título individual, no del conjunto del movimiento) de portar sobre el cuerpo durante manifestaciones la foto del ser querido. Dicha forma de presentación pública denota la fuerza del vínculo familiar que une al ausente con quien exhibe su retrato. La foto condensa en una imagen el porqué estar allí a la vez que (re)genera lazos entre los que se animan a marchar en medio del terror.⁹ Al menos desde 1979, las Abuelas de Plaza de Mayo recurren a las fotos de niños y bebés apropiados o

⁵ Jean Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”, en: Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2006, p. 156.

⁶ Nelly Richard, “Imagen-recuerdo y borraduras”, en: Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2006, p. 165.

⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁹ En ese sentido recuerda Nora de Cortiñas, Madre de Plaza de Mayo: “Las primeras marchas que fuimos con la foto y el nombre, encontramos que aparecían muchos compañeros de nuestros hijos que no sabían ni siquiera que estaban desaparecidos, en los primeros tiempos. (...) Porque los compañeros que por ahí los conocían por un apodo, veían la foto y el nombre y se enteraban. (...) Así nos identificaban, sabían, ‘esta es la mamá de tal chico o de tal chica’”. Entrevista inédita a Nora de Cortiñas, realizada por Cora Gamarnik, Buenos Aires, 2009.

de sus padres desaparecidos, en su búsqueda incansable por recuperarlos. Fue en abril de 1983 cuando tuvo lugar una iniciativa de los padres de una joven desaparecida,¹⁰ activos militantes por los derechos humanos, quienes tenían un pequeño estudio fotográfico, e idearon, realizaron y financiaron la titánica tarea de reunir todas las fotografías disponibles de los desaparecidos, ampliarlas a un buen tamaño (70 x 50 cm.), y luego montarlas en cartón sobre una "T" de madera. Ese sencillo procedimiento convertía cada foto en una pancarta. La imagen se acompañaba con el nombre y la fecha del secuestro, y a veces algún dato sobre su profesión u ocupación. En algunos casos, también datos familiares tales como "madre de dos nenes". Otras eran fotos plenas, sin ningún dato. En pocas ocasiones, las pancartas están compuestas por un collage de varias fotos: los miembros de una pareja, sus hijos, todos ellos desaparecidos.

Esta iniciativa marca una instancia crucial: las fotos se despegan del cuerpo íntimo (familiar) para convertirse en un dispositivo colectivo. Sus presencias se alzan -contundentes y conmovedoras- a una altura desde la que muchos más pueden sentirse interpelados. Pero, además, tiene lugar la *colectivización* de este recurso, ya que tanto la producción como la portación de las pancartas en contextos de movilización exceden, de allí en más, el círculo de los allegados directos de cada víctima representada. Este tránsito supone dos cuestiones importantes, una de orden práctico (la existencia o la generación de un archivo más o menos centralizado de fotos de desaparecidos entre los organismos de derechos humanos), y otra, la definición de una política visual: la incisiva conciencia del impacto que esos rostros marchando entre la multitud, o sobre ella, generarían entre los testigos.

Procedencias

Los orígenes de las fotos son básicamente dos: se trata de fotos desprendidas del álbum familiar, o de la ampliación de fotos carnet tomadas del documento de identidad o alguna cédula institucional. Estas dos procedencias han dado lugar a lecturas contrastantes.

Las fotos extraídas del álbum muestran personas felices o despreocupadas, en medio de acontecimientos que convencionalmente se consideran hitos de la historia de cada familia (un casamiento, un cumpleaños, un viaje de vacaciones, el nacimiento de un hijo, el inicio de un noviazgo, una reunión de amigos, etc.). Al elegir las, no sólo se deja constancia del lazo familiar que une a las víctimas con aquellos que reclaman por su aparición; a la vez se expone al fuero público un retazo de lo que fue un orden doméstico antes de ser quebrado por la violencia de Estado.

Como señala Nelly Richard, en estas fotos "la tensión latente entre lo despreocupado del rostro en el tiempo pasado de la toma fotográfica que no sabe de la inminencia del drama, y el tiempo presente desde el cual miramos trágicamente la foto de alguien luego convertido en víctima de

¹⁰ Se trata de Santiago Mellibovsky y Matilde Saidler de Mellibovsky, padres de Graciela, una joven economista desaparecida en 1976.

la historia, compone el desesperado *punctum* que emociona y conmociona esas fotos de álbum de desaparecidos”.¹¹

Dicha autora sostiene que -en contraste con las fotos provenientes del álbum- las fotos tomadas de los documentos aíslan la identidad del retratado desdibujando sus relaciones personales y colocándolo en el registro de lo impersonal.¹² Si las fotos familiares muestran a sujetos protegidos por la atmósfera preservada de su vida privada, en cambio las imágenes de origen burocrático muestran cuerpos forzada e involuntariamente expuestos a la violencia de la maquinaria estatal. Estas fotos, afirma Richard, ofrecen evidencia de cómo los individuos fueron numerados, registrados y sojuzgados por los mecanismos del aparato estatal antes, durante y después de las dictaduras. Allí encuentra “una matriz productora de muertes en serie que hace ‘desaparecer’ al sujeto borrando lo que tiene de único-singular (su vida, su rostro, su nombre) para igualarlo a lo repetido y estandarizado de la masa indocumentada de los NN”.¹³ Por tanto, “los rostros de los detenidos-desaparecidos (...) llevan impresos estos sometimientos fotográficos y corporales al dispositivo del control social que, después de identificarlos y vigilarlos, se dedicó a borrar toda huella de identificación para que la violencia no dejara rastro de ejecución material ni huella de autoría”.¹⁴

Considero, sin embargo, que el hecho de que las Madres y demás familiares elijan esas fotos subvierte o toma distancia de su origen en la burocracia estatal, y tiene el efecto inesperado de interpelar al propio Estado desaparecedor, en tanto antes cumplió el rol de Estado identificador, otorgó un documento de identidad y registró a las mismas personas que luego desapareció y de las cuales además niega su existencia. El hecho de que los familiares recurran a esas fotos evidencia y exacerba la paradoja y la superposición entre la maquinaria burocrática de control y la maquinaria burocrática de desaparición y exterminio del Estado, entre identificación y arrasamiento, control y negación.¹⁵

En ese punto, las fotos carnet de los desaparecidos “resignificaron el uso tradicional de la foto de identificación, surgida en el país en 1880 para identificar a los delincuentes y luego al conjunto de los ciudadanos”¹⁶, además de concentrar “un principio de atestiguamiento inusitado, pero característico de la fotografía ‘del documento’ que testimonia, certifica y ratifica la existencia de ese individuo”.¹⁷

¹¹ Nelly Richard, op. cit., p. 168.

¹² “La des-individualización es común tanto a la fotografía legal como a la represión social”. Ibid., p. 166.

¹³ Ibid., p. 167.

¹⁴ Ibid., pp. 166-167.

¹⁵ Esa lógica paradójica persiste al interior del funcionamiento de los campos de concentración argentinos, adonde se prosiguió fotografiando sistemáticamente a los secuestrados y registrando por escrito sus declaraciones (extraídas mediante tortura), a pesar de su condición ilegal y clandestina, como se puede vislumbrar en los pocos documentos secretos que escaparon a la orden de destrucción de archivos que impartió la dictadura en su retirada.

¹⁶ Emilio Crenzel, “Las fotografías del Nunca Más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones”, en: Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 285.

¹⁷ Ludmila Catela, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Comp.), *El pasado que miramos*, op. cit., p. 349.

Por otra parte, muchas veces no se podía elegir qué foto usar porque eran las únicas que la familia conservaba (por la destrucción y el saqueo en los allanamientos a los domicilios o porque la vida clandestina de muchos militantes en los años previos a su secuestro impedía el registro fotográfico de momentos cotidianos).

Gracias a la profusa circulación pública que adquieren estas fotos, miles de retratos de hombres y mujeres en blanco y negro, por lo general muy jóvenes, a veces con algún rasgo de época reconocible (en el atuendo o el peinado, el estilo de maquillaje, el corte de pelo o el bigote), se han vuelto un signo inequívoco. Quizá no recordemos la mayoría de los nombres o desconozcamos su biografía puntual, pero —en ciertos contextos— esos rostros nos remiten inexorablemente a un tiempo histórico, a una gesta y a una tragedia.

Siluetas

Si bien existen algunos antecedentes previos durante el exilio latinoamericano en Europa, el inicio de la práctica masiva de representar a los desaparecidos con siluetas a escala natural puede situarse en lo acontecido el 21 de septiembre de 1983, aún en tiempos de dictadura, en lo que se conoce como *El Siluetazo*.¹⁸

En medio de una ciudad hostil y represiva se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como redefinición de la práctica artística y de la práctica política. El Siluetazo fue un acontecimiento en el sentido más pleno del término: uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta pasada la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron y *pusieron su cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del amenazante operativo policial. La realización de siluetas recupera un sencillo procedimiento de la didáctica del dibujo para niños y consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo humano sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. La clave de la idea es la cuantificación: señalar el espacio vacío que dejan treinta mil cuerpos ausentes entre nosotros.

Las siluetas articulan un dispositivo visual que devuelve representación a lo negado, lo oculto, lo desaparecido. Eduardo Grüner piensa las siluetas como “intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo ‘ausente’ —puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente—, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica; para nuestro caso, la representación de los *cuerpos* desaparecidos por una política sistemática o una estrategia

¹⁸ En la historia argentina suelen denominarse con el aumentativo “azo” una saga de puebladas populares: el cordobazo, el rosariazo, el viorazo, el argentinazo, etc.

conciente”.¹⁹ La lógica en juego es -concluye- la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado.

Con la producción de siluetas se restituyó –postula por su parte Santiago García Navarro- el sujeto al cuerpo, aunque fuese otro sujeto, porque en verdad se trataba de un sujeto más amplio, cohesionado y múltiple a la vez: el de la multitud congregada para acompañar la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres.

El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. La propuesta inicial que los artistas llevaron a las Madres no habla de “arte” sino de “crear un *hecho gráfico* que golpee por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renueve la atención de los medios de prensa”. Al dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, los ausentes tendrían una presencia pública “tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente”.

La iniciativa fue aceptada y reformulada por las Madres y concretada por la movilización, que se apropió rápidamente del procedimiento y lo transformó en los hechos. “En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato”.²⁰ Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Pero las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas de la represión estaban muy incompletas (lo siguen estando), por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas y sin inscripción alguna.

Los artistas llevaron a la plaza “innumerables rollos de papel madera, toda clase de pinturas y aerosoles, pinceles y rodillos” y unas 1500 siluetas ya hechas. También plantillas para generar una imagen uniforme. Desde entonces, la plaza se convirtió en un improvisado y gigantesco taller de producción de siluetas, hasta pasada la medianoche. Fueron las Abuelas las que señalaron que también debían estar representados los niños y las mujeres embarazadas. Kexel se colocó un almohadón en el abdomen y trazaron su silueta de perfil. Su hija sirvió de molde para la silueta infantil. Los bebés se hicieron a mano alzada.

El proceso mismo de producción colectiva transformó en los hechos cualquier intención de uniformidad. El testimonio de Aguerreberry da cuenta de la espontánea y masiva participación de los manifestantes, que volvió muy pronto “prescindibles” a los artistas: “Calculo que a la media hora [de llegar] nosotros nos podíamos haber ido de la Plaza porque no hacíamos falta para nada.”²¹ A pesar de la decisión de que las siluetas no tuvieran marca identificatoria, aparecieron demandas concretas de diferenciar o individualizar, dar una identidad precisa, un rasgo particular, una condición. Que entre esa multitud de siluetas esté *mi* silueta, la de mi

¹⁹ Eduardo Grüner, “La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el Siglo de las Desapariciones”, en: Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

²⁰ Carlos López Iglesias, entrevista al grupo realizador, en: Longoni y Bruzzone, op. cit.

²¹ Cit. en Hernán Ameijeiras, “A diez años del Siluetazo”, en revista *La Maga*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1993.

padre, madre o hijo, la de mi amigo o hermano desaparecido. Un chico se acerca a un dibujante y pide “haceme a mi papá”. “¿Y cómo es tu papá?” Le ponen barba, bigotes.²² “Se hacen figuras de parejas, de madres e hijos, de un grupo de obreros de una fábrica, (...) los múltiples ‘dibujantes’ van representando lo que quieren o lo que les van pidiendo en un proceso de construcción colectiva”.²³

La silueta se convierte de este modo en la huella, el índice de dos cuerpos ausentes, el que prestó su cuerpo para delinearla y –por transferencia- el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así “los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad”.²⁴

La acción de poner el cuerpo porta una ambigüedad: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber ocupado el lugar del desaparecido y correr su incierta y siniestra suerte, y a la vez, es encarnarlo, devolverle una corporeidad –y una vida- siquiera efímera. Devolverle también su condición de sujeto que la perversa metodología represiva de la desaparición estaba negando. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta habilita entenderla como “una huella que respira”.²⁵

El Siluetazo implicó la *apropiación*²⁶ u *ocupación* de la céntrica –y central en la trama de poder político, económico, simbólico de la ciudad y del país- Plaza de Mayo y sus inmediaciones. Amigo evalúa este acontecimiento en términos de una “toma de la plaza”, no sólo política, sino también “una toma estética”.²⁷ Una ofensiva en la apropiación del espacio urbano. Lo que allí se produjo impactó no sólo a los que se involucraron en su producción sino también por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse interpelados, *mirados* por esas figuras sin rostro. Un periodista escribió que las siluetas “parecían señalar desde las paredes a los culpables de su ausencia y reclamar silenciosamente justicia. Por un juego escenográfico, por primera vez parecían estar juntos las familias, los amigos, parte del pueblo que reaccionaba y los que se llevaron”.²⁸

Las siluetas evidencian eso que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, rompiendo el pacto de silencio instalado en la sociedad durante la dictadura en torno a los efectos de la

²² Victoria Azurduy, “Haceme a mi papá”, en revista *Crisis*, Buenos Aires, 1984.

²³ López Iglesias, op. cit.

²⁴ Roberto Amigo Cerisola, “Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos”, en *Arte y violencia*, México, UNAM, 1995, p. 275. Incluido en: Longoni y Bruzzone, op. cit. Véase también su artículo “La Plaza de Mayo, Plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano”. En AA.VV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 89-99.

²⁵ Gustavo Buntinx, “Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas”, en: VVAA, *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 236-255.

²⁶ Recurren a este término Fernando Bedoya y Emei, en “Madres de Plaza de Mayo: Un espacio alternativo para los artistas plásticos”, en: Longoni y Bruzzone, op. cit.

²⁷ Amigo, op. cit., p. 265.

²⁸ Revista *Paz y Justicia*, Buenos Aires, septiembre de 1983.

represión y a sus causantes que puede sintetizarse en la expresión del sentido común autojustificadorio: “Nosotros no sabíamos”.

El impacto simbólico producido por el Siluetazo llevó a que desde entonces la realización de siluetas se convirtiera en un decisivo e insistente recurso visual público y decantara como forma inequívocamente reconocible de representar a los desaparecidos. Igual que lo que ocurrió con el uso de las fotos, las siluetas han tenido desde 1983 una prolífica y mutante insistencia. El procedimiento se socializó y se dispersó por todo el país e incluso fuera de él, y se sucedieron espontáneas silueteadas sin conexión directa con la convocatoria inicial ni control alguno por parte de los artistas ni las Madres.

Se suele entender a las siluetas como la concreción visual de la consigna “Aparición con vida”, levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas “con vida los llevaron, con vida los queremos”). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos.²⁹ Sin embargo la relación entre la imagen y el texto es escurridiza y da lugar a interpretaciones contrapuestas. Roberto Amigo señala que las siluetas “hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror del Estado”, mientras que Gustavo Buntinx considera que ratifican la esperanza de vida que alentaban las Madres. “No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva”, afirma. Proponiendo una lectura inversa, Grüner opina que hay en las siluetas algo que “sobresalta al que las contempla: ellas reproducen el recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen”. Ello podría leerse como “un gesto *político* que arrebató al enemigo –a las llamadas ‘fuerzas del orden’– sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: ‘Fueron ustedes’”. Pero también se trata de “un gesto *inconsciente* que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de ‘desaparecidos’, que esas siluetas representan *cadáveres*”. Por lo tanto, “el intento (conciente o inconsciente) de *representar* la desaparición, se realiza en función de *promover* la muerte del cuerpo material”.³⁰

Conscientes de la nada improbable asociación entre las siluetas y la muerte, a partir de la contigüidad entre la silueta y el procedimiento policial, las Madres tacharon del proyecto presentado por los artistas la posibilidad de pegar siluetas sobre el piso (que figuraba entre otras opciones) y plantearon a los realizadores la exigencia previa de que las figuras debían estar de pie, erguidas, nunca yacentes, de modo que -apenas elaboradas- los propios manifestantes las iban pegando en los edificios lindantes a la Plaza.

Aunque fuera transitoriamente, por su dinámica de creación colectiva y participativa, el Siluetazo implicó la socialización efectiva de los medios de producción y circulación artísticos

²⁹ Esta mínima expectativa de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, el descubrimiento de fosas comunes de NN y los testimonios de los poquísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio. Pilar Calveiro reflexiona sobre la dificultad social de procesar esa espantosa verdad que enunciaban los sobrevivientes: no hablaban de desaparecidos sino de muertos, de cuerpos sistemáticamente arrasados. Pilar Calveiro, op. cit.

³⁰ Las tres interpretaciones citadas están incluidas en Longoni y Bruzzone, op. cit.

en la medida en que el manifestante se incorpora como productor. El hecho visual “es hecho por todos y pertenece a todos”.³¹ Esta radical práctica participativa –para la cual no son necesarios “conocimientos especiales de dibujo”³²– se manifiesta en la socialización de una idea o concepto, formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición de una imagen y en el acto mismo de crearla.

Buntinx lee en la socialización efectiva de los medios de producción artística que implica el Siluetazo “una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida. Pero también la recuperación para el arte de una “dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado”,³³ reponiéndole a la imagen su carga aurática y su valor taumatúrgico y prodigioso. No es el único autor que propone una lectura de las siluetas en términos de restauración del aura. También Grüner señala que “la idea de una forma objetivada que contiene un vacío que *nos mira* está vinculada (al menos *puede* ser vinculada) al concepto de arte aurático de Benjamin”, en el punto en que para el filósofo judío-alemán éste se define por “la expectativa de que aquello que uno mira lo mira a uno proporciona el aura”.³⁴ Buntinx arriesga aún más en esa misma línea de interpretación: “la toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte. (...) Una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden. (...) Se trata de hacer del arte una fuerza actuante en la realidad concreta. Pero también un gesto mágico en esa dirección. Oponer al renovado poder político del imperio, un insospechado poder mítico: el pacto ritual con los muertos”.³⁵

Los cientos de manifestantes que protagonizaron la acción no tuvieron conciencia artística de su acción, y de hecho durante muchos años se perdió la memoria del origen artístico de la iniciativa.³⁶ Estamos por tanto ante una acción colectiva cuyo devenir diluye ese origen “artístico” (incluso lo olvida) en la medida en que el recurso que el grupo de artistas pone a disposición de la multitud es apropiado, modificado y resignificado por ella. Se indiferenciaban así de manera radical (y no como una simple participación en una iniciativa ajena) los roles asignados socialmente al artista, al activista y al espectador, convertidos todos ellos en “hacedores” de un imaginario común.

³¹ Fernando Bedoya y Emei, en: Longoni y Bruzzone, op. cit.

³² Propuesta de Aguerreberry, Kexel y Flores a las Madres, en: Longoni y Bruzzone, op. cit.

³³ Buntinx, op. cit.

³⁴ Grüner, op. cit.

³⁵ Ibid.

³⁶ Para evitar hablar de “acciones de arte” Roberto Amigo propone definir al *Siluetazo* y otras iniciativas de naturaleza semejante como “acciones estéticas de praxis política”. El artista León Ferrari insiste con argumentos similares: “el Siluetazo (fue una) obra cumbre, formidable, no sólo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza *sin ninguna intención artística*. No es que nos juntáramos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. *No importaba si era o no era arte*”. Entrevista a León Ferrari, Buenos Aires, 24 de mayo de 2005.

Lo relevante no reside tanto en definir si el Siluetazo fue en su tiempo entendido o no como un hecho artístico. Lo que el Siluetazo hizo fue socializar una herramienta visual que abrió una nueva "territorialidad social".³⁷ Aunque surgido en el seno del movimiento por los Derechos Humanos y bajo la autoridad de las Madres de Plaza de Mayo, su irrupción distó sin embargo de asimilarse a un proyecto político prefijado.³⁸ Es justamente esa indeterminación la que otorga la singularidad del acontecimiento al Siluetazo.³⁹

Manos, máscaras

Se puede establecer una clara continuidad entre las siluetas con otros dos recursos promovidos por las Madres en los primeros tiempos de la democracia: las manos y las máscaras blancas.

La campaña "Déle una mano a los desaparecidos" recorrió el mundo y logró recolectar casi un millón de manos en el verano de 1984/85. El procedimiento, semejante al de poner el cuerpo para realizar las siluetas, parte del gesto de ofrecer la mano sobre un papel, cuya silueta era trazada por una madre u otro activista. Luego el participante podía escribir algo, un nombre, una consigna, una carta, sobre el papel. Miles y miles de manos se colocaron sobre piolines formando largos pasacalles con los que se embandera el espacio aéreo de la Plaza de Mayo en la marcha del 24 de marzo de 1985, aniversario del golpe de Estado. También se pegaron como carteles en distintos espacios callejeros.

Durante la marcha de las máscaras blancas (el 25 de abril de 1985), cientos de máscaras blancas e iguales que son repartidas a los manifestantes. El procedimiento insiste nuevamente en que el manifestante –que porta la máscara y vuelve anónimo su rostro- esté colocado en lugar del desaparecido, le preste su cuerpo, su vida. Manos y máscaras refuerzan la asociación que ya plantearon las siluetas. La multitud (dis)pone su mano o su rostro en lugar de los ausentes. "Como las siluetas, los contornos de las manos multiplican la huella individual y la tornan multitud; como las siluetas, las máscaras evocan el anonimato de la figura del N.N. e interpelan silenciosa y crudamente al espectador".⁴⁰

Este recurso despertó evaluaciones encontradas entre las Madres.⁴¹ "Bonafini explicó en aquel momento –y en otras ocasiones posteriores- que el uso de las máscaras buscaba producir un

³⁷ Juan Carlos Marín propone este concepto en: *Los hechos armados*, Buenos Aires, Ediciones PICASO / La Rosa Blindada, 2003.

³⁸ Esta socialización de la producción de imaginario se engarza con la noción de "posvanguardia" enunciada por Brian Holmes para pensar las derivas contemporáneas del activismo artístico: "Lo que me interesa no son ya los movimientos de vanguardia, sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación", "Entrevista colectiva a Brian Holmes", en: *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 55, octubre de 2005, p. 9.

³⁹ Esta reflexión proviene del texto escrito en colaboración con Jaime Vindel, "Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia", a publicarse en el próximo número de la revista *Tercer Texto*.

⁴⁰ Estela Schindel, "Siluetas, rostros, escraches: memoria y *performance* alrededor del movimiento de derechos humanos", en: Longoni y Bruzzone, op. cit.

⁴¹ Las máscaras también fueron cuestionadas por grupos políticos que consideraban que se negaba la identidad política de los desaparecidos, y lo que debía hacerse era lo contrario: "desenmascarar a los desaparecidos para que se supiera quienes eran, difundir sus propósitos y sus luchas". Ulises Gorini, op. cit., tomo II, p. 386.

efecto. Para ella y otras madres las movilizaciones no debían convertirse en una rutina (...) sino como una puesta en escena que debía esforzarse en el hallazgo de alguna novedad impactante. (...) Algunas madres no estuvieron de acuerdo con el uso de las máscaras porque ‘borraban’ la identidad individual de cada desaparecido. Comparaban este recurso con las pancartas que solían portar con la foto, el nombre y la fecha de desaparición de cada hija o hijo. Aquellas pancartas, así como las fotos con inscripciones similares colgadas al cuello o los pañuelos blancos con el nombre del hijo y la fecha de la desaparición habían surgido ya en tiempos de dictadura, y además de representar una denuncia clara y precisa sobre la identidad de las víctimas de la represión, guardaban para cada madre una relación fuertemente afectiva”.⁴² Gorini evalúa esta posición como una resistencia ante la superación de una fase, en el camino de asumir una “maternidad colectiva”: “En las máscaras idénticas (...) se reconocía un *nuevo estado*: el desaparecido ya no era el hijo propio, o en todo caso, todos los desaparecidos eran un mismo hijo, un mismo rostro. La maternidad socializada *trascendía* a la maternidad singular que se expresaba en la fotografía individual de las pancartas”.⁴³

Contrapunto

Las dos matrices de representación que he descrito someramente no pueden pensarse como alternativas sucesivas o meramente contrapuestas, ya que ambas coexistieron y se desplegaron al mismo tiempo y a veces incluso superpuestas. Las discrepancias o distancias entre una y otra estrategia, más bien, manifiestan tomas de posición políticas distintas dentro de un mismo movimiento social.

Mientras las fotos enfatizan la vida previa a la desaparición, la biografía (*esa persona existió*), las siluetas/ manos/ máscaras ponen el acento en la circunstancia del secuestro y la desaparición (*treinta mil desaparecieron*), y lo que están remarcando es la dimensión del vacío, la ausencia masiva que esa violencia acarreó.

Asociado a lo anterior, pueden distinguirse en ambos recursos un énfasis distinto entre la *individualización* y la *cuantificación*. Aunque en la práctica no ocurrió así, la idea inicial del Siluetazo fue producir siluetas idénticas, sin rostro, ni señas particulares, ni nombre propio, lo que redundaría en reforzar el anonimato de las víctimas. Otro tanto ocurre con las máscaras que borran el rostro de los vivos, equiparándolos a desaparecidos. En cambio, las fotos parten de un signo de fuerte individualización de la historia de cada desaparecido (que en todo caso deviene en símbolo colectivo a partir de la sumatoria de miles de ellas), y activa la posibilidad de recuperar una biografía particular, un rostro irrepetible, una historia singular. “Estas fotos devuelven una noción de persona, aquella que en nuestras sociedades condensa los rasgos

⁴² Ibid., p. 385.

⁴³ Ibid., p. 387. Los destacados son míos.

más esenciales: un nombre y un rostro. (...) haciéndola salir del anonimato de la muerte para recuperar una identidad y una historia”.⁴⁴

Si las siluetas insisten en la cuantificación de las víctimas, en el espacio físico que ocuparían sus cuerpos ausentes si estuvieran entre nosotros, en la magnitud de la tragedia infligida a la sociedad argentina por el terrorismo de Estado, las fotografías en cambio parten de la identidad particular de cada uno de ellos para terminar componiendo un signo colectivo. Remiten al duelo familiar, su gesta contra el borramiento que conlleva la desaparición. Hablan de sujetos concretos, padres, hermanos, pareja, hijos: una vida antes del secuestro, una familia que busca, no olvida y reclama justicia.

Por otra parte, siluetas/ manos / máscaras se fundan en la transferencia entre los manifestantes y los desaparecidos. Comparten el procedimiento constructivo del *cuerpo del manifestante puesto en el lugar del cuerpo del ausente*. Tienen en común un acto (íntimo y a la vez colectivo) comprometido a nivel corporal, performático, incluso ritual, en la decisión de colocarse en el lugar del que no está, y prestarle un soplo de vida. Las siluetas/manos/máscaras devienen en la huella o índice de dos ausencias: la del representado y la de aquel que prestó el cuerpo (se acostó sobre el papel, puso la mano o portó la máscara) en lugar del ausente. Las fotos, en cambio, son restos de otro tiempo, tomadas por otras manos para otros fines, y reinscriptas ahora en un nuevo contexto, devenidas en asunto público.

Por último, también se puede vislumbrar en estas políticas visuales la tensión entre posiciones distintas al interior de las Madres, básicamente en torno a lo que puede manifestarse como el *duelo particular* y la *colectivización de la maternidad*. Desde 1980 se evidenciaron debates al interior de la organización respecto a ciertas definiciones políticas, sobre todo respecto de estrategias hacia el Estado: un sector, liderado por Hebe de Bonafini, se negó a la exhumación de fosas masivas de NN, a la reparación económica a los familiares de desaparecidos, a cualquier acto de duelo que individualice a la víctima.⁴⁵ Esas disputas impactaron por supuesto las estrategias simbólicas. En nombre de la “socialización de la maternidad” no debían portarse nombres propios en los pañuelos, ni en los recordatorios que aparecen cotidianamente en el diario de circulación nacional *Página/12*, ni en placas o memoriales. Desde esa perspectiva, las fotos pueden considerarse un recurso individualizador, enfrentado a la lógica colectivizante de las siluetas, las manos o las máscaras. El siguiente pasaje de una entrevista a Bonafini resulta ilustrativo de su posición: “un día, nos reunimos y charlamos mucho con otras compañeras, y dijimos que lo que teníamos que hacer era socializar la maternidad y hacernos madres de todos. (...) Sacamos el nombre del hijo del pañuelo y no llevamos más la foto con el nombre. (...) Para que cuando a la madre le vengán a preguntar, diga: ‘Sí, somos madres de 30.000. (...) Cuando íbamos a la Plaza intercambiábamos las pancartas de nuestros hijos. (...)”

⁴⁴ Ludmila Catela, “Lo invisible revelado”, op. cit., p. 341.

⁴⁵ Estos debates terminaron desencadenando la división en dos grupos en 1986 (la Asociación Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora).

Después dijimos que no podían llevar la foto colgada en el pecho por el nombre y porque el periodismo siempre lo enfoca. Porque si nosotros decimos que socializamos la maternidad porque nuestros hijos nos enseñaron que todos somos iguales y todos los hijos son iguales, ¡cuántos hijos no tienen fotos! ¡Cuántas madres no tienen fotos de sus hijos! ¡Cuántas madres no vienen a esta Plaza! Entonces tenemos que identificarnos con todos: sin nombre y sin nada. Todos son todos.”⁴⁶

Lo cierto es que, cuando allá por 1983, madres, familiares o amigos buscaban entre cientos de pancartas aquellas con la foto de la persona querida, si no la encontraban, portaban cualquier otra durante la movilización. Los familiares de un desaparecido relatan la extrañeza y la emoción que les provocó toparse con que la foto de su ser querido era portada en alto por alguien desconocido. En el mismo sentido, cuando cientos de personas se dispusieron a realizar las siluetas, éstas no se mantuvieron anónimas. En los hechos, más allá de los planes y mandatos iniciales, la multitud que protagonizó el Siluetazo aproximó las siluetas a las fotos. Esgrimir las fotos como respuesta al anonimato y la negación impuestos por el terrorismo de Estado es un impulso semejante al que llevó espontáneamente a los manifestantes a proporcionarle rasgos particulares y nombre propio a muchas siluetas en aquella jornada histórica: porque aunque se reclame por los 30.000 desaparecidos, el dolor de familiares y amigos tiene rostros y nombres concretos.

Fotos, siluetas/ manos/ máscaras: se trata, en síntesis, de dos insistentes estrategias de representación de los desaparecidos, que pueden contrastarse a partir de una serie de oposiciones: lo colectivo/ lo particular, lo anónimo/ el nombre propio, la violencia de la desaparición/ la biografía previa. Y a la vez, se contaminan, superponen y potencian entre sí. Ninguna resulta en sí misma más apropiada o eficaz que la otra. Más bien, sus discordancias nos ayudan a pensar en los distintos caminos en la elaboración colectiva e íntima de un duelo tan difícil y una lucha que no cesa.

⁴⁶ Entrevista a Hebe de Bonafini por Graciela Di Marco y Alejandra Brener en: Natalie Lebon y Elizabeth Maier, *De lo privado a lo público. 30 años de la lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, UNIFEM, LASA, Siglo XXI, 2006.