

ESMA:

¿qué queda del campo de desaparición cuando se hace museo?

Claudio Martyniuk

Universidad de Buenos Aires

1. El 19 de mayo de 2015 se inauguró el Sitio de la Memoria ESMA en el espacio del ex Casino de Oficiales de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), en Buenos Aires. Dicho edificio se hallaba, hasta ese momento, preservado de toda intervención, por razones judiciales y se suponía también que por un consenso estético-político. El vacío que contenía—herencia militar—problematizaba la desaparición de personas que allí se realizó. Hasta mayo, el ingreso a la sede de funcionamiento del campo de desaparecidos debía ser autorizado y las visitas se realizaban solamente con la participación de un guía, encargado de disponer de la palabra durante el recorrido, y cada guía se encargaba de utilizar tal poder discursivo sin vacilaciones. Vacío y relato, entonces, provocaban distorsiones en la experiencia, ruidos que la afectaban y frecuentemente arruinaban la experiencia del ingresante, reducido a apenas testigo de la guía, de la linealidad en la generación de sentidos. Se lograba, hasta mayo, ingresar al vacío del espacio, pero a costa de soportar una guía que saturaba una situación: la del “ingresante” que debía ser “guiado”, y así la palabra “le haría ver”. El libreto llenaba el vacío. A pesar de ser tal vacío, naturalmente, incompleto, unos austeros y precisos fragmentos de testimonios de sobrevivientes le enlazaban sentidos al espacio puntual. Pero la oralidad, siempre presente, envolvía esos fragmentos testimoniales escritos. ¿Puede ser bien intencionado el paternalismo? Ingresante, nunca testigo del predio; bajo una conducción que le privaba

sostenerse por sí en el suelo del campo; en un rebaño, tras un pastor, bajo el cielorraso, bajo un techo liso y plano de palabras prefabricadas, de relato confeccionado para la ocasión. Ya se lo puede decir en pretérito: era un problema. Y tenía solución. De hecho, hubo encuentros excepcionales en los cuales “la guía” era realizada por una víctima-testigo. Y la experiencia se hacía: se asistía a una rememoración de una materialidad densa, cortada por el silencio intenso, capaz de detener el instante. Pero la guía de manual era la regla. Ya no. Y aquella guía debe conformarse con recorrer el amplio predio de la ESMA, pero sin tener más a su cargo la tarea de disponer de los visitantes en el interior del Casino de Oficiales. El Casino, ahora, tiene nueva guía: un dispositivo de intervenciones técnicas (¿artísticas?) y un nuevo cuerpo de guías capacitado por un organismo estatal dependiente del Ministerio de Justicia, que superpone su relato al relato del artefacto instalado, mostrando su adecuación política y estética. De esta manera, el ingresante queda en la posición de visitante de una muestra, y deviene arduo experimentar la desaparición. La muestra ocupa el lugar de aquello que justamente muestra (mostraba) el vacío.

2. El Sitio, ya abierto al público, ha quedado bajo una intervención museológica desarrollada por una curadora y víctima de la dictadura, secuestrada en el campo El Vesubio cuando tenía 17 años por un grupo de tareas del Ejército Argentino, Alejandra Naftal, con la colaboración del arquitecto Hernán Bisman. Con la iniciativa se han superpuesto mediaciones que provocan un cambio: el espacio “frío” heredado de la dictadura militar ha sido tocado/trastocado por un conjunto de recursos expositivos que parecen destinados a hacerlo devenir en “medio caliente” (así se lo podría sugerir desde una terminología McLuhaniana). La intervención se ha convertido en el mensaje. Y el campo de desaparición enfrenta el porvenir del museo. La tensión no podría ser más radical: pretender perseverar en la memoria y la justicia invirtiendo el espacio de la desaparición en un espacio museológico; actualizar el pasado instalándolo en el lugar por excelencia de los objetos del no-presente (“ex ESMA”; “ex Casino de Oficiales”, afirman los documentos oficiales del “Espacio para la Memoria y Derechos Humanos—Ex ESMA”, institución pública en la que intervienen organizaciones de derechos humanos y el estado y que se halla a cargo del predio, con excepción del “ex Casino de Oficiales”, que ha pasado en 2015 a depender directamente del Ministerio de Justicia). En el anacronismo de la musealización, en el campo de desaparición que ya se muestra tan iluminado, ¿qué efectos de invisibilización se hacen presentes?

3. El predio de diecisiete hectáreas se halla en el norte de la ciudad de Buenos Aires. En 1924, la Ciudad se lo cedió al Ministerio de Marina para que se lo utilice como centro de instrucción. Y ese año se fundó la ESMA y se fueron levantando los edificios de la Escuela de Mecánica, la Escuela de Guerra Naval y el Casino de Oficiales. Se cursaban las carreras de electrónica, aeronáutica, mecánica naval, operación técnica de radio, meteorología y oceanografía. Los alumnos se recibían de técnicos, con opción a seguir luego la carrera militar. Con el golpe de estado de 1976 allí comenzó a funcionar un centro de desaparición con eje en el sótano y el altillo del Casino de Oficiales, entre los ambientes destinados a casa del almirante que dirigía el predio, las oficinas de los principales oficiales y un espacio de reuniones, el Salón Dorado, todo ello en la planta baja, y los dormitorios de los oficiales en los pisos primero y segundo. En el altillo se depositaban a las personas desaparecidas, y los espacios que ellas cubrían los llamaron “Capucha” y “Capuchita”, acaso porque se mantenían cubiertas con una capucha las cabezas de los desaparecidos. Dentro de la misma planta se encontraban los baños y la “Pieza de las embarazadas”—una pequeña habitación que se dispuso para el parto de las desaparecidas embarazadas. En otro extremo del altillo funcionó el “Pañol”, donde se acumulaban los objetos robados a los desaparecidos, y la “Pecera”, pequeñas oficinas en las que se imponía el trabajo esclavo de los desaparecidos. Más pequeño y elevado, en “Capuchita” también se depositaban y torturaban desaparecidos.

4. En 2004 se dispuso el comienzo de la desocupación militar del predio. En 2007, los gobiernos de la Nación y de la Ciudad crearon el mencionado ente Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, encargado de la ESMA. Desde entonces se han abierto varios de los edificios del predio, destinándolos a un archivo, un centro cultural, varias sedes de organismos de derechos humanos y oficinas de administración del cuerpo de empleados públicos del lugar y de conservación de las construcciones; también se edificó y abrió un museo dedicado a las Islas Malvinas, tras la demolición de un extraño conjunto edilicio del contrafrente de la ESMA. Pero casi nada se hizo en el Casino de Oficiales, salvo obras de restauración, trabajos de remoción de las alteraciones edilicias realizadas por los marinos para encubrir la desaparición e instalación de un austero conjunto de carteles con testimonios de víctimas sobrevivientes. Fue así hasta que tras un pedido del gobierno nacional, el juez que tiene a su cargo la investigación de los crímenes cometidos en el predio, y que

mantenía la orden de no realizar modificaciones en el Casino, autorizó que se montara un museo. A comienzos de 2015 se cerró el acceso del Casino, y podía observarse desde el exterior cómo a la puerta de ingreso se le suplementaba un nuevo frente, vidriado. ¿La transparencia del material instalado, cargada de rostros grabados, puede devenir en opacidad, encapuchamiento?

5. El Casino, entre loteos y loterías políticas, devino museo. Y la ESMA en archivo de la desaparición y del posgenocidio. Una obra de arte argentina. Lo relevante en el arte se configura por un entramado: quién lo hace, quién lo contempla, dónde. El resto, lo restante, queda al margen. Y el museo aparece, se presenta como espectro del pasado, ilusión del pasado como presente. Espectros: pasado y presente. Y bien se sabe de tal fugacidad, que provoca que ni los muertos estén a salvo. Quizás pueda leerse la intervención museológica en clave de tocata y fuga del pasado y la desaparición. Sobre la transparencia insoportable del vacío, garabatos en vidrio, garabatos desde proyectores de imágenes y palabras. El museo, un garabato en la desaparición. *Quién*, autoría y autoridad, tutoría y tutoriados; *quién* envuelto en la inflación, en la devaluación. Y poco vale. Aquí el espacio es el mensaje, sin superación. El museo trata del predio, trata de constituir una servidumbre real. Pero el espacio resiste, se re-siente. Perdura entre objetos, se sobrepone a las proyecciones, indica silencio entre los ruidos. Queda exterior a los artefactos, entre las tensiones y las relaciones del dispositivo técnico, que incluye a la guía. El espacio guarda una temporalidad propia, detenida. Resbala en él todo el brillo de las intervenciones. Resbalan la impotencia y la incompreensión. Guarda lo pasado, que perdura. ¿Podrá resistir más la amenaza de desaparecer con cada intervención del presente? Ni la desaparición está a salvo. Los militares y civiles enjuiciados ya lo saben: hacer desaparecer personas no los dejó a salvo. El Museo llama al pueblo. En la pereza, no se sabe qué de este espacio no se sabe. Se actúa el no saber insabido. Y todo parece en calma, muy lejos de la tempestad. Calma de la indiferencia.

6. El recorrido está determinado. Transcurre en un sentido contrario al propuesto por la guía de la etapa anterior, que seguía los pasos reconstruidos por los sobrevivientes del campo. Ella seguía el camino de la desaparición. Y entonces se pasaba por un costado del Casino y se entraba por la parte de atrás del edificio. Ahora se ha añadido una instalación en el frente del Casino, y entre vidrios con rostros impresos se accede al nuevo espacio cubierto. Es el primer añadido superficial, pero destinado a darle visibilidad de museo al frente del edificio. En

esa cara pública, la nueva presentación a la vista del Casino de oficiales, los rostros impresos en el vidrio aparecen como una superación de las siluetas utilizadas como representación de los desaparecidos en múltiples protestas desde poco antes del final de la dictadura. Ya allí, en esa nueva entrada, uno de los veinte jóvenes empleados del Ministerio de Justicia que trabajan en ese lugar pide una definición sobre qué tipo de visita se hará: siguiendo el recorrido previsto de manera independiente o con un grupo guiado. Al atravesar el umbral de la entrada real, el visitante queda expuesto a dos pantallas, y alternativamente en ellas aparece el entonces presidente Néstor Kirchner pronunciando en 2004 el discurso del aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976. La intervención de Kirchner decidió “la recuperación” del predio. Como si acaso fuera posible tal recuperación. Estas pantallas son las primeras de una serie abundante de pantallas instaladas. La superposición de temporalidades se presenta como recurso recurrente, también abusivo. Tras ese hall, en el primer salón intervenido se proyectan diversos números referidos a la dictadura: días, desaparecidos, bebés apropiados, deuda externa, desocupación: 2818, 30000, 400, 34000, 400, 200000, 52%. Curiosa proyección de números: ¿busca “dimensionar” lo pasado por ellos?, ¿persigue un efecto de exactitud, rigurosidad o verdad?, ¿sostiene esta numerología la estética realista dominante, cuyos otros pilares son testimonios y sentencias judiciales? (Entre paréntesis, no deja de resultar llamativo que esta lectura del pasado en clave matemática la impulsara un gobierno que ha manipulado las estadísticas hasta decidir esconderlas o dejarlas de relevar. Las aristas de ésta y otras intervenciones, el presentismo que incluyen en su fácil determinación, llevan a confrontar lo proyectado—una narrativa sobre la dictadura—y el presente, los múltiples presentes de la inflación que ha consumido recursos públicos emancipatorios.) Efectivamente, desde el comienzo queda en claro que el campo de desaparición ha sido intervenido y se le ha realizado una puesta museográfica. En el sótano, los visitantes se agrupan en un ambiente pequeño, el único donde también hay una pantalla, y siguen el testimonio filmado de sobrevivientes. Allí están los visitantes, si no detrás de una guía—tras su presencia y detrás de su palabra—ellos se hallan frente a una pantalla. Al salir del sótano, una instalación vidriada y elevada se presenta apenas se pasa un cartel que indica que desde allí los desaparecidos eran trasladados a los vuelos de la muerte. Al llegar al altílo, aparece un piso de madera brillante, montado unos diez centímetros por encima del cemento; sobre él se debe andar. El suelo de la desaparición ya no queda bajo los pies. Lo que ahora es como piso, y es camino obligatorio, está en función del cableado, que pasa por debajo y permite el

funcionamiento de los múltiples dispositivos electrónicos. Y al llegar a Capucha ese camino conduce a un rectángulo de suelo histórico, vidriado y enmarcado por el piso de madera: la representación del espacio que se les imponía a cada uno de los desaparecidos. En una pequeña habitación se lee: “¿Cómo era posible que este lugar nacieran chicos?” Allí queda localizada una interpelación. ¿Cómo?, y parece expresar indignación y apuntar a cuestiones técnicas, limitadas a quienes allí manipularon en el pasado. En el otro extremo del altillo, en el Pañol, se proyectan en las paredes coloridas montañas de cosas apropiadas; a continuación, donde se les obligaba a los desaparecidos a realizar traducciones, informes y artículos, el sonido de máquinas de escribir es incesante y se exponen sillas de madera de diseño nórdico, en las cuales el visitante puede sentarse y, a salvo, ocupar el lugar del desaparecido reducido a la esclavitud. ¿Se trata de forzar una ocupación? Las sillas, a pesar de su elegancia, que combina con el piso de madera, son evitadas, suelen permanecer vacías. Un poco más arriba, en Capuchita, el espacio contrasta y pesa: se conserva despojado. Pero para poder llegar allí hay que atravesar un pequeño ambiente en el cual se ha dispuesto una pantalla que transmite testimonios. En la planta baja, el Salón Dorado presenta también intervenciones: dos pantallas, con diferentes testimonios en las paredes laterales cerca del ingreso; y luego, más adentro, y de modo periódico, una video-instalación se proyecta sobre las cortinas de las ventanas—a medida que éstas bajan—y sobre la pared del fondo. Antes de la proyección, el salón suele estar vacío. Y apenas comienza el video, la guía apresura el ingreso de su grupo. Se proyectan los prontuarios de los marinos y civiles responsables de la desaparición en este campo, y en el fondo se proyectan imágenes y grabaciones de la causa judicial ESMA, en la que han finalizado algunos de sus tramos. A medida que se recitan las condenas, un estallido grabado irrumpe y altera la sala. Esta producción, cuya estética y lineamientos parecen desprenderse de algún thriller político de Constantin Costa-Gavras, es el caso más notorio de grandilocuencia y efectismo sonoro y visual en las intervenciones museológicas dispuestas. El movimiento de las letras que inscriben el estado procesal del imputado es acompañado por el sonido de una máquina de escribir, y se etiqueta al represor. A pesar de la envergadura de los dispositivos audiovisuales—en muchos momentos abrumadora: captura la atención de los visitantes, que quedan reducidos a espectadores—, en un cartel del Casino se puede leer “Intervención edilicia-puesta museográfica (Etapa 1: 2013-2015)”, señalando a continuación que el edificio es un “sitio histórico” y “prueba judicial”, y que se respetan “principios de conservación”. La instalación museológica, entonces, no ha cesado. Parece claro: no cesa la desaparición, y

tampoco cesa el afán museológico. En la desaparición, se presenta enigmática esta voluntad de hacer museo. Al salir un guardia del lugar advierte a quien no sigue la guía: “Está saliendo al revés”, y corrige el error, endereza el recorrido aunque para ello se deba pasar por dentro del guardarropas que en mayo se ha instalado en una habitación del Casino. Casino y Museo, como todo casino y museo, Esma ya cuenta con guardarropa.

7. El brillo de las múltiples pantallas, el fondo de sonidos, la utilización de paredes y ventanas para proyectar videos, el lustre de pisos nuevos y sillas de diseño, los agregados de vidrio y estructuras tubulares por delante y detrás del Casino, todas piezas de un engranaje consistente, eficaz, sostenido en el devenir de la ruleta estético-política. Ya pervive esa intervención como propia de museo, como gesto datado. Y así se ha montado un espectáculo: mirar, pero más que el campo de desaparición, el dispositivo que lo envuelve. La “Etapa 1”, inflación de mensajes precisos, de pretensión tan directa como clarificadora. Pero le resta a la posibilidad del contacto, obtura la experiencia más libre y directa; direcciona sin cautela y no ayuda a construir un camino, por ese campo, en el que se interroga y piense. ¡Tantas imágenes y sonidos parecen decirlo todo! Y dificultan hallar, salvo en paredes descascaradas, en rincones a salvo de instalaciones, en suelos originales, en escalones que parecen cansados. Así, la instalación ratifica creencias e intuiciones previas. Instala, sin vacilar, sin el pesar que ensaya y se retira ante el dolor. Avanza la instalación. El espacio se hace extraño. La instalación, esa instalación, podría estar en otros edificios de la ESMA, también fuera de ella. La instalación superpone, y lo que hace—y qué importa que la intención fuera la opuesta—lo hace encubriendo el espacio. La instalación, ciertamente, hace ya innecesario el primer y agobiante paso de la guía de la etapa anterior, previa a mayo: detener a un grupo al aire libre, frente a un plano de todo el predio de la ESMA y someterlo a un relato de la historia argentina y mundial, desde el golpe de estado contra Perón en 1955 a la guerra de Argelia, desde la gesta revolucionaria latinoamericana a la doctrina de la seguridad interior, desde el menemismo al consenso de Washington, desde la crisis argentina de 2001 a la gesta kirchnerista, esa que desde 2004 (y no correspondía en ese farragoso discurso dogmático preguntar por qué no antes, por qué no bajo la dictadura ni tampoco durante las primeras dos décadas posteriores a ella: pero remitía, como se lo sigue haciendo en el Museo, a ese modo superficial de confrontación) abraza los pilares enclavados allí de “memoria, justicia, verdad”. Antes, ese relato, el primero y el más extenso, se destinaba a puntuar, a condicionar la experiencia de enfrentar el vacío en el Casino de la desaparición. Ya no es necesario. El

dispositivo técnico es su superación. La intervención ha instalado puntuaciones de sentido. Y se experimentan pantallas y audios, como en muchas muestras museográficas. Pero aquí el ingresante no ha sido llamado a ver una muestra. La instalación ata algo del orden de la manipulación, quizás también de la inautenticidad, de la mala fe. Superación, en esta instalación hay una inflación de sentidos lineales que provocan un disvalor. Ratificando un mensaje se lo banaliza. Y tal devaluación deja un efecto que pronto se evapora. Defrauda.

8. No estalla ningún sentido, no provoca ningún salto o discontinuidad en la comprensión. No acerca. Carga de imágenes en el medio. Llena de sentidos. Se trata de apenas un caso de auto congratulación. Celebración, lejana empatía con la catástrofe; ella no resuena como el relámpago. Si acaso trabaja en la activación de la memoria, lo hace a la manera de los exámenes y las revistas. En las cuestiones presentadas, el cuestionario queda implícito. De formulario. De edición para el consumo. Acelera el paso por los ambientes, alterados. Más que lo habitual, en este museo el pasado aparece como pasado trunco. Como si se pretendiera realizar, “consumar” el pasado. En superposición, la amenaza de la obnubilación, que anula en su euforia. Cabría denunciar un fraude, pero se trataría de responder a la grandilocuencia de similar modo. La muestra de museo ofrece una fuerza fuerte, una fuerza presente, tecnológica, mediática, épica que no acepta el pasado en cuanto pasado. Superpone, pero entre lo superpuesto, si se lo suspende y pone entre paréntesis, aún puede aparecer algo débil, eso que perdura a lo que encubre y borra, aquello que cerca con brumas. Algo de eso quizás se lo experimente al detener el paso en el suelo, como si el pie fuera tomado por lo impalpable. Pero es difícil, se hace más difícil, ya que los visitantes quedan de paso, pasando a través de efectos preparados. No se remite al pasado como pasado, se despoja densidad y se revive el pasado desde una tasa de interés del presente, capitalizándolo. Una instalación museológica sentenciosa.

9. El estupor, el asombro ante algo que es siendo desaparición, queda suspendido ante el hechizo del espectáculo, envoltorio de la facticidad. El viejo método se viste de nuevo, a la moda tecnológica, y entretiene, retiene y supervisa el camino, lo hace con proyectores y pantallas, tranquilizando y festejando el proceso culminado: ¡Recuperamos, sentenciamos, encarcelamos, musealizamos! El goce embota, olvida que persisten y brotan violaciones, carencias, humillaciones, olvida las presencias de la desaparición. En esa caverna técnicamente conectada, el embotamiento desconecta y desresponsabiliza. En ese

Casino, en esa caverna-museo, *no toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Nunca hubo especialistas en Macedonio Fernández y Walter Benjamin en un gobierno argentino, hasta el ciclo kirchnerista. Cada tanto se los menciona, lucen como adornos. ¡Si los instaladores hubieran tenido presente *Museo de la Novela de la Eterna* y *Libro de los pasajes* qué otras líneas, entre fugas y negatividades, podrían experimentarse! Apenas dejar un libro en cada puerta del Casino. Un libro, que sea sostenido. Sostener dos libros. Entrar y salir de cada lectura. Recorrer, portando el libro, seguir recorriendo, trasladando el espacio con el libro: portador de la ESMA.

El nuevo método dialéctico de la historia se presenta como el arte de experimentar el presente como mundo de la vigilia, al cual, en verdad, se refiere todo sueño al que denominamos algo sido. ¡Experimentar lo sido en el recuerdo onírico! –Por lo tanto: recuerdo y despertar están emparentados de la manera más estrecha. El despertar es, pues, el giro dialéctico, copernicano de la remembranza. (Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, “Ciudad onírica y casa onírica, espacios de futuros, nihilismo antropológico, Jung”)

10. La traducción de la experiencia de la desaparición *debe* transmitir la presencia de la ausencia, *debe* excavar sobre los montajes, contra la crueldad y contra los relatos que se proyectan sobre padecimientos, sobre humillaciones, sobre devastaciones y aniquilaciones. ¿Pero cómo cumplir con ello si el deber incondicional de crítica, de atención y de responsabilidad apenas sobrevive? Apenas interrogar, cuestionar apenado por la expectativa incumplida, por la instrumentalización. ¿Cómo sobrevive desaparición en la ESMA? ¿Cómo se traduce la persistencia de la desaparición tras la dictadura militar y también luego de las sentencias y la inauguración del Museo? ¿Cómo aún, ante la desaparición, hay *supervivencia*? Traducir pervivencia, emparentar desaparición, trauma e inquietud. Traducción de los empobrecimientos y las aniquilaciones. Sin meta-vida, sin pos-vida o sobre-vida, en las cadencias y estaciones de catástrofes y traiciones, en la lejanía que impone la mediación museológica, en el polvo del archivo, ante el creciente alejamiento de la interpelación por la desaparición, operan las luces y sonidos de las pantallas, intervenciones políticas y estéticas que son en sí mismas testimonios: testifican el empeño en oscurecer el empobrecimiento, proyectan una imagen del presente en el espacio pasado, muestran sí que el espacio es tiempo, e inflan el espacio de lo desaparecido con un tiempo que se hace sonar como absoluto. Empeño absurdo. Apenas, entonces,

interrumpir la guía. Guía que apenas—el pueblo, el país, la sociedad, sirviendo a los pastores que los guían—, pastoral del significante que no ha tenido reparos en invocar desaparecidos para encausar una política. Traducir el museo: suplemento que abisma, derrotero, derrota que provoca melancolía, tristeza; guía que inclina al silencio.

11. El Museo celebra un triunfo. Su presentación es recorrida por un aire triunfal. Es un eslabón más de la catástrofe. El espacio no significa por sí mismo. Esto, lo sincategorimático, acaso sea más denso ante la desaparición. La intervención ha hecho venir un museo. Se adeuda duelo, silencio, vergüenza. El recorrido pasa a la ligera por la desaparición, el Museo cree que se la ha superado y por eso cuenta y hace balances en un tiempo medido. La contabilidad museológica provoca desesperanza, evoca sus equívocos y al hacerlo así, y solo en esta dirección que arriba al lado opuesto al de la guía, se siente la suspensión del aire, se respira la espera trágica. Pesa el Museo que suspende al campo de desaparición. A su modo, el Museo revive un casino.

12. El museo traza un *nomos*: toma, divide, explota un campo. Archiva y deposita sobre paredes y suelos. Inscribe autoridad. ¿Acaso podría concebirse a este Museo como museo crítico?, ¿o sería documento de barbarie en su pretensión aleccionadora? ¿Y por qué no museo fantástico, anegado de elementos discursivos que esquematizan? En el Museo habita una voz de maestro—no el maestro escéptico que Italo Calvino presenta en *Palomar*, y menos aún aquel maestro ignorante que reivindica Jacques Rancière. Sujeto de presunto saber, este Museo no calla, como pretendiendo no dejar oír al silencio. Y proyecta imágenes que alteran espectralidades. Complaciente, evita poner en problemas la memoria, la política que se le ha encomendado. Carga la tarea, proyecta el legado, aparece el Museo como delegado. Así hecha la elección, la lección y lectura apenas al apelar a luces que opacan la catástrofe. Exilia desvíos, toma una tradición (de allí provienen traducción y traición). Envuelve, emociona. Edita—y ya la escritura consume expropiaciones de huellas—sombras, dibuja faltas. ¿Cómo quedará con las pantallas y las luces apagadas? ¿Qué silencio hará la desconexión de los aparatos? ¿El Museo, en el tiempo en el cual queda cerrado, abrirá la ausencia, mostrará las heridas que erosionar el trabajo de significar?

13.

“Significado” viene de ‘señalar’.”

Wittgenstein, 27

Correlacionar, orientar, eso han hecho las víctimas-testigos. Ellas, que atravesaron la desaparición, enseñan el uso de la Esma. Hacen significar el suelo, las paredes, las marcas. Cada milímetro alude a ellas. Pero ellas a veces remiten el significado. A veces dudan, otras no saben o no les consta. El Museo no vacila. Testimonia lo super rígido, la pretensión de saturar sentidos y explicarlo todo. Testimonia un pacto tácito que alienta al espectador cómplice. Señala, escracha lo que excluye —y “eso” pone en cuestión personas.

Es como si el signo de negación nos alentara a hacer algo; ¿pero a qué? Eso no se dice. Es como si solo se tuviera que aludir a ello; como si lo supiéramos ya. Como si una explicación fuera innecesaria, porque ya estamos enterados de la cuestión. (Wittgenstein, 108)

Desaparición, una palabra que no carga un significado de una vez por todas. El riesgo de que se brinde una mitología que sea esa carga. ¿Cómo acompañar, entonces, la comprensión, sin imponerla? Saber continuar, proseguir como lo hace un tema u obra musical. Saber también del no recordar, del olvido de cómo aprendimos y desaprendimos, qué sucedió y se dejó que sucediera. Saber continuar, poner en cuestión alusiones, aprehender elusiones y mostrarlas, abrir un juego donde se aprende a observar, atender y actuar. Atender los procesos de manipulación de símbolos, el deslumbramiento que oscurece, la sensación de que ese efectismo hace burda la representación e induce al error de no buscar una “mejor” representación—atender ese proceso, que clausura la crítica, que prescinde de la negatividad. ¿Cómo pervive lo desaparecido, esa negatividad, en la proliferación de pantallas, en lo que dispone la guía? Recorrer el campo de desaparición con la sombra de un museo difiere de recorrer el museo con la sombra de un campo de desaparición: ¿quedar, estar envuelto en *qué* experiencia?

Es como si en la orden existiese ya una sombra de la ejecución. Pero justamente una sombra de esta ejecución. Tú vas con esta orden por allí y por allá. —De lo contrario sería otra orden. Ciertamente, la identidad es igual a la diferencia de dos órdenes diferentes. (Wittgenstein, 289).

14. Llevar el campo al museo, llevar campo y museo al lenguaje, que se erige en denominador común. Y comparar. Se traza una imagen, una preparación, una actividad: cubrir el suelo con otro suelo y colocar allí sillas, carteles y pantallas. Y esas imágenes tratan con estados emocionales. Esa imagen imagina expectativas, es una preparación a algo. Un plan, el plan guía. Llegar no planeado. Sin plano. Así fueron puestos, impuestos en la desaparición de reglas, de límites, de coordenadas. Se dirá de otra perspectiva: Dispuso de plan y de planos. Búsqueda perspicua: perspectivismo. Seguir, mientras tanto, con los ojos

cubiertos, perdiendo direcciones, sin sentido del orden, de la orden que guía. Desde Capuchita, con capucha, cuestionar: ¿qué vincula a las imágenes?, ¿qué continuidad se establece? Acaso poniendo en cuestión lo que el brillo opaca, como si se viera otra desaparición en algunas pantallas: el campo, caverna de televisores que proyectan imágenes de “nuestra” historia natural. ¿Qué hacen esas pantallas en los rostros de los espectadores? Ver-cómo: la guía estructura algo de la cara. La materialidad del campo, esa borrosidad nítida, exacta, que se palpa en el aire, que densifica el cruce de coordenadas, un agujero practicado en el vértice de un cono. Allí, entonces, en ese sótano, contrastar la atención que se hunde en el agujero negro con las imágenes que se proyectan y el monumento que se eleva. De un lado la elevación, del otro un techo: dos intervenciones en las salidas del sótano. Sobre el sótano, el Salón Dorado proyecta la marcha dorada, triunfal de la justicia. Pequeña idolatría atravesada de cableado interno. Señalar, trazar criterios y criticar. Recordar sin establecer nuevos partidos y credos, recordar lo difícil que resulta no exagerar al configurar. Recordar la violencia al figurar. Dos horas, más o menos, lo que comprime una guía.

15. El Casino de la ESMA es un edificio complejo. Vacío, podría pensarse que quedaría completamente simple, pero en ese estado conserva la mayor complejidad. Los montajes, en cambio, lo simplifican. Lo hacen impresiones. ¿Cómo detenemos detrás de las imágenes que se proyectan? Se esconden las imágenes en números, declaraciones testimoniales, citas de sentencias, planos, fotografías: ¿nada que pueda señalarse como artístico? ¿De qué se trata entonces? ¿Técnicismos? Museo sin arte, con reproducciones técnicas. ¿Miedo a estetizar la desaparición? ¿Sin política? No se intenta encubrir su política. En este sentido la muestra es honesta. La política estética, en cambio, defrauda. Está encubierta en montajes de pisos y revestimientos que visten al edificio. El campo se hace edificio, se presenta revestido como para fotografías de revistas. ¿Acaso la arquitectura de la intervención museográfica emule la de Casa Foa? Ha pasado por un *lifting*. Se le ha borrado la borrosidad, afirmando márgenes, coloreando lo descolorido—quedó a salvo, ¡y cómo se lo nota!, Capuchita. Como si se temiera lo borroso. Y justamente, de la nitidez impuesta se descubre un espectro borroso.

No hay ninguna experiencia en el campo visual que corresponda a cuando uno desliza la mirada a lo largo de una imagen cuyas siluetas se van transformando progresivamente de nítidas en borrosas. (Wittgenstein, 466)

16. Del lenguaje físico-fenomenológico al estético-político, en sus contornos y volutas técnicas, ¿qué continuidades y quiebres se pueden decir al

salir del Campo-Museo que parece devuelto al horizonte escolar? El portador de la experiencia, ya antes en su propio afuera, se localiza en un punto de continuidad de pantallas, dispone de grabaciones de testimonios y discursos. A ese portador no le sorprenderá el conjunto de agregados técnicos, pero ese ambiente técnico choca con aquel otro experimentado por las víctimas que han testimoniado. El mismo testimonio, tecnificado, denuncia la discontinuidad provocada. Los agregados técnicos no evocan. Alisan espacios, eliminan manchas, descascarados, asfixian algo, eso que quizás podría indicarse con la palabra aura.

17. El obrador de sensaciones, fabrica de experiencias clonadas, forma un lenguaje secundario que guía. Y eso secundario aparece en el centro: experiencia y lenguaje primario. Corte y confección de experiencia inmediata, por la imposición de medios, por la manipulación del espacio de desaparición. Queda como experiencia el momento actual, ese momento de actualidad técnica—determinación del momento en la disposición del circuito, un bucle que incluye su narración, del origen del museo a las condenas de los victimarios, un canto épico de la memoria a la justicia, una epopeya que edifica un tiempo histórico homogéneo. Esa guía se quiebra en la salida lateral, por la avenida Comodoro Rivadavia, donde se estacionan cientos de autos fuera de la ESMA, donde perviven en la vereda de la ESMA, en ese borde, cartoneros y sin techo, ajenos al Campo, desconectados de las intervenciones museológicas.

18. La experiencia secundaria, la apropiada por el dispositivo visual, queda conformada por la recepción de la mitología proyectada. Películas, bandas sonoras, afiches montan una experiencia cinematográfica. Proyección de un orden trazado por los propietarios del saber que deben experimentar los receptores. Proyectan el recorrido, su temporalidad manipulada, un orden análogo a otro: el orden del espectáculo, las reglas de captura del entretenimiento, el efectismo teatral. Y, en este lucimiento técnico, reducen al mínimo, despojan al Museo del rasgo interno que lo destaca: liberar la facultad de juzgar, esa potencia que hace a la experiencia del espectador. Técnica y política, así, dan un abrazo que apenas deja respirar a lo estético. La sensibilidad queda emplazada y envuelta.

19. Se interviene la experiencia. Ella, en la indecidibilidad, es atraída, conducida, como si tuviera un camino, como si ese camino guiado fuera la solución. Y la experiencia se clausura como cuestión. Decidir, en cambio, reducir al mínimo la intervención implicaría la atención, cultivaría la sensibilidad

autónoma. Pero languidece el asombro. ¿Acaso el espectáculo repetido no desalienta volver? Ese efectismo, superficialmente eficaz, erosiona las condiciones trágicas que posibilitan discursos simbólicos más intensos.

20. La intervención museológica le impone al campo de desaparición una idea: superación.

Aparece como una superación del llanto de Heráclito, de la mirada a la historia humana reducida a sucesión de catástrofes, y su gesto conserva la actitud de Demócrito, una mirada desenfadada del futuro. Superación en un campo—ahora ex campo: museo—, vidriera de aquello que luce como una discontinuidad temporal, pero que queda fallida en su contexto: brillo del documento de cultura que pretende superar aquello que documenta barbarie. Lejos de superar la discontinuidad entre ese microcosmos de reconocimiento y autoalabanza y el macrocosmos, le agrega insignificancia, más ruinas al cuadro de Paul Klee que le sirviera de Aleph a Walter Benjamin. Por eso el Museo también puede leerse como el museo de la Argentina—homeomería.

21. Espectáculo aleccionador, la estética del castigo se despliega en el Museo. La desaparición, radical aniquilación, impone la nihilización. El Museo consigna imágenes, guía el pasado al presente, moviliza emociones colectivas, dispone el ánimo. La tarea crítica, profanación, revertir mitologías, hallar detalles, pequeños espacios cálidos. En el trabajo de la memoria se desenvuelve el recuerdo de algo, sin disipar todo lo borroso; se compara, pero el recuerdo no siempre compara; surgen respuestas que transponen, explican, traducen, interpretan. La tarea problematiza cómo legitimar el inducir a realizar determinadas acciones, el creer x. Problemaliza el juego que hilvana prótesis, que traza cableados que repiten imágenes, que guía el circular de las personas a velocidades concordantes. Problemaliza los procesos, los senderos marcados, predeterminados. Y toma distancia: ese recorrido, esas imágenes, esos relatos que guían, aparecen inscriptos en una historia natural.

22. En una historia natural, el Campo resiste. Arido, perdura. Y se lo nota en estados fugaces, quiebres del Museo, que sobrenomina, sobre entiende, dirige la atención, uniformiza la mirada. Quiebra del fetichismo de la mercancía-memoria, vacilar de las mercancías que se mueven guiadas, pequeño descarrilamiento del flujo, del tráfico de objetos: seres, imágenes, sonidos, suelos, sillas, ventanas. Cuando el Museo falla en su eclipsar.

23. El vacío, esa faz oculta, habría dejado a las paredes y los suelos del campo de desaparición como meras paredes y suelos, al igual que las ventanas. Los cambios edilicios impuestos, quedarían como meros cambios. Y lo serían si llegaran paredes, suelos, ventanas aislados. Las víctimas testigos permiten conocer la red de cosas, actores y sujeciones, lo otro de la faz que quedó visible. Ayudan a comprender lo que las paredes y ladrillos no muestran. Enseñan a buscar y respetar el significado que de otro modo se hallaría perdido. Pero la guía, relato secundario del testimonio, alecciona, interpreta, juzga, improvisa, cita a sobrevivientes, repite sus palabras pero hilvana relatos, grandes relatos destinados al público. Los asistentes a esa escena quedan alejados de la experiencia de las paredes, de sentir el suelo frío en el cual la desaparición no tuvo límite. Las palabras de la guía, guían el pensamiento del visitante. ¿Acaso podrá hacerse presente otro manual, otra guía, otra pedagogía y epistemología, quizás al modo de lo narrado por Italo Calvino en *Palomar*, que haría crítica la interrogación sobre qué querrá decir desaparición, traduciendo, interpretando, tejiendo analogías, disponiendo metáforas, con escepticismo y pesimismo? (El señor Palomar visita las ruinas de Tula, la antigua capital de los Toltecas, en compañía de un amigo mejicano conocedor “apasionado y elocuente” de las civilizaciones prehispánicas. “El amigo mejicano se detiene delante de cada piedra, la transforma en relato cósmico, en alegoría, en reflexión moral”. Desfila un grupo de estudiantes guiados por un maestro. El maestro se limita a decir a qué civilización permanecen las obras, a qué siglo en qué piedra están esculpidas y después concluye invariablemente: “No se sabe lo que quieren decir”. El señor Palomar es un campo entre dos fuerzas opuestas que le atraen: “Está fascinado por la riqueza de las referencias mitológicas del amigo: el juego de la interpretación, la lectura alegórica le han parecido siempre un soberano ejercicio de la mente. Pero se siente atraído también por la actitud opuesta del maestro de escuela: lo que le había parecido al principio una expeditiva falta de interés, se va revelando como una posición científica y pedagógica, un método elegido por ese joven grave y concienzudo, una regla a la que no quiere sustraerse.”)

24. La intervención museográfica manipula el espacio y los textos, los objetos y las palabras. Sin cautela, realizó una obra que guía el pasado al presente sin problematizar la inescrutabilidad de la referencia.

Hacia 1916 decidí entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: “A un condenado a muerte no le

importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida”. En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: “Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos”. Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma. (Borges)

25. La intervención acelera el tiempo interno, que se desvanece. Todo está regulado por el orden de las proyecciones. Pero lo que se proyecta es lo inapropiado. Es un gesto lo inapropiado, pero se proyecta sobre todo—el Campo, ya queda como sala de proyección; la ESMA toda queda como SUM, y en ese salón de usos múltiples se pueden cruzar convenciones, festivales, tareas comunitarias, producciones televisivas, etc. El gesto que parece admitirlo todo—asados, demoliciones, nuevas edificaciones, etc.- deja un residuo amargo, un gesto expulsivo, como de *insociable sociabilidad* (Kant), un gesto de desconsideración. La cuestión, ya, pone entre paréntesis al otro, la medida desmesurada que rebasa el prejuicio, la simpatía, la identificación, la complicidad que guía la celebración museológica, esa superación.

26. Por cierto, la intervención reactiva la historia. El avance de la marcación que no soportar el vacío parece interpelar al Espacio, pero interpela la red entre ese espacio, sus cosas, y los actores. El vacío, ya Medusa condenada, es sustituido por una plenitud de sentido. Lo inapropiado es su banalidad. La intervención deniega lo irreversible de la desaparición. Y el pasaje al acto—político—de esa denegación es estetización. Lo inapropiado monta una parodia. Desde el fundamento se podía suponer lo inapropiado de musealizar. Ya, la intervención exalta, pero incrementa lo desorientado de la relectura del espacio vacío. Malentendido, se ha llenado el espacio, de cosas, empleados, visitantes. El vacío queda vertido en la inflación de naderías, en la inflación narcisista (algún residuo de decoro ha llevado a trasladar la gigantografía de Néstor Kirchner, que se había montado en el ingreso al Casino de Oficiales, a la parte de atrás del predio, cerca de la avenida Comodoro Rivadavia—aunque es cierto también que esa imagen de Kirchner vigilado el cumplimiento de su orden de retirar un cuadro del dictador Videla ha sido sustituida por la proyección sin fin de su discurso sobre la recuperación de la ESMA en las pantallas ubicadas dentro del hall de ingreso al Casino). Lo inapropiado es aquello que bloquea ambivalencias y el advenimiento de autonomías. Lo inapropiado es la ingenuidad. La intervención, en la inautenticidad de la inocencia, en una canalla memoria inaugural.

27. ¿Cómo recuperar la lentitud? ¿Cómo caminar o quedar parado ante un vacío irremediable? ¿Cómo sostener un silencio compartido con lo mudo que sostiene, con suelos, techos, paredes, ventanas? Solo se pueden cometer errores, pero tal vez se hallen errores incisivos, que escindan lo superficial, que afecten la sensibilidad de un modo diferente a las pantallas que abruman, a las voces que saturan, que se superponen, al todo técnico y conectado que proyecta el Museo, que se proyecta al archivo, que se somete a la caducidad. Lo inapropiado, el exceso de la intervención, su desenfreno (esta es la primera etapa, según afirman los carteles del Museo, de la intervención museológica, preanunciando otras atapas más). Lo inapropiado afecta también a la víctima testigo, reducido en algunos casos a testimonio fragmentado, proyectado, repetido. La víctima que testimonió su experiencia en el Campo de desaparición ahora queda como visitante de un museo, siguiendo la guía, la muestra que pasa por el pasado—superado—que lo muestra como caduco—condenado—, sustraído del presente. El Museo, una escena enajenada, un escenario del extrañamiento, una infantilización de la desaparición.

28. Fechado el 31 de mayo de 2015, en la dirección

<http://www.laretaguardia.com.ar/2015/05/basterra-el-mito-sobreviviente-y-su.html>, consultada el 28.9.2015, se puede leer el siguiente artículo:

(Por Fernando Tebele para La Retaguardia) “La semana pasada, la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, inauguró un nuevo museo en el Casino de Oficiales de la ESMA, el lugar emblemático de la tortura en ese ex Centro de Detención Tortura y Exterminio (ex CCDTyE). Como ya explicamos aquí, no es que ahora haya un museo donde antes no lo había. En realidad sí lo había, solo que no estaba a cargo de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, sino del Instituto Espacio para la Memoria (IEM), un ente autárquico y autónomo que funcionaba con presupuesto del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y que fue disuelto el año pasado tras una negociación entre el kirchnerismo y el macrismo. La Retaguardia visitó el nuevo sitio de memoria con Víctor Basterra, sobreviviente de la ESMA e integrante también de este proyecto de comunicación a través del programa radial Oral y Público. Queda registrada aquí su tristeza y enojo al recorrer nuevamente el lugar y al reconocer las modificaciones realizadas, que si bien no alteran el lugar ya que son removibles, sí alteran a buena parte de los sobrevivientes, que las rechazan. “¿Cómo se entra acá?”, se desesperó Basterra apenas ingresó, tras ver modificado el recorrido que hizo en tantas otras ocasiones. Conviene hacer un poco de historia antes de meternos en la visita. Hasta que fue disuelto el IEM, el museo anterior que funcionaba en el Casino de Oficiales de la ESMA era modesto. Los lugares estaban señalizados. Los sobrevivientes resaltaban que todo permanecía tal cual lo entregó la Armada: “así lo entregaron, incluso dejamos las modificaciones que ellos hicieron, por ejemplo, durante la visita de la Comisión Interamericana de derechos humanos de la OEA en 1979”, para ocultar que ese era un sitio de detención ilegal, tortura y exterminio, tras haber trasladado a los secuestrados a la Isla El Silencio. Las políticas del IEM eran definidas por un grupo de organismos de derechos humanos: Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Liga Argentina por los derechos del Hombre (LADH), el SERPAJ (Servicio de*

Paç y Justicia), el MEDH (*Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos*), la APDH (*Asamblea Permanente por los Derechos Humanos*) y Herman@s, entre otros, más personalidades como la periodista Stella Calloni, el jurista Beinusz Szmukler (entre otros kirchneristas, lo que demuestra que no era un espacio opositor... qué pena da tener que explicar si era o no el IEM opositor al gobierno nacional) y Víctor Bastera. Durante 2013, los sobrevivientes de la ESMA tuvieron algunas reuniones con la realizadora de la nueva puesta, Alejandra Naftal, también sobreviviente de El Vesubio. Algunos hasta se reunieron con el entonces secretario general de la presidencia, Oscar Parrilli, principal espada política del proyecto. En ellas, la mayor parte de los sobrevivientes objetaron las intervenciones en el Casino de Oficiales. De hecho, se quitaron del proyecto algunas partes, como la que proponía que hubiera una especie de fuente con agua en el subsuelo, donde funcionó 'la huevera', la sala de tortura física de la ESMA.

Sin el apoyo del IEM y de los sobrevivientes, no quedó otro camino para poder seguir con el proyecto que disolver el IEM; les convenía a ambos actores: el macrismo se sacaba de encima el presupuesto del Instituto, que siempre le supuso un gasto más que una inversión, y el kirchnerismo plantaba ambos pies donde había podido poner solo uno. Una vez sepultado el IEM, avanzaron con el nuevo museo y lo inauguraron la semana pasada. Detrás quedó esta primera experiencia de articulación entre el Estado y varios organismos de derechos humanos sobre la que en algún momento habrá que hacer un balance.

[La Retaguardia visitó el Casino de Oficiales nuevamente.](#) Como en [todas las ocasiones anteriores](#), lo hicimos acompañados por sobrevivientes, en este caso con Víctor Bastera. Bastera es, en ese lugar, una especie de mito viviente; quizá sea mejor decir en este caso mito sobreviviente. Durante la recorrida, hay por lo menos un par de menciones al "Informe Bastera". Si todos los sobrevivientes que han decidido/podido dedicar el resto de sus vidas a conseguir Memoria, Verdad y Justicia, emprendieron una tarea impresionante y no siempre reconocida en su justa medida, Bastera es uno de los que se lleva todos los premios al heroísmo, con las fotos que fue sacando de la ESMA antes de su liberación definitiva: "¿conocen alguien más valiente que él?", dice su compañero de cautiverio Carlos Lordkipanidse cuando cuenta la historia de las fotos; no, la verdad que no. En uno de los momentos de esta nueva visita, Bastera les contó esa historia a los jóvenes que quisieron escucharlo. Comenzó con la historia de los retratos de los detenidos-desparecidos, que él no fotografió pero sí rescató de la ESMA: "estaban todos los negativos en una bolsa de arpillera. Ellos iban a quemar esa bolsa, entonces en un descuido de los tipos la agarré. Eran fotos que sacan ellos mismos, después las hacían revelar y se las pasaban a los otros servicios para decirles que ya tenían a éstos secuestrados. Como vi que iban a quemar esa bolsa, rescaté el negativo en el que me encontré a mí, y estaban todos los otros compañeros. Agarré otra tirita de negativos más. Las encontré y me las guardé. [Las fotos que yo sacaba, cliqueaba, eran las que me pedían los milicos para los documentos.](#) Me pedían cédula de identidad, registro para conducir, documento nacional de identidad y credencial policial, esos eran los 4 básicos que tenían para operar; después, si tenían que viajar, se hacían el pasaporte. Entonces me pedían 4 copias y yo hacía 5 fotos. Esa quinta foto me la escondía en las cajas de papel fotosensible, que eran cajas que no las tocaban los milicos. No sabía qué iba a hacer con esas fotos, hasta que en un momento tuve la oportunidad de empezar a sacarlas de a poquito, después todo se fue flexibilizando, cada vez más, ya no había tanta rigurosidad, los tipos eran más descuidados y ahí los

maté (risas). Me odian a mí. Ese era el mandato que yo tenía”, dice, en referencia a que uno de los compañeros desaparecidos inmortalizados en esas fotos, Enrique Ardeti, le dijo: “Negro, si te salvás, que no se la lleven de arriba”. Hoy Bastera recorre el país con su muestra fotográfica y un ladero fiel: *Marcelo, el hijo del Gordo Ardeti*.

Entrar o no entrar. Bastera nos había citado a las 16. Un rato antes se encontraría con “un viejo compañero”. Cuando llegamos, unos minutos más allá de esa hora, ya estaba dando las primeras indicaciones de su guía. Petiso como es, nos fuimos acercando al grupo que lo rodeaba en círculo sin poder verlo, pero adivinándolo. Una veintena de jóvenes habían llegado especialmente para volver a hacer el recorrido con él. Se trataba de estudiantes de la Universidad de Rosario que ya visitaron el lugar con su compañía y, en este contexto, querían volver a hacerlo. -¿Ya entraste al Casino? -le dijimos tras los saludos y las presentaciones. -No, ni pienso entrar -respondió seguro, sorprendiéndonos. Comenzamos a andar por los caminos entre los edificios. Esos caminos son inextricables, hubiera escrito Jorge Luis Borges si hubiera ido alguna vez al lugar que describió Bastera el día que [el escritor lo escuchó testimoniar en el Juicio a las Juntas](#), ese día que tanto impacto le causó. Cuando nos acercamos al Casino de Oficiales, los jóvenes enfilaron hacia allí. “Ey, ¿adónde van?”, les dijo Bastera. “Creemos que quieren entrar”, le dijimos nosotros. Los pibes y pibas asintieron. “Bueno, vamos”, afirmó mientras enderezó su rumbo hacia la entrada. Víctor quería pero no quería. Como lo dejó expresado a cada paso: “esta visita no es un aval a lo que hicieron”, pero evidentemente quería ver lo que hicieron. Antes de entrar, se nos acercó una joven que con su remera daba cuenta de trabajar en el lugar. -Hola, ¿cómo están? ¿van a entrar al museo? -preguntó, gentil, mirando a Víctor, solo por adivinar su liderazgo.-Sí, vamos a entrar -le respondió Bastera no menos gentil. -Bueno, vamos pasando -dijo la chica y comenzó a caminar hacia el ingreso. -Yo soy Bastera, Víctor Bastera -soltó, casi al estilo Bond. La chica lo tomó del brazo y le dijo, sonrojada: “Víctor. Perdón. ¡Tantas veces me hablaron de usted!, perdón de nuevo”, se excusó mientras apoyaba sus dos manos en el pecho para poner su corazón en la disculpa. A esa altura, adentro del museo, ya algunos sabían que Víctor estaba allí y lo esperaban. Conocen exactamente qué piensa de las modificaciones en el lugar. Entramos, y los curadores nos esperaban. Alejandra Naftal y Hernán Bisman pensaron y llevaron adelante el nuevo espacio para la memoria. Si hubiera que buscar alguna definición para el clima que se vivió durante toda la tarde a partir de allí, quizá estaría bien hablar de amable tensión; es decir: sin perder el buen trato entre las partes, el clima jamás dejó de ser tenso. -A mí me encantaría poder acompañarte y acompañarlos en el recorrido. Si me lo permitís lo hacemos juntos. Y si están todos los compañeros de acuerdo -propuso Naftal. -Yo les estoy haciendo la visita, ellos me pidieron que viniera -respondió Bastera.-Dale, yo voy a hablar a mi manera.-Y yo a la mía -redobló Naftal.Los chicos, aunque con dudas, en principio no se opusieron, y Naftal comenzó a leer el texto de bienvenida al museo, escrito sobre un panel de vidrio “para que el lugar no deje de verse”, explicó Bisman. Víctor comenzó a sentirse incómodo. Para todos los que alguna vez tuvimos el privilegio de acompañar a sobrevivientes en la visita, la sensación es que dejan todo en cada guía. Todo es todo: su verdad, sus ideas, el mandato con los que ya no están. Nos consta que, más de una vez, Bastera necesitó al menos dos días para volver a su rutina tras una visita a la ESMA. Volver allí nunca les resulta gratis. Pero aquí el peso fue doble, porque a la angustia de cada vez, también se sumó la de las modificaciones y la polémica. A ambos costados, el sonido

invade. Es el momento donde más intensamente se presentan Néstor y Cristina. Basterra mira con asombro: “para mí todo esto es novedoso, no estaba. Y, bueno... son estas formas... no sé cómo calificarlas, no lo reconozco a esto yo... ¿Cómo se entra acá?”, preguntó con desesperación. Es difícil tratar de pensar qué les sucede a los sobrevivientes con los centros clandestinos donde pasaron los peores días de su vida. Pero si de algo no nos cabe duda, es de que el rechazo al nuevo museo no es un capricho. Memorizaron cada lugar, cada paso. Han contado los escalones que conducen a “Capucha” y “Capuchita”. Sienten esos ámbitos como propios, no en un sentido apropiador, sino pensándose como recuperadores. Ellos recobraron esos espacios. Más allá de cualquier político, de ningún juez. Ellos reconocieron, contaron, reconstruyeron. Ellos, más que nadie. Aunque el lugar sea, como bien dijo la presidenta, de los 40 millones de argentinos y argentinas. Mientras estén vivos, debería ser más de ellos que de cualquier otro. Sin sus testimonios valientes y dolorosos, no habría museo posible, porque no podríamos precisar, tan solo suponer. Es increíble que todavía no hayamos aprendido eso.

Con él, con él, con él. Los pibes se arrepintieron. Ser acercaron a Víctor para decirle que en realidad llegaron con él y quieren hacer la visita con su guía. Decidieron abordar a Naftal y comunicárselo.

-Perfecto, siempre los va a tener que acompañar alguien... alguien que los acompañe que solamente va a mirar que esté todo el grupo... pero perfecto... sin visita -aceptó, siempre amable.

-Sin visita no, con la guía de Víctor -la corregimos.

-Obvio, hablo sin una guía del sitio.

Entramos. El sonido invade en una sala que se nutre de la estética del Bicentenario y que pasamos rápidamente de largo. Víctor quiere ir solo al sótano y a Capucha. Antes de bajar al sótano, subieron los recuerdos: “Acá me bajaron una vez, yo estaba trabajando abajo, y lo vi a Ricardo René Haidar (sobreviviente de la masacre de Trelew, luego desaparecido en la ESMA) en el sótano”. La guía grabada suena por los parlantes, pero no puede competir con ese recuerdo individual que se replica desde el sobreviviente.

Pasamos ante las fotos de los secuestrados y Víctor relató cómo las fue sacando del infierno, mientras cada vez más personas que andaban por allí, siguiendo a la guía automática, se iban sumando al grupo.

Acompañándonos ya estaba quien luego sabríamos es una de las trabajadoras del lugar. Paula Ubaldini, hija de exiliados, se presentó y le dijo a Víctor: "hoy recorrieron el museo unos 400 chicos de escuelas, y esta es la última sala que recorren donde queda muy claro... toda la información que está puesta aquí está autorizada por el juez (que instruye la megacausa ESMA, Sergio Torres)... entonces queda demostrado que todo formaba parte de un plan estratégico, y está mostrado acá y se muestran también todas las causas que están en curso, y en las que ya fueron dictadas condenas. Para mí y para Alejandra (Naftal) sería un honor que la veas, es un honor que estés acá.

-De cualquier forma, vuelvo a aclarar, no estoy de acuerdo con lo que se ha hecho -dijo Víctor una vez más, todas las veces posibles.

-Está perfecto, pero de todas maneras tu presencia acá es muy importante, queremos que lo sepas, que estés y que vengas todos los días también sería maravilloso -le respondió Ubaldini con cariño sincero.

-De todas formas nosotros preferimos ir con usted -acotó una estudiante, dirigiéndose a Basterra.

-De todas formas, si van a la sala, nadie les habla, están las fotos de los milicos, las causas... -insistió Ubaldini.

-No, igual, preferimos seguir con usted como habíamos acordado -la chica se puso firme.

-¿No querés verla? -último intento, dirigiéndose a Basterra.

-No. Voy a seguir a los chicos.

Las fotos, no. Y no las quiso ver. No vio el lugar donde están sus propias fotos. Aquellas por las que arriesgó su vida cada vez que las hizo parte de su cuerpo para luego darles vida en el revelado. No fue. Alguien debería registrar este dato cómo síntoma de que algo anda mal.

En Capucha la cosa no estuvo mejor. Ingresamos tras subir los dos pisos por la escalera. Un piso flotante de madera oficia de pasarela. De paso tapa los cables de la instalación eléctrica. “¡Qué horrendo que es esto, por favor!”, gruñó Basterra. Los visitantes lo rodean: “esto es Capucha, lamentablemente totalmente alterado...no entiendo qué han tratado de hacer con esto... no lo entiendo, no entiendo, pero, bueno...”, siguió su lamento. Comenzó a contar qué fue Capucha pero se interrumpió a sí mismo: “¿Te puedo pedir una cosa? Sacale el flash, porque lesiona...si hay inscripciones en las paredes, la luz intensa las borra”, dijo cuidando el lugar como quien protege algo propio. “Esto era Capucha, a partir de esos caños que están ahí comenzaba Capucha propiamente dicha...mi primer lugar fue allá en el fondo, después estuve más para este lado. No entiendo qué han tratado de hacer con este piso. Me parece una burrada...”. Fuimos llegando al final. Quedó lugar para una crítica más: -Allá adelante hay como una simulación de la cucha...como un cajoncito... -le indicamos con cuidado. -Ah, sí, ya lo vi, es una pelotudez, es absurdo eso. -Fukman decía que parecía *un ataúd al que le falta solo la tapa* -Y... sí..., hubieran puesto dos tabiques de 1X2 metros, una colchoneta, y listo. Pasamos también por Pecera. Víctor reconocía a los testigos en el juicio proyectados en las paredes, y los nombraba, casi saludándolos, como si estuvieran allí. Todos están allí. Quizá hasta no sea loco pensar que quien estuvo en un sitio de tortura y exterminio no consigue salir jamás. Algo, mucho de ellos, permanece acompañando a los que ya no están. Salimos a los jardines. Nuevamente nos atraparon los caminos inextricables. El grupo de estudiantes le pidió unas fotos. El mito sobreviviente accedió. Naftal se acercó a charlar. La tensión parecía haber quedado a un lado. Sin embargo faltaba el saludo final y una invitación a irnos.

-No los quiero echar, pero tenemos que cerrar... -dijo Naftal sin dejar de lado el tono amable. -Sí, sí, nos vamos, nos vamos -generalizó Basterra, entre abrazos y promesas de comidas a compartir. -No no, vos te vas... yo me quedo -respondió Naftal, entre risas.. De ningún modo pareció un comentario tendiente a romper la amabilidad. Pero Freud hubiera esbozado una sonrisa. (* Con la colaboración de Cecilia Litvin en textuales.)

29. ¿McESMA? Podría buscarse una sigla al estilo MoMA para capturar el boom de la memoria, una mercancía de la globalización. Y sus mercados son museo y archivo. (Acaso, en el ocaso de los derechos, los derechos humanos sean piezas de museo y archivo: los derechos requieren responsabilidades; museo y archivo liberan de responsabilidades: ellas interpelan lo caduco en el presente.) También publicidad—no hay mercancía sin publicidad. Como promoviendo un decimonónico imaginario técnico y museológico, emulando aquellas ferias

universales, o las bienales de arte, sea desde un espacio montado en un predio militar muy cercano a la ESMA, Tecnópolis (donde la celebración de los dos siglos de la revolución del 25 de mayo de 1810 sirvió de excusa para desplegar un parque temático de entretenimiento, que aún concilia muestras de avances técnicos con espectáculos artísticos), o desde la propia ESMA, el criterio oficial para medir el “éxito” de las iniciativas es el público, reducido a número de visitantes. ¿por qué no planear un picnic en Tecnópolis o en ese lugar detrás del Museo, donde se han instalado un espacio semitechado con bloques de cemento para la comodidad de los asistentes?

El siguiente comunicado fue emitido de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, del 5 de junio de 2015:

Comunicado de prensa

4000 personas ya visitaron el Sitio de Memoria ESMA

El Sitio de Memoria ESMA, ubicado en Av. del Libertador 8151, Espacio Memoria y Derechos Humanos -ex ESMA-, CABA, inaugurado el pasado 19 de mayo, durante la celebración de la Semana de Mayo, por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner ya recibió la visita de 4000 personas.

La Secretaría de Derechos Humanos de la Nación informa que durante junio el Sitio de Memoria ESMA se encuentra abierto al público los días viernes, sábados y domingos de 11:00 a 17:00 horas.

La muestra. El ex Casino de Oficiales de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), donde las personas secuestradas durante la dictadura cívico militar eran sometidas al cautiverio, es un edificio histórico de testimonio material y físico. La exposición de lo allí acontecido se realizó a través de un relato que tomó como fuentes fundamentales los testimonios de las víctimas y documentos históricos de diversos archivos, entre ellos CONADEP, Juicio a las Juntas y los actuales juicios por delitos de lesa humanidad.

El relato se desarrolla a través de un sistema de dispositivos museográficos que permitirán que el visitante conozca y perciba, tanto en una visita auto guiada como en una visita asistida por guías especializados, lo que allí sucedió, como así también sus vinculaciones con el contexto político, social y cultural de la época.

Los dispositivos museográficos tendrán dos tipos de tratamiento: historiográficos y contemporáneos. Estos tratamientos respetan todos los estándares propios de un edificio que es patrimonio histórico.

Para mayor información: <http://www.jus.gob.ar/derechoshumanos>.”

30. La democracia efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación.

Jacques Derrida, *Mal de archivo*

Ante el congelamiento del tiempo, donde aún no se puede pisar. Sin saber qué sentir, qué saber, salvo respeto por esa negatividad, por el trabajo de duelo. Sin apuntar más que murmullos. Sin apuntalar un museo exhaustivo—del mundo, la historia, el pequeño estado, la pequeña revolución-, observando la acumulación de vegetación y de documentos, observando el devenir archivo, aun de las ponencias y tesis, artículos y libros. En la escritura de este texto, se recibe el siguiente correo:

Por la presente, nos ponemos en contacto con usted en el marco del Proyecto “Red para la Articulación y Fortalecimiento de los Investigadores en Derechos Humanos en Argentina (RAFIDHA)” llevado adelante en forma conjunta entre la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación (SDH) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Teniendo en cuenta sus antecedentes y trayectoria como investigador en el campo de las Ciencias Sociales, y considerando la relación entre sus temas y problemas de investigación con problemáticas que atañen a los Derechos Humanos, lo invitamos formalmente a ser parte de la primera Red de Investigadores en Derechos Humanos que articula los campos de la investigación y las políticas de Estado en dicho ámbito.

Entre los objetivos básicos de la Red se encuentran la necesidad de articular los avances investigativos de los diversos ámbitos de producción de conocimiento y la elaboración de políticas públicas para la promoción y la protección de los Derechos Humanos en nuestro país.

En esta primera etapa de desarrollo del proyecto, y luego del encuentro-taller realizado el 13 de marzo de este año en el predio de la ex ESMA, nos encontramos elaborando un sitio de internet cuyo objetivo principal es funcionar como articulador, punto de encuentro e intercambio entre investigadores y agentes del Estado provenientes de centros de investigación, instituciones académicas y organismos gubernamentales que realizan investigaciones y políticas en torno a cinco ejes centrales, priorizados en esta primera etapa de establecimiento y lanzamiento de la Red: “memoria, verdad y justicia”, “trata de personas”, “violencia de género”, “violencia institucional” e “indicadores de gestión en DDHH”

Al Señor investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires Dr. Claudio Martyniuk s/d

Buenos Aires, 10 de septiembre de 2015/2015 - Año del Bicentenario del Congreso de los Pueblos Libres/

Es requisito para formar parte de la Red contestar afirmativamente esta invitación, enviando un correo electrónico a rafiddhh@gmail.com, haciendo constar su nombre completo, pertenencia institucional y temáticas abordadas por su labor investigativa. De esta forma, usted habilita a nuestro equipo a incluir su nombre y datos personales (formación académica, inserciones institucionales, contacto) en la base de datos de investigadores y funcionarios del Estado que se está conformando para el sitio de la red.

Por otro lado, la SDH está construyendo una base de datos con textos, artículos científicos, publicaciones, etc. que se encontrará abierta y disponible para todos aquellos interesados en conocer los diversos avances investigativos sobre DDHH. La construcción de una base de este tipo, abarcativa y sistemática, permitirá contar con una herramienta útil para el intercambio de conocimientos, para el diseño de políticas públicas

y para la identificación de áreas de investigación que se encuentran vacantes o que deben ser fortalecidas.

Su adhesión y apoyo en esta etapa inicial permitirá a la Red proyectarse hacia el futuro y expandirse progresivamente hacia otras problemáticas que atañen a los DDHH.

Esperando contar con su participación, valorando sus inestimables aportes, aprovecho la oportunidad para saludarlo atentamente.

Carlos Pisoni Subsecretario de Promoción Secretaría de Derechos humanos de la Nación”

31. Caminar, observar. Ante infinidad de matices. Ante edificios ajados, galerías silenciosas, espacios vacíos, ante nuevas edificaciones y construcciones renovadas, áreas detenidas en el pasado, otras investidas de presente. Ante lo lúgubre, el brotar y retumbar del tráfico. Allí, el espacio de HIJOS, con una consigna en la entrada “Si no hay justicia hay escrache”. Cada escrache, mucha sonoridad, y ella repercute. Antes no. No hubo gritos que estremecieran a los habitantes vecinos. Tal vez sí. Seguramente sí. Gritos desatendidos. Pero ahora se atienden las inquietudes del público que concurre al Museo.

Los habitantes del pueblecito de Wólka, el más cercano a Treblinka, cuentan que a veces los gritos de las mujeres asesinadas era tan espantosos que todo el pueblo perdía la cabeza y corría hacia el bosque para escapar a esos chillidos agudos que atravesaban los troncos de árboles, el cielo y la tierra. Luego, de repente, los gritos cesaban y se hacía el silencio antes de que comenzara una nueva serie de gritos, tan aterradores como los anteriores, chillidos que taladraban los huesos, los cráneos y las almas de quienes los oían. Esto sucedía tres o cuatro veces al día.

Pregunté a uno de los carniceros capturados, Sh., sobre esos gritos. Me explicó que las mujeres comenzaban a gritar en el momento en que soltaban a los perros y en que apremiaban a todo el grupo de prisioneros hacia la casa de la muerte. “Podían ver que su muerte se aproximaba, y además estaban muy apretados. Les golpeaban terriblemente, y los perros les mordían y les arrancaban las carnes”.

Cuando se cerraban las puertas de las cámaras de gas se hacía un repentino silencio y los gritos comenzaban de nuevo cuando llevaban al edificio un nuevo lote de prisioneros. Esto sucedía dos, tres, cuatro o incluso cinco veces al día. Era como una cinta transportadora desde la estación hasta el bloque de las ejecuciones. (Vasili Grossman, “El infierno de Treblinka”, noviembre de 1944)

En ESMA, no hubo gritos que estremecieran a los habitantes vecinos. ¿No los hubo? No llegaron a sacudir a los estudiantes de las escuela técnica secundaria que se halla a pocos metros del Casino de Oficiales. ¿No llegaron? Acaso quizás los oficiales, suboficiales, estudiantes y soldados concriptos debieron taparse los oídos. Ellos sí sentían el pavor. Mejor dicho, sí podían. No les afectaba. También podían sentirlo vecinos, ciudadanos, también podía el

pueblo, pero el pueblo estaba en sus cosas, acaso en el festejo de mundiales de fútbol y las ocupaciones y maniobras militares y políticas, y los ciudadanos para operar con dólares y negocios financieros. Hasta dónde llega la complicidad política. Las víctimas, en soledad, aisladas. Apenas pañuelos blancos. Ese minimalismo de entonces, ante el desamparo colectivo. Se debe sentir la responsabilidad política y moral. Se deben sentir, pero se encubren omisiones, indiferencias. ¿Cómo protestar?

La resistencia en el gueto de Varsovia comenzó el 19 de abril y concluyó el 16 de mayo. El presidente de la comunidad, Adam Czerniaków, se suicidó el 23 de julio de 1942. Otros miembros del consejo judío del gueto –Gustaw Wietersheim, Stanislaw Szereszewski, Alfred Sztocman, Marek Lichtenbaum- fueron fusilados a comienzos de mayo.

Durante el levantamiento del gueto de Varsovia, Szul Zigelbaum (“camarada Artur”), que vivía entonces en Londres [era uno de los dos miembros judíos del Consejo Nacional del gobierno polaco en el exilio], se suicidó para protestar por la indiferencia de los aliados de Polonia hacia la tragedia de la nación judía. (Vasili Grossman, en *Estrella Roja*, 1945)

32. Fotografiar rostros y reproducirlos. Rostros que tienen como fondo el espacio. Hasta que el espacio se hace rostro. Hasta que el rostro, sitiado, sedimenta, deviene uno con el fondo. La tarea de poner en cuestión al propio espacio, a la propia tradición, al Museo. Tarea propia, tarea legado y delegada, tarea crítica. Abre el Museo, obtura. Abrir la cuestión, protestar el Museo. Abrir el Campo, poner en cuestión cómo liberarlo, cuándo archivarlo. Advertir rugidos de silencio. Se construye un gran comedor y sala de conferencias, recuperando otro edificio del predio. Afuera, más automóviles y más pobreza. Más cosas sin rostros, más rostros de cosas. Agitar el aire. Los grandes árboles murmullan ante el vacío relleno, despiertan bajo el sol. Cosas, el reposo de las ramas, las fotografías de Bastera, la memoria dividida. El espacio, la guías y la competencia, dividida. El aroma de los eucaliptus, el canto de los pájaros. Superpuestos, el nuevo frente, imágenes y sonidos del afuera de ESMA adentro, del después y un ahora que se va, que parte como buque, no sin antes quebrar el tiempo suspendido. Se resquebrajan las paredes que sostienen, que suspenden. Los rostros, las personas, penden de ellas. Ahora detrás de pantallas, al margen del movimiento de las imágenes, de la proyección que se reproduce una y otra vez. Se empequeñece el vacío de la desaparición, se lo colma vanamente. Paredes pintadas, lavado de cara fugaz. Armado de rutas, armado de guía de navegación, flotación museológica que no se sumerge, que dispone no bucear. Preserva al público, a su rostro, para que siga siendo *selfie*.

33. Naftal, la directora del Museo, afirmó: “Todo esto está narrado de una forma muy respetuosa, y cuidadosa con la idea de poder transmitirle al público lo que aquí pasó, pero al mismo tiempo pueda salir con un mensaje reparador hacia el futuro”. Sus declaraciones, y también fotografías y videos del Museo se pueden hallar en la siguiente publicidad oficial:

<http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/casino-de-oficiales-esto-no-es-un-museo-es-un-sitio-de-memoria-8533.html>

34. En primavera la hierba crece. El público deja indiferentes a los pájaros. El museo mezcla, y en la hibridez que impone su collage, quedan las imágenes de Bastera: secuestrado, forzado a sacar fotografías, capaz de sacar las fotografías del campo. La gesta protagonizada por familiares de desaparecidos, el discurso de Kirchner de 2004, testimonios y condenas judiciales, todas ellas aparecen como imágenes épicas. El Museo, un tótem objeto de idolatría. Acrítico, sin humildad, superador. Ruboriza más que fastidia. La voluntad de museo, conjuro que opaca, ensombrece sombras. Celebra, festeja, olvida el trauma, encubre el dolor y concentra responsabilidad. Desafecta, sin pudor. “¿Cómo se diferencia una ley infinitamente complicada de la ausencia de la ley?” (Wittgenstein 767).

El viento y la música de los árboles. La oscuridad del duelo suspendido en el vacío. Y lo abrupto. “Cuán mudables y próximas a lo incierto son todas las cosas” (Pierre Michon).

Bibliografía

- Beevor, Antony y Lyuva Vinogradova, L. (eds.). *Un escritor en guerra: Vasili Grossman en el Ejército Rojo, 1941-1945*. Buenos Aires: Planeta, 2015.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.
- Michon, Pierre. *El rey del bosque*. Barcelona: Alfabia, 2010.
- Wittgenstein, Ludwig. *Escrito a máquina [The Big Typescript]*. Madrid: Trotta, 2014.