

Vol. 10, No. 3, Spring 2013, 371-388  
[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

## **Hacia una nueva ética y estética de la memoria en el cine documental argentino: *El predio* (2010) de Jonathan Perel**

**María Guadalupe Arenillas**

Northern Michigan University

En la memoria / no nos encontraremos nunca delante de las cosas que vimos alguna vez ni en / realidad ante nada / Pero en lo real -donde ocurre exactamente lo contrario- / las cosas son pura superficie / que nos cierra al conocimiento de las mismas / cosas de las que ergo nada puede decirse en realidad.

—Enrique Lihn

### *ESMA: memorias de una transformación*

El predio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) fue cedido por el gobierno argentino a la Marina a principios del siglo XX para que se establecieran allí sus instituciones de formación. Ubicado en la zona norte de la Ciudad de Buenos Aires, durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) operó en el Casino de Oficiales un centro clandestino de represión, tortura, exterminio y apropiación ilegal de menores. Por éste pasaron alrededor de cinco mil detenidos, de los cuales solamente doscientos sobrevivieron.

En la actualidad, la ESMA funciona como “Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos.” Los cambios que se producen en los *sitios de memoria*, en aquellos lugares que durante las dictaduras marcaron el espacio urbano con la muerte, la tortura y la desaparición, son espejos de las políticas de la memoria, de lo que se intenta recordar o no, de lo que se quiere privilegiar, y de la imagen de nación que se construye a través de estas transformaciones. Es por ello que la ESMA invita a reflexionar sobre las necesidades sociales en la construcción o destrucción de memoria. En sus muros habitan la represión de los setenta y los ochenta, el impulso hacia el olvido de los noventa y los desafíos actuales del recuerdo, con sus propios olvidos y limitaciones. Después de realizar un breve recorrido por las diferentes posturas que se han dado en las últimas décadas sobre el destino de la ESMA, me detendré, con el análisis de la película *El predio* (2010) de Jonathan Perel (1976- ) en el papel que este cineasta, que no vivió en forma directa las consecuencias de la represión, le adjudica al espacio. En su película, Perel sigue la tendencia de alejarse del género testimonial inaugurada en *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, señalando la presencia del pasado en las nuevas generaciones. Como Carri, Perel denuncia la fosilización de un modelo de memoria basado en testigos directos y filiaciones de sangre, es decir, se enfrenta a la transmisión del recuerdo entre familiares para incluirse como parte de una nueva generación interesada en el pasado reciente.<sup>1</sup>

Una de las primeras decisiones acerca del futuro de la Escuela de Mecánica de la Armada provino del gobierno del presidente Carlos Saúl Menem, quien en 1998 firmó el decreto 8/98, que proponía el traslado de las instalaciones de la ESMA a la Base Naval de Puerto Belgrano (en la Provincia de Buenos Aires), su demolición, y la creación de un espacio verde de uso público, donde se erigiría un monumento como símbolo de la unión nacional. En esa misma época, anuncios publicitarios adelantan la construcción de edificios de departamentos frente a la Escuela de

---

<sup>1</sup> Sobre el trabajo de Carri y las nuevas maneras de acercarse al pasado, ver: Verónica Gariboto y Antonio Gómez, “Más allá del ‘formato memoria’: La repostulación del imaginario dictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri.” *A contracorriente*, vol. 3, no. 2, invierno 2006: 107-126, <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/issue/view/9>.

Mecánica, e invitan a los futuros compradores a disfrutar de la vista a un enorme espacio verde.

En el *Informe anual del Centro de Estudios Legales y Sociales sobre la situación sobre los Derechos Humanos en Argentina 1998*, se explica que el decreto motivó un repudio general, como así también la presentación de una ley de amparo por parte de familiares de detenidos desaparecidos en la ESMA (CELS, 1998, 69). Este informe da cuenta también de la declaración de inconstitucionalidad del decreto, y cita las palabras del juez federal Ernesto Morelli, donde la ESMA es pensada como un patrimonio cultural del que es necesario hacerse responsable.

Sobre los centros clandestinos de detención Morelli afirma que: “se trata de expresiones de nuestra cultura y debemos comprender que el testimonio emblemático que los recuerda también forma parte de nuestro patrimonio cultural, por cuyo motivo no puede ser destruido por los gobernantes de turno y remplazado por un monumento cualquiera” (CELS, 1998, 69). En ese momento, además, pese a que la ley de Obediencia Debida había dejado sin efecto los juicios a los militares, la incorporación a la Constitución de la Convención Interamericana de la Desaparición Forzada de Personas permitía seguir las investigaciones y asumía que la ESMA debía ser preservada para ayudar a la reconstrucción de la verdad (CELS, 1998, 70).

La ESMA vuelve a hacerse presente en el informe del CELS del año 2001, donde ya se ha dado forma a la idea de convertirla en un *espacio para la memoria*. En el año 2000, el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires comienza un proceso para reclamar el predio, mientras que los organismos de derechos humanos y algunas secretarías del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires proponen la creación en la ESMA de un espacio para la memoria. Según el CELS: “El objetivo fundamental de esta iniciativa es generar un ámbito en el cual la memoria sobre los hechos del pasado sirva para difundir y educar en la promoción de los derechos fundamentales y el fortalecimiento de la democracia” (CELS, 2001, 57). Esta iniciativa fue aprobada legalmente en junio del mismo año. El Jefe de Gobierno Aníbal Ibarra presenta el proyecto de ley para la creación del

“Espacio para la Memoria” el 13 de agosto de 2001.<sup>2</sup> Dos años más tarde se crea el Instituto Espacio para la Memoria (IEM), que tendría su sede en la ESMA.<sup>3</sup> Las funciones del IEM serían el resguardo y transmisión de la memoria e historia de los hechos ocurridos durante el terrorismo de estado, sus antecedentes, etapas posteriores y consecuencias.

La cesión del predio de la ESMA para su transformación en “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos” tuvo lugar finalmente en marzo del 2004, en el aniversario de los 30 años del golpe de estado. El gobierno organizó un acto de gran alcance público en repudio a la dictadura, a la vez que hacía oficial la recuperación de un lugar que había funcionado como escenario de asesinatos por parte del estado, y que se destinaría ahora a espacio de la memoria y defensa de los derechos humanos.

Luego de la “recuperación,” comenzaron las dificultades con las gestiones del gobierno, que parecía transferir el predio a los organismos y familiares y víctimas. El informe del CELS de ese año también afirma la necesidad de extender el debate sobre los usos públicos de la ESMA a los más diversos sectores de la sociedad (CELS, 2004, 40).

Recién en marzo de 2006 se concretó el traspaso de otras cinco hectáreas a la ciudad de Buenos Aires. Con esta segunda entrega, más de la mitad de las hectáreas (nueve de un total de diecisiete) pasan a manos de la Comisión Bipartita. El traslado de la Armada terminó en 2007, momento en que se crea el Ente para la Memoria y para la Promoción de la Defensa de los Derechos Humanos, con el fin de manejar el espacio. En ese año, la ESMA logra abrirse al público, tres años más tarde del acto inaugural del lugar como Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos.

---

<sup>2</sup> Este proyecto fue elaborado conjuntamente por representantes de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Asociación Civil Buena Memoria, el Centro de Estudios Legales y Sociales, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por razones políticas, la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos, Servicio Paz y Justicia, y por miembros de las Secretarías de Cultura, Subsecretaría de Patrimonio Cultural, Secretaría de Educación, Secretaría Legal y Técnica de la Jefatura de Gabinete.

<sup>3</sup> Se crea a través de la ley 961/2002.

En marzo de 2008, las oficinas del Archivo Nacional de la Memoria (dependiente del gobierno nacional)<sup>4</sup> y del Instituto Espacio para la Memoria (dependiente del gobierno de la Ciudad) se trasladan al predio. El Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, que funciona en la ex Escuela de Guerra Naval, la Secretaría de Derechos Humanos (también dependientes del gobierno nacional) y el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHI), ubicado en el edificio del ex Liceo Naval, gestionado por las Madres de Plaza de Mayo, son las instituciones que en la actualidad funcionan en el predio. En una nota publicada en *Clarín* en marzo 2010 se resume la compleja situación actual de la ESMA. El gobierno nacional afirma que las obras están paradas por “restricciones en el presupuesto” de Ciudad, mientras que desde éste se sostiene que se hicieron los aportes (“ESMA: el museo”).

Las iniciativas para crear en la ESMA un espacio de memoria fueron múltiples. La Comisión Bipartita<sup>5</sup> recibió entre 2004 y 2005 alrededor de treinta propuestas o ideas para pensar las posibilidades de la ESMA, de las cuales se publicaron doce.<sup>6</sup> Estas propuestas son muy dispares. Por ejemplo, la presentada por la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos propone que en la ESMA no deberían existir prácticas vinculadas a los derechos humanos, actividades educativas, o la instalación de oficinas públicas, pues éstas desplazarían el significado del centro clandestino de exterminio. La cantidad de edificios que deben conservarse y sus usos son también tema de opiniones encontradas. En la propuesta de la Asamblea Permanente de Derechos Humanos La Plata, por ejemplo, se pide la incorporación del campo de deportes como parte del predio, pues allí eran quemados (en el procedimiento conocido como “el asadito”) los cuerpos de los que morían en la tortura, en algunas capturas, o por suicidio (“Propuestas”).

---

<sup>4</sup> Este ente depende de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Su objetivo es la obtención y tratamiento documental sobre las violaciones de derechos humanos.

<sup>5</sup> La Comisión Bipartita se conforma en 2004, participan las secretarías de DDHH de los gobiernos de ciudad y nación. Tiene por finalidad supervisar las tareas de desocupación y traspaso del predio y acordar los mecanismos aptos para delimitar físicamente el Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos.

<sup>6</sup> Todas las propuestas se pueden consultar en “Espacio para la memoria: ESMA,” <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/espacioparamemoria>>.

La iniciativa del CELS para el predio y los edificios de la ESMA es que el museo comprenda el “pabellón central, que se convirtió en la imagen del centro clandestino de detención, y el edificio del Casino de Oficiales donde fueron torturados y mantenidos en condiciones aberrantes los detenidos-desaparecidos.” Hay una preocupación explícita en la propuesta sobre el futuro del lugar en el marco de la crisis económica. Lo más interesante de esta propuesta es que se pide que se profundice el debate sobre la coexistencia en el espacio con algunas de las instituciones de la Armada, no para avalar la *reconciliación*, sino “en función de su utilidad o no respecto de los objetivos y el sentido del futuro museo, de las políticas de memoria que le sirvan de marco y en pos de la construcción de unas fuerzas armadas respetuosas” (“Propuestas”).

A la idea de dejar el espacio vacío para que retumbe en los pasos de los visitantes el eco de la memoria, que imagina el Grupo de Ciudadanos Autoconvocados,<sup>7</sup> la Asociación Buena Memoria opone múltiples proyectos y señala que los espacios vacíos no resisten el paso del tiempo, mientras que una pluralidad de proyectos permite su continuidad. Un jardín de plantas nativas, un museo sobre el exilio, y otro sobre Las Malvinas se cuentan entre las propuestas. Esta pluralidad de puntos de vista no motivó, como debería haberlo hecho, una discusión pública de gran alcance. Los problemas de presupuesto y los enfrentamientos entre distintas posiciones llevaron a un reparto de los edificios, en los que la idea de un *museo de la memoria* terminó borrándose. Una de las críticas más duras al funcionamiento de la ESMA proviene de Hugo Vezzetti, quien señala que los edificios fueron adjudicados “sin intervención legislativa, sin concurso público, y sin discusión de propuestas” (207). Para Vezzetti: “la idea de un museo histórico, destinado a la educación y la reflexión sobre el pasado, ha quedado relegada, sepultada, por ese reparto discrecional entre agrupaciones que mantienen diferencias notorias respecto de lo que allí debe hacerse” (207).

---

<sup>7</sup> A este grupo lo conforman, como puede leerse en la propuesta, psicoanalistas, artistas, jóvenes, los escritores Alberto Szpunberg y Ana María Shua, y dos integrantes de las áreas “semiótica y arquitectura”.

Las distintas posturas teóricas sobre memoria e historia y sobre las posibilidades de representación artística para dar cuenta del pasado en la ESMA se discutieron, además, en el libro editado por Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: debate sobre la ESMA* (2005) y en los coloquios organizados por la asociación Memoria Abierta. En ambos trabajos aparecen nociones en conflicto sobre la memorialización del ex centro clandestino de detención.

Como lugar de memoria, la ESMA revela que la sociedad argentina aún no ha construido una imagen unificada de ese pasado, puesto que este espacio ha funcionado y funciona como terreno para la disputa de distintos sentidos. Sin embargo, son estas disputas las que permiten comprender cuáles son algunas de las posturas en torno al pasado y qué deseos y silencios operan en la necesidad de recordarlo y otorgarle un sentido que pueda actuar de manera edificante en el presente. La ESMA refleja una importante falta de consenso, pero también la necesidad de construcción en medio de opiniones encontradas.

#### *El predio: el cine documental como contra-monumento*

La dificultad de darle un nuevo nombre a la Escuela de Mecánica de la Armada,<sup>8</sup> o de conciliar diferentes posturas en un proyecto único, se entiende en parte al llegar al lugar. No es un museo y no han avanzado, como señalé anteriormente, los planes de transformación en museo. A esto responde Jonathan Perel desde el inicio del documental. Perel titula su primer largometraje en forma minimalista: *El predio*, es decir, un conjunto de edificios. Este título concentra los cambios urbanos, el paso del tiempo, las pilas de escombros, y los elementos a ser usados en la construcción del

---

<sup>8</sup> En un sentido inverso al del Perel, Verónica Jeira se pregunta: “Denominar este nuevo espacio utilizando solamente el término ‘memoria’ (museo de la memoria, espacio de la memoria) ¿define claramente el carácter que se le debe otorgar a un espacio que constituyó un centro de detención y exterminio, y que podría reflejar el accionar del terrorismo de estado en la Argentina entre 1975 y 1983? ¿No sería más claro, más representativo, más identificable nombrar este nuevo espacio como lo que realmente fue durante la dictadura? Centro Clandestino de Detención Escuela de Mecánica de la Armada. ¿Confunde esta denominación? ¿No permite entender claramente qué hechos tuvieron lugar allí?” (8). Graciela Daleo/Daniel Feirestein/Verónica Jeira, *La representación del genocidio en los centros clandestinos de detención de la dictadura* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Departamento de Derechos Humanos, 2004).

espacio. Perel rechaza así las connotaciones que palabras como ESMA, ex centro clandestino de detención, museo, o espacio para la memoria, puedan darle al documental.

La película da cuenta del *presente* del predio, de lo que en la actualidad ocurre en lo que fue la Escuela de Mecánica de la Armada. Sin argumento en el sentido tradicional del término, *El predio* narra un lento proceso de transformación, registrado de marzo a octubre del 2009, a través del registro fílmico del espacio y de los distintos proyectos que allí se llevan a cabo y que, aunque parece que casi ni se rozan, permiten que el predio sea hoy lo que es. La idea del presente es clave en la película y puede entenderse, siguiendo a Tzvetan Todorov, como parte de la distinción entre la recuperación del pasado y sus usos subsecuentes. En su análisis al culto moderno a la memoria, Todorov se pregunta qué criterio usar para distinguir entre usos productivos del pasado. El autor distingue dos formas de memoria, la “literal” y la “ejemplar” (30). La memoria literal preserva el hecho histórico, normalmente traumático, “en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo” (30). Por su parte, la memoria ejemplar, si bien no niega la singularidad del suceso histórico del que se trata, lo utiliza como una forma de ejemplo para entender situaciones nuevas, con otros protagonistas. Con la memoria ejemplar, el recuerdo se hace parte de una analogía y universalización de los que podemos extraer una lección. De esta forma, “el pasado se convierte en principio de acción del presente” (31).

*El predio* carece de testimonios explícitos, de una voz en *off* que se haga cargo de las imágenes, o de posturas enfáticas sobre lo que debería hacerse o no en el espacio. De este modo, se distancia del discurso sobre el pasado de la generación de los testigos, de la palabra de los familiares, de los intereses particulares de ciertos grupos, y de las agendas políticas de los gobiernos de turno. Elizabeth Jelin, señala que la post-dictadura argentina está marcada por la posición del afectado directo y los relatos personales de sufrimiento. La idea de verdad, la legitimidad de la palabra e incluso la pertenencia del tema forman parte de la experiencia personal y de los vínculos genéticos. Para Jelin: “La fuerza del familismo, y más recientemente de la identificación con la militancia setentista implica,



paradójicamente, un alto grado de exclusión de otras voces sociales [...] en la discusión pública de los sentidos del pasado y de las políticas a seguir en relación con ese pasado” (Jelin). Del mismo muchas veces se borran las continuidades con las luchas de los setentas, sus reclamos sociales aún urgentes y se hace del pasado un simple lugar de trauma canónico. En *No habrá flores en la tumba del pasado*, Ludmila Da Silva Catela cita el testimonio de la esposa de un desaparecido que critica uno de los homenajes que se les hicieron a los “compañeros desaparecidos” porque “frente a la orfandad se borra toda continuidad política, aparecen las Organizaciones de Derechos Humanos y entonces no nos estamos nutriendo de la lucha sindical, de la lucha estudiantil, mejores sueldos, mejores carreras...” (217). Además agrega que esto generaría una extrema incomodidad en los militantes desaparecidos porque no se reivindican sus luchas políticamente, sino “se toma sólo un aspecto ‘aquí estoy, que mi papá, que mi mamá, que esto que el otro’, es una terapia de grupo” (217). Contrariando esta idea, el documental muestra el deseo de extender la discusión a otros sectores sociales y terminar con el aparente antagonismo de nociones como “afectados y ciudadanos” (Jelin).

Es por ello que, con su silencio ostensible, Perel instala una *memoria negativa*, o una forma de recordar que rompe con las formas tradicionales de hacer memoria en la Argentina. A partir de su silencio, *El predio* funciona como un *contra-monumento*. Recuerda el trabajo del artista alemán Horst Hoheisel y su concepto de la *forma negativa*, o el *contra-monumento* que Jochen Gerz y Esther Shalev Gerz erigieron y enterraron en Alemania. Cuando en 1983, el gobierno de Hamburgo realizó una convocatoria para edificar un “Monumento en contra del Fascismo, la Guerra, y la Violencia—y por la Paz y los Derechos Humanos,” los Gerz, ganadores de la convocatoria, rechazaron la idea de situar el monumento en el parque de un barrio privilegiado y decidieron ubicarlo en el centro comercial de un barrio de clase trabajadora. Construyeron una columna de acero de cuatro caras de doce metros de alto, que sería enterrada paulatinamente, cada vez que una porción determinada fuese cubierta con las firmas de los ciudadanos, es decir, el *contra-monumento* estaba destinado a desaparecer.

Este trabajo colectivo, en el que no faltaron las disputas y hasta pintadas pro-fascistas, que los artistas no dudaron en dejar, puesto que funcionaban como testimonio comunal, implicaba la llegada de un momento en el que ya no serían necesarios los monumentos. Como explica James E. Young: “En su auto-destrucción conceptual, el contra-monumento hace referencia no sólo a su impermanencia física, sino también a la contingencia de todo significado y memoria—especialmente los que se encarnan en una forma que insiste en su fijeza eterna” (48, mi traducción)<sup>9</sup>. Es en este sentido que *El predio* adquiere su carácter contra-monumental. Al evitar replicar los discursos de la memoria de las formas testimoniales, y los relatos sobre el pasado, permite que aquellos que entran y salen del espacio sean los autores del significado que se le concede, como lo son los espectadores. Como muestra lo que acontece en la ESMA, sin incorporarse discursivamente a los debates en torno a este espacio, Perel le concede al espectador la carga de la memoria, del mismo modo que lo hace un *contra-monumento* destinado a su desaparición.

Y esa carga está en el doble señalamiento, por un lado del silencio de Perel, y por otro de la proliferación de los discursos de la memoria y sus significantes a veces estáticos o vacíos a causa de la repetición. La cámara registra muchas de las formas de *hacer memoria* que tienen lugar en la ESMA. En los centros culturales se proyectan películas. Se oye la canción “La memoria” de León Gieco, referente recurrente de la dictadura, que se superpone a una instalación artística “El museo del Gliptodonte,” y a una niña que colorea en el suelo. Las intervenciones del estado se presentan en un archivero abierto en el que se lee la palabra “beca,” y con su inclusión en el agradecimiento de los familiares al ex presidente por haberse ocupado de dictar un decreto que permite buscar los cuerpos de Mario Roberto Santucho y Benito Urteaga.<sup>10</sup> Aparecen cuadros y fotos del Che Guevara, apilados en el suelo, el plano tangencial de un autobús escolar, y las fotos de los desaparecidos, girando en un móvil. Así todas las formas y temas de la memoria, el cine, la música, las instalaciones artísticas, la trasmisión a

---

<sup>9</sup> Todas las traducciones son mías.

<sup>10</sup> Mario Roberto Santucho y Benito Urteaga eran líderes del Ejército Revolucionario de Pueblo (ERP). Ambos fueron asesinados por la dictadura en 1976.

las nuevas generaciones, las apropiaciones estatales, los reclamos de las madres y familiares, la recuperación iconográfica revolucionaria, la calidad pedagógica, y las emblemáticas fotos de los desaparecidos, se filman para poder ser pensadas nuevamente.



Fig. 1. Jonathan Perel. *El predio*.  
Autobús escolar.

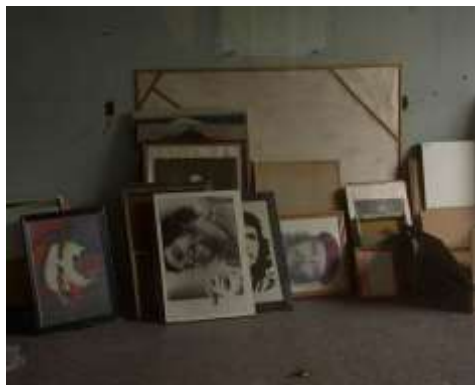


Fig. 2. Jonathan Perel. *El predio*.  
Iconografía revolucionaria.

Existen en *El predio* varias maneras de acercamiento al espacio. La cámara móvil se detiene de pronto y los planos se fijan en los detalles. Así, lo que no se narra de forma discursiva adquiere la mirada de lo ínfimo, lejos de la selección de objetos de un museo o su análisis cargado y ya dotado de significados, al espectador le toca interpretar y conceder sentido. Visto de espaldas el cartel del “Plan de Obras para todos los Argentinos de la Presidencia de Cristina Fernández de Kirchner” anuncia el monto de la obra para el Antiguo Edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada, la edificación del Archivo Nacional de la Memoria, y contiene la frase “Argentina somos todos,” que puede leerse como la necesidad de que el conocimiento, la construcción y la participación se expandan a toda la sociedad.



Fig. 3. Jonathan Perel, *El predio*.  
Cartel del plan de obras.

Fija en las paredes, la cámara capta el color transido por el tiempo, las dificultades de edificar en un espacio devastado que se compone de objetos dispersos y anárquicos. Un conjunto de radiadores muy nuevos esperan ser instalados y se superponen a la visión de tejas rojas apoyadas contra el muro percutido. Siguen los ruidos de los autos deslizándose por la Avenida Libertador, y de nuevo, objetos en el patio, inodoros, piletas. Un predio en obras. Las ventanas dejan traspasar el eco de las actividades que tienen lugar dentro, como un murmullo difuso. Y otra vez los baños en obra, los ladrillos, largos planos de los escombros. Una pared llena de misteriosos agujeros. El espacio aparece también como una “memoria de un saqueo” porque andar por la ESMA es presenciar el destrozo que dejaron los marinos antes de partir, saqueo que se asocia inmediatamente a las consecuencias del plan económico de la dictadura militar. Sin embargo, no hay un culto a la ruina, ni se transmite en *El predio* una sensación meramente ruinososa.



Fig. 4. Jonathan Perel, *El predio*.  
Desechos.



Fig. 5. Jonathan Perel, *El predio*.  
Escombros.

En *The Texture of Memory* (1993), Young señala que en ocasiones la magia de la ruina persiste porque ella carga la mística marca de los eventos pasados, “como si las moléculas de los sitios todavía vibraran con la memoria de su historia” (119). Pero es necesaria la voluntad de otorgarle a la ruina un significado. Por un lado, afirma Young, la decisión de preservar las ruinas es la que convierte a estos lugares en sitios de memoria, por otro lado, estos sitios “comienzan a asumir su propia vida, a menudo tan resistentes a la memoria oficial como emblemáticos de ella” (120). Es así

que el doble matiz de la vida propia y la memoria oficial irrumpe en la película donde las formas de vida, preanunciadas desde el comienzo con la luz y los árboles que iluminan y circundan el predio, se instalan en un presente que busca organizar los escombros.

Michael Lazzara, en su trabajo sobre el Parque por la Paz Villa Grimaldi, ha señalado que “las ruinas son significativas: indican la eterna calidad presente de la catástrofe y nos invitan a considerar tanto nuestra relación con el pasado como la importancia del pasado para el futuro” (204). Al asumir la carga de los escombros, deteniéndose en ellos durante extensos planos, la película nos llama a pensarlos, pero también a edificar a partir de ellos.

Entonces el predio es un espacio tan devastado y ruinoso como tomado. De a poco la cámara se centra en los proyectos que habitan el predio, y superpone el presente de estos proyectos al vacío que anuncia el lugar desalojado de la Armada. El predio se presenta casi como una ciudad, con sus calles y avenidas, sinécdoque de la ciudad en crisis a la que hay que volver a habitar y otorgar sentido, en medio del susurro de la muerte.

Perel presenta las distintas iniciativas que se están llevando a cabo en la ESMA, aunque evita hacer el recorrido característico de una visita a la ESMA, donde se sigue el trayecto de los detenidos-desaparecidos desde el momento de su ingreso. En ningún momento elige filmar en los lugares emblemáticos del horror: El Casino de Oficiales, Capucha, Capuchita, La Huevera y El Dorado.<sup>11</sup> Muestra, por ejemplo, a un joven pintando un grafiti en una pared y, a lo largo de distintas secuencias, sigue el proceso del trabajo. Este proyecto es uno de los tantos que se realizan con las becas del ECuNHI (Espacio Cultural Nuestros Hijos), para la intervención artística en el espacio. Pero Perel nunca exhibe estos proyectos como acabados o profundiza en el significado de los mismos, sino que toma estos proyectos, los señala y los abandona a su suerte, componiéndolos como los fragmentos de las voces dispersas y aisladas que se producen en la ESMA.

---

<sup>11</sup> En el Casino de Oficiales se encontraba el centro clandestino de detención. En el primer piso, además de alojar a los oficiales y al director de la ESMA, tenía su sede el Grupo Tareas (GT) 3.3.2. En el segundo piso se hallaban los detenidos en condiciones inhumanas y se llevaban a cabo las torturas, en el altílo, en Capucha y Capuchita. En El Dorado se planificaban los secuestros. En el sótano, la Huevera era otra sala de torturas.

Uno de los proyectos que llama la atención es “Cosechar/Multiplicar” de la artista visual Marina Etchegoyhen. Como las otras intervenciones, ésta también se va desgajando lentamente frente a la cámara. Primero se presenta a través de dos jóvenes que en el jardín de la ex ESMA, con un rastrillo y un pico, y al ritmo de la música, trabajan la tierra. La secuencia queda en suspenso y nos deja pensando en una búsqueda del pasado y en la metáfora de Benjamin que sitúa la memoria como un proceso de excavación. No obstante se revela luego que la intención es cultivar papas en la tierra de la ESMA, para “reproducir y cosechar energía.” Más tarde se lee en un cartel:

Marina Etchegoyhen  
Cosechar/Multiplicar  
Acción artística.  
Para hacer memoria  
y pensar en un futuro.  
Sembrar papas,  
en la tierra de la ESMA.  
Reproducir  
y cosechar energía.  
Desde oct. 09

¿Una acción banal? ¿Una obvia referencia al alimento de los pobres? ¿Una invitación a sumarse proveniente de otra época? ¿La carnavalización de distintas propuestas en las que cada uno “cuida su huerta”? En *El predio* la falta de postura ante estos interrogantes se condensa en un primer plano de las papas con sus brotes sobre un periódico extranjero. Las papas se pudren



Fig. 6. Jonathan Perel, *El predio*.  
Intervención.



Fig. 7. Jonathan Perel, *El predio*.  
Papas.

sobre el *Wall Street Journal*, como un proyecto revolucionario terminado bajo el poder del capital extranjero. Aunque se trate de “cosechar energía,” también hay algo de esos jóvenes cavando que recuerda, o nos lleva a los campos de trabajo, o la búsqueda de huesos, como si la ESMA no pudiese, a pesar de la luz oblicua que cae sobre el terreno cultivado, alejarse nunca de su carácter sombrío y excepcional.

En una de las pocas reseñas sobre la película aparecidas hasta la fecha, Quintín ve en estas intervenciones todos los nudos de conflicto de la ESMA. Según Quintín, esta proliferación de intervenciones puede leerse de dos formas completamente opuestas que reflejan los debates políticos actuales: “la muerte está siendo remplazada por la vida,” es decir, que donde hubo asesinato y muerte ahora se proclama la educación y el arte, como en el proyecto de Etchegoyhen que “tiene claramente el sentido de vivificar la tierra yerma de las desapariciones.” Pero también la ocupación de la ESMA “por parte de las organizaciones políticas y sus militantes, que va recubriendo el espacio del horror, interviniendo en su suelo y sus paredes, está construyendo una política del olvido en lugar de una política de la memoria.” Para Quintín:

[L]a utilización tumultuosa de ese espacio, su cooptación partidaria y su banalización a fuerza de consignas trilladas y manifestaciones artísticas de dudosa jerarquía es la demostración cabal de que el kirchnerismo y sus aliados no solo intentan apropiarse de la memoria de toda la sociedad, sino de que el proyecto de destrucción de la ESMA por parte de la derecha se lleva a cabo ahora desde la izquierda.

Me parece, sin embargo, que estas dos lecturas opuestas convergen en una tercera, y es el lugar del cine como marca de las contradicciones y los desafíos en la producción de memoria. Aquí sería interesante considerar el trabajo etnográfico de Gastón Gordillo. En su desarrollo de la idea de la *producción del espacio* de Lefebvre, Gordillo reposiciona los lugares (en otras palabras los “espacios” que han sido imbuidos de significado cultural) como el resultado de las contradicciones sociales inherentes a ellos. Estas contradicciones desmantelan la apariencia de los lugares como entidades fijas, porque revelan las fracturas y las luchas que los hacen procesos históricos en curso, siempre cambiantes, inestables, e incompletos (5). Así, *El predio* encuentra en la memoria “una condición necesaria, pero nunca

suficiente para la construcción democrática” (Calveiro) y deja al espectador con varias preguntas urgentes sobre el presente.

La última secuencia de *El predio* rompe con las tomas de la misma duración que la preceden. Al final, abriendo un poco más el foco, en una operación técnica potente, la cámara interviene y demanda la participación de los que están al otro lado de la reja. La puerta abierta de la ESMA increpa a la sociedad civil. Interroga, precisamente, sobre el modo en que seremos responsables de la creación de un presente democrático que respete los derechos humanos. En esta nueva ética y estética de la memoria, se utiliza el pasado “con vistas al presente” y se aprovechan “las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov 32). Es necesario entonces que el debate sobre el pasado reciente se extienda a toda la sociedad y de que se relacione con las luchas del presente.

### Obras citadas

- Brodsky, Marcelo, ed. *Memory under Construction/Memoria en construcción:el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La marca, 2005.
- Calveiro, Pilar. “Memoria, Derecho, Justicia.” Ponencia en Latin American Studies Association, San Francisco, mayo 23-26 2012.
- Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). *Informe anual del Centro de Estudios Legales y Sociales sobre la situación sobre los Derechos Humanos en Argentina 1998*. Buenos Aires: CELS / Eudeba, 1998.
- . *Informe anual del Centro de Estudios Legales y Sociales sobre la situación sobre los Derechos Humanos en Argentina 2001*. Buenos Aires: CELS / Eudeba, 2001.
- . *Informe anual del Centro de Estudios Legales y Sociales sobre la situación sobre los Derechos Humanos en Argentina 2004*. Buenos Aires: CELS / Eudeba, 2004.



- “Coloquio el museo que queremos: la transmisión de la memoria a través de los sitios.” *Memoria Abierta*. Web. 26 junio 2007. <[http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/coloquio\\_el\\_museo\\_que\\_queremos.pdf](http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/coloquio_el_museo_que_queremos.pdf)>. 15 septiembre 2009. Consultado febrero 2011.
- Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones al Margen, 2001.
- El predio*. Dir. Jonathan Perel, 2010. DVD.
- “ESMA: el museo está parado y Macri es el que puso más plata.” *Clarín*. Web. 13 de marzo 2010. <<http://www.clarin.com/diario/2010/03/13/elpais/p-02158201.htm>>. 19 abril 2010. Consultado febrero 2011.
- Gordillo, Gastón R. *Landscapes of Devils: Tensions of Place and Memory in the Argentine Chaco*. Durham: Duke UP, 2004.
- Jelin, Elizabeth. “Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra.” <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29/a03n29.pdf>>. Agosto 2007. Consultado marzo 2011.
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- “Propuestas.” *Espacio para la Memoria / ESMA*. Web. Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos, última actualización mayo 2007. <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/espacioparalamemoria/>>. 1 mayo 2007. Consultado mayo 2011.
- Quintín. “Sobre *El Predio* de Jonathan Perel.” *Un mundo perfecto*. Web. Oscar Contreras Morales, <<http://www.unmundoperfecto.blogspot.com/2010/04/el-predio-de-jonathan-perel-por-quintin.html>>. 15 de abril 2010. Consultado febrero 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
- Young, James E. *At Memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale UP, 2000.

---. *The Texture of Memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale UP, 1993.