

Edición de
Dra. Mirian Pino
Dra. Irene Audisio
Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca



Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022

Mirian Pino
Irene Audisio
Ma. Trinidad Cornavaca
Editoras

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022
Pilar Calveiro ... [et al.] ; Editado por Mirian Pino ; Irene Audisio ; Ma. Trinidad
Cornavaca. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de

Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1807-2

1. Derechos Humanos. 2. Memoria. 3. Lenguaje. I. Calveiro, Pilar II. Pino, Mirian,
ed. III. Audisio, Irene, ed. IV. Cornavaca, Ma. Trinidad, ed.
CDD 323.0982



Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

Correctora de estilo: Raquel Robles

Imágenes: Las ilustraciones contenidas en el presente volumen son creaciones de Laura Sosa y fueron cedidas por la artista para este libro.

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

¿De una caja a otra? Desafíos y tensiones en la preservación de la producción artística carcelaria y concentracionaria



Por Amandine Guillard¹

En el presente trabajo, buscamos reflexionar sobre la constitución, el acceso y los usos de un archivo de la producción artística carcelaria y concentracionaria de la última dictadura argentina. En particular, queremos plantear algunos obstáculos a la configuración de dicho archivo, como, por ejemplo, su ausencia, en términos claros, en las leyes y los decretos relativos al acervo documental de la dictadura. Desde esta perspectiva, proponemos pensar el estatus legal que tiene esa producción y, por ende, las medidas de preservación que deberían beneficiarla para constituirse en herramienta pedagógica para la sociedad en su conjunto.

Estamos hablando de un corpus singular por varias razones: fue creado en condiciones límite, por presos y presas políticos/as, generalmente no profesionales, en soportes y con materiales precarios, frágiles (papeles sueltos, caramelos, cuadernos, cartas, materiales insólitos en el caso de las artesanías –huesos, miga de pan, hilos de toallas, etc.–). El carácter artístico-testimonial de estos documentos y obras los ubicó en una especie de limbo porque existe una tendencia a querer clasificar a toda costa cualquier tipo de producción para encasillarla. La imposibilidad de determinar la categoría narrativa de los documentos escritos y el índole del arte que emergió en esas condiciones límite genera complicaciones a la hora de estudiarlos, analizarlos y preservarlos.² En pocas palabras, el estatus ambiguo de esta producción artística carcelaria es el que condiciona el lugar que se le otorga en los decretos, las leyes públicas de memoria, y en los archivos ya conformados. Por algunas razones, que vamos a examinar ahora, esta producción queda, hasta el momento, excluida o poco incluida en los archivos y en la agenda de las políticas públicas

1 Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. amandine.guillard@hotmail.fr

2 Está claro que no es lo mismo preservar poemas y cartas que acuarelas o esculturas en miga de pan o hueso. Sin embargo, queremos poner el énfasis en que ambas categorías necesitan la protección del Estado, por eso hablamos de la producción artística carcelaria.

de memoria; y eso tiene consecuencias en el estado de conservación en el cual se encuentra hoy.

Políticas públicas de memoria y antecedentes

En primer lugar, si examinamos las iniciativas para preservar el acervo documental relativo al periodo dictatorial, observamos que son varias. Particularmente desde el gobierno de Néstor Kirchner, Argentina es un ejemplo de vanguardia en cuestiones de políticas públicas de memoria. A pesar de una legislación existente sobre los hechos represivos ocurridos entre 1976 y 1983, ninguna ley especifica claramente cuál es la protección y el apoyo jurídico que el Estado ofrece a la producción artística carcelaria y concentracionaria en cuanto a su recuperación, rescate, salvaguarda y difusión. Las alusiones más cercanas que encontramos están en el decreto 1259/2003 que dispone que se cree el Archivo Nacional de la Memoria, donde se constituirá un "Patrimonio Documental sobre Derechos Humanos 1976-1983" (Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos, 2003, 1). Más adelante, el decreto detalla que estará "compuesto por testimonios, denuncias, fotografías, documentos judiciales y periodísticos, informes de inteligencia, listas de personas desaparecidas, entre otros materiales (...)". Esa mención a "otros materiales" permite vislumbrar la creación de un archivo variado que podría incluir la producción artística de la prisión, aunque el Archivo Nacional de la Memoria reconoce el desafío que representa constituir semejante acervo documental a partir de la heterogeneidad de los documentos (Moresco y Batemarco, 2013, p. 18).

Entrando en la guía de fondos y documentos escritos (31 páginas), encontramos una gran variedad de colecciones o fondos, pero ninguno especifica contener producción artística carcelaria. De igual manera, si consideramos que el arte sería un "otro", como parte integrante del acervo patrimonial, el decreto indica que el Estado garantiza su protección siempre y cuando integre dicho archivo. Es decir que, mientras no esté dentro del archivo, queda al desamparo. Entonces, ¿cómo asegurar la preservación de documentos que no entran en categorías prediseñadas y que son productos, principalmente, del contexto histórico? Si, en el caso del arte de las prisiones

y los Centros Clandestinos de Detención, el secuestro de sus autores fue producto de una política represiva sistemática por parte de un Estado terrorista, sería lógico pensar que la salvaguarda de la producción artística emergente en dichas situaciones limite fuera entera responsabilidad del Estado. Por consiguiente, las medidas de preservación deberían ser explicitadas en las leyes y los decretos que se enmarcan en las políticas públicas de memoria.

Ahora, conviene matizar y aclarar que la falta de legislación sobre la cuestión no impide la existencia de archivos de la producción carcelaria, avalados por el Estado. La "Colección Cartas de la dictadura", de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, es la iniciativa más importante en ese sentido, pero las series documentales que la constituyen no incluyen arte de la prisión.³

De las razones de la invisibilización

La poca visibilidad del arte de las prisiones en general, y, en particular, en los decretos y las leyes, nos invita a pensar en una especie de jerarquización de los documentos relativos al periodo dictatorial. Es probable que la gravedad de los delitos de lesa humanidad haya obligado al Estado a orientar las políticas públicas de memoria hacia lo más urgente de resolver: búsqueda de los desaparecidos, juicios a los genocidas, recuperación de los CCD, entre otras prioridades. El arte terminó "naturalmente" relegado a un segundo plano al no constituir ni el material ni la narrativa más pertinentes en la reconstitución del relato histórico. Dicho de otro modo, se está discutiendo el concepto de verdad, o sea ¿en qué medida el arte carcelario es capaz de dar cuenta de la experiencia de los centros de detención dictatoriales y, por ende, de formar parte integrante y legítima del relato histórico?

Este cuestionamiento junto con la poca visibilidad de este material explica su escasa exploración por parte de los historiadores porque son documentos desprovistos de la dimensión fiduciaria característica de los testimonios orales: el/la autora-testigo no busca ser

3 En cuanto a la preservación de arte plástico y visual, también existen iniciativas aisladas (en el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio La Perla y el Archivo Provincial de la Memoria, Ex D2, Córdoba).

creído/a mediante su arte sino mediante su palabra. Aunque sería inoportuno pensar que su palabra no se expresa en su arte, es indudable que la dimensión fiduciaria no está presente ahí con la misma intensidad que en el testimonio oral. Entonces, en tanto testimonio alternativo, el arte de la prisión se situaría, más bien, en la frontera entre los testimonios escritos (incluimos ahí toda la literatura: cartas, poemas, cuentos) y los "vestigios del pasado", descritos por Marc Bloch como las huellas no escritas (sería el caso de los dibujos y las artesanías) (1997, p. 70). Asimismo, el paradigma indiciario avanzado por Carlo Ginzburg permite pensar que las obras de arte producidas en cautiverio podrían participar activamente, como pruebas documentales, en la certificación del testimonio; tanto desde la perspectiva de la huella como la del discurso. Obviamente, siempre y cuando se garantice su visibilización y acceso. En síntesis, queda evidenciado que el arte de la prisión constituye una verdad "otra" o, para citar a dos historiadores franceses, Philippe Artières y Dominique Kalifa, una "contra-fuente" que enuncia lo que se ha callado y, de esta manera, muestra otra cara de la historia (2002, p. 9).

Ahora, quizás convenga matizar un poco el propósito y recordar que la responsabilidad de proteger esta producción no solamente le incumbe al Estado, sino también a los propios autores que tardaron en reconocer el valor artístico y testimonial de sus obras. La estigmatización social de la cual fueron víctimas durante décadas explicaría, en parte, por qué demoró en trascender la esfera privada. Es así que cada casa particular se convirtió en el lugar de refugio de un archivo gigantesco, fragmentado y preservado por partes, según reglas heterogéneas que cada autor/a pautó a su manera: conservando las obras en simples cajas, expuestas en cuadros (dibujos, poemas), mantenidas en el mismísimo embalaje que en la cárcel (juego de ajedrez en miga de pan, artesanías varias). A su vez, el modo de conservación es representativo de las decisiones tomadas por los autores y da cuenta del grado de importancia y cuidado otorgado a las obras, independientemente de la legitimidad brindada por la sociedad. De manera general, es notable que los autores y las autoras obraron para su preservación.

Sin embargo, fueron décadas de conservación casera que han potenciado lo que Jacques Derrida llama la pulsión anarquística

latente. Este autor nos recuerda que esa pulsión es inherente a cualquier archivo y trabaja permanentemente para su destrucción (1995, p. 25). En el caso del archivo del arte de la prisión, es indudable que está particularmente activa y potenciada: empezando, primero, por la destrucción o el impedimento mismo de su existencia por parte del poder autoritario; sin hablar de las pérdidas concretas en mudanzas, inundaciones, los deterioros naturales debidos al paso del tiempo, a la precariedad del soporte (papel higiénico, papel de tabaco, de caramelo, etc.).

Constitución y usos del archivo

La complejidad señalada en torno a la recolección y estado actual de conservación de la producción artística carcelaria fragmentaria plantea varias dificultades y nos lleva a preguntarnos en qué medida esa fragmentariedad impide parcial o completamente la constitución de un archivo sino único, unificado del arte de la prisión. Además, aún cuando la creación de fondos y colecciones dentro de un archivo único por parte de una institución estatal fuera la mejor opción para su preservación, esto no toma en cuenta las subjetividades individuales. En el caso de la "Colección Cartas de la dictadura" de la Biblioteca Nacional, los perfiles de donantes son variados y, según la coordinadora de la colección, Laura Giussani (2020), la mayoría decide entregar solo una parte de su correspondencia. Este dato revela las limitaciones de cualquier iniciativa personal o colectiva de unificar en un solo lugar la producción artística carcelaria y concentracionaria: no solamente por cuestiones logísticas, sino también y fundamentalmente, por cuestiones humanas.

Al fin y al cabo, siempre quedará algo que ningún archivo, por más unificado que fuera, logre archivar completamente. Y es esa selección previa, hecha por las circunstancias, por el transcurrir de la vida, por cada autor, cada familiar, según criterios propios, la que determinará qué se archivará institucionalmente y qué no. Qué saldrá de la esfera privada para pertenecer a la esfera pública. Qué dejará de ser solo una carta para convertirse en un documento de uso público, un documento de archivo, con todo lo que eso implica.

Si, entonces, queda en evidencia la aporía de que el archivo de la producción artística carcelaria y concentracionaria está destinado a seguir siendo fragmentario, también aparece como necesario fortalecer las iniciativas que buscan constituir puntos de encuentros y albergues para esa producción. En otros términos, aceptar que si la etimología de la palabra "archivo" indica su uso en singular, no estaría tomando en cuenta que la historia ha demostrado que difícilmente puede existir un solo archive, arkheion, que cumpla verdaderamente la función de rassemblement (recolección) descrita por Derrida. Pero, ¿no podríamos pensar un archivo fragmentario, o sea, archivos unificados –rassemblés-?⁴ Suena contradictorio pero, a su vez, parece la vía más factible para reunir un material realmente disperso. Una especie de red, no puntual de una institución con otra, sino sistemática, enmarcada en leyes públicas de memoria. Esta conexión, me parece, es la condición sine qua non para no sucumbir a la pulsión archivológica que condenaría a cada archivo a la muerte por aislamiento, inmovilidad o parálisis. El objetivo no sería crear archivos para los archiveros sino, realmente, pensar en un uso socio-político pedagógico, activo, concreto y abierto de los archivos de la producción artística carcelaria. De ahí, otra pregunta: ¿para quiénes son/serían ese/esos archivos? Y, a la manera de Antoine Prost (1996), que recuerda que no hay observación sin hipótesis, ni documentos sin preguntas: ¿qué buscamos en ellos y, en ese sentido, qué funciones cumpliría ese archivo?⁵

4 Podríamos traducirlo como recolectados/unificados/reunidos.

5 Intentar responder a esas preguntas, además de ser un gran desafío, debería ser el objeto de otro artículo. Lo que podemos anticipar, es que el objetivo de esta reflexión es pensar cómo dar vida a ese archivo, más allá de los juicios y del ámbito de los organismos de derechos humanos. Desde nuestro punto de vista, una de las claves se encuentra en la apropiación del o los archivos por las nuevas generaciones, con el respaldo de la ley de Educación Nacional 26.206, para crear un archivo vivo en movimiento. Eso puede consistir, por ejemplo, en su incorporación al corpus sugerido en varias materias curriculares o en las JIS (Jornadas de Integración de Saberes a partir de fechas clave: los 40 años de democracia, etc).

Palabras finales

Para cerrar esta reflexión, llena de interrogantes y pocas respuestas, diría que la problemática planteada es realmente compleja pero muy necesaria de resolver. La naturaleza de los documentos que nos interesa preservar implica pensar con suma cautela su archivación para impedir o disminuir los efectos destructivos de la pulsión de muerte anarquística o archivológica. La primera, la muerte anarquística, equivale a una destrucción física y concreta del archivo, cuando la segunda lo destruye simbólicamente, convirtiéndolo en una suerte de monumento de piedra que no deja de ser una muerte real, porque sin vida y sin usos, el archivo carece de sentido socio-político y pierde su capacidad de transferencia y trascendencia: muere. En ambos casos, la vulnerabilidad del archivo obliga al Estado a resolver su urgente conservación y su estatus legal a través de leyes y decretos.

Referencias bibliográficas

- Artières, P. y Kalifa, D. (2002). Présentation. L'historien et les archives personnelles: Pas à pas. *Sociétés & Représentations*, N° 13, 7-15.
En línea en: <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-7.htm>. Consultado en agosto de 2020.
- Bloch, M. (1949-2020). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Malakoff: Dunod.
- Derrida, J. (1995-2008). *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Ginzburg, C. (2010). *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris: Verdier. Traducción del italiano revisada por Martin Rueff a partir de la traducción de M. Aymard y C. Paolini, E. Bonan y M. Sancini-Vignet.

¿De una caja a otra? Desafíos y tensiones en la preservación de la producción artística carcelaria y concentracionaria

Giussani, L. (02 de junio de 2020). Entrevista electrónica. Córdoba.

Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos (2003). Decreto 1259/2003. En línea en: http://www.infoleg.gob.ar/basehome/actos_gobierno/actosdegobierno134-2009-1.htm. Consultado en julio de 2020.

Moresco, S. y Batemarco, C. (2013). Argentina. Archivo Nacional de la Memoria. Argentina 1976-1983: patrimonio documental incorporado al Registro Memoria del Mundo de la UNESCO. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos. Archivo Nacional de la Memoria. En línea en: http://www.jus.gob.ar/media/2392950/memoria_del_mundo_web.pdf. Consultado en julio de 2020.

Prost, A. (1996). Douze leçons sur l'histoire. Paris: Seuil.