

Las representaciones por la memoria de "El Rancho Urutaú"

Marcela Andruchow

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Melina Jean Jean

melinajejejeje@hotmail.com

Verónica Save

vero.hav@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En el trabajo se estudian las acciones por la memoria realizadas por el Espacio de Cultura y Memoria "El Rancho Urutaú", en el marco del proyecto "Mosaicos en el espacio urbano de la ciudad de Ensenada". Se dilucidarán los rasgos identitarios de los desaparecidos que el grupo refleja en sus acciones, con relación al pasado traumático que ha quedado difuso en la colectividad y al perfil personal de los desaparecidos que homenajean en sus representaciones. A su vez, se esclarecerán los aspectos que invisten identidad al grupo como agentes de memoria.

Palabras clave

memoria, desaparecidos, arte, identidad, representación

Terrorismo de Estado y memoria

Entre finales de la década del sesenta y principios de los setenta se vivió, en la Argentina, un momento de movilización social y popular que fue continuado por un período de extrema violencia. Como anticipación al terrorismo de Estado desatado por el golpe cívico militar de 1976 apareció la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo paramilitar que sembró en muchas ciudades del país un miedo atroz mediante acciones homicidas manifiestas que resultaron impunes. Después, la dictadura militar extendió el terror con detenciones y con procedimientos en la vía pública y en establecimientos oficiales y privados. Esto tuvo como consecuencia la reclusión concentracionaria, la desaparición y el asesinato de los detenidos (Memoria Abierta, 2009).

El golpe cívico militar tuvo un objetivo político y no militar: institucionalizar el poder de la gran burguesía y el capital financiero para incorporar al país en el proceso de mundialización capitalista. Para lograr ese objetivo era necesario el disciplinamiento del movimiento social por medio del terror. En especial, se propusieron subyugar económicamente a la clase obrera con el retroceso del salario y la quita de la base de sustentación a las organizaciones sindicales. De allí que las víctimas de la dictadura fueron, especialmente, los trabajadores.

La represión fue padecida por intelectuales, por artistas, por sacerdotes, por estudiantes, por políticos, por amas de casa, pero los delegados de fábrica, los dirigentes sindicales de base, los estudiantiles y los integrantes de organizaciones barriales fueron los que engrosaron el porcentaje mayoritario de personas desaparecidas y asesinadas (Carpintero & Vainer, 2005). A

partir de esta configuración, la condición de *subversivo* no se refería sólo a quien realizaba atentados, sino a todo aquel que pensara de manera diferente al gobierno dictatorial.

La represión desatada abarcaba todas las áreas de la vida del país. La metodología central fue la de los campos de concentración-tortura-extermínio. El terrorismo de Estado desplegado ejerció censuras, condenas, desapariciones, asesinatos y una larga lista de violaciones a los derechos humanos. Su objetivo, en tanto poder totalitario, fue impedir la reconstrucción de los acontecimientos y privar la posibilidad del recuerdo (Carpintero & Vainer, 2005).

La dictadura militar redefinió la arquitectura de la muerte al realizarla en forma sistemática como política de Estado. El término *desaparecido* implicaba la voluntad de encubrir el destino del secuestrado y la identidad de sus asesinos. De allí que la desaparición, “no fue solamente de sus cuerpos sino también de sus ideas ya que había que asesinar la memoria” (Carpintero & Vainer, 2005).

Este terrorismo de Estado movilizó, muy tempranamente, la resistencia de grupos sociales y de organizaciones defensoras de los derechos humanos que, desde entonces, reclaman memoria, verdad y justicia por las víctimas. La entidad que simboliza los primeros esfuerzos de resistencia son las Madres de Plaza de Mayo, quienes sufrieron la desaparición forzada de algunos miembros de la agrupación. Además de los reclamos por la verdad y por la justicia –muy reciente y tardíamente respondidos–, en la sociedad argentina existe un reclamo por la memoria por la que trabajan en homenaje a las víctimas.

Esta memoria, como sostiene Elizabeth Jelin (2001) excede lo familiar y el recuerdo individual de los desaparecidos, ya que se entiende que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y son portadoras de la representación general de la sociedad, de sus valores y necesidades en el presente. De allí que la memoria deba ser abordada como categoría social,

porque es aquella a la que hacen alusión, política y social los actores sociales. Según Daniel Feierstein (2012), se retoma el concepto de marcos sociales de la memoria, de Maurice Halbwachs, para plantear la posibilidad de reconstrucción creativa de una memoria colectiva y, en este trabajo, de su representación como proceso social.

La *memoria colectiva*, en tanto proceso social de reconstrucción creativa, emerge como producto de interacciones múltiples de las memorias compartidas en marcos sociales de referencia y en situaciones de disputas por el poder. Ahora bien, ¿qué sucede con la memoria de hechos traumáticos acaecidos en el pasado reciente de una sociedad? La memoria, el recuerdo, la conmemoración o el olvido se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias colectivas, trágicas y traumáticas, de represión y de aniquilación. La memoria y el olvido, en estos casos, cobran la significación de *mecanismo cultural* para fortalecer el sentido de pertenencia en sociedades que han sufrido períodos de violencia y de trauma.

Dentro de este proceso social por la memoria, los diferentes actores sociales despliegan diversas estrategias para hacer memoria. Estos *agentes de memoria* asumen el rol activo de promover la transmisión de esa memoria a la sociedad presente y a las generaciones futuras. Son, entonces, actores sociales que, en muchos casos, no tienen relación directa con las víctimas, con los sobrevivientes o con los familiares. Sin embargo, reviven, desde el presente, el sentido de pertenencia a ese pasado y se consideran parte de esa memoria, que ya no es individual sino que es colectiva. Esta razón los lleva, directamente, a la acción y a la necesidad de transmitir y de materializar esa memoria.

Sobre la base de lo mencionado, se abordan en este artículo las acciones colectivas de un grupo de vecinos que, como agentes de memoria, promueven el recuerdo y el homenaje a los desaparecidos de la ciudad de Ensenada, provincia de Buenos Aires.

Ensenada: contexto de época

Por sus características geográficas y por su puerto natural, a lo largo de su historia y desde fines del siglo xviii, Ensenada fue un punto estratégico y de vital importancia para la provincia de Buenos Aires. Gracias a las actividades portuarias y, posteriormente, a la llegada del ferrocarril, la región se conformó en torno a las incipientes industrias; de los mataderos y de los saladeros pasó a los frigoríficos y a las industrias del siglo xx. Para mediados de la década del setenta sólo sus tres principales empresas –la Refinería de YPF de La Plata, la Propulsora Siderúrgica La Plata y los Astilleros Río Santiago– contaban con, aproximadamente, 15 mil trabajadores.

Además, en la ciudad había dependencias militares, como la Base Naval, el Liceo Naval, el Colegio Naval, el Batallón de Infantería de Marina N.º 3, el Hospital Naval Río Santiago y la Prefectura Naval Argentina. Todas contaban con un gran número de trabajadores civiles que cumplían funciones de mantenimiento y de servicio. Ensenada, entonces, se caracterizó por ser una ciudad de trabajadores que encontró su sustento principal económico en el desarrollo industrial y comercial.

Durante la época de la última dictadura cívico-militar (y, previamente, con el accionar de la Triple A) esta región fue la que concentró la mayor cantidad de desaparecidos y de asesinados (Fabián, 2012). Los trabajadores fueron el objetivo principal del accionar represivo que en esta zona fue operado por la Infantería de Marina, en estrecha colaboración con la Prefectura Naval y con la Policía Bonaerense.

En Ensenada la presencia militar en la vida diaria era muy fuerte desde los años previos al golpe por el funcionamiento de las dependencias militares en la región. Las tensiones entre el movimiento obrero y las fuerzas militares datan desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, porque la sociedad ensenadense era mayoritariamente obrera y adhería al Peronismo.

A partir de ese momento, el avance productivo conseguido cesó y la persecución al movimiento peronista fue seguida por la persecución a los trabajadores.

En la década del setenta el clima era muy tenso y tras la muerte de Perón la violencia terminó por instalarse. Luchas sindicales, huelgas, tomas de fábricas, atentados con bombas, persecución, detención, secuestro y asesinato de trabajadores se incrementaron notablemente. A partir del golpe de 1976 los operativos sucedían todos los días. La mayor cantidad de secuestros y de desapariciones fue entre 1976 y 1978 (Fabián, 2012). Pero, como se indicó, la represión desatada en esta zona no se concentró sólo durante la última dictadura. Los acontecimientos de los años previos fueron decisivos y constituyeron la antesala de la máquina de terror con la que operaron los militares pocos años después. Las consecuencias fueron profundas y calaron hondo en el inconsciente colectivo de la sociedad ensenadense.

"El Rancho Urutaú" y las estrategias de identidad

Desde 2010, el grupo Espacio de Cultura y Memoria "El Rancho Urutaú" desarrolla el proyecto "Mosaicos por la Memoria". Se trata de representaciones plásticas en distintos barrios de la ciudad de Ensenada. Esas representaciones son murales en mosaicos de cerámica sobre los vecinos que permanecen desaparecidos por la violencia del terrorismo de Estado.

Como se mencionó, en la ciudad de Ensenada el proceso de conflicto y de disputas sociales por la memoria y por el recuerdo legítimo de unos u otros actores del pasado político generó un escenario peculiar respecto de otros en el país. Una situación de silencio, persistente y extensa, sobre la cual el grupo "El Rancho Urutaú" hoy imprime sus acciones.

En la actualidad, el grupo está integrado por alrededor de veinte personas que comparten experiencias sobre las consecuencias del terrorismo de Estado de la década del setenta y por

otros vecinos que no se vieron afectados directamente. El objetivo de recordar a las víctimas de la ciudad se concreta en la producción artística que conlleva una investigación previa sobre los desaparecidos y sobre los asesinados a homenajear. Las inauguraciones de los murales se desarrollan mediante actos públicos, en los que la organización refuerza el sentido de cada representación.

Melina Slobodián es la coordinadora del grupo y la responsable del trabajo plástico (diseño y dibujo de los murales). Las actividades se reparten de manera azarosa y en función de la accesibilidad y de la habilidad (en cuanto al manejo de los lenguajes artísticos) de los integrantes. El sustento económico para el proyecto proviene del aporte de los propios integrantes, sumado a donaciones que ofrecen amigos, conocidos, vecinos y algunas instituciones.

Actualmente, el grupo mantiene estrecha relación con "Allegro Ma Non Troppo", otro centro cultural ensenadense. Ambos colectivos intercambiaron sus proyectos políticos y culturales y acordaron unificar esfuerzos y colaborar mutuamente. Esta colaboración se refleja en "La Merced Cultural", un evento que realizan de manera conjunta, con el apoyo del Director de Cultura de Ensenada, Carlos Ferrari. Se trata de una jornada de actividades culturales, talleres, música en vivo, realización de murales, etcétera.

El listado de integrantes permite apreciar que no todos los miembros del grupo han experimentado en forma directa los acontecimientos históricos recientes. Si bien algunos de ellos los padecieron como presos políticos, muchos pertenecen a una generación posterior que experimentó las consecuencias directas del terror sobre sus familiares y otros, en tanto, están vinculados desde la memoria (de los hechos y del recuerdo de vecinos de la ciudad) y de una herencia compartida (Lacapra, 2006). Más allá

de un conocimiento objetivo sobre los hechos, estas personas se integran al grupo desde una dimensión de la memoria no reductible a ese conocimiento, sino a través de una respuesta afectiva, de un sentimiento hacia las iniciativas y las coordenadas de unión del grupo y de una estima hacia su propia participación (Lacapra, 2006). En este sentido, las identidades, las identificaciones y las afinidades reconocen en "El Rancho Urutaú" a un colectivo que crea y que exige un compromiso con las intenciones que se propone, pero sin cancelar las diferencias en las coordenadas experienciales de sus integrantes respecto del mismo pasado traumático.

A pesar de que las producciones artísticas no son las únicas acciones que realizan,¹ cifran en ellas su actuación sobre los derechos humanos. Con relación a esto Slobodián expresa: "El arte tiene esa función bastante liberadora de conflictos profundos, de poner en evidencia, de hablar de cosas que son terribles, de lo peor sacar arte".² Esta es la elección del grupo para enfrentar la conflictividad del tema en la ciudad. Con relación a esto, varios autores encuentran que una manifestación artística:

[...] pueda ser leída como una perspectiva significativa y crítica de la relación de una comunidad con su pasado en términos de la memoria del trauma colectivo e individual, con la posibilidad de que el arte, en sus específicas (a menudo muy mediadas, indirectas, oscuramente lúdicas, potentes pero no acotadamente documentales o informativas) formas de testimoniar o de ser testigo de ese pasado, contribuya a elaborar y a superar ese pasado, y en consecuencia permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro (Lacapra, 2006).

El acuerdo sobre estas apreciaciones del arte que el grupo sostiene es uno de los aspectos de

¹ Como se indicó, el grupo trabaja con el "Allegro Ma Non Troppo". Mediante un trabajo colectivo, están impulsando el proceso de integración y de unidad latinoamericana, visitando a las diferentes embajadas latinoamericanas para contarles lo que hacen, sus objetivos y ofrecer sus espacios para llevar a cabo intercambios culturales.

² La entrevista a Melina Slobodián fue realizada por Melina Jean Jean durante 2013.

investidura de identidad más pregnante en el escenario de la ciudad. Además, es interesante el tono de sus encuentros fundantes. Inicialmente, Sebastián Nicoloff Chacaroff (hijo de "Quircho", militante preso por la dictadura y puesto en libertad, compañero de Oscar Flammini) compañero y vecino de la infancia de Slobodián, se acerca a ella y a Oscar Flammini y les ofrece la casa de su padre para convertirla en un centro cultural. Propone, también, la realización de un mural en homenaje a su padre.

El mural, pintado de manera sencilla, fue realizado en el espacio público de Ensenada. A la inauguración asistió mucha gente; entre ellos, Cristian Cobas, cuyo padre es uno de los desaparecidos de la Propulsora Siderúrgica. Slobodián lo conocía porque habían trabajado juntos en el proyecto de las siluetas de Astilleros y, en ese contexto, conversaron sobre la posibilidad de continuar con homenajes que perduren en el tiempo, de hacer algo por los desaparecidos que permanezca más allá de ellos y que el homenaje no quede solamente en el acto de inauguración. Fue así como surgió la idea de homenajear a los desaparecidos ensenadenses. A estos cuatro primeros integrantes fueron sumándose otros, hasta llegar a la conformación actual del grupo.

Si bien el origen del grupo no se produce en el momento del acontecimiento traumático fundante que une a todos sus integrantes, la mayoría de sus miembros ha padecido de modo directo o indirecto su victimización por la acción del terrorismo de Estado en el país. Lo que se puede apreciar es una experiencia común en muchos de los integrantes; especialmente, entre aquellos que han sido víctimas directas del terror o de aquellos que experimentaron la desaparición forzada, del asesinato o la muerte de sus familiares cercanos.

Esos acontecimientos son articulados por el grupo como rasgos de identificación que les dan identidad. Incluso, desde una dimensión política, los acontecimientos traumáticos que los unen coadyuvan a que el grupo reclame por su historia

y, con ello, por la historia de las otras víctimas y de la de la ciudad de Ensenada, de modo de adueñarse de esa historia, de evidenciarla, de hacerla emerger y de que se transforme en un elemento posibilitador en el presente (Lacpra, 2006).

El Proyecto "Mosaicos por la Memoria" se materializa en la realización de murales que son instalados en el espacio público, especialmente, en el barrio al que pertenecía la víctima. El Proyecto persigue los siguientes objetivos:

- Emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía. Estamos en democracia, hay que vivirla como tal, esclareciendo la historia inmediata para sintetizar la experiencia y que el "Nunca Más" sea un hecho.

- Obligarnos a convivir con esa realidad, puesto que no debemos dar posibilidad al olvido. Estos hechos pasaron en el seno de nuestra comunidad y a nuestra gente. Debemos tenerlo siempre presente.

- Ayudar a dimensionar lo acontecido, puesto que cada quien conoce a alguien pero nadie conoce la totalidad de lo sucedido ni cómo se dio en nuestra ciudad.

- Comenzar a reconstituir el tejido social que rodeaba a la persona que permanece desaparecida o fue asesinada, ayudando también a sus hijos a recomponer la figura de los padres, puesto que poseen poca información sobre su personalidad, recabando fotografías, anécdotas, comentarios, etcétera, que permanecen en el silencio.

Pero por sobre todas las cosas, revalorizar y homenajear a aquellos que hoy no están porque nos los arrebataron violentamente. No puede haber más confusiones respecto a este tema, NADIE TENÍA DERECHO A ROBARLES SUS VIDAS (Rancho, 2013).

El lugar de emplazamiento público es estratégico, ya que se busca que el mural sea visibilizado por la mayor cantidad de vecinos y de transeúntes ocasionales. Al respecto, Melina Slobodián explica: "Definimos una mecánica con el primero, que consiste en ubicarlo siempre en un espacio público y lo más cerca posible del domicilio de la persona, justamente para que los vecinos, que en general no hablan de ese tema, empiecen a hablar, como una forma de obligarlos a hablar".

En cuanto al tipo de representación con el que se elige plasmar al homenajeado, la realización del primer mural, "*Nato*" Fortunato Agustín Andreucci [Figura 1], marcó no sólo la dinámica de trabajo, sino también el perfil identitario del desaparecido a representar.



Figura 1. Mosaico "*Nato*" Fortunato Agustín Andreucci (2011), El Rancho Urutaú

Entonces, en el caso de *Nato*, ¿cómo representarlo?, ¿como obrero?, ¿como vendedor de pirulines?, ¿como murguero? Estas fueron las

preguntas que se hicieron los integrantes del proyecto. Al respecto Slobodián cuenta:

Los han reivindicado muy desde el lugar de héroes... No sé si eran héroes, eran personas. Nosotros dijimos: "Tenemos que reivindicar a las personas. No puede ser, nos faltan como 160 y acá no pasó nada. Tendría que haber 160 familias luchando para que los encuentren y eso no pasa". Lo que tratamos de hacer es de humanizar, porque si hay algo que se logró fue deshumanizar lo que sucedió, la desaparición de toda esta gente. ¿Enfrentamiento armado? A *Nato* lo secuestraron durmiendo. Hay confusiones que hoy no pueden estar más; hay que hacerse cargo.

También Flammini se refiere al primer mural sobre *Nato*: "Es importante saber quién es, qué hizo, porque se hablaron muchas cosas, rebajaron su persona, no perdonaron todo lo que había hecho. Las luchas y las organizaciones en el Astillero. Por eso lo fueron a buscar a él, no es que se equivocaron".³

Sin embargo, haciendo a un lado esta faceta militante, Slobodián explica la decisión del grupo de representar a "*Nato*" desde otro lugar:

El reconocimiento que hace la gente sobre la figura de "*Nato*" es más en su lugar de murguero o de vendedor de pirulines. Lo conocían todos los pibes, por eso lo representamos desde donde más se lo reconocía. Sin duda fue un gran dirigente de trabajadores, un luchador, no negábamos eso, pero era la faceta menos conocida.

De este modo, en este mural –y en los siguientes– se apela a un tipo de representación figurativa, fisonómica e individual que alude a una dimensión festiva, lúdica, amena y cotidiana del desaparecido. Se evita la dimensión trágica,

³ La entrevista a Oscar Flammini fue realizada por Melina Jean Jean durante 2013.

el horror y, en gran parte, la militancia y la ideología. Con relación al primer mural, Slobodián señala:

“Nato” era profundamente solidario. Hay gente que nos contaba que cuando no tenían plata él les daba los pirulines igual. Y por esto su mujer zafó cuando quedó sola y le saquearon la casa. Mucha gente se acercó a devolverle el dinero que le debían de los pirulines para ayudarla. ¿Cómo puede ser que eso no se conozca? Esto habla de la gente de Ensenada... Mirá cuánta riqueza hay que nos perdemos. Para vehiculizar eso, lo más probable es que si lo hacíamos con la visión de Carpani del obrero peleando todo esto no iba a surgir. Fue una elección bastante consciente del grupo, pero el más firme en que había que poner énfasis también en la militancia era Oscar, y yo también estaba de acuerdo con eso.

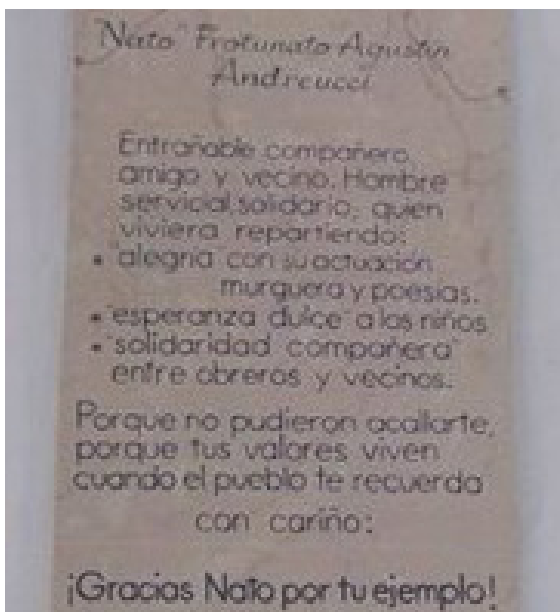


Figura 2. Placa del mosaico Fortunato Andreucci

Este aspecto, por el que también reclaman los integrantes del grupo “El Rancho Urutaú”, aparece en las leyendas de las placas que acompañan y que anclan el sentido del homenaje [Figura 2].⁴

El Proyecto cuenta con la elaboración de un registro lo más completo posible de los desaparecidos de la ciudad de Ensenada, ya que no hay datos oficiales que den cuenta de las consecuencias directas de la represión en esta ciudad. Hasta el momento, el listado cuenta con 160 nombres. Según Slobodián:

Lo que nos planteamos es hacerlos a todos. Tenemos unos listados que se han hecho con gente de esa época, militantes que se juntaron y fueron diciendo: “¿Te acordás de fulano? ¿Y de mengano?”. Los anotaron y ése es el listado que nosotros tenemos y la base sobre la cual trabajamos.

Los dos murales restantes emplazados hasta el momento (está en curso la confección de un tercero) revisten las mismas características en la representación. El segundo está dedicado a Mario Gallego y a María del Carmen Toselli [Figura 3]. La imagen es la copia fiel de una fotografía que pertenece a una de las hijas del matrimonio, Andrea Gallego. Mario y María se encuentran recostados, juntos, mirándose el uno al otro; él acaricia con la mano derecha el rostro de María, mientras ella le retribuye el cariño esbozando una sonrisa y acariciándole también la mano. Ambos están vestidos sencillamente. En el medio de ambos, sobre sus cuerpos, posa una guitarra criolla, instrumento que tocaba Mario. Al igual que en el primer mosaico, hay una placa con una leyenda que avanza sobre la faceta militante de los protagonistas [Figura 4].

El tercero de los mosaicos, que se refleja en la Figura 5, está dedicado a Carlos Esteban Alaye

⁴ Recién en el tercer mosaico aparece una alusión a la ideología política partidaria de la persona (la figura de Evita). Ellos saben que mostrar una filiación política puede llegar a generar antipatía.



Figura 3. Mosaico *Mario Gallego y María del Carmen Toselli* (2011), El Rancho Urutaú



Figura 5. Mosaico *Carlos Esteban Alaye* (2012), El Rancho Urutaú

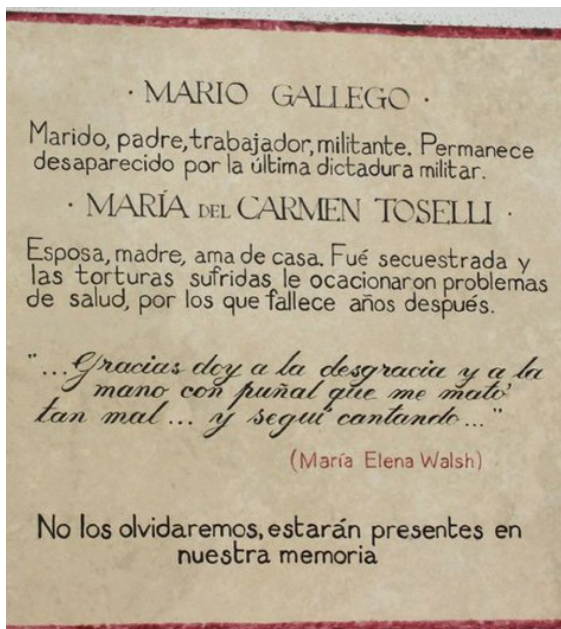


Figura 4. Placa del mosaico *Mario Gallego y María del Carmen Toselli*

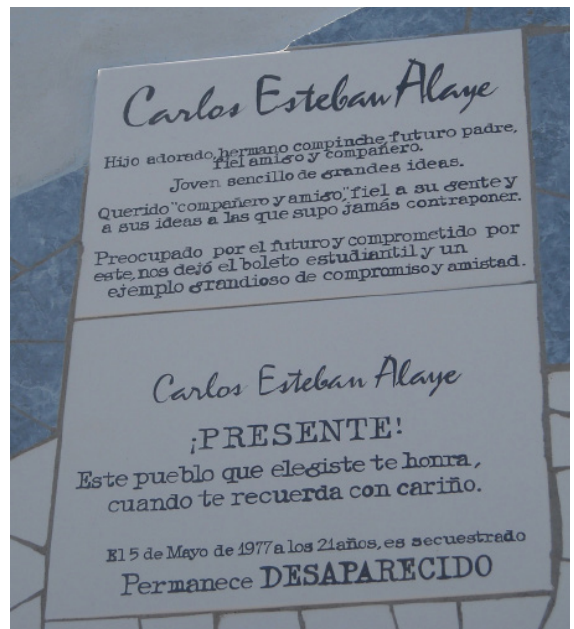


Figura 6. Placa del mosaico *Carlos Esteban Alaye*

[Figura 5]. A diferencia de los anteriores, la composición se torna mucho más densa y compleja porque la figura de Esteban se repite dos veces y porque se manifiestan, en mayor número, elementos simbólicos que aluden a sus gustos y a sus actividades cotidianas. Además, en este procedimiento no hay copia fiel de una fotografía.

En este mosaico la identidad del homenajeado se construye con diversos rasgos seleccionados de su personalidad que, entrelazados, identifican de manera compleja al joven desaparecido. El mural posee una placa en el frente y una leyenda en el revés [Figura 6].

Reflexiones finales

Las producciones artísticas por los derechos humanos que realiza el Espacio de Cultura y Memoria “El Rancho Urutaú” se enmarcan en los diversos modos de representación en los que fue abordado el terrorismo de Estado en la Argentina. La elección que el grupo hace de estos modos de representar a los asesinados/ desaparecidos expone las ausencias mediante imágenes cotidianas. Se representa lo que se perdió: la vida compartida de esos vecinos.

“El Rancho Urutaú” asume esta modalidad de representación porque es la que les parece más adecuada para expresar su pensamiento, su necesidad de hacer emerger el debate, el reconocimiento, la búsqueda, la reparación de ese pasado trágico de la ciudad del que no se habla y de transformar los acontecimientos traumáticos del pasado en elementos posibilitadores en el presente, para recuperar la historia de las víctimas y la suya propia. Todo esto es para ellos una estrategia de memoria. Tratan de instaurar un *lieux de mémoire* de los testigos más directos para que se transforme en un lugar para todos.

Con respecto al perfil de identidad del grupo y con relación a sus acciones por los derechos humanos la mayoría de los integrantes del grupo fueron víctimas directas del terrorismo de Estado. Esta experiencia que los acerca a los desaparecidos, por ser familiares directos, por herencia compartida o por una posición subordinada (Lacapra 2006), se amalgama con la experiencia compartida de la vecindad. Esos padres, esos hermanos, esos hijos o esos esposos asesinados o desaparecidos pueden ser los suyos, los que tampoco están y, en ese sentido, esas identificaciones pueden ser, para los miembros del grupo, un motor más de su lucha por la memoria.

Bibliografía

Carpintero, E. y Vainer, A. (2005). *Las huellas de la memoria II. Psicoanálisis y salud mental en la Argentina de los 60 y 70*. Buenos Aires: Topia.

Fabián, D. (2012). *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)*. La Plata: De La Campana.

Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria. España: Siglo XXI*.

Lacapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Memoria Abierta (2009). *Memorias en la ciudad. Señales del terrorismo de Estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: eudeba.