

ESTACIÓN DE LA MEMORIA (MEMORY STATION)

María Eugenia Marengo
Lic. en Comunicación Social (UNLP)
Alumna de la maestría Historia y Memoria (UNLP)
CISH/ CONICET
marengoeugenia@gmail.com

Resumen

Los asesinatos a los militantes sociales Darío Santillán y Maximiliano Kosteki durante el 26 de junio de 2002, convirtieron el lugar de la muerte, la Estación Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en un espacio de transformación, creación e interacción en colectivo que interpela a cada pasajero y pasajera en una lucha permanente por la apropiación de lo público, como escenario de la memoria y la justicia popular.

Cada 25 de junio se realiza la “Vigilia Cultural”, donde se convoca a distintos grupos de artistas para continuar transformando el espacio que se resignifica como un lugar de denuncia pública que apela al “escrache”, haciendo eco en sus paredes y andenes de otros casos de impunidad. La proyección de la Estación Darío y Maxi rescata el carácter expresivo y artístico como un detonante de la memoria “que convierte a un pasado cercano en un presente polisémico” (Jelin, 2001).

Palabras clave

Memoria - cultura popular - resignificación - organizaciones sociales

Abstract

The assassinations of social activists Darío Santillán and Maximiliano Kosteki during the June 26, 2002, became the place of death, Avellanada Station, province of Buenos Aires, in a space of transformation, collective creation and interaction which challenges each and passengers in a permanent struggle for the appropriation of the public, as the stage of memory and popular justice.

Every June 25 is performed "Cultural Vigil", which calls for different groups of artists to continue to transform the space are analyzed as a place of public complaint that appeals to "escrache", echoing off its walls and other platforms cases of impunity. The projection of Darío and Maxi Station rescues the expressive and artistic as a trigger of memory "that makes the recent past in a present polysemic" (Jelin, 2001).

Key words

Memory - popular culture - new meanings - social organizations

A modo de introducción

“Imaginen el Puente Pueyrredón, sobre él decenas de miles de personas, calor y es invierno, exigimos Trabajo, Dignidad, Cambio Social, Justicia ante la Impunidad. Imaginen ansias por avanzar, por encontrar un hueco en la línea de gendarmes para poder pasar, el humo, los gestos tensos, las banderas, risas, sordos ruidos, desorden dentro de la columna, las líneas de seguridad. Entremos al mundo de estas palabras, ocupemos un espacio entre ellas Una quena se apaga y un solo grito pregunta: Darío Santillán! Maximiliano Kosteki! Javier Barrionuevo! Carlos Fuentealba! Jorge Julio López! 30.000 compañeros y compañeras desaparecidos PRESENTES!”¹

Un mediodía frío de junio que simulaba quietud, irrumpió en las pantallas de los televisores y en las emisoras de radio como un estadillo social que acercaba recuerdos de una población hastiada, de un 19 y 20 de diciembre de 2001.

Lo que sólo era noticia para el informe de tránsito, pasó a ser la escena del piquete sangriento de los noticieros. En medio de la confusión, las palabras de los periodistas consentían interpretaciones improvisadas que poco tenían que ver, quizás, con la legitimidad mediática construida para la transmisión de los sucesos del 2001.

Aquel 26 de junio de 2002 una jornada de cortes y movilizaciones tomaron las calles. Miles, indignados por la indiferencia. Esta vez no eran cacerolas y la lucha, que se había hecho consigna al calor de un diciembre cercano, no era una sola. Esta vez las imágenes se acompañaban de informes que excluían lo excluido que irrumpía evidenciando la existencia arrebatada, en cinco puntos de acceso a la Capital Federal y el interior.

Como se supo luego, el corte más multitudinario fue en el Puente Pueyrredón, localidad de Avellaneda. Fue en el mediodía, cuando ya los manifestantes se encontraron frente a un panorama represivo que desenfundó su artillería sin remordimientos dando muerte a los luchadores populares Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Más de treinta personas resultaron heridas de bala de plomo y decenas fueron detenidas.

Las y los manifestantes organizados en distintos Movimientos de Trabajadores Desocupados se encontraban, una vez más, en un reclamo por el aumento de los subsidios a 300 pesos; por alimentos para los comedores; por mejoras en salud y educación; por el desprocesamiento de los luchadores sociales y en solidaridad con los trabajadores de la fábrica neuquina de cerámicos, Zanon (hoy FASINPAT) ante el peligro del desalojo.

Durante los meses previos el descontento social fue creciendo, por lo que el gobierno de Eduardo Duhalde venía proyectando, junto con las fuerzas de seguridad, un plan de acción para frenar la protesta popular. Ese día, el gobierno había diseñado un esquema de seguridad a cargo de la policía federal y bonaerense, gendarmería y prefectura naval.

La campaña mediática configuró un escenario de deslegitimación para los movimientos sociales, induciendo a que había sido un *enfrentamiento entre piqueteros*, o aludiendo

¹ Extracto del documento elaborado para el 25 y 26 de junio 2009. A 7 años de la Masacre de Avellaneda. “La Cultura Popular y los Medios Alternativos desde la Estación Darío y Maxi decimos”. www.frentedariosantillan.org

responsabilidades abstractas, como tituló y editorializó el diario *Clarín*, “La crisis causó dos nuevas muertes”, medio que también ocultó la secuencia fotográfica que demostraba lo contrario. Sin embargo, Sergio Kowalewsky, fotógrafo independiente, publicó las fotos en *Página/12* y comenzó a destaparse la olla. Pepe Mateos, el fotógrafo de *Clarín* también había registrado la secuencia, pero el propio medio prefirió ocultarlo en un primer momento.

Las pruebas fotográficas evidenciaron la secuencia de los asesinatos. En un período de 48 horas los mismos medios debieron cambiar la versión del origen de las muertes y aclarar que los responsables materiales de los crímenes habían sido policías.

Pasaron casi ocho años de la llamada “Masacre de Avellaneda”. Durante este tiempo diferentes actores sociales y políticos se solidarizaron con el pedido de justicia. En enero del 2006 el comisario inspector Alfredo Fanchiotti y el cabo Alejandro Acosta fueron condenados a prisión perpetua y otros seis ex policías fueron condenados con penas menores. Sin embargo, el resto de las autoridades involucradas que dieron la orden y la planificación al operativo, se mantienen impunes. La importancia de que los responsables políticos vayan a juicio y la vigencia en las demandas de las organizaciones sociales, son factores que han encendido y mantienen la memoria desde todo tipo de soportes.

Con este trabajo se intenta elaborar una aproximación a la Estación de Avellaneda como un espacio público de la memoria, expuesta en permanente contacto con la cotidianeidad del lugar. A su vez, se intenta revelar a una Avellaneda que indaga a cada pasajero desde sus paredes, al llegar, al partir, o al pasar, desde cada cartel donde se ha inscripto *Estación Darío y Maxi*.

El interés de este trabajo radica en establecer una descripción interpretativa del lugar y su contexto, donde los mismos protagonistas que cada 25 de junio se encuentran para realizar una *vigilia cultural*, enmarcados en un proceso social y político, construyen un campo de batalla para la memoria.

A lo largo de las siguientes páginas se abordará a la memoria en el análisis, refiriendo a recuerdos, actos, emociones y saberes. Pero considerando, principalmente, el carácter expresivo o performativo como activación de la memoria (Jelin, 2001) para comprender el arte como soporte y expresión que convierte a un pasado cercano en un presente polisémico.

El arte en colectivo

El pedido de justicia por los asesinatos se expresó de diferentes maneras. Por un lado, la dimensión legal fue acompañada por la lucha de las organizaciones sociales durante el juicio a los responsables políticos en los tribunales de Lomas de Zamora (2005). Por el otro, la intención del escrache a los responsables de la Masacre se construyó desde el sentido de retomar-recuperar la estación, el lugar de la muerte, en un lugar de memoria conmemorativa, reivindicativa y transformadora.

A partir de ese momento, el 26 de junio de 2002 se convirtió en un sello impreso en las paredes de la estación. Fotografías amuradas, pinturas, cerámicos que reemplazan a los originales

de la estación, murales de diferentes grupos culturales, artistas solidarizados, grupos de jóvenes y adultos del Frente Popular Darío Santillán.²

El episodio de la estación tiene un factor importante que cohesiona los valores de la lucha, la hermandad y la solidaridad como activación de una memoria que comprende una identidad de grupo. Aquel día mientras Maximiliano Kosteki (23) era asesinado brutalmente por la policía dentro de la estación, Darío Santillán (21) fue hacia el lugar para ayudarlo. En ese momento le dispararon a Darío por la espalda y convaleciente fue arrastrado con las piernas en alto hasta el móvil policial. Su último gesto fue, arrodillado en el piso junto a Maximiliano, su brazo extendido y la palma de su mano abierta hacia los policías para que no disparen, diciendo basta.

Este gesto está filmado y fotografiado; unos segundos bastaron, para que se transforme en una imagen simbólica que luego sería parte de dibujos, banderas, afiches, libros, y del recuerdo de todos sus compañeros y compañeras.

Este factor, cargado de un sentido emocional y afectivo, se convirtió así en un disparador de expresiones artísticas para la memoria. Se convirtió en la vida que le ganó la muerte, en el “no están solos, viven en nuestra lucha”.

La memoria apela a la presunción de una verdad construida y atravesada por una subjetividad colectiva. El lugar es intervenido por distintos grupos artísticos, organizaciones sociales y de Derechos Humanos, cuyo objetivo es transformar la estación en "Darío y Maxi", a través de una muestra permanente, definida como una: “es-cultura popular”.

Los rasgos constitutivos de los militantes sociales se hacen extensivos al grupo, son los que identifican a cada intervención artística que toma un pequeño o gran espacio de la estación. La identidad se dimensiona en colectivo, porque desde estos soportes de la memoria se contiene a los valores por los que lucharon y por los que se lucha. Es este puente, “esta continuidad en la lucha”, lo que no sólo se comporta como el pasado del presente, (Ricoer, 1999) sino en el presente mismo.

Esta voluntad de la memoria contiene inherentemente una responsabilidad ante ese pasado que se quiere poner en evidencia. Dicha responsabilidad no radica sólo en la intención de un grupo por reivindicar la historia de los militantes como un ejemplo en la convicción que ordenaba su

² El Frente Popular Darío Santillán es una organización social y política. Se conforma en el 2004, como una unión de los distintos movimientos sociales y organizaciones barriales, de estudiantes y sectores de trabajadores/as asalariados/as. Está integrado por regionales de todo el país, y se organiza a partir de la construcción de poder popular, desde los principios de igualdad, horizontalidad y democracia de base. Se identifican como anticapitalistas, antiimperialistas y antipatriarcales. Las consignas: por trabajo, dignidad y cambio social, son históricas y fundantes de una identidad, ya que integraron a las demandas de los movimientos piqueteros, articulados en lo que fue la Coordinadora Aníbal Verón. La elección del nombre del *Frente Popular Darío Santillán* surge como un reconocimiento de sus compañeros y compañeras en la figura de Darío como luchador social y por los valores solidarios que cotidianamente expresaba. Su figura también es parte de la bandera de la misma organización, la presencia simbólica se instala significando la continuidad en la lucha.

trabajo cotidiano por un cambio social, sino también como un mecanismo para no olvidar que todavía no se hizo justicia.

El arte se proyecta con su condición universal. Cuando la experiencia es intransferible, lo que permite el arte es transmitir sensaciones que se apropian de una manera particular en cada individuo. Es un soporte que conlleva a que las personas se puedan involucrar en lo sucedido de otra manera. No se agota en una reproducción amarillista de la muerte, sino que busca desde otro lugar transformar el suceso y la estación, en este caso, *como una muestra permanente de la memoria*.

La memoria colectiva, cuya existencia se manifiesta en tanto exista un grupo (Hallbwachs), se podría enmarcar en determinados rasgos en común y constitutivos del grupo, en diferenciación con otros para definir los límites de la identidad. Estos parámetros se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Algunos de estos hitos se tornan para el sujeto individual o colectivo, en elementos “invariantes” o fijos, alrededor de los cuales se organizan las memorias, (Jelin, 2001).

Como describe Elizabeth Jelin, en los “Trabajos de la memoria”, Pollak (1992) señala tres tipos de elementos que pueden cumplir esta función: acontecimientos, personas o personajes y lugares. Pueden estar ligados a experiencias vividas por las personas o transmitidas por otras. Pueden estar empíricamente fundadas por hechos concretos, o ser proyecciones o idealizaciones a partir de otros eventos.

La estación se funda nuevamente a partir de un hecho empírico, atravesada también por proyecciones variables que conviven con los elementos invariantes desde donde se sostiene una especie de memoria madre, generadora de todo lo que acontece luego.

Cada año que se suma a “La Masacre de Avellaneda”, atrae al lugar nuevos elementos que enriquecen y resignifican lo que allí ya existe como símbolo de la memoria. Determinados soportes, como fotografías amuradas a las paredes, logran mantenerse. Mientras que otras versiones, como poesías o frases pintadas en rincones, son muchas veces borradas por los mismos empleados de la empresa de ferrocarril. Es ahí donde se genera una lucha en el terreno de lo simbólico y es esa lucha la que genera la reconstrucción del compromiso con el pasado a partir de las huellas que los mismos actores comprometidos van dejando durante cada año que transcurre. Estas condiciones, a la vez, son las que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el mantenimiento del sentimiento de identidad (Jelin, 2001).

En este sentido para comprender los procesos sociales de la memoria, Maurice Halbwachs habla de marcos sociales, “solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva. El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos”.

A su vez, se entiende como memoria colectiva en términos de Jelin, a la memoria compartida, sin comprenderla en el sentido de una entidad propia, como entidad reificada que existe por encima y separada de los individuos.

Este escenario público y permanente, se presenta como parte de una micro historia que intenta despojar olvidos a partir de la permanencia constante.

El Turco, es integrante del área de cultura del Frente Popular Darío Santillán. Cada aniversario junto con otros colectivos de arte, trabajan durante todo el día 25 expresando lo que planificaron durante todo un año.

“Nos planteamos cómo es tomar un espacio, cómo es la estación de manera tal que respete nuestra lógica. Que la arquitectura de la estación sea la arquitectura de nuestros símbolos, de nuestros ideales. Lo que hacemos es superar una genealogía cultural de resistencia, de lucha, poniendo todo lo que sabemos en las paredes, en la calle, en los andenes, en las vías”, explica.

El arte en las luchas populares se conforma en acciones, motores indispensable para proyectar historias acalladas, para darle sentido al pasado que se evoca. Narrar pintando, cantando, teatralizando y escribiendo. Son diversos los soportes, pero todos apropiaron la denuncia en la clave del arte. “Nuestra justicia es también crear una memoria que contenga nuestra historia. Nos manifestamos políticamente todos los días en la calle, pero también lo hacemos de muchas otras maneras. Es un diálogo político a través de otro lenguaje, desde un soporte artístico del discurso”.

El soporte artístico del discurso se convierte en un vehículo de transmisión de la memoria. Las condiciones de producción cultural se ven atravesadas por una noción de mundo compartida, que legitima la materialidad del producto cultural al contener en su interior rasgos de una subjetividad en común. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente (Van Alphen, 1997).

San Darío del andén

*“San Darío del andén sin sotana ni uniforme fuiste elegido por dios para luchar por los pobres, mártir y héroe piquetero bendito sea tu nombre”.*³

Entre los recovecos de la estación, se encuentra en el patio central una placa recordatoria de los militantes. Sobre una base de cemento la superficie se cubre de cerámicas que donaron los trabajadores de la ex fábrica ZANON, autogestionada por los obreros y obreras neuquinas. Cada tanto, pero en particular las fechas como los 26 de cada mes, muchos se acercan y se toman unos segundos en ese espacio.

Como si se rompiera el tiempo, ese pequeño recordatorio se erige tal si fuera un quiebre en el espacio y en la vorágine impulsada por el anonimato cotidiano del transcurrir de algunos.

Mabel, vende sahumeros desde hace más de veinte años. En su oficio como vendedora ambulante dice haberse cruzado a Darío Santillán en la Capital Federal. “Nos cruzamos por primera vez en la puerta del Partido Humanista. Yo quería averiguar dónde votaba, y me enojé porque no me dieron la información que quería. Salí a la calle, me encontré con Darío y hablamos un rato. En ese momento, él tenía 17 años”.⁴

Nunca se comprobó la veracidad del encuentro, pero sí la construcción imaginaria que activó en Mabel la figura de Darío después del 26 de junio de 2002. Desde ese momento, transforma el monolito en una especie de altar y comienza el rito. Deja sus zapatos y camina hasta allí en sintonía con una procesión entre ella y la evocación. Una vez que llega a la placa, con papel afiche y una especie de mantel de terciopelo rojo arma el altar. Coloca la foto de una pintura hindú que ilustra a

³ Fragmento de una poesía de Mabel, quien desde los asesinatos hace una especie de rito sobre la placa conmemorativa que recuerda a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en la Estación de Avellaneda.

⁴ Testimonio de Mabel, en Prensa De Frente, Boletín Especial, 26 de Junio 2007.

un hombre león sentado en un trono rodeado por hombres y mujeres. Y enciende tres velas: roja, azul y amarilla junto a una docena de sahumeros.

La pintura remite a la imagen de Nrisimha, que en la mitología oriental es la representación de dios que protege y consuela a los débiles. “Desde el principio noté que tenía algo especial. Después supe que era un ángel, mi ángel reparador de sueños”.⁵

Según Mabel, no tenía ni idea de que ese “ángel”, era piquetero. Luego de los asesinatos, el estallido y la bronca social, la certeza en el imaginario particular de Mabel se reafirmó con fuerza. La verdad, cobró la dimensión de mito y *el patrono de los piqueteros* se convirtió en leyenda.

Lo mítico y el ritual conviven como parte de una puesta en escena que sitúa a la estación en un espacio performático. Las figuras de Darío y Santillán y Maximiliano Kosteki se introdujeron en la religiosidad de Mabel y se insertaron en un espacio donde la materialidad cobra un sentido fundamental como proyección de la memoria colectiva.

Entre sus imágenes hindúes aparecen los rostros de los militantes, pero en los dibujo que los evocan, hay *piquetes celestiales*, marchas y quemas de gomas. El collage “Los lirios del Pueyrredón”, arrastra en clave religiosa una conmemoración de ambos militantes al presente, donde sus rostros aparecen rodeados por flores.

Sobre la corteza de los árboles las poesías de Mabel se mantienen a merced del clima y de la voluntad de los transeúntes y la gente de la empresa del ferrocarril. Sin embargo, ella regresa, y cada mes, el ritual cumple con su mandato cíclico. La vigilancia conmemorativa, en términos de Pierre Nora, convierte, a su vez, la acción en un ritual que actualiza la memoria.

La concepción de Mabel tomó los mismos rasgos que los compañeros y compañeras de lucha de Darío, hicieron en consignas políticas y reivindicativas. Mabel utilizó esos elementos porque son los que le dan sentido al mito popular, donde se conjuga la humildad, la solidaridad, la hermandad, la muerte injusta, la fuerza de la mirada. Es ahí donde se despliegan los puntos en común con otras leyendas como la del Gauchito Gil.

Sin embargo, el mito y la reivindicación social y política no van por separados. Hoy la dimensión de lo místico que ha cobrado, a través de Mabel, la figura de Darío es parte de la materialidad simbólica que ha tomado las huellas de ese hecho y lo ha transformado desde distintos soportes, en un motor para la memoria.

Es una convivencia entre subjetividades que terminan confluyendo en un todo colectivo. En la estación se desvela una realidad tangible y aprehensible (Nora, 1993), que se inscribe aquí en un lenguaje y tradición de lucha que se extiende en el tiempo, junto a una realidad puramente simbólica portadora de una historia.

De memorias encadenadas y la dimensión de lo intersubjetivo

*En tanto nos hacen sentir en el cuerpo la exclusión y el olvido, en tanto las relaciones de opresión dominantes son objetivas, quisimos alzar la voz desde el Arte dialogando con distintas corrientes del pensamiento crítico y emancipatorio.*⁶

⁵ Ibídem 4.

⁶ Ibídem 2.

Un escenario montado al aire libre. Comienza a oscurecer y las luces que iluminan al Puesto Pueyrredón se expanden en una espesura que conjuga neblina con humedad. Cerca de las ocho de la noche, va a hacer más de cuatro horas que una parte de la Avenida Pavón de Avellaneda está cortada. Las bandas de música ya guardaron sus instrumentos. Como telón de fondo, los rostros de Darío y Maxi en colores flamean sobre una tela.

Comienza el acto. Alberto Santillán, padre de Darío, Elia Espen y Nora Cortiñas, Madres de Plaza de Mayo (Línea Fundadora), los familiares del joven desaparecido por la policía, Luciano Arruga, y compañeros y compañeras de militancia de Darío.

A través de la voz de las Madres, se reconoce con fuerza el factor común que une a todos estos actores políticos en un mismo acto, en un presente, que tiene puntos de encuentro en un pasado, que los convierte en presentes de la misma impunidad.

En aquel lugar el público es parte de una generación cercana, que se identifica con los valores de los militantes asesinados, que no tuvieron la experiencia pasada. Es así, como esa falta de experiencia los pone en una *aparente otra categoría*: son otras/os, ante la figura de las madres. “La memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as otras. Se trata de pensar la experiencia o la memoria, en su dimensión intersubjetiva social” (Jelin, 2001: 34-35).

Sin embargo, en este caso es interesante ver los procesos inversos, e interrelacionados. Es decir, el origen del acto era por un suceso reciente, pero junto a las palabras de los familiares del joven desaparecido, el acto por el 26 de junio, en términos temporales era intermedio. Ese acto se constituyó como una simbiosis de memorias encadenadas. A partir de esas memorias narrativas que se pudieron elaborar y transmitir con anterioridad, se posibilita un diálogo que desvanece la dimensión temporal pasada (Passerini, 1992).

La interrogación sobre el pasado, es parte de un proceso subjetivo y por esta razón se mantiene activo y en construcción e interacción social. El sentido radica en un tipo particular de memoria, que toma una determinada representación del pasado, históricamente construida.

Asimismo, en este proceso de construcción de memoria se destaca el núcleo de una identidad individual en lo grupal y viceversa, relacionado con un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y del espacio.

“Las identidades y las memorias no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos. Como tales no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias” (Jelin, 2001: 25).

Es en este marco de existencia donde se conforma un tejido de memorias permanente y variable, pero parte de un mismo tejido al fin. En este caso, hay identidades particulares, y a la vez, identidades que han tomado las huellas de esas particularidades.

La lucha por la justicia encuentra en este espacio y tiempo el hilo conductor de la impunidad, que excede a las instituciones formales que representan la justicia, para confluir en el marco de una “justicia popular”.

El escenario fue un vehículo de transmisión de esas memorias, donde aparecieron elementos constitutivos de esa identidad en común. El no dejar de luchar, en las palabras de las madres, el descreimiento de un sistema político expresado en la bronca de un padre, el reconocimiento de que *ser pobre, joven y morocho*, es un factor de riesgo para la sociedad, en las palabras convincentes de una hermana que contiene a su madre huérfana de hijo.

La dimensión de continuidad se ve atravesada por la negación de lo humano, por una existencia arrebatada, y donde se eleva el espacio de lo inexistente como un oxímoron del desaparecido.

Lo trágico cobra actualidad. El derecho a vivir, el derecho a morir, es negado, como así también se ve negada la responsabilidad humana de lo sucedido. Se le niega la dignidad humana, en términos ontológicos, y luego deviene la justificación política y socialmente construida como parte de una clase dominante.

Frente a la tragedia, arremete el arte materializando anhelos, objetivando la memoria. Ante la justicia abnegada para un sector de la sociedad, el arte la resignifica y la convierte en simbolismos.

“La construcción cultural es como nos representamos propiamente en el presente; y hacia el futuro cómo recomponemos en la medida de cada cual la realidad de exclusión, de precarización y olvido que es común a todo aquel que vende su fuerza de trabajo como único medio de subsistencia” (Jelin, 2001).

Ya entrada la noche y terminado el acto, sobre el final de la muchedumbre reunida alrededor del escenario una cabeza gigante hecha de papel aparece. El rostro de Eduardo Duhalde, presidente en el 2002, comienza a ser prendido fuego. Su imagen se transforma en un escrache en sí mismo.

Los grupos culturales trabajaron junto con la agrupación H.I.J.O.S de La Plata, retomando la consigna, “si no hay justicia, hay escrache”, una vez más, memorias que se encadenan por un presente en común.

Finalmente esta especie de crónica acaba con una marcha de antorchas hacia el Puente Pueyrredón, que sintetiza el final de la vigilia cultural que se realiza desde el 25 de junio hasta el día 26.

En esta multitudinaria marcha, aparece una *bandera de banderas*; historias cocidas entre sí, metros y metros de pedazos de tela que contienen mensajes. Un esqueleto de alambre conforma los nombres “Darío y Maxi” forrados en papel, para luego ser iluminados con fuego. Aparece Mabel, junto a dos compañeros, que hicieron un altar ambulante y lo llevan como si fuese la procesión de alguna Virgen hasta la cima del puente.

Pensar en estos elementos, se asocia a una memoria colectiva que consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados, que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de fiestas, ritos y celebraciones públicas (Ricoeur, 1999).

Consideraciones Finales

Esta poesía hecha por todos/as, este teatro sin espectadores, sólo con protagonistas, *ese mojón donde descansar del ruido y la mentira, ese lugar donde la muerte no fue una elección y donde la marca artística inmortaliza imágenes a través de paredes*, como definen los grupos de arte, se ha transformado en un paso inexorable para la memoria, por su condición de lo público.

“La memoria que se ha convertido en una dimensión inevitablemente unida a los modos de recuperación de ese pasado” (Vezzetti, 2002). Esta necesidad que desprende el planteo de Vezzetti, se genera con más fuerza cuando ese pasado doloroso está cargado de impunidad. Es la impunidad la marca que irradia en un presente de hastío por ese incumplimiento, por esa ilegalidad, que afecta no solo a los familiares directos de las víctimas, sino a un sector social comprometido. Asimismo, la

impunidad cercenada en crímenes, la continuidad del hambre y la precariedad expresada en ese colectivo de demanda de aquel 2002, hace extensivo el daño a toda la población civil amparada bajo un sistema democrático y republicano que vela por sus derechos y garantías.

Al igual que un piquete, la resignificación de la estación Avellaneda a estación Darío y Maxi, ha alterado la circulación de los símbolos. El lugar ha adquirido desde las distintas expresiones artísticas, un matiz de denuncia, un espacio de construcción permanente, cargado de signos que se revalorizan en cada marcha que implica el camino por la estación Avellaneda.

El arte como un entramado en el sostén de la memoria, el ritual que conmemora en un modo religioso la figura del militante, que ha llevado a Mabel a ser parte de un rito más grande: las movilizaciones permanentes que se hacen en Avellaneda y en la Capital por justicia y por otros ejes reivindicativos que denuncian un orden de existencia injusto para la mayoría. La presencia de otros actores políticos que se convocan en el reconocimiento de la misma impunidad, define al lugar de la memoria como toda una unidad significativa. Como interpreta Pierre Nora, de orden material o ideal, donde la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorioso de una comunidad cualquiera.

La memoria se proyecta en las paredes de la estación siendo parte de un sentimiento de identidad que abarca a un colectivo social y político, como así también a quienes por allí atraviesan y se sienten interpelados por el lugar.

La continuidad del trabajo en la estación es fundamental para sostener la interpelación permanente, pero así también es importante la renovación en la apropiación del espacio que allí se genera. Esa multiplicidad y variabilidad de soportes artísticos está vinculado con lo que sucede “allí afuera”. Como una manera de no estancarse y convertir el lugar sólo en una placa recordatoria en sí misma. La interacción de los diversos grupos cada año, permite la renovación y la innovación desde el trabajo colectivo, haciendo de la estación un espacio abierto para la intervención artística e involucrando a la memoria en su sentido transformador.

*“Aquí asesinaron a nuestros compañeros, nosotras y nosotros no elegimos esta historia y ustedes tampoco, pero sí podemos decidir transformarla, sostener esta encrucijada histórica y mantener la presencia de los hechos en la estación”.*⁷

⁷ Ibídem 2.

Referencias bibliográficas

- Da Silva Catela**, Ludmila. “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”, Mimeo, 2009.
- Halbwachs**, Maurice. *La Memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- Jelin**, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2001.
- Nora**, Pierre, *Introducciones a Les Lieux de Mémoire*, Gallimard, Paris, 1984.
- Passerini**, Luisa, *Memory and totalitarianism*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Pollak**, Michael, *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*, Al Margen Editorial, La Plata, 2006.
- Ricoeur**, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2000.
- Schmucler**, Héctor, “La memoria como ética”, (transcripción), 2005.
- Schmucler**, Héctor, “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello”, en *Confines*, nº 3, Buenos Aires, 1996.
- Vezzetti**, Hugo, *Pasado y presente*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- Diario *Página/12*, 27 y 28 de junio de 2002.
- Diario *Clarín*, 27 y 28 de junio de 2002.
- Página WEB del Frente Popular Darío Santillán: www.frentedaríosantillán.org
- Boletín especial 26 de junio, Prensa De Frente, junio de 2007.