

Daniel James, el reconocido historiador británico especializado en la historia del movimiento obrero y social de la Argentina, disertó el 23 de noviembre de 2007 en el CeDInCI sobre la relación entre historia y memoria, suscitando un prolongado intercambio entre los asistentes. Dado el interés que reviste para nosotros, ofrecemos aquí a nuestros lectores el texto de su conferencia, manteniendo su tono coloquial. Señalemos que sus principales libros, **Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina. 1946-1976** (Sudamericana, 1990) y **Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política** (Manantial, 2004), ya se han convertido entre nosotros en obras de referencia. James también ha dirigido el volumen titulado **Violencia, proscripción y autoritarismo** (2003) correspondiente al período 1955-1976 de la **Nueva Historia Argentina** que edita Sudamericana.

# Fotos y cuentos

## Pensando la relación entre historia y memoria en el mundo contemporáneo

---

Daniel James

Mi intención es proponer dos temas de reflexión sobre la memoria como categoría y su relación con algún concepto de historia. Los dos temas se refieren a dos esferas diferentes, la visual y la textual. Uno tiene como punto de partida un acto realizado en Berisso, pero, en última instancia, se ocupa del poder de las imágenes fotográficas, y más específicamente de las imágenes de los desaparecidos. El otro proviene de un extraordinario relato autobiográfico escrito por Italo Calvino. Espero, finalmente, poder vincular ambos temas.

Comencemos con el relato de Calvino. Se titula “Recuerdos de una batalla” y está incluido en su libro **El camino de San Giovanni**. Se trata de un texto que utilizo con frecuencia en mis clases sobre la historia oral y la memoria. Es corto —alguien podría decir que es dolorosamente corto—, apenas una docena de páginas, y su misma brevedad es un signo de los resultados frustrantes de la búsqueda que Calvino se había propuesto.

De adolescente, éste fue miembro de un grupo de partisanos del norte de Italia durante los últimos años de la guerra. Su bautismo de fuego tuvo lugar en un fallido intento de los partisanos de tomar un pueblo situado en la cima de una colina. Casi tres décadas después, Calvino se propuso recobrar sus recuerdos de ese día. Habían pasado muchos años desde que removiera esos recuerdos “acechantes como anguilas en las pozas de la mente”. Pero no tenía dudas de que “ni bien lo deseara, no tendría más que buscar en los bajos para verlos asomar a la superficie”. Cuando comienza a tratar de organizar sus reminiscencias, comprueba que debe moverse a tientas en la oscuridad: metafórica y realmente. El día del ataque había empezado antes del alba, cuando los grupos de partisanos se abrieron camino en medio de las sombras de la maleza oscura del valle al pie de la colina. Los fragmentarios recuerdos de Calvino sobre la marcha en las primeras horas de la mañana se centran en los sonidos y su entorno físico: espinas que pinchan, guijarros resbaladizos. Gradualmente, a medida que asoma el día, puede recordar los contornos de la aldea de Baiardo que los partisanos van a atacar: una aldea cuya silueta ha conocido toda la vida. Cuando la luz la deja ver, es capaz de rememorar los rostros de los miembros de los otros grupos partisanos que se reúnen para el ataque.

En este punto Calvino aborda la cuestión del contexto empírico y la historia, la tensión entre memoria e historia. Debería, dice, completar los blancos con detalles sobre el lugar, la historia de Italia durante la guerra, los fascistas, los partisanos. Pero esto, agrega, “en vez de despertar recuerdos, volvería a sepultarlos bajo la corteza sedimentaria de la mirada retrospectiva, ese tipo de reflexiones que ponen las cosas en orden y explican todo de acuerdo con la lógica de la historia pasada”. No es eso lo que Calvino quiere; su ambición es recuperar la inmediatez, la gravedad del momento en que se les dio la orden de descalzarse y avanzar por el sendero en torno a la aldea. A lo largo de los años transcurridos desde entonces, sus reminiscencias siempre habían comenzado en ese momento. “Creía que sólo debía recordar ese momento, y todo el resto seguiría naturalmente”.

El resto del relato habla de la frustración y el desconcierto ante su incapacidad de hacerlo. El final está recorrido por el temor a la inadecuación de la memoria, pero también a su alternativa. Calvino no duda de su capacidad de convertir esa noche y ese día en una narración, pero eso es justamente lo que teme: “Y ahora mi temor es que tan pronto como esa memoria se forme, se cubra con la luz errónea, amanerada y sentimental como siempre son la guerra y la juventud, y se convierta en un relato escrito en el estilo de la época, que no puede decirnos cómo eran realmente las cosas sino cómo creíamos verlas. No sé si estoy destruyendo o salvando ese pasado oculto en la aldea sitiada”.

Su recuerdo de la batalla termina al escuchar, al pie de la aldea, las estrofas del himno fascista, y con ellas la noticia de que, arriba, el combate se ha perdido. Los recuerdos concretos de lo que siguió son una mezcla vaga de sensaciones centradas en la confusa huida de los partisanos. La alternativa sería concentrarse en todo lo que Calvino logró averiguar más adelante sobre la batalla: lo sucedido en la aldea. Y ésta es la paradoja final: tan pronto como describe la batalla que no ha visto, tan pronto como se somete a los criterios formales de la narrativa histórica, los recuerdos que hasta el momento han sido tan difíciles de convocar surgen con claridad. Basado en un recuerdo comunitario y partisano del combate y en historias más formales de la resistencia durante la guerra, Calvino comenta con ironía que “los recuerdos

de lo que no vi en la batalla adoptan un orden más preciso que lo que realmente experimenté, porque están libres de las confusas sensaciones que obstruyen mi evocación de la totalidad". Puede elaborar el detalle de rostros y gestos extraídos de su almacén de recuerdos. Gino, el jefe de una brigada, usa un sombrero mexicano, aunque Calvino sabe que el recuerdo proviene del verano anterior. Nunca vio a Gino en la plaza. Al final, reconoce con pesar que "todo lo que he escrito hasta ahora sirve para demostrar que ya no recuerdo nada de esa mañana".

Sólo le queda, en definitiva, el acto de la escritura, como complemento inevitable aunque parcial de la memoria y el sentido de "la distancia que separa esa noche de entonces de ésta, hoy, en que escribo". La historia, informada por una memoria fragmentaria, ofrecerá un resignado e inadecuado testamento al deseo de Calvino de recobrar la esencia de esa experiencia crucial de su juventud.

El escritor volvería a la cuestión de sus experiencias de la guerra varios años después, cuando le tocó escribir una nueva introducción para la reedición de su primera novela, **El sendero de los nidos de araña**, una descripción de inspiración autobiográfica de la experiencia de un chico de la calle con los partisanos. En la introducción escrita en la década de 1960, Calvino explica por qué nunca volvió al tema de la guerra en Italia. Una vez más, el problema último es la inadecuación de la descripción narrativa, esta vez en forma ficcional. Así como había supuesto que siempre tendría al alcance de la mano sus recuerdos de la batalla, también desconfiaba que sus experiencias de la época de la guerra significarían un manantial inagotable de materiales para su carrera literaria. Sin embargo, una vez que abrió esa caja de la memoria, una vez que se sumergió en la poza de la memoria y la exploró a fondo para escribir su primera novela, fue, dice, como si los materiales se hubiesen descompuesto. Una vez narrativizados —por muy inadecuada que fuera la forma, y Calvino no abriga dudas acerca de los defectos de su primera novela—, se evaporan y dejan de ser la fuente en la cual pueden abreviar la imaginación y la inspiración.

\* \* \*

Me gustaría ocuparme ahora de otro caso que involucra la memoria, colectiva esta vez, y no individual. El caso representa un cambio de registro; me parece, no obstante, que es útil en cuanto ilustra tanto la rápida expansión del campo hoy habitado por los estudios de la memoria como algunos de los problemas planteados por esa expansión. El cambio de registro se debe al hecho de que el caso procede, en su inicio, de parte de mi trabajo en Berisso, y también al hecho de que implica cuestiones concernientes a la conmemoración visual de los desaparecidos. Durante la dictadura militar, Berisso fue un lugar donde la represión cobró especial intensidad: se sabe que más de ciento cincuenta de sus residentes desaparecieron entre 1976 y 1983 (en una ciudad de alrededor de sesenta mil habitantes). Pese a ello, el problema de la rememoración y la conmemoración de estas víctimas es complejo.

En el caso de Berisso, la primera conmemoración pública de las víctimas se produjo en 1995, cuando se inauguró una es-

tatua en la plaza cívica y se realizó una ceremonia durante la cual se leyeron en voz alta los nombres de los desaparecidos. La ceremonia no era en modo alguno un acto municipal oficial. El Concejo Deliberante, dominado por el justicialismo, no había tenido nada que ver con su organización, a pesar de que la gran mayoría de los desaparecidos era peronista. La organización, en realidad, había quedado en manos de la filial local de H.I.J.O.S. La estatua —obra de un artista del lugar— tiene un estilo que podría calificarse de modernismo abstracto. Según su autor, la idea subyacente a la construcción consiste en representar a las víctimas mediante el ensamblaje de un cuerpo con herramientas y partes de máquinas características de sus oficios, como reconocimiento del hecho de que en su mayoría eran trabajadores de los frigoríficos. Es indudable que la estatua plantea cuestiones sobre la representación estética eficaz de las víctimas del terror de Estado, un debate puesto en primer plano en gran parte de la literatura de las últimas décadas dedicada al Holocausto, y cada vez más presente en las sociedades latinoamericanas posteriores a las dictaduras. Como mínimo, podemos ver en ella un desafío al código visual dominante del naturalismo realista característico de las otras piezas artísticas y monumentos públicos del centro cívico de Berisso, que encarnan una serie de relatos y mitos comunitarios y nacionales indiscutidos sobre la solidaridad, el trabajo duro de los inmigrantes, el progreso industrial. Su carácter chocante y desplazado podría interpretarse como una indicación de que el asesinato de esas víctimas no puede asimilarse con tanta facilidad.

Lo que más me sorprendió en esos momentos, sin embargo, no fue la incongruencia de la abstracción de la estatua, sino otra cosa. Antes de su inauguración, el público recorrió la escuela secundaria que bordea la plaza. En sus corredores se exhibían más de ciento cincuenta fotos de los desaparecidos. En casi todos los casos, se trataba de las fotografías tomadas para los documentos de identidad, el tipo de imágenes profesionales de graduaciones o cumpleaños o, finalmente, instantáneas destinadas a álbumes familiares. Debajo de cada foto, una tarjeta con el nombre, la fecha de nacimiento y la de la desaparición. Era una exposición fotográfica que ejercía sobre nosotros, el público, la mayor de las atracciones.

La atención generada por las fotos no era una sorpresa. Hacia 1995, las fotografías de este tipo se habían convertido en íconos internacionalmente reconocidos, y se contaban entre las imágenes textuales más difundidas para aludir a la represión, la pérdida y la arbitrariedad del poder estatal mucho más allá de América Latina. En la Argentina, se habían asociado inicialmente a las Madres y las Abuelas, pero hacia mediados de la década del ochenta eran ya una imagen fundamental vinculada al movimiento más amplio por los derechos humanos que surgió a raíz del juicio a los comandantes de las juntas, así como de los posteriores intentos de los gobiernos argentinos de limitar estrictamente la justicia retrospectiva y resolver el problema de los desaparecidos por medio de una amnistía y un indulto generales.

El poder de esta clase de fotos procede, en parte, de la naturaleza analógica fundamental de la imagen fotográfica, su capacidad de consignar, en palabras de Roland Barthes, el "eso ha sido" y, de

tal modo, “registrar mecánicamente lo que no puede repetirse existencialmente”. Como ha señalado Nelly Richard, una crítica cultural chilena (con referencia a las fotos de los desaparecidos de su país), esta prueba básica de existencia que todas las fotos contienen es aún más densa en el caso de las imágenes de los desaparecidos, debido al hecho de que la fotografía está, más que cualquier otra tecnología visual, asociada con la muerte. Cuando se trata de las fotos de los desaparecidos, se genera una paradoja visual, un efecto de presencia que es negado técnicamente por su congelamiento en un tiempo muerto. Por lo tanto, también podemos explicar el poder de esas fotos como artefactos conmemorativos que, a la vez, confirman la presencia y registran la ausencia. Y esto contribuye, asimismo, a explicar su cualidad espectral, una cualidad que Barthes y otros vincularon coherentemente al ambiguo registro de la presencia/ausencia, aparecido/desaparecido, que las fotos comparten con los fantasmas. En el caso específico de estas fotos, además, su cualidad espectral y ominosa —su aura— se relaciona con las leyendas que las acompañan, pues éstas nos permiten distinguir a esas personas de otras que no fueron víctimas, y también plantean en el espectador una pregunta de muy difícil enunciación: ¿cuándo murieron? En efecto, a diferencia del *memento mori* tradicional, en ellas no consta la fecha de la muerte. Esta omisión forma parte, desde luego, del carácter liminal o de limbo de la categoría de “desaparecidos”, lo cual lleva a hacernos una segunda pregunta: ¿cómo murieron? También es evidente que, en su contexto tan local, las fotos de Berisso tenían un efecto directo e íntimo: virtualmente todos los que recorrían la exposición conocían a algunos de los representados en las paredes de la escuela secundaria. (La situación se modificará cuando estas fotografías se masifiquen por su difusión en diarios o escuchas.)

La ubicuidad de las imágenes de este tipo no ha hecho sino aumentar en años recientes, con lo que podríamos llamar el desarrollo de la cultura de la memoria en la Argentina, relacionado a su vez con un contexto político distinto. La Argentina ha vivido durante la última década su propio auge de la memoria, sobre todo en relación con las víctimas de la dictadura. Ha pasado de una cultura de amnesia oficialmente sancionada, vinculada a los gobiernos de Carlos Menem, a algo parecido a una cultura de duelo oficialmente dirigida bajo el presidente Kirchner. Este desplazamiento se ha reflejado en una explosión de los sitios archi-vísticos de la memoria —tanto virtuales y con base en Internet como reales—, primordialmente dedicados a la recolección de testimonios orales de los sobrevivientes. Ha habido una creciente intersección de una verdadera fiebre de archivo con lo que se ha denominado “era del testigo” y “época del testimonio”. Este fenómeno culminó en la iniciación de los trabajos para la construcción del “Parque de la Memoria”. Como señaló Andreas Huyssen, el parque se inscribe en “un discurso itinerante transnacional de la memoria” con numerosos referentes internacionales, en particular el Monumento Conmemorativo de la Guerra de Vietnam, en Washington.

Al mismo tiempo, el arsenal conceptual disponible para dar expresión al surgimiento de esta cultura de conmemoración y memoria también ha tenido una expansión internacional: posmemoria, memoria próstética, memoria heteropática, contramemo-

ria, contramonumentos. Este repertorio conceptual ampliado se acompañó de un auge de los proyectos de archivos de la memoria basados en la oralidad. Dichos proyectos se fundaron en una idea anterior encarnada inicialmente en los juicios de la década del ochenta —y resurgida en los casos posteriores a 2002—, que centraba los procesos judiciales en el testimonio oral de los sobrevivientes (en rigor, **Nunca más**, el informe de la comisión oficial sobre los crímenes de la dictadura, publicado en 1984, se basa casi por completo en ese tipo de deposiciones) y establecía no sólo la legitimidad de tales testimonios en términos estrictamente judiciales, sino también, por extensión, el poder —casi habría que decir: la prioridad— de las pretensiones subjetivas del testimonio oral de recuperar, de contar el pasado de la dictadura (historia oral, dar voz a quienes no tienen voz). Y de ahí el hecho de que la necesidad traumática de apoyarse en el testimonio de los sobrevivientes para hablar de la experiencia y el sufrimiento de los desaparecidos se haya convertido en una virtud que no se cuestiona.

Pero permítanme volver al tema con el cual quiero terminar, que es el Parque de la Memoria y las fotos de las víctimas, así como mi respuesta a ambas cosas. En octubre de 2005 visité el parque con un amigo argentino. No me había dado cuenta de que todavía es muy rudimentario: en concreto, sólo se han instalado hasta ahora dos de las veinticinco estatuas y obras artísticas previstas, y el relleno de tierras que a la larga ampliará el parque hasta el Río de la Plata aún está en curso. Era un hermoso día de primavera en Buenos Aires y había varios grupos de personas recorriendo el sector abierto al público. Los dos monumentos ya inaugurados despertaron en mí cierta curiosidad intelectual, pero no mucho más. Mientras nos acercábamos al final del parque, dimos con un alambrado de tela metálica que separa el área abierta al público del sector todavía en construcción. En el alambrado colgaban muchas fotos de los desaparecidos.

Como siempre me pasa con ellas, y como me pasó en Berisso diez años antes, las imágenes me atrajeron; comencé a caminar lentamente a lo largo del alambrado mientras conversaba con mi joven amigo, pero también prestaba una vaga atención a las fotos. De hecho, esa actitud contrastaba con el interés absorto con que había mirado las fotos de Berisso, y esto es en sí mismo un testimonio de la saturación visual de la década transcurrida, durante la cual esas imágenes se convirtieron en parte de un paisaje y un repertorio culturales aceptados, presentes en el público, en los diarios y en televisión. No obstante, una vez recorrida la mitad del camino junto al alambrado, y extinguida poco a poco nuestra conversación, empezamos a prestar mayor atención, como si hiciéramos un esfuerzo consciente, supongo, por mostrar la debida deferencia ante el efecto provocado por el peso acumulado de las imágenes.

Desde el acto de Berisso, a menudo pensé en el poder de ese tipo de fotos. Algunas de ellas tienen, sin duda, el poder de provocar el *punctum* del que Barthes habla en **La cámara lúcida**: el detalle que hiere, procedente del interior del marco de la foto. No obstante, no creo que ésa sea, en general, la explicación de su impacto. Hoy por hoy, esas fotografías cobran fuerza cuando se exponen en masa: por su poder connotativo, el contexto cultural

y político establecido por su tema —su *studium*, en términos de Barthes— y, podríamos decir, también conformado en última instancia por el texto que las acompaña, más que por cualquier otra cosa presente en ellas mismas. Si bien no conocemos a esas personas expuestas en las paredes del Parque de la Memoria, hoy sabemos qué significa este tipo de fotografía, lo que Barthes llamaba su “efecto medio”: juventud de la década del setenta, desapariciones, dictadura militar, sufrimiento, tortura.

Ahora bien, creo que es innegable que esas imágenes han tenido una vigorosa influencia en la producción del actual espacio público para la memoria en la Argentina, un espacio con el cual la sociedad argentina puede comenzar a enfrentar el legado de lo que el crítico cultural Héctor Schmucler, siguiendo a George Steiner, ha llamado crimen ontológico de la dictadura. Sin lugar a dudas, pueden contribuir a generar y sostener una posmemoria en la generación de los sobrevivientes y familiares y, en líneas más generales, para un público más amplio, lo que Alison Landsberg definió como recuerdos prostéticos. La presencia reiterada de estas imágenes en los medios masivos las hace reconocibles: “permite el desarrollo de una iconografía pública”. Además, como Landsberg puntualiza, los acontecimientos y los problemas (recuerdos) deben ser representables para convertirse en una política.

Sin embargo, esto tiene un costo. Cuando llegamos aproximadamente a la mitad de la pared del parque, me detuve de repente y miré con mayor atención una foto. Abajo, la leyenda decía: “Jorge Di Pasquale, 29 de diciembre de 1976”. Era eso lo que me había hecho detener en seco. Reparé en la leyenda después de ver una calva y un rostro que por su madurez, sin duda, se destacaba entre la abrumadora mayoría de jóvenes cuyas imágenes se exponían. El nombre me paralizó porque yo había conocido a Jorge Di Pasquale. En la imagen visual nada me era familiar ni me suscitaba recuerdo alguno; su nombre, en cambio, generó en mí una multitud de imágenes-recuerdos. No sólo lo había conocido, sino que en dos ocasiones había pasado varias horas entrevistándolo, treinta y un años atrás. Di Pasquale era un dirigente sindical de los trabajadores farmacéuticos, una figura conocida de la izquierda peronista a lo largo de toda la década de 1960, uno de los primeros partidarios de la guerrilla en la Argentina (había recibido entrenamiento en Cuba) y miembro fundador del Peronismo de Base y su organización armada, las Fuerzas Armadas Peronistas.

En la foto, por supuesto, no había elemento alguno del contexto que acabo de mencionar. Puedo reconstruirlo gracias a una práctica más tradicional de la historia, a partir del acceso a textos literarios y orales —casi podríamos decir que desde el punto de vista de la memoria— y las prácticas conmemorativas incorporadas al Parque de la Memoria; la historia ofrece un exceso de detalles e información. Muchos autores han señalado la incapacidad de las fotografías para ver debajo de la superficie y descubrir a la persona más profunda. En el caso de Jorge Di Pasquale, no puedo afirmar haber conocido a esa persona más profunda, pero lo que ha permanecido en mí, desde las entrevistas que le hice treinta años atrás, es una imagen-recuerdo en la que entro a su oficina en la sede gremial y lo veo inclinado sobre una serie de folletos

de equipos estereofónicos. En un edificio lleno de hombres y mujeres armados, en un momento en que tanto ellos como él se preparaban para pasar a la clandestinidad, y cuando las luchas intestinas dentro del peronismo comenzaban a caldearse, Di Pasquale me dijo que iba a comprar un estéreo y me pidió consejo. Como yo venía del Norte, él supuso, erróneamente, que tenía un equipo sofisticado (desconocía, tal vez, las realidades económicas de los estudiantes de posgrado británicos).

La expresión “imagen-recuerdo” proviene del ensayo de Siegfried Kracauer sobre la fotografía, publicado en 1927, antes del conocido artículo de Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía”. Para Kracauer, al menos en ese texto, la fotografía estaba inevitablemente limitada a mostrar la apariencia del tema, no su esencia. En contraste, la imagen-recuerdo —derivada de la noción proustiana de memoria subjetiva— condensa el tema en una sola imagen inolvidable que Kracauer llamaba monograma. Sólo la memoria subjetiva encarnada en la imagen-recuerdo, el monograma, puede recuperar el pasado. Cualesquiera que sean nuestras reservas con respecto a su capacidad de hacerlo —y Beatriz Sarlo, entre otros, ha lanzado hace poco un ataque típicamente feroz contra las pretensiones de la memoria subjetiva, que ella compara de manera desfavorable con la historia—, la noción de imagen recuerdo de Kracauer nos ofrece una manera interesante de poner en cuestión el poder de las fotos y su relación con la historia.

Mi imagen-recuerdo de Jorge Di Pasquale desencadena una serie de asociaciones metonímicas capaces de enmarcar la interpretación de cuestiones históricas más generales: habla de la tensión (por momentos, de la disonancia cognitiva) entre individuo revolucionario e individuo particular, entre militante político y consumidor, entre las esferas pública y doméstica.

También hay otro aspecto problemático planteado por este tipo de imágenes visuales. La inclusión de la fotografía de Di Pasquale en una muestra que simboliza la multitud de víctimas de un régimen de barbarie no puede hacerle justicia como individuo históricamente situado que tomó decisiones tanto políticas como éticas y actuó en función de ellas. Como dijo Martín Caparrós en un artículo incluido en el libro de Marcelo Brodsky sobre los desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires, éstos fueron doblemente desaparecidos, en primer lugar por los militares y luego por sus amigos, que no se mostraron dispuestos a enfrentar la realidad de esas decisiones, al menos en público.

Para que exista la posibilidad de no interpretar a Di Pasquale como víctima, la memoria animada por la foto, frágilmente sostenida por las fotos, debería situarse dentro de una narración discursivamente relacionada con la historia, o las historias. Pero, desde luego, la historia es mucho más parcial, contenciosa, múltiple que la memoria representada en la conmemoración que se celebra a impulso de un proceso cada vez más institucionalizado de duelo inspirado por el Estado.

En definitiva, Calvino y la cultura de la memorialización encarnada en el Parque de la Memoria tienen un elemento en común, aunque actúan en niveles radicalmente diferentes, individual y colectivo, textual y visual. Calvino, al enfrentarse con la inadecu-

cuación de la memoria para dar acceso a un pasado “auténtico”, “tal como realmente fue”, prefiere detenerse y eludir el complemento inapropiado de un relato histórico que él, sin lugar a ninguna duda, podría haber reconstruido. En el caso de la conmemoración pública del Parque de la Memoria y las fotos de los desaparecidos, hay una nítida preferencia por la memoria sobre la historia, aunque esta elección no implica en absoluto la angustia causada por las aporías de la memoria que asedian a Calvino; se trata, por el contrario, de la celebración de una rememoración oficial homogeneizada y desinfectada de las víctimas, orientada hacia el trabajo de duelo y la curación del trauma colectivo e individual.

He expresado mi inquietud con respecto a las implicaciones de esta cuestión, sobre todo tal como me afectó en el caso de Jorge Di Pasquale. Pero, para terminar, también debería agregar una coda: la solución consistente en invocar la eficacia de una narración historizada del pasado tampoco carece de problemas. No dudo de que yo también podría poner a Di Pasquale en un contexto adecuadamente historizado. La transcripción de mi entrevista con él contiene elementos empíricos e ideológicos que podrían emplearse para elaborar esa narración; la documentación conservada en los archivos sobre los movimientos en los que él participó también es abundante. Muchos de esos documentos están depositados en este mismo edificio. Pero al releer la transcripción, me sorprendió lo mundana e inauténtica que suena, la naturaleza dispersa de lo que hoy me ofrece. Si hay algo que ha resonado por encima de los años transcurridos, no es ese texto árido, sino, más bien, la imagen recuerdo de Di Pasquale inclinado sobre los folletos de equipos estereofónicos en medio del caos y el terror cotidiano de la Argentina de 1974. Al parecer, ése es el detalle que lastima, la punta que hiere y que tiende un puente sobre tres décadas, y, al hacerlo, desestabiliza el necesario pero convencional relato historicista dentro del cual podría situarse con toda comodidad a Jorge Di Pasquale. En esa imagen recuerdo, quizá, puede encontrarse el *punctum* que no existe en las ya convencionalizadas fotos que cuelgan del alambrado del Parque de la Memoria.

[Traducción de Horacio Pons]