

# Ansia de cuerpo: Presencia y vacío en la representación del cuerpo desaparecido

MARÍA SOLEDAD GARCÍA

## RUMOR

*Aunque no quede más que el rumor*

*Aroma*

*Aunque no quede más que el aroma*

*Pero arranca de mí el recuerdo*

*Y el color de las viejas horas*

*Dolor*

*Frente al mágico y vivo dolor*

*Batalla*

*En la auténtica y sucia batalla*

*¡Pero quita la gente invisible*

*Que rodea perenne mi casa!*

## ANSIA DE ESTATUA

FEDERICO GARCÍA LORCA. Canciones

El cuerpo muerto reclama su identificación, ser perdurable en la vida de los vivos a través del recuerdo, individualizarse en cada ciclo. Así, el cuerpo muerto adquiere una espacialidad y un espesor a través del “otro”; es en esa densidad en la que exige su sepultura como instancia inicial de su condición individual y de la vida.

Los epitafios, las placas, las lápidas y los panteones se establecen como señales de la muerte para quien visita y recuerda (más allá del vacío y ausencia que deviene con la muerte). El cementerio, y particularmente la sepultura, proporciona el reconocimiento del cuerpo y, en consecuencia, de la muerte. Pero ¿qué sucede si no hay cuerpo? ¿Qué sucede si no hay marca de vida en la muerte?

La necrópolis organiza y evoca el pasado de acuerdo con valores sociales, económicos e históricos. Apela a diferentes recursos plásticos y arquitectónicos para describir lo particular de cada vida y de cada muerte. De allí la existencia de los monumentos conmemorativos, lápidas y panteones, como posibles lecturas sobre la muerte en tránsito -procesión y deudos del ser que ha muerto- como también de la muerte como instancia pasada, es decir, como historia cristalizada de un momento. Organizar la muerte, fetichizar a quien fue a través de símbolos y representaciones, nos posibilita un anclaje en la historia individual y colectiva. De esta forma, el rito final sobre el cadáver, cuerpo-muerto como evidencia instrumental, nos permite finalizar el extenso rito de la vida y de la muerte.

¿Qué sucede si esto no se cumple, si un espacio vacío es representación-ausencia y, en el mismo acto, cuestionamiento del círculo que se extiende entre la muerte y la conmemoración de la vida? En este espacio sin tiempo se erige el Monumento a los Desaparecidos y No Identificados<sup>1</sup> ubicado en el Cementerio de la

<sup>1</sup> En el año 1998 se iniciaron los Juicios de la Verdad en la Cámara Federal de la Ciudad de La Plata, con el fin de esclarecer el paradero final de más de 2.000 detenidos-desaparecidos durante la dictadura militar de 1976-1983 en esta ciudad. Durante el proceso, que aún continúa, se llevó a cabo la identificación de los cadáveres enterrados en las fosas comunes del cementerio; sin embargo, la desaparición de 23 libros de reconocimiento médico-legal impidió la identificación de 500 cuerpos N.N. enterrados en el cementerio.

ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires-Argentina) como un signo de interrogación, o simplemente como un pre-texto para escribir sobre la extraña condición de la muerte sin cuerpo y sin reconocimiento.

“Sólo buscaba la vida,  
tan sólo la vida y me la han quitado”<sup>2</sup>

En la Pirámide del Cementerio de La Plata un camino de árboles, calles y encuentros organizados construye un paisaje regular en donde predomina cierta hegemonía representativa, en donde los monumentos y lápidas funerarias manifiestan el cuerpo humano ante la muerte por medio de la utilización de imágenes *mnémicas*<sup>3</sup>. Así, recurrentemente, la utilización de fotografías, bustos y pequeñas esculturas alegóricas viene en auxilio de lo ausente, recupera en su materialidad una existencia previa, aunque desfigurada a través del proceso de re-presentación, y posibilita en el instante de rememoración la construcción proyectiva del pasado. Sin embargo, verdaderas o falsas, las tumbas están vacías. El acto de honrar, el rito de las flores y de las sucesivas visitas, la oración y el cuidado de la sepultura, devuelven a las tumbas, en la acción misma, la plenitud de contenido que les otorga una significación vital.

La representación, para Enaudeau, se vincula profundamente con la muerte y con la ausencia: “Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. (...) La muerte tiene que ver con esto, con que el espectro, la escena resurgida, es intocable, no tiene futuro, y de allí su patetismo y su melancolía”<sup>4</sup>. En esta operación, que restituye lo ausente a través de la representación, pero que no conlleva necesariamente idénticas características de aquello perdido o desplazado, las esculturas alegóricas, bustos y fotografías inauguran una nueva condición temporal para quien las visita. Éstas dibujan un círculo temporal en donde el pasado no se dispersa y el futuro no es proyección; entonces, se produce lo que Levinas señaló como “entretiempos”, entendiendo que la obra conmemorativa construye un tiempo petrificado en donde los intervalos temporales no cambian ni se suceden, simplemente se presentan como acontecimientos estancados.

La relación que se ha planteado anteriormente entre representación, muerte y condición temporal nos posibilita reflexionar sobre el cuerpo-muerto como objeto de

La muerte deja en el cuerpo una huella de vida, de identidad para el reconocimiento del individuo hacia el final de un ciclo. El cuerpo desaparecido abre la espera indeterminada del ciclo de la vida. Sin cuerpo, la muerte se expande en el tiempo y en la memoria recorriendo las formas y las siluetas de lo que no podemos representar. En el espacio que se abre ante la desaparición y la muerte se escriben estas palabras y se ensayan las reflexiones del presente artículo.

No olvidar reclama la desaparición como estrategia de continua espera y de continua muerte. Convivir entre la memoria y el olvido quizá sea el único duelo eterno que podamos realizar ante el cuerpo desaparecido.

<sup>2</sup> Texto escrito en la pirámide del cementerio de La Plata

<sup>3</sup> En oposición al término de huella mnémica que se desarrolla en el trabajo de Corinne Enaudeau a partir de la contribución de Freud y posteriormente de Wernicke, la imagen mnémica “re-presenta la cosa, es el calco más o menos deformado de acontecimientos u objetos de los que conserva ciertas cualidades sensibles, y puede ser investida en el lugar de la cosa (realización alucinatoria del deseo)”. CORINNE ENAUEAU, *La Paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pág. 142.

<sup>4</sup> CORINNE ENAUEAU, *op. cit.*, págs. 27 y 43.

estas imágenes en el cementerio. Ellas recuperan de manera distorsionada un referente específico, el ser querido a recordar; suplantán, en la representación, el cuerpo en su materialidad y restituyen, en otra presentación, el ciclo histórico de la vida. Es así como la figura del cuerpo en el cementerio adquiere un espesor simbólico y alegórico a través, particularmente, de la representación. El acto de marcar sobre la piedra el nombre propio<sup>5</sup> se relaciona en el pensamiento de Freud con la huella mnémica y, a través de esta acción, posibilita en la hendidura de la letra otro tipo de figuración sobre el cuerpo muerto, inscribiéndolo en la inmortalidad del tiempo. Doble representación que nos devuelve fragmentariamente la identidad figurativa de aquello definitivamente perdido.

Este paisaje construido a partir de la representación figurativa encuentra su punto de quiebre allí donde no hay cuerpo ni muerte ni tiempo por congelar. La figuración del cuerpo se desplaza de lo individual a lo general en la abstracción, para entablar un diálogo sobre la imposibilidad conmemorativa de la representación en la figura de los desaparecidos y los no identificados.

Sin embargo, y más allá del referente, en sí mismos los monumentos son de escaso valor, son simples rocas ubicadas en un paisaje. Silvestres y

ecológicas, las producciones plásticas monumentales se asemejan a las floraciones geológicas en el paisaje natural. Es la acción del tiempo y de la mirada naturalizada lo que pule las texturas y tensiones y, en tal memoria idealizada, los monumentos logran escribirse conjuntamente con el paisaje natural.

Asimilados por la naturalidad escénica los monumentos adquieren su propio relieve. Así, generalmente en ellos la figura del héroe, la víctima estereotipada e individual, la batalla y la derrota, se constituyen en los motivos privilegiados de representación; es decir, conmemoran, al igual que una fecha o una celebración, lo particular (en lo general) de un acontecimiento. Por el contrario, los memoriales se despliegan sobre la multiplicidad de hechos, personas y acontecimientos vinculados por el fondo común de un hecho histórico en particular. A partir de estas distinciones nos es posible establecer, en forma restringida a este análisis, que los monumentos constituyen un recurso/resolución particular dentro del campo genérico de los memoriales.

A partir de las experiencias producidas en Alemania en torno a los memoriales, monumentos y museos a las víctimas del Holocausto, el debate sobre estas acciones de rescate de la memoria se ha centrado particularmente en el problema de la representación del horror. En este sentido, la reflexión de Adorno escrita en su libro *Dialéctica Negativa* polarizó el debate: “Quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no es posible el arte. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz...”<sup>6</sup>. Adorno, como tantos otros autores que reflexionaron sobre las huellas del Holocausto en los procesos culturales, señala intensamente no tanto la imposibilidad de producir objetos estéticamente considerados, sino que extiende el problema hacia la representación en el arte del horror. Aquello que fue “impensado” por el hombre se convirtió en realidad, y cualquier intento de explicación conceptual o representacional es un intento por convalidar, hacer “pensable”, los acontecimientos del horror en la lógica de acción y pensamiento racional. Es más que un llamado a no producir objetos estético, a cambiar los parámetros y renunciar a cualquier tipo de representación, a suspender la normatividad estética por la ética de la ausencia, del silencio y del vacío. Entonces, se produciría una paradoja de la representación en tanto invisibilidad del cuerpo; sería necesario, por tanto, anular su representación como intento de restitución y, justamente en ese desplazamiento, presentar efectivamente el cuerpo y el horror.

Las dificultades son numerosas en la medida que particularmente los memoriales, como los museos y monumentos, inauguran una doble instancia de conflicto ya que, por un lado, cristalizan el trabajo de la memoria a través de un hito y, por otro, reviven sólo a nivel conceptual la problemática del cuerpo de las víctimas. Frente a estas discusiones James Young<sup>7</sup> ha desarrollado, a partir de las experiencias de Kassel en Alemania

<sup>5</sup> Para ampliar y confrontar esta reflexión sobre el nombre propio es interesante volver sobre los escritos de Jacques Derrida tales como *Glas*, *De la Gramatología*, *La Escritura de la diferencia*, *La Carta Postal*, entre otros.

<sup>6</sup> THEODOR W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 280.

<sup>7</sup> JAMES E. YOUNG, *Monumentos: revoluciones políticas y estéticas. Cuando las piedras hablan*, en *Puentes*, Año 1, núm. 1, agosto de 2000, págs. 80-93.

y de los memoriales proyectados en Europa, el término de “contramonumento”, considerándolo como un espacio memorial concebido para desafiar los principios del monumento tanto a nivel formal como conceptual.

El contramonumento no suplanta el vacío provocado por la muerte y la desaparición. Por el contrario, descubre el vacío señalándolo como tal a través de la misma acción de ausencia; es decir, no representa en tanto suplantación y restitución de lo ausente, sino que manifiesta el vacío como un indicio, posibilitando, a través de la acción, la restitución del pasado en el presente. El límite para adoptar esta denominación al caso particular del Cementerio de La Plata está señalado por su nombre “Monumento a los Desaparecidos y No Identificados”. Sin embargo, es posible observar que el principio regulador de los contramonumentos se hace presente también aquí, si entendemos que las relaciones que se establecen a partir de éste no tienen como fin la conmemoración de lo particular –la desaparición hace imposible lo individual de la muerte–, sino la presentación del vacío histórico y del presente.

La pirámide negra que se alza como monumento se inclina lentamente bajo la cúpula de los árboles. Sembrada allí, no posee una base de emplazamiento, sólo unas piedras blancas que rodean su crecimiento. En términos formales, el monumento se ajusta a lo que Marchan Fiz denomina “minimalista”:

El término “minimal” -mínimo- se puso de moda en el año 1965 ... Se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una *perspectiva* morfológica, y significativa. (...) Desde la dimensión sintáctica de sus temáticas de orden con los mínimos medios o complejidad de elementos. El arte mínimo niega su carácter relacional, en el sentido explicado, y afirma sobre todo los valores del todo como algo indivisible<sup>8</sup>.

Lo mínimo de las formas, como expresión de un máximo de contenido, no deja el espacio vacío sino que altera el orden representativo del entorno, señalando en la ruptura una distinción significativa. Las imágenes mnémicas que conforman el paisaje de lo alegórico y simbólico en el resto de las lápidas como imperativo de reconocimiento e individuación, se desvanecen en el monumento permitiendo una síntesis formal que, al economizar los recursos plásticos en la utilización de la forma geométrica, permite una lectura de la obra como un todo indivisible. La materialidad, la forma, el color y el espacio se recortan como unidad frente a la multiplicidad de cuerpos imposibles de representar.

Longing for a body. Presence and emptiness in the representation of the disappeared body

Death leaves a trace of life on the body, of identity for the recognition of the individual at the end of his life cycle. The disappeared body is the start of an indefinite waiting in the life cycle. Without a body, death expands in time and in memory scanning the forms and silhouettes of what we can no longer represent.

In the space that yawns in front of disappearance and death we write these words and attempt the reflexions that follow in this article.

No to forget means to conceive disappearance as a strategy of continual waiting and of continual death. To exist side by side with memory and forgetting is perhaps the only eternal mourning we may undertake in face of the disappeared body.

<sup>8</sup> SIMON MARCHAN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1997, pág. 99.

El monumento inaugura así una doble dimensión espacial que articula lo múltiple del cuerpo y la unidad constitutiva del propio objeto. Desde este punto de análisis es posible distinguir dos tipos de relaciones espacio-objeto en donde se diferencian, por un lado, el espacio general en el que se inscribe el monumento, es decir, el cementerio, y por otro lado, el sitio de implantación en particular. Así, en el contexto general del cementerio, la obra cuestiona el propio espacio de implantación y su función: no hay muerte ni cuerpo que recuperar de un hecho pasado; es más, no hay pasado clausurado ni la posibilidad de eternizar, bajo la imagen espectral, la acción y práctica del cuerpo desaparecido. El monumento instauro otro tipo de relación con el Cementerio al cuestionar desde la existencia de los desaparecidos la imposibilidad de la muerte, el vacío de sentido que posee el Cementerio ante la desaparición y el no-reconocimiento.

El sitio particular de la implantación se constituye como elemento indivisible de la obra. Ubicado en una plaza, rodeado de árboles que construyen su cúpula, el ambiente se cierra y oscurece. No se descubre el objeto en la distancia: sólo ingresando a través de los árboles se

presenta la pirámide negra. Es necesario entrar y aproximarse a la piedra negra, mirar hacia los costados para encontrar otras cruces, otras sepulturas, y desde allí, volver hacia el vacío que nos rodea. Una pequeña plaza y una pequeña pirámide negra reconstruyen un escenario conocido y habitado por los reclamos de justicia, por la espera de una respuesta y un retorno. La Plaza de Mayo y la Pirámide en ella, han sido el espacio de encuentro y de manifestaciones en donde originariamente se presentaron las siluetas<sup>9</sup> negras o vacías de los desaparecidos como un recurso que hizo presente sólo el contorno del cuerpo a la espera del desaparecido. El espacio del monumento reconstruye parcialmente estas instancias, suplanta la manifestación por la procesión ritual, al tiempo que sustituye los colores de las formas y se enfrenta con el Panteón de las Fuerzas Armadas, situado en diagonal al monumento.

Si los monumentos y lápidas del cementerio enuncian la existencia de la muerte y, en consecuencia, de la materialidad del cuerpo como registro de vida, es posible considerar entonces que la resolución figurativa en esas obras respondería a esta doble condición. Desde este supuesto es como se presenta la particularidad del Monumento a los Desaparecidos, no sólo en el aspecto puramente formal, sino en lo temático y conceptual: el cuerpo de los desaparecido y no identificados.

La contraforma elegida para presentar a los desaparecidos en el monumento se aleja de lo figurativo, línea rectora de todo monumento conmemorativo en el Cementerio. El contorno de la pirámide, como en las siluetas de la Plaza de Mayo, expresa la síntesis entre forma/color como un abismo que profundiza el dolor de confrontarse no con la muerte, sino con la existencia de los desaparecidos. No hay cuerpo que aporte un espesor para cada silueta, por ello sólo queda una línea que dibuja su forma específica sobre un fondo de sepulturas y de cuerpos con duelos y lágrimas. No hay representación figurativa posible cuando la muerte es genérica e inacabada. Constantemente hay una espera que mantiene abierto el ciclo de la vida; de este modo, el monumento no remite a lo particular del hecho, sino al eterno presente de la desaparición.

El acto de implantar un monumento supone dividir el tiempo en función del presente y, en la materialidad del objeto, asentar el pasado. Supone, en igual medida, que es posible establecer cierta distancia temporal e histórica para el reconocimiento. Es decir, señala *aquello* que ocurrió (clausura temporal) y que deberíamos recordar (institucionalidad histórica del acontecimiento). Como afirmara James Young: "*Es como si, una vez que le conferimos a la memoria una forma monumental, estuviéramos en alguna medida liberados de la obligación de recordar*"<sup>10</sup>.

El monumento a los desaparecidos cuestiona estos supuestos en tanto no divide el tiempo entre el pasado y el presente, ya que la no identificación o ausencia del

<sup>9</sup> En particular, la utilización de las siluetas vacías se vincula con el concepto de Sartre de universal-singular en la medida que la abstracción de la forma remite a la generalidad de todo contorno corporal; así, la silueta en su contorno restituye a los desaparecidos en particular y a todos los desaparecidos a través de la forma. Por otra parte, este recurso se inscribe en paralelo a la acción investigativa de la policía cuando retira un cadáver de la escena del crimen; la silueta del desaparecido señala en su presencia a algunos de los autores del crimen de desaparición.

<sup>10</sup> JAMES YOUNG, *op. cit.*, pág. 82.

cuerpo interrumpe el círculo vital del principio/fin que posibilitaría la conmemoración. En este mismo sentido, si se altera la condición temporal y no es posible la clausura del ciclo, tampoco es realizable un distanciamiento histórico. El Monumento a los Desaparecidos adquiere sentido sólo desde el presente continuo; no ha pasado la muerte en el cuerpo del desaparecido y, aún en el cuerpo sin identificar de las fosas comunes, el registro de vida se descompone en lo múltiple de tantos huesos.

Dividido por el tiempo, en el monumento conviven dos categorías temporales: el pasado y el presente, no como dos instancias de una linealidad histórica, sino en un mismo lugar que se construye constantemente dándole sentido a la memoria y al olvido.

Se vuelve hacia el pasado desde el monumento, pero ese retorno lleva implícito asumir conscientemente el pasado, clausurar en el hecho cierto instante para la memoria; mientras tanto, el presente continuamente nos cuestiona el vacío/abismo de lo(s) desaparecido(s), su condición, su vida y su historia. En este sentido es posible pensar la convivencia del tiempo, el pasado/presente en todas las imágenes y palabras que emergen del monumento, la síntesis formal que encierra el objeto ante la cantidad de nombres y hombres imposibles de representar en la muerte y en la conmemoración de sus vidas.

Desde otro punto de análisis, en la dimensión de la temporalidad, la implantación del monumento cuestionaría la muerte y, por lo tanto, la imposibilidad de realizar el duelo que conlleva la existencia del "desaparecido". No hay muerte posible ante la desaparición, no tiene individuación el hecho de morir; en tanto genérica, despoja de toda singularidad al muerto. La desaparición, técnica consciente utilizada por las fuerzas represivas, es la forma como el pasado constantemente retorna, no como un efecto dilatado en el tiempo (el pasado en el presente), sino en la existencia propia del tiempo sin condición: el presente en el pasado.

La idea del cuerpo insepulto y la inutilidad de la tierra para contener la muerte se traslada al monumento que emerge desde la tierra. Marcando una línea de fuerza ascendente, las piedras blancas que rodean la base del monumento funcionan como registro de lo que emergió, de lo que la tierra no contiene: el cuerpo de los desaparecidos. Aquello que permanece enterrado, la base del monumento, supone la magnitud de lo que se desconoce, indica que, aún visible en la forma, la historia permanece sepultada. Invisibilidad del cuerpo desaparecido como operatoria consciente que nos enfrenta con nuestro reflejo sobre el mármol negro. Así, aquella ausencia múltiple deviene en presencia

#### *Convoitise de corps.*

La mort trace sur le corps une empreinte de vie, d'identité pour la reconnaissance de l'individu vers la fin de son cycle. Le corps disparu ouvre à l'attente indéfinie du cycle de la vie. Sans le corps, la mort se dilate dans le temps et dans la mémoire qui parcourt les formes et les silhouettes de ceux qu'on ne peut pas représenter. C'est dans l'espace ouvert devant la disparition et la mort que les mots et les réflexions de cet article sont avancés. Ne pas oublier exige de la disparition en tant que stratégie d'une attente permanente et d'un mourir permanent. Le seul deuil éternel que nous pouvons faire devant le corps disparu consiste peut-être à coexister entre la mémoire et l'oubli.

individual, desgranada y efímera que nos descubre como objetos de la inmaterialidad corpórea del desaparecido; sin embargo, por un instante nuestro reflejo le devolvió un espesor a la silueta. Hanna Arendt escribió:

Después vinieron las fábricas de la muerte y todos murieron no en calidad de individuos, es decir de hombres y mujeres, de niños o adultos, de muchachos y muchachas, buenos o malos, bellos o feos, sino que fueron reducidos al mínimo común denominador de la vida orgánica, hundidos en el abismo más sombrío y más profundo de la igualdad primera; murieron como ganado, como cosas que no poseyeran en el cuerpo ni alma, ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello<sup>11</sup>.

Despojados de toda posibilidad de cancelación cíclica de la vida, sin oportunidad de reconocer en el cuerpo la huella de la muerte, la condición del desaparecido es el presente. Esta última condición es la que permite que su fuerza resida en el presente, no en la presencia física, sino en el acto de la memoria que nos lleva hacia el pasado en donde reconocemos su continua diferencia, huella de alejamiento.

No hay retorno desde el cementerio, no hay lápida ni fosa, la desaparición no es la

“no muerte”; aún más horrorosa en la acción, es la privación de la vida y de la muerte, es la negación de la continuidad y de la historia particular. La suspensión en el tiempo, la continua espera por el cadáver que clausura el presente, tal es la condición del cuerpo del desaparecido. Ante la no identificación y la ausencia se despliega la memoria como recurso cotidiano que constantemente nos recupera en el movimiento temporal.

Hay un acto que es peor que la muerte y que no encuentra explicación en ninguna contingencia histórica: negar la posibilidad de morir como ser humano, desdibujar la identidad de los cuerpos en los que la muerte puede dejar testimonio de que ése que murió había tenido vida. Si la vida, en los hombres, sólo se manifiesta en sujetos únicos, la muerte genérica es incapaz de mencionar la muerte humana; por eso es inagotable la necesidad de saber cómo murió cada uno y, por eso, la incertidumbre no tiene consuelo<sup>12</sup>.

Aún si se analizaran con detenimiento aquellos aspectos formales del objeto, no se desplegaría toda la complejidad que se articula entre el monumento y el uso de la memoria. La memoria contiene y recorre sus formas. El olvido es una de ellas, y el silencio es el instrumento (voluntad de olvido) por el cual creemos haber olvidado. Sin embargo, no hay acuerdo que nos asegure este olvido. Sólo si se olvida haber olvidado y este olvido se convierte en presente continuo nos habremos asegurado que no habrá retorno. Resulta improbable un olvido efectivo, es precisamente el trabajo de la memoria la que hace que un gesto, una palabra o un objeto nos recuerden no haber olvidado. Entonces, se nos devela como monstruoso el pasado en el instante en que recordamos.

Es necesario el trabajo de la memoria pues no habría calma en el sujeto que recuerda cada instante de su vida y todos sus días. Funes “el memorioso” nada más ansía que el momento plácido del olvido llegue a él, descansar su memoria en el instante del olvido. Necesitado o adquirido, el olvido se asemeja a la traición, se despliega sobre la memoria el momento olvidado y en el acto de memoria reside el temor a la ignorancia.

El Monumento a los Desaparecidos y No Identificados actúa según la alternancia de la memoria, nos revela la apariencia precaria del olvido, no desde el hecho particular de un rostro o de un nombre, sino desde la inclusión en el tiempo de espera, el tiempo sin muerte.

Es quizás esta la acción que se nos presenta: permanecer conscientes en el tiempo que no es presente ni pasado, es activo en la espera, en el cuestionamiento de la presencia/ausencia de nuestras búsquedas imposibles. Es reconocer que no hay explicación posible ni palabras que ordenen un cementerio vacío.

<sup>11</sup> HANNA ARENDT, *El antisemitismo*, en *Los orígenes del totalitarismo*, vol. I. Madrid, Alianza, 1981, pág. 58.

<sup>12</sup> HÉCTOR SCHMUCLER, *Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello: Reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria*, en *Confines*, núm. 3, Buenos Aires, La Marca, noviembre de 1996, pág. 47.