



Arte y Memoria

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles

Lizel Tornay, Victoria Alvarez,
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini
(comps.)

Arte y Memoria

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles

Lizel Tornay, Victoria Alvarez,
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini
(comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales y Desarrollo y Transferencia	Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz		Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes

ISBN 978-987-8363-82-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Tapa: Darío Krapp, 2013

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque_de_la_Memoria_-_panoramio.jpg

(Tiene licencia Creative Commons)

Arte y memoria : abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles / Patrizia Violi ... [et al.] ; compilación de Lizel Tornay ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021. 300 p. ; 14 x 21 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8363-69-1

1. Arte. 2. Memoria. 3. Estudios de Género. I. Violi, Patrizia. II. Tornay, Lizel, comp.
CDD 306.47

Arte y Memoria

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles



Proyecto SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia".
Financiamiento del Programa de Investigación e Innovación Horizon 2020 de la Unión Europea mediante el Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044

Proyecto SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia".
Funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044

Índice

Introducción	11
Bibliografía	24
I. Trauma, duelo y reparación	27
<hr/>	
1. Arte y duelo: entre los vivos y los muertos	29
<i>Patrizia Violi</i>	
1. Mnemosine y las Musas	29
2. El pecado de Orfeo	30
3. Arte y memoria	33
4. El Parque de la Memoria	37
5. Presencia de la ausencia	44
Bibliografía	52
2. Los pliegues de la historia en el teatro <i>Black Box</i> de William Kentridge: Muestreo de nazismo alemán y colonialismo	53
<i>Rosemarie Buikema</i>	
1. <i>Black box</i> como discurso crítico de memoria multidireccional	57
2. Referencias transversales del archivo colonial	66
3. Realización del archivo colonial	68
4. El rinoceronte como la <i>Black Box</i> de Europa Postcolonial	73
Bibliografía	79

II. Géneros y memorias **83**

3. En los bordes de lo narrado. Memorias difíciles y género **85**

Lizel Tornay

- | | |
|------------------------------|-----|
| 1. Introducción | 85 |
| 2. Focalizando lo imprevisto | 85 |
| 3. Coda | 101 |
| Bibliografía | 103 |

4. Memorias de guerra, masculinidades mutadas: el arte de Lola Arias y los ex combatientes de Malvinas/Falklands **105**

Verónica Perera

- | | |
|---|-----|
| 1. Testimonios entramados y en <i>convivio</i> | 109 |
| 2. Devenir artistas | 112 |
| 3. Masculinidad y guerra | 114 |
| 4. De las memorias heroicas al trabajo de duelo | 117 |
| 5. Fragilidad en común | 125 |
| 6. Dos guerras en un arte de posguerra | 127 |
| Bibliografía | 132 |

III. Búsqueda y configuración identitaria en las prácticas artísticas de hijas **135**

5. Madres incómodas. Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas **137**

Mariela Peller

- | | |
|--------------------------------|-----|
| 1. Introducción | 137 |
| 2. Una "traidora" desaparecida | 141 |
| 3. Desaparecida en la "locura" | 147 |
| 4. Voceras | 152 |
| Bibliografía | 155 |

6. Los cielos, las cosas, el bosque. La fotografía en el viaje del (des)exilio y la ausencia 159

Natalia Fortuny

1. El exilio o la parte imaginada 159
2. El viaje del (des)exilio 165
3. Pequeña colección de infancia 176
4. Lo que (en)vuelve 187
5. Memorias pendulares 195
- Bibliografía 197

7. Heridas "bellas" y reelaboraciones: performance artística en la segunda generación de exiliadxs políticxs argentinx 199

M. Florencia Basso

1. Cuerpo y performance 200
2. Memorias traumáticas a través del cuerpo y de la performance 203
3. El cuerpo del desaparecido en acciones artísticas: antecedentes 209
4. Cuerpo íntimo y familiar en *Tres Bellas Heridas* de Soledad Sánchez Goldar 216
- Bibliografía 234

IV. Intervenciones y disrupciones en el espacio público 237

8. La Silueteada: construcción del signo de los/as desaparecidos/as 239

Julio Flores

1. La condición de la desaparición 239
2. Testimonio de los familiares de los desaparecidos 240
3. Particularidad del signo del desaparecido 241
4. Los victimarios tienen razones y un plan 243
5. El signo de la ausencia, origen y génesis 247
6. El taller de la Plaza 255
7. Las reediciones 263

8. Más allá de la realidad argentina	265
9. Momentánea síntesis	267
Bibliografía	269

9. Matrices narrativas en la construcción de relatos sobre los desaparecidos en el Espacio para la Memoria, ex ESMA 271

Florencia Larralde Armas

1. Introducción	271
2. "Narrativa humanitaria" y "narrativa militante": encuentro de perspectivas	277
3. Creación de dispositivos memoriales: narrativas en diálogo	281
4. Conclusiones	292
Anexo fotográfico	295
Bibliografía	308

10. Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan 311

Maximiliano de la Puente

Ramiro Manduca

1. Introducción	311
2. Colectivo Fin de Un Mundo	315
3. Compañía de Funciones Patrióticas	323
4. Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC)	334
5. Conclusiones	337
Bibliografía	340

Biografías 343

Introducción

“¿Puede el arte reparar la pérdida?” En torno a esta pregunta planteada por Patrizia Violi, la directora del Programa SPEME, articulamos en marzo de 2019 las Jornadas de Arte y Memoria organizadas en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como parte del proyecto internacional SPEME.¹

Su indagación en torno a este interrogante se orienta hacia los sentidos esbozados en la mitología griega. Mnemosine, perteneciente a la estirpe de los Titanes, engendró a las Musas, ideales supremos de las artes en el mundo helénico. ¿Qué relación nos sugiere este vínculo tan antiguo entre memoria y arte? ¿Es que la memoria, esa construcción permanente del tiempo pasado, requiere ineludiblemente una acción creativa propia del mundo de las artes?

Somos seres temporales gracias al trabajo que realiza la memoria articulando presente y pasado en un permanente reordenamiento. Un tiempo pasado siempre plural y huido que nos atraviesa velozmente. En este punto vale recordar los planteos siempre oportunos de Walter Benjamin al respecto: “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (1971: 79). Ese tiempo pretérito solo destella como tal en un momento presente, cuando vibra y puede

1 Programa SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia. Las líneas de trabajo del programa están orientadas a indagar en torno a las narrativas existentes en los sitios de memoria relativos a pasados traumáticos en Italia, Holanda, Argentina y Colombia. Nuestro equipo de investigación SPEME/UBA, en esta oportunidad, convocó a colegas que investigan en torno a diferentes lenguajes artísticos referidos a la memoria reciente con el interés de abordar las posibilidades de estas producciones como modo de conocimiento.

ser reconocido. Podríamos inferir entonces que el presente nunca se nos presenta solo sino acompañado de sombras y colores del pasado. A ese pasado, al que no es posible acceder tal como fue, podemos acercarnos, en términos de memoria, a través de la creación artística abordando la reminiscencia de lo que fue.

Indagando en esta relación de arte y memoria, y reconociendo esas sombras y colores del pasado que nos acompañan en el presente, reunimos este conjunto de trabajos producidos para las citadas Jornadas de 2019 e incluimos otros artículos de especialistas en el campo de estudios de la memoria invitados a colaborar en este volumen. En su mayoría abordan el pasado reciente referido al Terrorismo de Estado establecido durante la última dictadura militar argentina. Esta caracterización/conceptualización del Estado planteada hacia el final de ese período (Duhalde, 2014 [1984]) habilitó, pocos años después, nuevos abordajes para pensar y tratar las situaciones de violencia extrema vividas por numerosos conjuntos sociales. Las situaciones sufridas por miles de ciudadanos habían sido denunciadas ante organismos internacionales durante el Terrorismo de Estado y luego en el período posdictatorial, ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Finalmente fueron difundidas con la publicación del libro *Nunca Más* (1984). La circulación de estas denuncias dando cuenta de efectos psicosociales impensados generó, en los primeros años del gobierno democrático, la consideración y tratamiento de estas situaciones ya no en término de consecuencias individuales producidas en distintas subjetividades sino como emergentes de una situación traumática vivida por amplios sectores sociales que había afectado a las diferentes subjetividades (Lastra, 2016).

Nos interesa reflexionar sobre esta circulación de sentidos porque en el marco de los “Estudios del Trauma”,

muy frecuentemente entrelazados con los “Estudios de la Memoria”, nos reconocemos en la perspectiva que focaliza la mediación de significados que la cultura produce sobre la realidad. Desde este punto de vista entendemos el trauma no como una cuestión natural sino como una construcción social (Violi, 2014). La falta de reconocimiento a nivel cultural y colectivo no significa el olvido de los sufrimientos individuales, que habitualmente son muy numerosos, sino que el problema es la escucha, la legitimación de sus memorias y la posibilidad de construir con ellas una narración reconocible. En los años de la posdictadura nuevos sentidos circulantes hicieron posible la escucha y consideración de las consecuencias que la violencia extrema había producido en múltiples subjetividades. Según Halbwachs (2004 [1925]) las memorias individuales requieren siempre un cuadro de referencia socialmente compartido. En la situación descrita, las numerosas denuncias referidas a la violencia extrema en relación a un Estado desde entonces entendido como terrorista, pusieron en circulación nuevas significaciones que permitieron considerar las experiencias vividas en ese período como parte de una situación traumática. Con esta mirada sobre la entidad del trauma tomamos la descripción de LaCapra: “El trauma señala una demoledora ruptura o cesura de la experiencia que tiene repercusiones tardías” (2005: 192). Para abordar tal situación este autor retoma el concepto psicoanalítico de “elaboración” (*working through*) o “experiencia narrativizada” del trauma, no en clave terapéutica sino desde su interés ético como historiador.

En este marco conceptual el presente conjunto de trabajos indaga sobre las posibilidades del lenguaje artístico como forma específica de conocimiento. Las producciones artísticas se analizan en un cuadro de memoria dinámico permeado por nuevas narrativas. En la década de 1990 el

surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S.² planteó nuevos interrogantes, las acciones públicas como los “escraches”,³ las acciones artístico-políticas como las del Grupo de Acción Callejera, surgido en esos años, permearon entre otros factores las narrativas que habían sido hegemónicas en las décadas de 1970-1980. Luego de la crisis de 2001⁴ nuevos actores sociales como las asambleas barriales, los movimientos de mujeres, los colectivos de activismo artístico (Longoni, 2011) dinamizaron nuevamente las narrativas incluyendo otras problemáticas como las de género, poco narradas y menos aún escuchadas. En los diversos momentos de estas dinámicas de construcción de la memoria numerosas producciones de dispositivos artísticos (films, obras de teatro, exposiciones fotográficas, producciones literarias, performances, teatro callejero) fueron agentes importantes en la circulación de nuevas temáticas. Los artículos presentes en este libro dan cuenta de esta diversidad.

Hemos agrupado estas producciones en torno a cuatro núcleos temáticos.

En “Trauma, duelo y reparación” los artículos de Patrizia Violi y Rosemarie Buikema indagan en torno a la particular relación de arte y memoria desde diferentes abordajes. Violi reflexiona sobre la memoria y sobre el tratamiento que, en consecuencia, el lenguaje artístico puede darle a ese tiempo que *ya fue*. Por su parte, Buikema indaga en torno a las redes de relaciones y significados en función de esos procesos permanentes de construcción de la memoria y señala las posibilidades de las producciones artísticas cuando

2 Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

3 Manifestación en espacios públicos frente al domicilio o trabajo de perpetradores comprometidos con el Terrorismo de Estado.

4 Crisis política, económica, social e institucional con una movilización masiva en la mayoría de ciudades del territorio argentino con una consigna muy difundida entre los manifestantes: “¡qué se vayan todos!”

ponen en diálogo o confrontación diversos pliegues del tiempo pasado.

Violi abre este conjunto de trabajos analizando la relación posible con ese tiempo pasado y para hacerlo, como ya adelantamos, se dirige a la trama de sentidos sugeridos por la mitología griega. La dureza del castigo que los dioses infringen a Orfeo por darse vuelta a mirar el rostro de Eurídice, su amada esposa muerta, desencadena la pregunta por el significado de tal decisión divina. ¿Cuál es la terrible transgresión?, ¿cuál es el límite interdicto para todo ser vivo? Orfeo es un artista, es un poeta, ¿qué indicación recibió a través de la sanción divina para su hacer artístico referido a la memoria? “No darse vuelta a mirar la cara de los muertos..., [es decir] infringir la ley no escrita que nos impone mantener siempre separados los dos territorios” plantea Violi en su artículo. ¿Qué papel juega entonces la actividad creativa para imaginar lo que ya no podrá ser visto porque pertenece al mundo de los muertos?

La autora aclara que no se trata “ni de ‘estetizar’ el trauma ni simplemente de representarlo. Cuando trabaja con el trauma, el arte, para ser tal, no puede ser mimesis, sino reinvención, transposición a un plano distinto del real”. Y luego afirma que “el arte, en este caso, se presenta como una forma específica de conocimiento, una verdadera práctica teórica que constituye un aspecto muy relevante, pero no siempre adecuadamente considerado, de la práctica artística.” A través del análisis de producciones artísticas realizadas en Europa y en Latinoamérica el lenguaje artístico se presenta como una forma específica de conocimiento.

El trabajo de Rosemarie Buikema constituye también, como decíamos, una reflexión en torno a la relación entre arte y memoria desplegada a través del análisis de la instalación multimedia de William Kentridge. El marco a través del cual el artista presenta esta producción es un

escenario-proscenio que le propone al/a la espectador/a “un significativo crucial dentro de una experiencia de visualización”, subraya la autora. A través de este marco los actores y objetos de las imágenes en movimiento aparecen y desaparecen poniendo en relación distintos momentos/escenas del tiempo pasado en la historia alemana.

La autora recuerda la sugerencia de Huyssen en torno a que “recordar significa leer huellas; requiere imaginación, atención de la mirada, construcción” (2013: 39). En este sentido destaca las posibilidades de esta producción que se desliza por los pliegues de la historia alemana: la Ilustración, Mozart, el primer genocidio del siglo XX en el suroeste africano, el rinoceronte —ícono premoderno del colonialismo—. Bellos fragmentos de *La Flauta Mágica* se alternan con cánticos del pueblo herero.

La instalación se exhibió en diferentes espacios, uno de ellos, el Museo Histórico Judío de Berlín. Resulta casi imprescindible disfrutar de ella en la web: la danza entre el Rinoceronte y el Hombre Megáfono (con un cartel colgado sobre su pecho que dice en alemán “duelo”) no solo puede disfrutarse maravillosamente sino que esos pasos de baile permiten encontrar nuevas redes de relaciones y probablemente de significados. En función de esas búsquedas y construcciones Buikema refiere a Deleuze y plantea que “el sujeto se ha transformado en punto de vista, lo que quiere decir es precisamente que el sujeto no precede al punto de vista, sino que está constituido por él. Por consiguiente, el punto de vista precipita tanto al sujeto como al objeto...”. En la actual Namibia territorio en el que habitaban y fueron exterminados los pueblos Herero y Nama, solo se ha construido un cementerio para los veintitrés soldados alemanes que murieron durante el genocidio olvidado.

En la segunda sección de este libro, “Géneros y memorias”, los artículos de Lizel Tornay y Verónica Perera

reflexionan en torno a las posibilidades de las producciones cinematográficas y teatrales en función de la elaboración de memorias traumáticas. En ambos trabajos el cine y el teatro se presentan en su capacidad de agente constructor de nuevas memorias en tanto dispositivos culturales que dialogan con su público. En los dos textos la obra de teatro y los films analizados interpelan las problemáticas devenidas de construcciones de género heredadas. Tornay indaga las capacidades creativas de estas producciones focalizando las posibilidades de capturar y mostrar narrativas imprevistas, impensadas. Perera, por su parte, aborda las posibilidades de la *convivio* propia de las producciones analizadas en función del proceso de elaboración de situaciones traumáticas experimentadas por los intérpretes/performers.

Tornay indaga dos *films* documentales *La tristeza y la piedad*, (Ophüls, 1969) y *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Álvarez, 2013). En estas producciones la autora focaliza esa posibilidad que Benjamin (1989) y Kraniauskas (2002) llamaron “inconsciente óptico”, para referirse a la captura que a veces realiza la cámara más allá de la intención de quien la maneja. En esas capturas Tornay se detiene en los relatos de dos mujeres, una integrante de la resistencia Maquí (Francia, 1942-1944), otra integrante de una organización política militar de los años 1970, ex detenida desaparecida y presa política entre los años 1975 y 1983. Ambas hablan de situaciones hasta ese momento no narradas. El texto analiza esos (des)bordes de la palabra así como las circunstancias socio históricas en las que las dinámicas de género habilitaron las narraciones y la escucha de sus públicos. En el análisis de las construcciones de género femeninas se vislumbran las conformaciones emocionales de las masculinidades en los tiempos históricos y en los escenarios de ambos *films*.

El artículo de Perera analiza dos producciones de Lola Arias, *Campo Minado* (2016), una obra de teatro articulada sobre una propuesta dramática sumamente particular y novedosa, entre documental/testimonial y ficcional; y la película *Teatro de Guerra* (2018), que como su título anuncia, tiene bastante de construcción teatral/performática, ambas centradas en la *Guerra de Malvinas* para unos, *Falklands War* para otros. Los actores performers en las dos producciones son excombatientes argentinos, ingleses y un gurka. Esa experiencia, esa *convivio*, constituye para el análisis de la autora un acontecimiento en términos deleuzianos, a partir del cual las subjetividades involucradas experimentan un proceso de elaboración del trauma producido por su participación en el conflicto bélico. La construcción de sus masculinidades se encuentra interpelada. Los rasgos que constituyen esas representaciones identitarias masculinas se desplazan a partir del trabajo conjunto orientado por la propuesta de Arias. Si bien, seguramente, las dinámicas de género en los años de producción de esas obras habilitaron corrimientos de los atributos constitutivos de la masculinidad hegemónica, el análisis de Perera evidencia cómo el trabajo realizado en ambas obras, en forma consecutiva, indaga decididamente en esas habilitaciones producidas por las tensiones intergenéricas. Si en el transcurso del siglo XX el honor había cambiado sus características, como sucede con todas las conformaciones emocionales (Frevert, 2013) y había perdido centralidad como eje articulador de la masculinidad (Frevert, 2017), en 1982 durante este enfrentamiento bélico, ocupaba todavía un lugar destacado para los integrantes de las corporaciones militares. El texto evidencia el trabajo que interpela esas construcciones y al hacerlo se acerca o posibilita la elaboración del duelo en torno a un conflicto largamente silenciado por el conjunto de la sociedad argentina.

En la tercera sección, “Búsqueda y configuración identitaria en las prácticas artísticas de hijas” Mariela Peller, Natalia Fortuny y M. Florencia Basso analizan producciones de jóvenes integrantes de la segunda generación (Amado, 2009: 202). Desde las distintas producciones, la escritura, las series fotográficas entretnejidas con dibujos e imágenes cartográficas, así como las prácticas performáticas, ponen en evidencia, como adelantábamos, las posibilidades del lenguaje artístico como modo específico de conocimiento. En todos los trabajos abordados en este apartado puede advertirse lo que Ricard (2018) ha sugerido en relación a la narrativa de las hijas. Todas están atravesadas por una “mirada femenina”, no refiriendo a rasgos dicotómicos de la “escritura femenina”/“escritura masculina”. Estos ya han sido trascendidos por la experiencia de mujeres escritoras y por artistas de otros lenguajes. Más allá de esa dicotomía se trata de narraciones que dan cuenta de una historia vivida más que de una historia de acontecimientos ficcionales como predomina en las narraciones de hijos. Podemos hacer extensiva esta mirada de género a las series fotográficas analizadas por Fortuny y a las prácticas performáticas focalizadas por Basso, que en todos los casos refieren a la experiencia vivida.

El texto de Mariela Peller analiza dos relatos inscriptos en las narrativas de esta segunda generación, ambos escritos por hijas de madres desaparecidas, *Veintiocho. Sobre la desaparición* de Eugenia Guevara (2015) y *Ana Alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018) de Alejandra Slutzky. Madres “incómodas”, plantea la autora del artículo. Tal vez la dinámica de las conformaciones de género en los años en que fueron escritos estos relatos, relativamente recientes, habilitó la publicación de estas historias no contempladas en el panteón de las heroínas de los años setenta. En los últimos años, las mujeres ex detenidas desaparecidas y presas

durante la última dictadura militar argentina pudieron hablar de sus experiencias en tanto mujeres. Lograron ser escuchadas, no solo por los jueces de los tribunales orales y públicos que empezaban a juzgar los abusos sexuales sino también frente a sus ex compañeros de militancia. En el marco de sensibilidades permeadas por esas dinámicas, fue posible advertir los diversos modos en que, en los años sesenta y setenta, las relaciones jerárquicas de género se dieron en medio de unas disputas de fuerzas hegemónicas por hombres.

Natalia Fortuny propone un sugerente análisis de las series fotográficas *Satélite* (2016), *(1980-1984)* (2014) y *La envoltura de las cosas* (2013), de Marcela Cabezas Hilb, hija de militantes políticos en las décadas de 1970, 1980, bebé y niña en esos años, para quien los cielos y fronteras de América Latina constituyen un paisaje especialmente significativo en su memoria atravesada de exilios y retornos. “Las imágenes de estas series encarnan memorias fotográficas pendulares entre el mundo privado y los tiempos más largos de lo social, lo natural y el cosmos”, plantea Fortuny.

Estas series, construcciones de la memoria habitadas por fotografías y otras imágenes presentan, no solo la posibilidad de detenernos en el detalle que nos atrapa, sino de advertir el Tiempo del “esto-ha-sido” en su estado puro, ese “nuevo *punctum*” que Barthes (2014: 146) refiere como la peculiaridad más punzante de la fotografía. Esto sucede en relación directa con ese “trabajo laborioso”, según palabras de la autora de la serie, trabajo de búsqueda y construcción permanente de un pasado singular, difícil, cuyo huidizo relampagueo acompaña su presente.

M. Florencia Basso analiza las performances *Tres Bellas Heridas* (2007), *Pensamiento* (2010) y *Correspondencia* (2010)

de Soledad Sánchez Goldar, una joven argenmex.⁵ ¿Cómo dialogan y se enriquecen lo corporal, soporte sustancial de estas prácticas artísticas, y la memoria traumática, en un territorio como el de Argentina, marcado por las desapariciones de los cuerpos? ¿Pueden las performances trascender el hecho artístico para constituir también una “puesta en acto” y una “elaboración” (LaCapra, 2008) de experiencias difíciles? La artista que realizó las performances analizadas en este artículo es también integrante de esa segunda generación, que procesa sus duelos desde subjetividades situadas en un tiempo desplazado. Al hacerlo da cuenta, como las escritoras que analiza Peller y la artista abordada por Fortuny, de una historia vivida.

En la última sección, “Intervenciones y disrupciones en el espacio público”, los artículos focalizan prácticas que indagan en torno a la dimensión espacial de la memoria. Para la trama de estas construcciones del tiempo pasado el espacio conlleva una relación privilegiada. Se trata de un constitutivo primario en la articulación de sentidos. El espacio habla de la memoria y al mismo tiempo produce memoria, la reescribe, la interpreta y, a veces, la omite (Violi, 2014). Estos trabajos están referidos a prácticas realizadas en el espacio público. En un caso en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires,⁶ en otro en las calles céntricas y barriales de esta ciudad, otro en las calles internas del espacio para la Memoria ex ESMA. En todos los casos esos territorios cobran particular significación para las prácticas analizadas.

5 Denominación referida a Hijas/os de exiliadas/os argentinas/os en México durante la última dictadura argentina.

6 Plaza ubicada frente a la casa del gobierno nacional. Lugar emblemático de participación política de la ciudadanía desde los primeros momentos de la construcción del Estado nación. Durante la última dictadura allí manifestaron las Madres de Plaza de Mayo reclamando por sus hijos/as desaparecidos/as.

El artículo de Julio Flores, uno de los creadores e impulsores de *El Siluetazo* o *Siluetada* aborda la experiencia de creación colectiva del signo del *desaparecido/a*. Este hecho gráfico consistió en la elaboración de un signo cuyo referente es la ausencia, una figura de un estatuto ontológico incierto. Como plantea Patrizia Violi en el artículo que inicia este libro, “falta el cuerpo, y con él falta su rastro; lo que para Orfeo estaba prohibido, pero era posible, para los familiares de los desaparecidos es materialmente imposible”. Flores aborda la creación de este signo desde la experiencia de un joven profesor de arte que vivió en esa sociedad atravesada por una incomparable sensación fantasmagórica, la que producía la tan frecuente *desaparición* de personas, la mayoría de ellas de su misma generación. La narración de la experiencia de organización y participación en ese hecho gráfico transformado en una performance colectiva disruptiva, en septiembre de 1983 en el centro de un espacio público icónico, evidencia las condiciones de posibilidad para el surgimiento de tal signo.

Florencia Larralde Armas analiza dos dispositivos memoriales instalados desde 2012 en las calles internas del Espacio para la Memoria ex ESMA, ubicadas entre los diferentes edificios de dicho predio. *Memorias de vida y militancia* y *Presentes* son productos de la iniciativa de trabajadoras de distintas instituciones ubicadas en este Espacio. Ellas también habían compartido espacios de militancia en la agrupación H.I.J.O.S., y en las prácticas impulsadas por el Grupo de Arte Callejero (GAC). El recorrido de las gestoras de los proyectos está marcado por narrativas elaboradas en la década del noventa en tensión/diálogo con las narrativas impulsadas por otros organismos de derechos humanos en décadas anteriores. Entre ellas se entreteje también un tercer grupo de sujetos de enunciación, los constructores de los álbumes familiares de los/as desaparecidos/

as recordados/as en dichas acciones. Ambos dispositivos memoriales se basan en prácticas creativas en las que las fotografías constituyen el soporte de las diferentes narrativas. En ese juego de tensiones entre dichas narraciones la impronta del arte callejero deja entrever silencios y dificultades para abordarlas.

El texto de Ramiro Manduca y Maximiliano De la Puente analiza tres colectivos del activismo artístico (Longoni, 2011) surgidos posiblemente como indicios de una crisis de representación de sesgo político que con diferentes características se evidencia en la segunda década del siglo XXI. Cada uno de ellos —*Genocidas sueltos* de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC), *Radio FUNO* del Colectivo Fin De Un Mundo y *Relato Situado* de la Compañía de Funciones Patrióticas— articula sus prácticas en base a la performance, aunque a través de distintos procedimientos. No se caracterizan entonces por buscar representaciones del pasado reciente sino que construyen presentaciones particulares en cada ocasión. En este sentido sintonizan con esa dinámica inestable de la memoria, con su permanente relampaguear, y al hacerlo, resignifican cada presente. Paralelamente estas prácticas performáticas son realizadas en el espacio público poniendo en foco la territorialidad, esa dimensión político espacial con la que convivimos, a veces sin advertirlo, pero que constituye un aspecto ineludible en la construcción de memoria. Los “Relatos Situados”, práctica que la Compañía de Funciones Patrióticas viene realizando en los últimos años, se desarrollan dentro de un territorio barrial seleccionado con esta intención, deteniéndose en lugares de memoria no siempre vistos por los/as transeúntes y otras veces no mostrados. La puesta en evidencia de las huellas del Terrorismo de Estado y de otras violencias ocurridas en los últimos años en el marco de un recorrido guiado por los/as artistas valoriza

sensiblemente la espacialidad. Esos lugares de memoria ubicados dentro del territorio recorrido, focalizados en la actividad performática constituyen posibles matrices para el recuerdo, brindan dispositivos que regulan la facultad de recordar, posibilitan nuevos significados y habilitan novedosas relaciones de sentidos.

Queremos agradecer muy especialmente a los/as colegas y amigos/as que nos acompañaron durante la organización y edición de este libro. En primer lugar a la directora del Programa, Patrizia Violi, que nos entusiasmó y apoyó a lo largo de todo el proceso. A las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras, y muy especialmente a Mónica Tarducci, la directora del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (Universidad de Buenos Aires) con quien contamos siempre para ayudarnos y facilitarnos las gestiones que este emprendimiento requiere así como para difundir nuestro trabajo. A Javiera Robles Recabarren, integrante del equipo SPEME/UBA que participó con entusiasmo en todas las actividades relativas a la organización de las Jornadas de Arte y Memoria. A Rosemarie Buikema, quien sin haber participado en las actividades que dieron origen a este trabajo confió en nosotros/as aportando su escrito. Y, sin dudas, a todas/os las/os autoras/es de los artículos del libro por participar de la propuesta y compartir sus aportes y reflexiones para esta obra colectiva.

Bibliografía

- Amado, A. (2009). La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires, Colihue.
- Barthes, R. (2014). La cámara lúcida. Nota sobre fotografía. Buenos Aires, Paidós.
- Benjamin, W. (1971). Tesis de la filosofía de la historia. Barcelona, Edhasa.
- . (1989 [1939]). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus.
- Duhalde, E. L. (2014 [1984]). El Estado Terrorista Argentino. Buenos Aires, Colihue.
- Feverit, U. (2013). Emotions in History: Lost and Found. Budapest-New York, Central European University Press.
- . (2017). Le genre et l'histoire: l'exemple de la honte. En Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G., Histoire des émotions. Tomo núm. 3, pp.98- 116. Paris, Senil.
- Halbwachs, M. (2004 [1925]). Los marcos sociales de la memoria. Barcelona, Antrophos.
- Huysen, A. (2013). William Kentridge/NaiiniMalani: The Shadow Play as Medium of Memory. New York, Charta.
- Kraniauskas, J. (2002). Eva-peronismo, literatura, Estado. En *Revista de crítica cultural*, núm 24, pp. 46-51. Santiago de Chile.
- LaCapra, D. (2005). Escribir la historia, escribir el trauma. Buenos Aires, Nueva Visión.
- . (2008). Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma. Buenos Aires, Prometeo.
- Lastra, M. S. (2016) Volver del exilio: historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de la Argentina y Uruguay, 1983-1989, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas, Universidad Nacional de Misiones.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En Poéticas Contemporáneas, pp. 43-46. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Ricard, P. (2018). Reconstrucción del pasado, entre la historia y la ficción. Diversos modos de representación en hijos e hijas de militantes. En Semilla Durán, M. A., Rosier, M. y Hernández, S. (comps.). Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica, pp. 264-284. Columbus, Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.

Violi, P. (2014). Paesaggi della Memoria. Il trauma, lo spazio, la storia. Milano, Bompiani.

I. Trauma, duelo y reparación

1. Arte y duelo: entre los vivos y los muertos

Patrizia Violi

1. Mnemosine y las Musas

El nexa entre arte y memoria tiene orígenes antiguos en nuestra cultura y sus lejanas raíces se remontan a la mitología griega, en particular, al mito de Mnemósine. Según la versión más difundida del mito, Mnemósine, perteneciente a la especie de los Titanes e hija de Urano (el cielo) y de Gea (la Tierra), fue la primera en descubrir el poder de la memoria y en dar nombre a las cosas. Zeus, enamorado de Mnemósine, se transformó en pastor y se unió con ella durante nueve noches en Pieria. De esa unión nacieron nueve hijas, las Musas, que en el mundo griego representaban el ideal supremo del arte, entendido especialmente como música y poesía: Clío, musa del canto épico; Euterpe, de la poesía lírica; Talía, de la comedia; Melpómene, de la tragedia; Terpsícore, de la lírica coral; Erato, de la poesía erótica; Polimnia, de los himnos y las danzas rituales; Urania, de la épica didáctica, y Calíope, de la poesía épica.

El mito no explica por qué es Mnemósine —la memoria— quien da vida a las Musas, pero nos permite imaginarlo: la memoria, según parece sugerir la narración mitológica, no es suficiente para recuperar lo que fue; necesitamos algo más, una facultad de orden distinto. El pasado no se despliega de manera objetiva, no permanece inalterado con el tiempo, como algo a lo que siempre es posible volver, hallándolo idéntico a como lo habíamos dejado. El pasado se aleja de nosotros, se pierde lenta e irremediabilmente en el olvido, incluso cuando es más querido para nosotros y

cuando queremos retenerlo con todas nuestras fuerzas. Pero cualquier esfuerzo está destinado al fracaso, porque cada vez que intentamos recordar lo que hemos perdido surge algo distinto de lo que recordábamos o creíamos recordar, algo a menudo desconocido para nosotros mismos.

Que el acto de recordar se confunda cada vez más con la reconstrucción de un pasado que quizá nunca existió como tal es, por otra parte, un concepto unánimemente reconocido por todas las disciplinas que se ocupan de estudiar la memoria, desde la neurociencia hasta la historia. Bajo esta perspectiva, el mito de Mnemósine nos habla de algo muy actual, algo en lo que toda la investigación contemporánea sobre la memoria coincide: la memoria nunca es un simple registro del pasado, que fija estáticamente los eventos ocurridos, sino que reescribe constantemente dichos eventos, los cuestiona y, al hacerlo, los reinterpreta y les da un sentido nuevo y distinto.

Pero si el acto del recuerdo es un acto de reinención del pasado, libre de los vínculos de una objetividad referencial imposible, recordar se convierte, más radicalmente, en un verdadero acto de creación. Por eso necesitamos el arte: la memoria requiere un descarte, una invención, una imaginación que solo el arte puede aportar. Porque si bien la historia nos permite conocer nuestro pasado, solo el arte nos da la capacidad de imaginarlo y, con ello, de hacerlo realmente nuestro. Lo que fue se ha perdido para siempre, no podemos recuperarlo, sino solo evocarlo, reinventarlo, es decir, recrearlo.

2. El pecado de Orfeo

Si todo esto aplica a la memoria en general, se vuelve aún más crucial en el caso de las memorias traumáticas,

memorias de grandes traumas históricos, desde la Shoah hasta las dictaduras que en tantos lugares del planeta, especialmente en el continente sudamericano, han producido masacres, muertos, destrucción. La memoria de un trauma es algo muy singular: como la investigación psicológica y clínica ha demostrado ampliamente, los individuos que han sufrido traumas graves presentan trastornos particulares de la memoria: bloqueos, represiones y cancelaciones que a menudo impiden el propio recuerdo del trauma. Lo que aplica a los individuos también aplica, en cierta medida, a las comunidades, para las cuales recordar los traumas sufridos no es simple ni fácil. El arte, en estos casos, puede convertirse en un camino privilegiado para acercarse a los recuerdos traumáticos, para reelaborarlos, para hacerlos propios a través de la transposición de la imaginación.

No se trata, naturalmente, ni de “estetizar” el trauma ni simplemente de representarlo. Cuando trabaja con el trauma, el arte, para ser tal, no puede ser mimesis, sino reinvención, transposición a un plano distinto del real. El arte, en este caso, se presenta como una forma específica de conocimiento, una verdadera práctica teórica que constituye un aspecto muy relevante, pero no siempre adecuadamente considerado, de la práctica artística. Se podría hablar de una forma de *investigación performativa* caracterizada por emplear instrumentos distintos de la elaboración cognitiva pura, instrumentos que implican la acción corporal y la creación estética, donde se asume el pasado a través de la dimensión práctica del quehacer artístico. Un arte que es, ante todo, una forma metateórica de elaboración del luto y del trauma. Porque si la memoria siempre es el recuerdo de algo que quedó atrás, de un pasado que, como tal, se ha perdido para siempre, es precisamente de esa pérdida que nos habla el arte en particular: nos habla siempre de un luto. De ahí que la relación que vincula el arte y la memoria sea

más compleja: siempre abarca implícitamente un tercer término, y ese tercer término es la muerte.

Y nuevamente, incluso en este aspecto, pueden servirnos de guía las grandes narraciones míticas, puesto que, si seguimos la sugerencia de Lévi-Strauss, los mitos no son más que grandes narrativas colectivas elaboradas cuando una cultura no ha logrado encontrar aún la manera de conciliar valores en conflicto y tensión entre ellos.

El mito al que me refiero aquí es el de Orfeo, mito que tiene que ver con el arte, la memoria y la muerte. Orfeo es un poeta, es decir, un artista, que pierde a su adorada esposa Eurídice. Pero los dioses, conmovidos por su dolor, pero sobre todo por la grandeza de su arte, le conceden una oportunidad: podrá llevarse a Eurídice del mundo de los muertos solamente si logra no darse vuelta nunca a mirarla durante el camino que desde el inframundo, desde el mundo de los muertos, la devolverá a la vida. Sin embargo, como sabemos, Orfeo no resiste: se da vuelta y mira a Eurídice, perdiéndola para siempre.

Debo confesar que esta historia siempre me ha producido una cierta incomodidad. No con el pobre Orfeo, naturalmente. ¿Acaso hay algo más natural que darse vuelta a mirar lo que se ha perdido? ¿Cómo es posible resistir? Lo que siempre me ha parecido insoportable no es la humana —compañable— debilidad de Orfeo, sino la magnitud del castigo. ¿Qué terrible interdicción ocultaba esa inhumana prohibición? ¿Por qué es tan grave y terrible darse vuelta a mirar lo que se ha perdido?

He reflexionado mucho al respecto y he llegado a la conclusión de que el verdadero delito era precisamente ese: mirar a la cara a los muertos, anular la distancia que nos separa de ellos, traspasar el confín que divide la vida y la muerte, infringir la ley no escrita que nos impone mantener siempre separados los dos territorios. Toda nuestra

cultura se basa en esta segregación, desde los ritos funerarios de separación hasta la ubicación de los cementerios, y el mito de Orfeo nos habla de eso, de lo prohibido y peligroso que es romper esta barrera, mirar a los muertos, hablar con ellos. Pero es precisamente esto lo que hace el arte cuando se ocupa de la memoria: el arte nos obliga a posar la mirada en la muerte, nos obliga —y a la vez nos permite— mirar a nuestros muertos. El arte nos pone en relación con otro espacio, un espacio suspendido entre la vida y la muerte, donde podemos detenernos sin morir y sin transformar a los muertos en zombis peligrosos e inquietantes fantasmas. De esta manera, se reanuda el vínculo entre los vivos y los muertos, cuestionando su ausencia, pero, sobre todo, dejando que ellos cuestionen nuestra presencia. Porque la muerte es asunto nuestro, concierne a los vivos, no a los muertos, a diferencia de lo que el sentido común nos haría creer.

3. Arte y memoria

Uno de los artistas que con mayor perspicacia y fuerza poética ha captado esta cuestión es sin duda alguna Christian Boltanski, que a lo largo de toda su producción artística ha perseguido y materializado siempre y únicamente este nexo. Su arte no habla *de* los muertos, sino *con* ellos, es un diálogo continuo con quienes estuvieron y ya no están: las fotos que nos interrogan con sus miradas disidentes y a la vez tan cercanas, las palabras, los susurros, los latidos del corazón que escuchamos, los objetos, los trajes amontonados en grandes pilas, las luces, todo en sus instalaciones es una incesante interpelación que nos hacen los muertos.

Entre las miles de obras que podría citar aquí, me limitaré a mencionar brevemente una de las más recientes titulada *Ultima*, una instalación performativa puesta en escena en Bolonia en 2017, durante solo tres días, en primicia mundial, con ocasión de *Anime. Di luogo in luogo*, la gran retrospectiva dedicada al artista en dicha ciudad, del 26 de junio al 12 de noviembre de 2017, con varias exhibiciones y eventos.

En el espacio completamente vacío de un teatro del que se habían sacado todas las butacas, los espectadores entraban en pequeños grupos y se hallaban sumergidos en la penumbra, rodeados de sonidos indefinibles. Frente a ellos, detrás de una sutil pantalla de gasa, había una hilera de muebles, butacas, sofás y mesas, todos cubiertos por telas blancas, como cuando se deja una casa al prepararse para un largo, larguísimo, viaje, quizá sin regreso. A los espectadores se les advertía al entrar que, cuando quisieran, podían acceder a este espacio por los lados, ya que la pantalla de gasa no se podía atravesar y marcaba un límite irrebalsable. Más allá de la pantalla se podía circular libremente por el espacio entre los muebles cubiertos con telas blancas, donde se escuchaban voces lejanas que provenían de equipos de radio ocultos entre el mobiliario. En un momento dado, entraban por los lados inquietantes figuras vestidas de negro, con una capucha negra y una especie de máscara de gasa que duplicaba las facciones del rostro, perceptible detrás de la fina gasa blanca. Las figuras recorrían el espacio junto a los espectadores y, de vez en cuando, se acercaban a uno de ellos susurrándole al oído una pregunta: “¿sufriste mucho?”, “¿te diste cuenta?”, “¿fue algo repentino?”, “¿sentiste miedo?”, “¿lo hiciste por tu propia voluntad?”. Esas frases, pronunciadas en voz baja por aquellas inquietantes presencias, cambiaban de golpe la perspectiva, invirtiendo el signo de los dos mundos —el de los vivos y el de los muertos—, y los

espectadores comprendían en ese momento que eran ellos los muertos de aquella extraña instalación.

Es difícil explicar con palabras la particular sensación que suscitaba esa instalación en quienes la experimentaban: era verdaderamente como cruzar el umbral que separa a los vivos de los muertos, para hallarse por un corto tiempo “del otro lado”. El silencio atónito de todos los espectadores era la prueba más evidente de la potencia y la fuerza de esa sensación.

Con esta obra, Boltanski no solo nos pone a dialogar e interactuar con los muertos, sino que nos obliga, literalmente, a mirar el mundo desde su punto de vista, desde el punto de vista de quienes ya no lo habitan y se han marchado hace tiempo. *Ultima* representa, en este sentido, un ejemplo perfecto de cómo el arte no solo puede hablarnos del espacio inimaginable de los muertos, sino mucho más: puede construir un espacio donde los vivos y los muertos se encuentran, se miran, se hablan. El arte de Boltanski desafía la prohibición impuesta a Orfeo, se da vuelta para mirar hacia atrás, y nos obliga a hacerlo a nosotros también.

En este sentido, la lección de Boltanski puede ser generalizada, permitiéndonos formular alguna hipótesis más general sobre el tema del arte y la memoria. Yo creo que, cuando el arte se ocupa de la memoria, siempre trabaja con una conexión entre dos espacios, poniendo en relación los dos bordes de una herida abierta que no se suele cuestionar. Pero no es para suturar, para cerrar una herida abierta, que trabaja el arte; el arte no colma el vacío de la ausencia, sino que cuestiona sus márgenes. En esta interrogación residen su sentido y su valor, incluso teórico, porque el arte resignifica el vacío y la pérdida, nos lo devuelve, no pacificado, sino resignificado.

Esto ha ocurrido, en particular, en los países de América Latina que han sido objeto de terribles dictaduras en las

décadas de 1970 y 1980, dictaduras caracterizadas, especialmente en Argentina, por un fenómeno particular: el de la desaparición. Solamente en Argentina se habla de treinta mil desaparecidos, aunque la cifra jamás se podrá comprobar con certeza, ya que los militares responsables nunca han querido abrir sus archivos o revelar la ubicación de las fosas comunes.

El desaparecido posee un “estatuto ontológico incierto”, como observa Verónica Estay Stange (2016): todo lo relacionado con su existencia se ha cancelado, no hay archivos que prueben su arresto, no hay rastro de su desaparición, su cuerpo —de hecho— se ha hecho desaparecer, borrando a menudo sus huellas dactilares para que, en caso de ser hallado, resulte muy difícil, si no imposible, su identificación. En 1979, el dictador argentino Jorge Rafael Videla, entrevistado por un periodista, describía justamente así, con involuntaria y trágica precisión, esta nueva categoría de víctimas de su dictadura: “Un desaparecido es una incógnita: no tiene entidad, no existe. No está ni muerto ni vivo”. La desaparición instaaura un régimen de invisibilidad y de ausencia que transmite de manera aún más dramática el dilema de Orfeo. Para Orfeo el no poder darse vuelta a mirar, es decir, el no poder ver, pertenecía al orden de la prohibición, ubicándose así en el plano de una modalidad deontológica: no *deber* ver. Sin embargo, en el caso de los desaparecidos el no ver se convierte en una imposibilidad ontológica: un no *poder* ver debido a la ausencia del referente, debido a un vacío de naturaleza ontológica. Falta el cuerpo, y con él falta su rastro; lo que para Orfeo estaba prohibido, pero era posible, para los familiares de los desaparecidos es materialmente imposible.

El desaparecido, la desaparecida, evocan la figura del fantasma: el fantasma es el que elude la representación, o la habita sólo en las formas del horror, del muerto vivo que

vuelve a nosotros amenazador. Estas son las únicas formas que nuestra cultura parece conocer para acercarse a estas figuras fantasmáticas.

Si bien el arte puede, en general, poner en contacto a los muertos con los vivos y permitirles interactuar, en el caso de esos muertos fantasmas que son los desaparecidos va más allá, se convierte en instrumento de reflexión para dirigir el enfoque hacia algo dotado de un estatuto ontológico incierto, poniendo en discusión precisamente la naturaleza ontológica de ese vacío. Insisto en el aspecto reflexivo —y no solamente representativo— de este tipo de arte porque, como veremos, no está en juego un trabajo de *mimesis* por lo que respecta a lo real, sino una verdadera elaboración metateórica.

Por esa razón, creo, en América Latina ha sido y es sobre todo la práctica artística la que se hace cargo de este irrepresentado, de darle voz y presencia, a partir de los lugares de la memoria que se transforman en lugares de arte, donde se requiere precisamente que la obra de arte desempeñe el papel de significar y transmitir la memoria de un pasado traumático.

4. El Parque de la Memoria

En este sentido, es ejemplar el Parque de la Memoria de Buenos Aires, promovido a finales de la década de 1990 por varias organizaciones de derechos humanos e inaugurado definitivamente en 2007, con un modelo de gestión pública con participación de organizaciones de la sociedad civil. El parque se extiende por catorce hectáreas al norte de la ciudad, a lo largo de la gran arteria de la Costanera Norte, y a lo largo del Río de la Plata, donde arrojaban a los prisioneros aún vivos y aturdidos por las drogas. El Parque no

queda lejos del aeropuerto del cual partían los tristemente célebres vuelos de la muerte, e incluso hoy se escuchan desde el parque los motores de los aviones despegando, casi un recuerdo implícito del pasado que vuelve a entrelazar el hilo de la memoria presente y pasada.

El Parque es un gran espacio dedicado al arte, donde hay varias instalaciones fijas y áreas expositivas para muestras temporales. Desde el principio, el propósito principal fue conjugar el arte y la memoria, evitando cualquier forma directa de representación o puesta en escena del trauma.

Atraviesa el Parque un largo muro, con inscripciones de los nombres de las víctimas de la dictadura, cuya forma irregular evoca una herida abierta imposible de cerrar. Este es el único elemento directamente asociable, en términos referenciales, a la memoria del trauma de la dictadura; el resto del espacio es un gran parque, usado como tal por los ciudadanos, con varias obras e instalaciones ubicadas aquí y allá.

Hablaré brevemente de dos instalaciones que me parecen congruentes con mi propuesta de lectura: el arte como forma privilegiada, no tanto —o no solo— para resignificar la ausencia o para evocar a quienes hemos perdido, sino para abrir un espacio de contacto entre los vivos y los muertos, manteniendo en tensión los dos mundos.

La primera instalación es una obra de Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (Figura 1.1): concebida precisamente para la sede del parque, es una compleja operación conceptual, además de estética, que articula el tema de la aparición y la desaparición. Pablo Míguez era un adolescente de catorce años cuando lo arrestaron junto con su madre; fue probablemente torturado y obligado a presenciar las violencias a las que fue sometida su madre antes de ser asesinado y desaparecer sin dejar rastro. A Claudia Fontes le conmueve una coincidencia particular: Claudia y

Pablo son coetáneos. Ambos nacieron en 1964 y tendrían hoy la misma edad si Pablo no hubiese sido masacrado. Claudia decide reconstruir la figura de Pablo, pero del joven solo existen dos fotografías: la foto del carnet de identidad y una instantánea descolorida durante una excursión al río. A partir de esas fotos, y con la ayuda del mundialmente famoso Equipo Argentino de Antropología Forense y de los familiares del joven, se reconstruye en el ordenador la figura completa de Pablo, posteriormente fundida en tamaño real y ubicada sobre el agua, a unos setenta metros de la costa, en una plataforma flotante que imprime a la estatua un ligero movimiento oscilatorio que sigue el vaivén de las olas. La estatua está de espaldas al parque y a la tierra, mirando hacia el horizonte por la parte del río, de manera que el rostro de Pablo no queda visible a los visitantes, que solo podrían verlo desde el río.



Figura 1. 1. Reflejos de agua del Río de la Plata sobre acero inoxidable pulido espejo. Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez (escultura, 1999–2010, Claudia Fontes).

La estatua, pero también la historia de su construcción, que es parte integral de la misma, es un objeto semiótico complejo, en parte objeto artístico material, en parte narración de su propia construcción y en parte monumento funerario. A este respecto, vale la pena observar que la ceremonia en la que se emplazó la estatua en el río, más que una ceremonia de inauguración, recordaba una ceremonia funeraria, donde la estatua descendía desde lo alto, como si buscara su lugar de sepultura definitivo.

La obra de Claudia Fontes puede ser leída como la suma de muchos elementos simbólicos entrelazados: vinculada a la historia del río, donde tantos desaparecieron, alude a su suerte, siendo a la vez figura de una individualidad única, de *esa* vida singular que fue interrumpida, estatua funeraria y faro ideal para quienes navegan por esas aguas. Fundida en acero inoxidable, refleja la luz móvil del Río de la Plata, brillando al sol o, por el contrario, desapareciendo entre la niebla; su propia naturaleza física alude a un régimen de alternancia entre visibilidad e invisibilidad que se inscribe profundamente en la historia de las víctimas de la dictadura.

La obra de Nicolás Guagnini, *30.000* (Figura 1.2), también tiene una fuerte connotación autobiográfica y personal vinculada a la vida del artista, un joven argentino de la generación de la postmemoria nacido en 1966. La obra se compone de veinticinco columnas blancas de metal, equidistantes entre sí, que forman la rejilla de un cubo. Según el punto de observación de quien las mira, las columnas pueden aparecer completamente blancas o mostrar manchas y fragmentos oscuros que, poco a poco, van tomando forma revelando un rostro, la foto en blanco y negro de un hombre: el padre desaparecido del artista.



Figura 1. 2. 30.000 (escultura, 1999–2009, Nicolás Guagnini).

Existe un solo punto perspectivo desde el cual se ve el rostro completo, permitiendo reconstruir la cara del hombre. La foto es aquella que la abuela de Nicolás, quien pertenecía al movimiento de las Madres de Playa de Mayo, llevaba en un cartel a las protestas, remitiéndonos así a los miles de retratos fotográficos de la misma naturaleza que aparecen en todos los lugares de la memoria en Argentina, así como en todas las manifestaciones de conmemoración. También en este caso, aunque de maneras distintas con respecto a la obra de Claudia Fontes, resulta evidente una clara isotopía de la visibilidad y la invisibilidad: el rostro aparece y desaparece en función de nuestra posición como observadores, es decir, de la capacidad de nuestra mirada de captar una forma evasiva, reconstruida por la propia actividad de la visión y por su memoria. Del mismo modo, la obra es

una manera no solo de recordar, sino también de entrar en contacto con la figura del padre perdido en una modalidad móvil y variable que no garantiza la adquisición definitiva del recuerdo, sino que exige que nos reubiquemos física y simbólicamente sin parar.

La obra de arte de Guagnini se presenta como una forma particular de elaboración de la pérdida, un modo de reflexionar, incluso teóricamente, sobre la memoria, su labilidad y, al mismo tiempo, su permanencia, su reaparecer y desaparecer, la alternancia de momentos de máxima visibilidad y lucidez con etapas de oscuridad e ilegibilidad. También esta obra, a su manera, rearticula la distancia entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, abriendo un espacio intermedio, representado figurativamente por la falta de fijación visual de la imagen, en su oscilación entre legibilidad e ilegibilidad figurativa.

Ambas instalaciones pueden ser leídas como otras tantas formas de diálogo con los muertos, una elaboración teórica de la relación entre vivos y muertos, especialmente esos muertos literalmente desaparecidos en un espacio vacío.

Este espacio vacío no puede ser representado, elude toda operación mimética y debe más bien reinventarse en la imaginación artística. Esta reconstruye una imagen frágil, evanescente, basculante sobre el agua como la estatua de Pablo Míguez, o cambiante y variable como en la obra de Nicolás Guagnini que solo existe para el que la mira.

La desaparición crea un vacío tanto a nivel figurativo, en el plano de la imagen, como a nivel narrativo: la ausencia de todo rito funerario impide no sólo la elaboración del luto para quien se queda, sino también la posibilidad misma de poner un punto final a una vida. Como se ha observado en varios lugares,¹ el rito funerario tiene una función de

1 Cfr. Estay Stange (2016) y Violi (2017).

cierre, donde “cierre” tiene que ser entendido en un sentido narrativo, porque toda historia debe tener su final, ya sea triste o feliz. Cuando una historia no tiene conclusión, sino que resta suspendida, como la vida de los desaparecidos con su esencia fantasmal, nos resulta insoportable precisamente porque representa algo inconcluso y, como tal, impensable. “Una historia sin final no puede ser una historia; simplemente nos remite a la atrocidad de un tiempo que nos elude” (Estay Stange, 2016: 5).

Ahora, el tiempo que nos elude es precisamente el tiempo que separa a los vivos de los muertos. Por eso la desaparición, con su ausencia del cuerpo y de los ritos relacionados con su sepultura, es tan problemática y difícil: esta altera radicalmente la dinámica normal que existe entre la vida y la muerte. En circunstancias normales, la vida tiene un ciclo, e incluso cuando se produce una muerte violenta, los ritos funerarios, las ceremonias, el entierro representan su conclusión y terminan su recorrido. Pero cuando las personas desaparecen sin dejar rastro, este punto final desaparece también, al igual que la separación entre la vida y la muerte. En efecto, el rito fúnebre es el momento simbólico donde se establece y se celebra la distancia entre los vivos y los muertos, y la comida como ritual que en muchas culturas es consumida por los vivos subraya precisamente este desapego definitivo.

La figura del desaparecido puede, entonces, ser vista como el lugar donde esta separación permanece suspendida; una suspensión que si por un lado es insoportable para quien se queda, porque deja abierto el espacio de lo “irrepresentado” (Estay Stange, 2016), por otro lado, paradójicamente, se convierte en un lugar privilegiado donde el arte puede articular su función de conexión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Las dos instalaciones que analicé en este apartado problematizan este aspecto, no “cerrando” las historias de Pablo Míguez o del padre de Guagnini, sino más bien abriéndolas en un espacio que es, al mismo tiempo, de reflexión y de imaginación. Ambas trabajan en ese espacio intermedio de la interdicción, ese espacio en el que jamás debemos posar la mirada, como nos advierte el mito de Orfeo, y ambas tienen el valor de darse vuelta a mirar e imaginar a quienes ya no están.

5. Presencia de la ausencia

Creo que es por esta razón que todas las expresiones más interesantes del arte contemporáneo en América Latina de hoy giran en torno a este único eje temático, aunque con modalidades y lenguajes diferentes.

Quisiera concluir esta breve reseña con el análisis de dos casos distintos, ambos significativos para la línea de lectura que he desarrollado hasta ahora.

El primero es la obra *Ausencias*, realizada en 2007 en Argentina, Brasil y Colombia por el fotógrafo argentino Gustavo Germano. La obra consta de parejas de imágenes colocadas lado a lado y con una composición casi idéntica. La primera foto presenta retratos de hombres y mujeres jóvenes, antes de su desaparición, junto con otras personas, amigos o familiares, en distintas situaciones, algunas cotidianas y otras más formales, como bodas, viajes, paseos, fiestas, etcétera. En la segunda foto, la imagen se reconstruye exactamente a una distancia de treinta años: volvemos a ver la misma escena, con los mismos objetos y personas que aparecían en la primera foto en idéntica posición, pero el lugar del desaparecido está vacío.

En la primera foto dos mujeres jóvenes están sentadas una al lado de la otra y nos miran sonriendo, dirigiendo la mirada al fotógrafo. En la segunda, una mujer está sentada en el mismo banco, en la misma posición, pero el espacio junto a ella está vacío. Las fotos componen una secuencia que se lee como un texto, y son de hecho un texto que nos cuenta la historia de una desaparición. O más exactamente pone en escena esta desaparición. La concatenación sintagmática de los pares de fotos, colocadas de izquierda a derecha como en nuestro orden normal de lectura, no significa solamente un “antes” y un “después”, sino más bien la diferencia incolmable entre ese “antes” y aquel “después”, el estatuto incomparablemente diferente de la segunda instantánea en relación con la primera. Ahora, si bien es cierto que las fotos escenifican una ausencia, en aquel espacio vacío sucede algo más, un paradójico punto de encuentro entre los muertos y los vivos, triangulado en la mirada de quien los mira. La imagen evoca, refleja y hace palpable la ausencia misma de toda posibilidad de representación, pero al hacerlo pone en contacto lo que existe y lo que no, al que ha desaparecido y al que queda, la vida y la muerte. En el vacío de la representación logramos ver, a través de la imaginación, la presencia de la ausencia.

Aquí se invierte el efecto *punctum* del que hablaba Barthes: ya no es la imagen de quien sabemos ausente la que atestigüa la catástrofe ocurrida, sino que es su cancelación material la que representa de manera directa la ausencia. Si bien para Barthes era la presencia en la foto la que prefiguraba la ausencia futura, aquí la ausencia pasada —la desaparición ya ocurrida— se representa directamente en forma de lugar vacío. Entonces, el *punctum* ya no alude al pasado, “el énfasis desgarrador del noema (él/ella ‘fue’)”, sino al presente: *él, ella ya no está*, no solo en el tiempo, sino también en

el espacio, porque ha desaparecido de la representación, se ha convertido en un espacio vacío. Un vacío que también se adueña del futuro: *él, ella no estará nunca más.*

En esta obra también se pone en escena un encuentro entre vivos y muertos: el espacio vacío no es tan solo el signo de una ausencia, sino la presencia de esa ausencia que, parece decirnos Germano, aún existe y sigue viva en la vida de los que quedan, viva como lo estaba en el momento en que desaparecieron esos jóvenes, que permanecerán siempre tales. De hecho, el tiempo está inscrito en estas fotos, el tiempo que deja sus rastros —y sus ofensas— en los cuerpos de los que quedan, inscribiéndose en sus rostros, en las arrugas, en los dobleces de la piel, mientras entrega inmutada al recuerdo la juventud y la belleza de quienes ya no están. El encuentro entre vivos y muertos se transforma aquí en encuentro entre dos temporalidades que logran coexistir únicamente en la imaginación de la obra artística: el tiempo en movimiento de los vivos y el tiempo detenido de los muertos solo pueden encontrarse en el espacio irrepresentable de la ausencia, que ninguna imagen es capaz de saturar. Ningún signo puede llenar el espacio figurativamente vacío de la segunda imagen; solo la imaginación y el recuerdo pueden habitarlo, reevocando a quien, en un tiempo lejano y perdido, ocupó esa posición. Y en este espacio que el arte solamente puede recrear, los vivos pueden acercarse a la memoria de los muertos sin miedo.

Germano trabajó durante mucho tiempo con familiares y amigos de los desaparecidos para realizar su obra; después de localizarlos y presentarles su idea, se reunió con ellos muchas veces para reflexionar juntos sobre el sentido de la operación, en un verdadero proceso de elaboración del luto. Y quizá sea precisamente en esta práctica, incluso más que en la obra, por hermosa que sea, que reside el sentido más verdadero y profundo de esta creación artística. Es

aquí donde Gustavo Germano vuelve a unir precisa y conscientemente la línea discontinua que separa a los vivos de los muertos, sin negar la fractura y la pérdida, sino trabajando en sus márgenes. Orfeo novel, Germano obliga dulcemente a los sobrevivientes a mirar el vacío de la ausencia y quizá, en ese mirar hacia atrás, les ayuda a encontrar una presencia distinta.

Me gusta asociar a la obra de Germano la de una joven artista colombiana, Erika Diettes, cuyo trabajo se acerca extraordinariamente al sentido de todas las obras que he mencionado hasta ahora. En este caso, analizaré la obra *Relicarios*, una instalación formada por 165 paralelepípedos que se presentan como tantos otros bloques de una sustancia llamada tripolímero de caucho, un material similar a una resina de color amarillo. Cada uno de estos bloques contiene uno o varios objetos que pertenecieron a una víctima de la terrible guerra que devastó Colombia durante más de cincuenta años, dejando cientos de miles de muertos y millones de desplazados obligados a abandonar sus casas y sus tierras. (Figura 1.3).



Figura 1.3. Relicarios (instalación, 2011-2015, Erika Diettes).

Los objetos son muy variados: una camiseta, un juguete o un zapatito de cuando la víctima era pequeña, fotos, cartas, apuntes, un bolígrafo, una medalla... no hay más criterio que el de la elección de los familiares. De hecho, son ellos, en un cierto sentido, los verdaderos autores de esta obra, pues fue mediante el diálogo con las familias y los sobrevivientes que Erika construyó su relicario. En efecto, fue durante un larguísimo trabajo de contacto e intercambio con los familiares que se eligieron estos objetos, siempre por decisión de las familias afectadas. La artista comenzó su investigación en 2009 y la continuó durante siete años, hasta la inauguración de la primera exhibición que tuvo lugar, en noviembre de 2016, en el Museo de Antioquia en Medellín.

Relicarios es muchas cosas a la vez: es una sofisticada obra de arte, pero también un archivo *sui generis*, un testimonio

poético y humano, al igual que una reflexión teórica sobre la muerte, sobre la elaboración del luto y sobre el sentido de los objetos. Y ante todo, como ocurrió con Germano, ha sido una larga y dolorosa práctica de la memoria: Erika Diettes pasó muchísimo tiempo con los familiares y amigos de cada una de estas víctimas, y ella, al igual que Orfeo, también se dio vuelta para mirar a quienes ya no están y ayudó a los sobrevivientes a hacerlo, a pesar de la pena, a pesar del dolor y, a veces, incluso a pesar del riesgo real ínsito en el mero hecho de reevocar las historias de ciertas víctimas. Así, el trabajo del arte se convirtió a la vez en un trabajo de reelaboración del luto, capaz de reparar de una manera misteriosa el dolor de la pérdida.

Más aún, Erika no hizo distinción alguna entre las diferentes “categorías” de víctimas: aquí hallamos los recuerdos de la mujer indígena y del militar, de quien solo fue una víctima inocente y de quien fue también persecutor. Este no es un relicario “de parte”, y si esa decisión ha levantado algunas críticas es porque, en mi opinión, su significado no ha sido plenamente comprendido. La obra artística no anula responsabilidades ni necesarios juicios políticos, sino que se presenta simplemente en otro plano, de la parte de los que quedan, para dar voz a esa mirada y a ese dolor; como dice la artista,² esta no es una obra sobre la violencia, sino sobre el dolor de la pérdida.

Del mismo modo en que lo hace Christian Boltanski con otros medios de expresión, Erika Diettes reúne a los que quedan con los que ya no están, y el lugar de dicho encuentro es la materialidad de los objetos. Objetos sustraídos al sinsentido del olvido y engastados para siempre en la materia. Los objetos de *Relicarios* son, en este sentido, objetos transicionales, operadores de una transformación que nos

2 Comunicación personal.

conduce del espacio real de las cosas al espacio simbólico de la memoria y la imaginación. Aquí los objetos son portadores de un doble estatuto: por un lado, son, literalmente, *reliquias*, algo indiciariamente vinculado a la persona desaparecida, que le perteneció, que por ella fue vestido, usado, tocado, escrito. En resumen, un rastro, una huella de la persona que, como tal, no acarrea semióticamente una contigüidad causal. Es como si los objetos tuviesen en sí la capacidad de evocar de manera potente a quienes fueron sus dueños; pensemos, por no dar un ejemplo demasiado banal, en las montañas de zapatos o de gafas que hallamos en lugares de memorias terribles como Auschwitz. Por otro lado, los objetos también son siempre su propia historia, evocan una narrativa: ¿de quién fue ese objeto, cuándo lo poseyó, usó, vistió? ¿En qué fiesta, en qué encuentro se llevó esta colorida corbata? ¿Qué niña jugó con esta muñeca? ¿Qué soldado mereció esta medalla y por qué motivo? *Relicarios* no lo dice, pero permite imaginarlo, como lo hacía el mito. Erika Diettes recogió todas estas historias en su archivo personal, un archivo secreto e inaccesible a los visitantes, que jamás sabrán los nombres ni de quienes poseyeron, ni de quienes donaron, los objetos-reliquias que representan sus rastros. Las historias que estos encarnan son demasiado íntimas, demasiado personales para contarlas, pero todos los objetos, en su diversidad, narran una sola historia, la de todo lo que perdemos en la insensata violencia de la guerra. Los objetos que presenta *Relicarios*, con su inmovilidad congelada en la resina que permite verlos, pero a la vez los aleja a otro lugar inalcanzable e intangible, son objetos que han perdido su uso y, con este, su sentido. La pérdida parece extenderse de las personas desaparecidas a todo el universo material y simbólico que normalmente nos rodea y da sentido a nuestra presencia en el mundo. Sin embargo, a través de los objetos y de sus historias secretas,

estos muertos parecen regresar a nosotros para atestiguar que en algún momento existieron y que todavía pueden hablarnos y, quizá, darnos un secreto consuelo.

Bibliografía

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Seuil.

Estay Stange, V. (2016). La présence par l'absence. Conferencia en el coloquio internacional *Les archives du silence*. Ruanda, diciembre de 2016. Mimeo.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit*. Paris, Seuil.

Violi, P. (2017). Disappearance, Mourning and the Politics of Memory. En Sharman, A., Grass Kleiner, M., Lorusso, A. M., Savoini, S. (comps.), *MemoSur/MemoSouth. Memory, Commemoration and Trauma in PostDictatorship in Argentina and Chile*, pp. 35-55. London, Critical, Cultural and Communications Press.

2. Los pliegues de la historia en el teatro *Black Box* de William Kentridge: Muestreo de nazismo alemán y colonialismo³

Rosemarie Buikema

Por un lado, decimos: La Ilustración es nuestra mejor y última esperanza. Pero mi trabajo también reconoce la imbricación de la Ilustración con tantos otros desastres.

William Kentridge, *That Which is not drawn* (2017: 17)

Características de nuestra era postcolonial y postsocialista son las formas en la que los estados-naciones se hacen responsables de sus historias de opresión y/o violaciones a los derechos humanos. Estos procesos en los que las autoridades son llamadas a la justicia se describen mejor como procesos de revuelta, en lugar de revoluciones, si seguimos la diferenciación entre los términos de Julia Kristeva. En su ensayo *L'avenir d'une révolte* (1998), Kristeva argumenta que una revuelta siempre apunta hacia una transformación radical y cultural, pero que nunca representa una ruptura única con el pasado. Una revuelta, como se utiliza en los trabajos posteriores de Kristeva, implica un proceso de autoreflexión y elaboración a través de un proceso que nunca se termina y necesita ser constantemente reconstruido.⁴ La

³ Esta es una traducción del Capítulo núm. 6 "The Folds of History in William Kentridge's *Black Box Theatre: Sampling German Nazism and Colonialism*" del libro *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st-century Literature and Art*, de Rosemarie Buikema, editado por Susan Stanford Friedman en 2018.

⁴ Su enfoque crítico cambia así del proceso de transgresión en la práctica textual (revolución) — como en *La Revolución del Lenguaje Poético* (Kristeva, 1984)— a los procesos de movimiento y

revuelta es una reversión, una reubicación, una transformación, pero, también, un retorno; es la fuerza más poderosa y prometedora dentro de nuestra cultura.

En el trabajo de Kristeva, la revuelta está dirigida ante todo a la renovación de la vida mental. Sin embargo, agrega de inmediato, en la medida en que la revuelta se refiere a un punto de inflexión en la relación entre el individuo y el significado, la revuelta cultural individual siempre afecta a la sociedad en un sentido más amplio. El concepto freudiano de “*Durcharbeitung*”, traducido como proceso de elaboración, es de crucial importancia para la revuelta. En un sentido psicoanalítico, la elaboración apunta a volver a la búsqueda del yo como una precondition para una transformación. En una entrevista realizada por Philippe Petit, Kristeva declara: “Volver a la búsqueda del yo nos llevará más cerca de la revuelta. Arriésguese a estimular la memoria, el pensamiento y la voluntad recíprocamente” (Kristeva, 2002: 85). A través del trabajo de elaboración, los procesos indeseados de repetición en la vida mental y sociocultural pueden ser denotados y puestos en movimiento. En un proceso de elaboración, uno puede superar potencialmente la resistencia a lo que aún no se conoce, ya sea por razones personales o políticas. El pensamiento subyacente detrás de una línea de pensamiento tan psicoanalítica es que la articulación de lo reprimido despeja el camino para liberar al sujeto de mecanismos de repetición. Por lo tanto, el espacio analítico permite la recuperación del tiempo perdido y la memoria perdida. En otras palabras, la elaboración permite relaciones nuevas de significación y representaciones novedosas. El argumento general que estableceré más adelante a lo largo de este capítulo es que la renovación sucede de

repetición (revuelta), y al impacto social y crítico de tales prácticas. Véase también *Revoltes in de Cultuurkritiek* (Buikema, 2017), donde desarrollo aún más el concepto de “revuelta” y revolución.

manera más vital cuando emerge como resultado de un análisis y elaboración de estructuras existentes: la red de relaciones y significados que yace en la base del fenómeno que debería ser cambiado o renovado. Asimismo, cuando se procesan historias de violencia u opresión, el objetivo hacia una política de “nunca más” es probable que tenga más éxito cuando se la acompaña de un proceso de reorientación y reconsideración sistemáticas. En un sentido kristeviano, la revuelta ocurre en la psiquis, en el pensamiento, sentimiento y manifestación de la misma como literatura y arte, pero siempre implica simultáneamente una renovación de relaciones sociales a través de la rearticulación simbólica. Cuando se entiende como elaboración individual de relaciones existentes de significación, una revuelta posee serias implicaciones políticas; pide una política diferente: la política de una contestación permanente (Kristeva, 2002).

Si alguien ha logrado realizar la revuelta, tanto el método como el tema de su impresionante obra, es el artista sudafricano William Kentridge. Radicado en Johannesburgo y de ascendencia judía lituana y rusa, Kentridge ha realizado trabajos que han cautivado al mundo del arte moderno y contemporáneo en las últimas dos décadas. Se han expuesto innumerables exhibiciones y producciones de multimedia en Johannesburgo, Ciudad del Cabo, Sídney, Melbourne, Nueva York, Boston, Kassel, Venecia, Copenhague, Ámsterdam y Berlín. Desde una variedad de rutas de vuelo en constante cambio, las obras de Kentridge articulan los aspectos violentos y opresivos de las narrativas modernas de progresión, abordan amnesia cultural concomitante y tematizan actos de memoria y elaboración como una responsabilidad contemporánea ineludible. Su método, al cual él mismo irónicamente denomina “animación de la era de piedra”, es uno de los aspectos más característicos de su trabajo (Huyssen, 2013). Esta técnica aparentemente

premoderna materializa eficazmente su particular política de contestación: una crítica a los beneficios del progreso tecnológico, las promesas de la Ilustración y la modernidad. Su animación de la edad de piedra literalmente se pone al día con el progreso como un proceso lineal mediante visualización y puesta en escena de lo que se ha perdido en el proceso. A lo largo de su trabajo, los objetos van y vienen, cambiando constantemente la materia, la forma y el significado como los recuerdos. Así, la materia animada toma forma y las formas icónicas se convierten en materia. Una y otra vez, lo que se ha perdido se hace presente, revive, reformula y vuelve a tener significado, estableciendo nuevas relaciones entre presente, pasado y futuro mientras nunca deja de llorar esa pérdida.

Una de las instalaciones que aborda y encarna más explícitamente la revuelta como un proceso de re-búsqueda y elaboración es el espectáculo multimedia *Black Box*.⁵ Este trabajo puede ser considerado como un *Gesamtkunstwerk*⁶ Barroco, en el que la historia se desarrolla por sí misma; pero estos pliegues de la historia nunca se emparejan. Como demostraré a través de un tour virtual de instalación, aquí Kentridge transforma los géneros aparentemente premodernos y simples del juego de sombras y el teatro proscenio en instrumentos políticos contemporáneos.⁷ Desde las alas del teatro *Black Box*, datos históricos y material archivístico son continuamente desarrollados y elaborados hasta que constituyen un poder expresivo ineludible. Es, precisamente, la dinámica y la interacción multicapa entre mensaje

5 Disponible en: www.youtube.com/watch?v=w6COngRIFsw. [Consultad: 31 de marzo de 2020].

6 "Gesamtkunstwerk" es una obra de arte que transgrede los límites de disciplinas artísticas individuales. Mi análisis del trabajo de Kentridge en este capítulo profundiza la investigación presentada en "The Revolt of the Object" (Buikema, 2016).

7 Cfr. performance de veinte minutos que se mostró en el centro del espacio expositivo. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Yd2q9Xkvt3c. [Consulta: 30 de marzo de 2020].

y medio, materialidad y forma, lo que sostengo, que encarna la revuelta como un proceso de resistencia contra claras verdades. En este sentido, *Black Box* es ejemplar de una poética de reciclaje del siglo XXI al mostrar cómo las transformaciones y renovaciones penetran mejores estructuras existentes cuando no se presentan a sí mismas como una ruptura radical con el pasado, sino como un proceso en el que esos hechos y narrativas del pasado, que deberían ser elaborados, son investigados, complementados, corregidos y/o doblados. Como resultado, Kentridge muestra cómo las artes contribuyen al pensamiento revolucionario contemporáneo y, al hacerlo, se une el giro planetario en la crítica modernista en su propio estilo característico y medio específico.⁸

1. *Black box* como discurso crítico de memoria multidireccional

En 2012, William Kentridge exhibió la instalación multimedia *Black Box/Chambre Noire* en el Museo Histórico Judío en Ámsterdam (Figura 2.1). *Black Box* fue originalmente comisionado por la Fundación Alemana Guggenheim en Berlín, donde se exhibió por primera vez en octubre de 2005. Mediante este espectáculo multifacético, Kentridge confronta tanto a la historia africana del productor como a la historia europea contemporánea de su época. Los recursos estilísticos de la sombra, el trazado, la metamorfosis y el palimpsesto son las manifestaciones más explosivas de una herencia que ha sido borrada de la memoria europea:

8 Cfr. Friedman (2015) para un análisis revelador de modernismos interconectados tras el imperio. Basándose en el giro postcolonial y transnacional de los estudios modernos, la autora desafía los marcos centrales y periféricos del pensamiento modernista tradicional y propone nuevas líneas de trayectoria como centros interconectados y resultados contradictorios.

el primer genocidio del siglo XX en forma de exterminio despiadado de las tribus Nama y Herero en Waterberg en el suroeste de África por el ejército colonial alemán. Representado como una reconstrucción de un archivo colonial, *Black Box* tematiza una herencia euroafricana que todavía debe ser reconocida. Con este fin, *Black Box* erige un monumento visual en memoria del genocidio alemán de diez mil de los veinte mil namaquas y de sesenta y cinco mil de los ochenta mil hereros en el sudoeste de África al exhibir un archivo reensamblado y una proyección multimedia de documentos históricamente centralmente situada.⁹



v

Figura 2.1. *Black Box/Chambre Noire* (imágenes proyectadas con prototipos mecánicos, 2005, William Kentridge. Cortesía del artista).

9 De los catorce mil soldados alemanes, unos mil quinientos murieron en batalla o por enfermedad (Conrad, 2012: 201). En 1985, el informe Whitaker de la ONU reconoció formalmente el asesinato de los herero y nama como genocidio (Whitaker, 1985).

La puesta en escena del material histórico exhibido (órdenes militares, lista de muertos, mapas de la tierra realzados en carbón, imágenes coloniales y dibujos) está enmarcada dentro de un teatro barroco proscenio en miniatura, en el que se realiza un teatro de sombras dentro de la estructura narrativa de la ópera de Mozart *La flauta mágica*. Sin embargo, en *Black Box*, la música de Mozart está yuxtapuesta con los lamentos hereros (*outjina*).¹⁰ De esta manera, parte de la mejor y más hermosa música clásica, que la historia alemana haya producido, se mezcla y contrasta simultáneamente con los aspectos coloniales excepcionalmente crueles de esa misma historia, una crueldad que, de acuerdo a la interpretación de Kentridge, ya se anticipa en el libreto de *La flauta mágica* (Kentridge, 2005: 51). En la ópera, se expresan los ideales utópicos del progreso y la Ilustración mientras el sumo sacerdote Sarrastro, motivado por sentimientos de caridad, conduce a Pamina, la hija de la reina de la noche, fuera de la oscuridad (cautiverio) hacia la luz (libertad y razón). No obstante, Kentridge argumenta que esta Ilustración utópica no es una Ilustración real debido a que el proyecto emancipatorio de Sarrastro se realiza a través del uso de violencia.

De acuerdo con esto, Adorno había sugerido que el progreso emplea la razón de la misma manera que una bestia depredadora emplea sus garras (Adorno y Horkheimer, 2002 [1987]). El paralelismo entre el discurso de *La flauta mágica* de la luz como una precondition para la visión, el progreso y la verdad y la de muchas misiones coloniales (la Ilustración de un continente oscuro debe ser llevada a cabo, si es necesario, con el uso de violencia), se encuentra

10 "Outjina" son lamentos y cantos de alabanza que forman parte de la cultura oral de los hereros. Las canciones cuentan la historia del pueblo Herero, así como la pérdida de una gran parte de su gente debido a la guerra colonial con los alemanes (Coumans, 2011: 65).

abiertamente presente en *Black Box* a un nivel musical narrativo y visual. Si *La flauta mágica* encarna los aspectos utópicos de la Ilustración, *Black Box* personifica el otro lado de la moneda y hace que las apreciaciones sean extraídas de la oscuridad y las sombras. La interacción entre luz y sombra, progresión y destrucción, se torna el centro de la presentación a través del despliegue de Kentridge de una grabación históricamente significativa de *La flauta mágica*: la performance que se realizó para toda la elite nazi en Berlín en 1937.

No importa cuán intertextual pueda sonar esta introducción al objeto de Kentridge, dicha interpretación continúa siendo la más básica de las formas en las que *Black Box* evoca, por medio del uso de multimedia, la memoria de diferentes legados de violencia dentro de contextos museológicos de Berlín y Ámsterdam, instando al espectador a trabajar a través de estos recuerdos reprimidos para dar lugar a un futuro en un mundo postcolonial globalizado. La puesta en escena de una historia colonial alemana reprimida dentro del contexto del Museo Histórico Judío marca un paso importante hacia una reanimación disruptiva del Holocausto como el recuerdo encubridor¹¹ de Europa, siendo la principal inversión de memoria en Europa por excelencia.¹² Sin embargo, no es sólo debido a su marco geopolítico específico que *Black Box* despliega el genocidio olvidado como una narrativa que precedió al Holocausto y dejó una marca compleja en las relaciones políticas

11 En alemán, "Deckerinnerung". Concepto acuñado por Sigmund Freud en el texto *Sobre los recuerdos encubridores* de 1899 [N.de los E.].

12 Cfr. Chambers *et al* (2014) y Skartveity Goodnow (2010) para obtener más información sobre la transformación de museos como espacios transculturales a la luz de movimientos migratorios globales e historias reprimidas, voces, recuerdos, etcétera.

contemporáneas, tanto dentro como fuera de Europa.¹³ La intervención estructural dentro de las prácticas convencionales de memoria proviene del archivo recreado y los bastidores del teatro proscenio. Al volver a mezclar los hechos además de los modos artísticos y los géneros, el enfoque multimedia de Kentridge representa lo que los académicos en memoria crítica entienden como una práctica de memoria multidireccional. Al introducir el término de *memoria multidireccional*, Michael Rothberg intentó transformar la competencia nacional y transnacional entre historias de violencia en procesos de intercambio cultural productivo:

“Contra el marco que entiende la memoria colectiva como memoria competitiva (una lucha suma cero por escasos recursos) sugiero que consideremos la memoria como multidireccional, sujeta a una negociación continua, de referencia cruzada y de apropiación, como productiva y no privativa”(Rothberg, 2009: 3).

La orden de exterminio del General Lothar von Trotha de 1904 juega un papel central en la exhibición de este archivo histórico multidireccional: “Yo, el Gran General de las tropas alemanas, envío esta carta a los Herero. Los herero deben abandonar la tierra. Si no lo hacen, los obligaré con el Groot Rohr [cañón]. Dentro de las fronteras alemanas, se

13 Desde que Aime Cesaire, en *Discours sur le colonialisme* (1950), y Hannah Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo* (1951), trataron de pensar en el nazismo y colonialismo juntos, la idea de una relación entre ambos legados de violencia ha dado lugar a continuos desacuerdos y debates entre historiadores. En resumen, este debate de continuidad versus discontinuidad aborda la cuestión de que si el Holocausto y/o la búsqueda alemana del espacio vital en Europa del Este pueden entenderse, al menos en parte, como resultado de los aspectos abominables del colonialismo e imperialismo alemanes (tesis de continuidad), o si la política de la Segunda Guerra Mundial debe ser percibida como otra catástrofe singular en la historia mundial (tesis de discontinuidad); cfr. Kundrus (2011); Langbehn y Salama (2011). Michael Rothberg, un jugador clave en la encuesta de este debate, acuñó el término “el giro colonial en los estudios del Holocausto” (Rothberg, 2009: 101). Este giro ha sido clave para nuestra comprensión de la Europa poscolonial desde entonces.

le disparará a cada herero, con o sin arma, con o sin ganado. Ya no aceptaré mujeres y niños. Los llevaré de regreso a su gente o dejaré que le disparen. Estas son mis palabras para los herero. Firmado: El Gran General del Poderoso Kaiser, von Trotha”. (Citado en Olusoga y Erichsen, 2010: 139).

La muestra explícita de este texto crucial, y bastante torpemente escrito, es una declaración geopolítica por derecho propio, que evoca preguntas bastante concretas. La confrontación disruptiva y omnipresente entre memoria y olvido, barbarie y cultura, luz y oscuridad, lo humano y lo inhumano, tradición y modernidad, está documentada y guiada por un texto colonial ejemplar. Los espectadores se ven inevitablemente obligados a preguntarse: “¿Cuál es el trasfondo del texto? ¿Quién pelea con quién y por qué? ¿Cómo otros objetos dentro de este archivo se relacionan con los hechos reproducidos en esta orden militar?

Evocar preguntas y contestar perspectivas históricas y narratológicas no es solo uno de los efectos políticos, sino también uno de los impulsos más importantes detrás de la práctica artística de Kentridge, como lo demuestra una anécdota que comparte en una entrevista sobre la inspiración detrás de *Black Box*. Para prepararse para su presentación, Kentridge visitó el sitio conmemorativo de Waterberg en Namibia. Durante su visita, se sintió desconcertado por la ausencia de una perspectiva multidireccional en la historia colonial de Alemania:¹⁴ “El sitio es ahora un parque nacional en Namibia. Al pie de la montaña, hay un cementerio de guerra alemán donde se hayan enterrados 23 soldados alemanes. Está bien preservado, con un libro de visitas, donde turistas alemanes escriben cosas como ‘gracias por mantener bien cuidadas las tumbas’ y ‘por favor que

14 En la librería del Museo de Historia Judía encontramos ahora algunos objetos sobre el colonialismo alemán junto a la documentación del patrimonio cultural judío.

no haya más guerras en nuestros tiempos y que se honre a estas personas'. En el comedor del campamento, hay fotografías del Kaiser, su esposa y de las tropas alemanas, pero en ningún lugar hay algo escrito sobre lo que aconteció allí. Es como si se tomara a Auschwitz y a unos pocos alemanes que murieron por disentería mientras trabajaban allí y, luego, hubiera un cartel donde fueron enterrados, pero ni una palabra sobre lo que sucedió en Auschwitz. Lo importante fue la invisibilidad de la historia en Namibia. Sería muy difícil imaginar nuestra relación y la historia de la Segunda Guerra Mundial sin registros, libros, escritos, películas, monumentos, museos, debates" (citado en Coumans, 2011: 95).

Para contrarrestar esta práctica conmemorativa hegemónica, la instalación está acompañada por paneles que brevemente abordan los acontecimientos que llevaron a la catástrofe. Con el fin de una mejor comprensión de las intersecciones históricas y el simbolismo abrumador de la presentación, voy a desarrollar un poco más estos acontecimientos predominantemente olvidados.

El sudoeste de África, ahora conocido como Namibia, fue colonizado por los alemanes en 1884. El ejército alemán acordó tratados de protección con los diferentes grupos étnicos, los herero y los nama, que estaban envueltos en luchas mutuas por ganado y tierra. No solo dichos tratados tenían la intención de suprimir estas luchas, sino que también buscaban reprimir la búsqueda de independencia por ambas partes. Sin embargo, los tratados simplemente aumentaron la desunión entre las dos poblaciones, así como las tensiones coloniales. Hacia finales del siglo XIX, un brote de peste bovina condujo a una mayor desestabilización de las relaciones coloniales. Innumerables hereros pobres fueron obligados a entregar sus tierras a los ocupantes alemanes y, luego, forzados a trabajar en las granjas

alemanas, donde a menudo eran tratados como esclavos, golpeados, abusados sexualmente y linchados. Gobernado desde Windhoek y Berlín, el ejército colonial convirtió su responsabilidad por la posición debilitada de los herero en un deseo de crear una posible colonia alemana en África. Los alemanes comenzaron a reclamar tierras de maneras cada vez más violentas. Guiados por Henrik Witbooi, los nama apoyaron inicialmente a las tropas alemanas en su batalla contra los herero desde el punto de vista de que ambos enfrentaban a un enemigo en común. Sin embargo, los líderes de los herero y los nama, que estaban dispersados por toda el área, tiempo más tarde, decidieron romper los tratados comunitariamente, una iniciativa del herero líder Jefe Samuel Maharero (1856-1923). En 1904, los herero y los nama se reunificaron en un levantamiento contra los colonizadores. Inicialmente, los nama lo hicieron en forma de una guerra de guerrilla que duró dos años mientras que los herero se oponían abiertamente a la ocupación colonial, reuniéndose en el área sagrada de la meseta de Waterberg. Von Trotha reprimió este levantamiento legendario de una manera violenta e intensamente sangrienta.¹⁵ Cuando se hizo evidente que parte de los herero habían huido de la masacre, Von Trotha escribió lo siguiente a su superior en Windhoek, Leutwein, el gobernador del sudoeste de África: “La frontera del este de la colonia permanecerá acordonada y se utilizará terrorismo si los herero aparecen. El país debe desaparecer de la faz de la tierra. Ya que fracasé en el intento de destruirlos con armas, tendré que lograr mi objetivo de esa manera”. (Olusoga y Erichsen, 2010: 155).

15 El general von Trotha fue reclutado por el káiser Guillermo II para esta misión en particular y ya había adquirido una reputación de crueldad y violencia en el norte de China y el este de África (Conrad, 2012: 189). Cuando se le pidió que interviniera en el sudoeste de África, su respuesta fue: “Destruiré a las tribus rebeldes derramando ríos de sangre y dinero. Sólo entonces será posible sembrar las semillas de algo nuevo que perdurará” (Olusoga y Erichsen, 2010: 139).

Para dar a conocer estas intenciones a los herero, Von Trotha anunció su infame *Vernichtungsbefehl* (orden de exterminio), la cual cita Kentridge. El conflicto colonial posterior resultó en genocidio, una práctica alimentada por el afán del pueblo alemán de expandir su espacio vital, de ser necesario, a expensas de otros pueblos (Baranovski, 2011, Conrad, 2012).¹⁶ En los años siguientes, decenas de miles de herero, que habían escapado de la batalla de Waterberg, fueron llevados a campos de concentración donde se los obligó a usar placas de metal alrededor del cuello, mostrando el emblema del emperador Guillermo II de Alemania. Los hombres fueron humillados de todas las maneras posibles, golpeados y linchados. Las mujeres fueron violadas con tanta frecuencia que, actualmente, alrededor de la mitad de los hereros sobrevivientes tienen un abuelo o bisabuelo alemán (Gewald, 1999).¹⁷

Estos hechos y la pregunta de qué historia se oculta detrás de los objetos en el archivo, impulsan el proyecto de *Black Box*. Tenemos el desafío de preguntarnos, qué es exactamente lo que estamos viendo aquí. ¿Qué conocimiento oculto subyace en este archivo colonial?

16 Aunque Alemania llegó tarde al escenario colonial, su política colonial fue impulsada por los mismos principios que los de otros imperios europeos de la época. Bajo la promesa de modernización, se ocultaron intereses nacionales y socioeconómicos, como el deseo de luchar contra conflictos sociales fuera de las propias fronteras, y el objetivo de fundar nuevas comunidades de colonos en el extranjero. En el caso del colonialismo alemán, hay que añadir dos características distintivas: el grado de segregación racial —sólo el imperio alemán introdujo prohibiciones de matrimonios interraciales— y la violencia extrema (Conrad, 2012).

17 En 2004, el ministro alemán de cooperación económica y desarrollo, Heidemarie Wiecezrek-Zeul, visitó Namibia y se disculpó por lo que explícitamente describió como genocidio (Wietersheim, 2004; Ziel, 2004). Siguiendo con la política de rendición de cuentas poscolonial, la Von Trotha Strasse en Múnich fue renombrada Herero Strasse en 2006. En 2007, se llevó a cabo una reunión de reconciliación entre los descendientes y varios líderes hereros por invitación del jefe Alfonso Maharero, nieto de Samuel Maharero (Olusaga y Erichson, 2010: 359). Al día de hoy, sin embargo, Berlín rechaza la compensación (Moshenberg, 2012), aunque el territorio Herero recibe una gran proporción de fondos de desarrollo alemanes (Vensky, 2010).

2. Referencias transversales del archivo colonial

El archivo instalado de *Black Box* muestra mapas originales cubiertos de palabras significativas como *Berlín*, *Waterberg*, *Windhuk* y *Vernunft*. Vemos figuras de sombras recortadas de cartón negro y marionetas mecánicas cubiertas con papel, dibujadas de diversas maneras y grabadas por el artista. Significativamente, el material base utilizado para los dibujos de los objetos animados en la presentación, además de la lista de muertos y mapas, consiste de páginas pertenecientes a libros antiguos como enciclopedias y otras referencias a las taxonomías y creencias científicas del siglo XIX. Estos protagonistas, cargados de referencias históricas, más tarde, llevarán la trama narrativa durante la presentación.¹⁸

Esta reelaboración constante de objetos y textos existentes representa la presencia simultánea y la ausencia del pasado. Esta técnica, por la cual las huellas de lo viejo están visibles en lo nuevo, es conocida como el tropo del palimpsesto. En el trabajo de Kentridge, el palimpsesto enfatiza cómo volver a la fuente histórica es siempre una deconstrucción de la posibilidad de una historia de origen, un proceso en el que el significado final de la historia está continuamente suspendido (Rothberg, 2012). Significados históricos, continuidades y discontinuidades no crecen en árboles, sino que deben hacerse y rehacerse una y otra vez y, por lo tanto, siempre son multidireccionales, siempre en

18 Hay un narrador, el Hombre Megáfono, que lleva la palabra *Trauerarbeit* (duelo) en el pecho; hay una mujer Herero definida por su tocado, en forma de un resorte con un pedazo de gasa transparente en la cabeza; un hombre mecánico corriendo, es decir, un pedazo de papel recortado que corre; un par de divisores que miden cráneos y geografía en la representación; un cráneo en la armadura de un globo terráqueo; y una segunda mujer Herero basada en una báscula postal alemana de 1905 (balanza para el pesaje de cartas), como explica Kentridge en una entrevista (Rosenthal, 2009: 163).

movimiento, por así decirlo. Como tal, los textos y dibujos específicos inscritos y reinscritos evocan diferentes narrativas e historias simultáneamente traumáticas.

Uno de los ejemplos más obvios del despliegue de la iconografía europea de Kentridge, para crear simultáneamente historias visibles de violencia, es ofrecido por los muchos cráneos incluidos en la exposición. En *Black Box*, los innumerables cráneos dibujados en las listas originales de muertos se refieren de manera multidireccional al alcance y rango de la catástrofe recordada. Los cráneos, que se refieren iconográficamente a la vulnerabilidad de la vida, son antropológicamente hablando, signos excesivamente determinados en referencia no sólo al colonialismo alemán en el sudoeste de África, sino a muchas otras tragedias coloniales europeo-africanas que sucedieron en el contexto de ideales utópicos del progreso y de la Ilustración.

En toda Europa, los cráneos han sido exhibidos en museos dentro del contexto de teorías racistas, pero también como trofeos de guerra. En los últimos años, se han encontrado, especialmente en las colecciones médicas de un número de universidades alemanas, cráneos e incluso cabezas preservadas de prisioneros de los campos de concentración del sudoeste de África.¹⁹ Los cráneos inscritos en documentos de archivo que respaldan la modernidad, por consiguiente, apuntan simultáneamente hacia diferentes historias geopolíticas de violencia. La conexión asociativa entre el impulso por el conocimiento, la práctica colonial motivada por la conquista y las teorías racistas de los Nazis, como se visualiza en *Black Box*, ha sido corroborada en

19 En octubre de 2008, el Gobierno de Namibia solicitó formalmente la repatriación de todos los restos del sudoeste africano conservados en universidades alemanas. En 2011, Alemania devolvió veinte cráneos de hereros que habían sido incautados durante el genocidio (Schoonenboom, 2011; Wegmann, 2011).

detalle por una variedad de historiadores en colonialismo alemán (Olusoga y Erichsen, 2010: 358).

Por lo tanto, el despliegue tanto del archivo colonial como del estudio del artista en *Black Box* resulta en una ejemplificación de hechos y ficción que inevitablemente activa al espectador. Las relaciones dinámicas de significación exigen una participación activa en la aparición de un punto de vista. Similar a todos los enfoques críticos de memoria y prácticas de recuerdos, *Black Box* aborda el funcionamiento de la memoria, la dinámica entre saber y olvidar, las conexiones posibles que se pueden realizar y los significados que son simultáneamente probables a través de diferentes perspectivas. Por consiguiente, técnicas como la reescritura del texto de origen, borrado y reconstrucción, ejemplificación de hechos y ficción, en *Black Box* van de la mano con la apertura de estas fuentes. *Black Box* demuestra que el acceso a un proceso continuo de recordar la historia, como continuidad y discontinuidad, está siempre mediado y es dinámico y productivo con respecto a la relación siempre cambiante entre presente, pasado y futuro. Este proceso de construcción y reconstrucción, de escribir y reescribir, de pliegues y despliegues, pasa de generación en generación y nunca termina.

3. Realización del archivo colonial

Centralmente ubicado en el espacio privado de la exposición del museo judío, vemos el teatro en miniatura. La construcción en madera desnuda, dentro de la cual fotografías, proyecciones de películas y muñecos de papel operados mecánicamente realizan una obra de luz y sombras, a la vez que nos regresa a los espectáculos sicalípticos de nuestra infancia y nos recuerda un tradicional juego de

cámara que conocemos del Barroco: el teatro experimental *Black Box*. Un significante crucial dentro de una experiencia de visualización familiar es el escenario-proscenio, enmarcado dentro de una serie de tablas y toldos que le agregan profundidad y contexto al espectáculo. Los actores y objetos en la tragedia representada aparecen y desaparecen dentro de esas secciones, dándole vida a la historia.²⁰

Mientras que en la exposición que rodea la representación, el rol principal está monopolizado por los documentos históricos y manipulados; en la animación real el espectador se confronta con seis muñecos mecánicos que transmiten las diferentes historias. Sin embargo, estos protagonistas aparecen no solo como muñecos mecánicos claramente definidos, sino también en forma de dibujos proyectados que se transforman en otros objetos y figuras.

Con estos dibujos, un par de poderes y actores centrales son situados inmediatamente en un continuo visual. Las personas se vuelven objetos y los objetos se vuelven personas. Dibujos de gente bien vestida se convierten en insectos; los globos se transforman en cráneos explosivos. En el transcurso de la representación, los dibujos de divisores se despliegan no solo como un compás, sino también como verdugos, esvásticas, armas y horcas. En *Black Box*, cada emblema de racionalidad instrumental (Adorno y Horkheimer, 2002 [1987]) está en un estado de flujo

20 La diferencia metodológica entre historiadores y estudiosos de la memoria, es decir, a partir de las leyes básicas de archivo y/o puesta en primer plano de los efectos de la mediación tanto del archivo como del efecto, se refleja en la forma en que la recepción del trabajo de Kentrige se ha desarrollado en la última década. Por un lado, los críticos enfatizan que el trabajo de Kentrige debe entenderse dentro del contexto geopolítico de la política de rendición de cuentas y la historia del (post) apartheid en Sudáfrica (Christov-Bakargiev, 2004; Godby, 2000). Por otro lado, existe un creciente interés en el trabajo de Kentrige como discurso crítico de memoria (Braidbach, 2006; Chapuis, 2012; Huyssen, 2013; Krauss, 2000; Rothberg, 2009). Es decir, como investigación después del *ex officio*, siempre una entrada mediada a la [experiencia del] acontecimiento histórico (Krauss, 2000: 27).

constante, multiplicado, absorbiendo historias, estallando y creciendo nuevamente, convirtiéndose en sus homólogos.

Tanto el desempeño de la materia como una constante metamorfosis de forma y el desempeño de forma como una variación constante de la materia son enfatizados por el marco explícitamente barroco del espectáculo. Aquí, Kentridge parece visualizar la filosofía de Walter Benjamin, la cual establece una conexión entre el discurso de lo Barroco y una crítica al modernismo del siglo XX. En su discusión sobre el drama trágico alemán, Benjamin intentó exponer el débil fundamento de la racionalidad moderna. Regresó a la era de lo barroco, en la cual, por primera vez en la historia, la realidad desencantada se transformó en articulada. La pérdida de fe en lo trascendente condujo a un estado melancólico de la mente y un retorno a los objetos (Benjamin, 1972: 344). En el caso de Benjamin (y Kentridge), este retorno al objeto no debe ser visto como una sustitución, como un reemplazo de ideas por objetos, sino como un intento de demostrar el hecho de que las ideas son parte de una historia compleja de transformaciones materiales y sensoriales. Siguiendo el pensamiento barroco, no se recuerda a la historia a través de monumentos sino a través de la tangibilidad de los objetos concretos, su deterioro y sus ruinas, a través de la repetición de narrativas discursivas y visuales que interactúan unas con otras en relaciones en constante cambio. Para Benjamin, el modo usado para representar esta experiencia del pasado simboliza la alegoría. La característica de la alegoría benjaminiana es la llamada lealtad al mundo de las cosas y a la historia de sufrimiento del mundo. “Alegorías son en el ámbito de los pensamientos lo que las ruinas son en el reino de las cosas”, escribe (Benjamin, 1972: 354). Este retorno a los objetos y sus historias es lo que Benjamin llama la naturaleza de la mirada alegórica. Esta última obliga a los objetos a retirarse de su

contexto convencional. Denota y profundiza, destruye y destroza sólo para luego devolverles la vida. A diferencia de la imagen simbólica, la imagen alegórica permanece opaca. Las imágenes no se fusionan en su significado y son, a su vez, material para nuevas imágenes. Dentro del marco de pensamiento, cada objeto es clave para el dominio de un conocimiento oculto y relaciones inimaginables.

Desde un aspecto Barroco de la historia, no hay una perspectiva lineal que surja de una posición central del sujeto. Más bien, cada concepto se transforma en una narrativa, un interminable despliegue horizontal de imágenes y relaciones de significación. No hay una perspectiva estable desde donde se pueda ver todo. El punto de vista Barroco puede ser mejor descrito como la perspectiva de un espectador que sigue los pliegues de una cortina.²¹ Dicha perspectiva está siempre en movimiento y no tiene punto evanescente. La perspectiva dentro del pliegue es diferente que fuera del mismo. O, como Mieke Bal lo expresa en su discusión sobre la perspectiva de Benjamin sobre la historia: “Un punto de vista barroco establece una relación entre sujeto y objeto, luego vuelve al sujeto, un sujeto que ha sido cambiado por ese movimiento y que regresa al objeto con nuevo aspecto, solo para volver, una vez más, a su ‘yo’ en constante cambio” (2002: 87).

Cuando Deleuze argumenta en su *Le pit: Leibniz et le baroque* (1988) que el sujeto se ha transformado en punto de vista, lo que quiere decir es precisamente que el sujeto no precede al punto de vista, sino que está constituido por él. Por consiguiente, el punto de vista precipita tanto al sujeto como al objeto.

Así, una historia se hizo pública a expensas de otra, el proceso de saber y olvidar al que Kentrige se refiere en el

21 Cfr. Ernst van Alphen (1997), quien adaptó esta imagen para textos narrativos.

informe de su visita a Waterberg, se visualiza y contrarresta en gran detalle. La perspectiva barroca de la historia conlleva el tipo de exceso visual que caracteriza al trabajo de Kentridge. Ya no se centra en una reconstrucción de *eventos* históricos, sino en una elaboración literal para permitir el surgimiento de nuevas relaciones de significación. Como tal, la progresión es posible sin la necesidad de la desaparición de lo viejo ni de su duelo.

Por consiguiente, en *Black Box*, la crítica vanguardista tradicional de la modernidad se transforma en un instrumento crítico que puede ser utilizado en un mundo postcolonial que se está volviendo cada vez más globalizado. En relación a esto, el erudito en memoria cultural, Andreas Huyssen habla del “vanguardismo desde la periferia” de Kentridge (2013: 74). La incertidumbre sobre qué es exactamente lo que se hace visible que es tan central a la experiencia del espectador de *Black Box*, aquí contrarresta el optimismo neoliberal además de la exposición monumental, impulsada por el capital, generadora de amnesia de los medios de comunicación masivos del pasado. El olvido institucionalizado se materializa en la representación barroca de *Black Box*, forzándonos a ser responsables de los potenciales puntos ciegos en nuestro entendimiento y a apreciar el conocimiento que puede ser persuadido y dibujado desde el espacio entre las imágenes, desde los pliegues, los dobleces, desde la oscuridad y desde las sombras. Mientras que los dibujos en carbón se transforman en figuras de sombras de papel roto durante la representación, también las sombras proyectadas de manos humanas crean un pájaro que se transforma en la proyección de un águila alemana arrancada de papel, y así sucesivamente. De esta manera, se dibujan conexiones, las asociaciones se convierten en imágenes y tanto el contenido como las estructuras de memoria y de lo reprimido se hacen visibles. “Recordar significa leer

huellas; requiere imaginación, atención de la mirada, construcción”, expresa Huyssen en un ensayo dedicado al trabajo de William Kentridge (2013: 39). Recordar es buscar huellas, dar sentido, plegar y desplegar. En el despliegue rebelde de formas y técnicas modernas excesivamente determinadas, sorprendentemente descritas por Huyssen como una “revuelta de objetos”, la experiencia del borrado y la erupción simultánea del pasado se impone en el presente. El material desplegado implica un desarrollo continuo de forma. Esta “revuelta de objetos” es un nombre alternativo para lo que, de acuerdo a Walter Benjamin (1972), les sucede a los objetos en el contexto de la mirada alegórica.

4. El rinoceronte como la *Black Box* de Europa Postcolonial

En *Black Box*, la historia es narrada por el Hombre Megáfono, quien lleva la palabra *Trauerarbeit* (que significa “trabajo de duelo”) en el pecho. Este narrador, escondido en los pliegues de la historia y que sale con frecuencia de los bastidores, parece ser la personificación más literal de la mirada alegórica. La lealtad al mundo del objeto, bajo la mirada alegórica de duelo del Hombre Megáfono, finalmente conduce a la conmovedora escena final: la danza del rinoceronte y el Hombre Megáfono.²²

A lo largo del trabajo de Kentridge, el megáfono y el rinoceronte asumen roles en diversas constelaciones y combinaciones. Ambas figuras se refieren nuevamente a formas y prácticas anticuadas y arcaicas que, en su nueva apariencia contextualizada y aislada, realiza una crítica vanguardista de las crueldades del modernismo y colonialismo. Por medio de la mirada alegórica del Hombre Megáfono,

22 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Yd2q9XkVt3c>. [Consulta: 2 de abril de 2020].

sin embargo, esta crítica general del modernismo se hace muy concreta y se mezcla con la narrativa con algunos detalles grotescos de los encuentros entre Europa y sus colonias, específicamente, Alemania y el Sudoeste de África. La historia de significación atribuible al rinoceronte es crucial aquí, cumpliendo un papel destacado junto con el cráneo, el par de divisores y la máquina de escribir, específicamente en la escena final, así como a lo largo de la representación. (Figura 2.2).

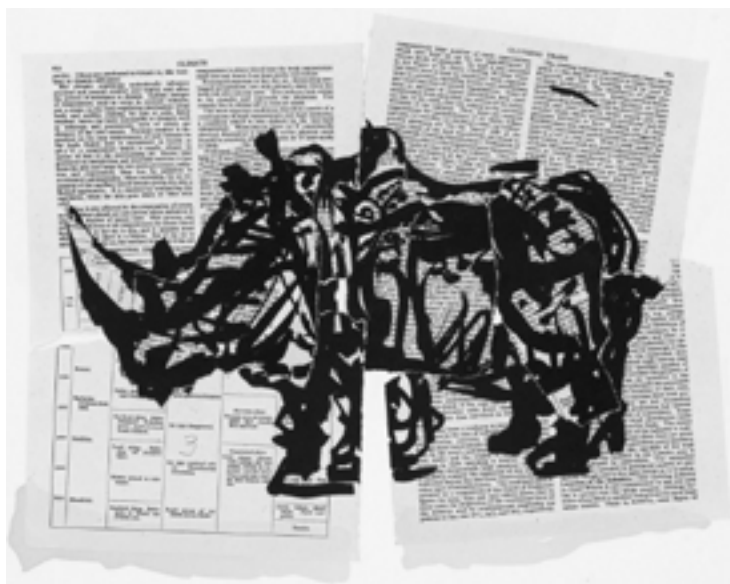


Figura 2.2. *Black Box/Chambre Noire* (2005, William Kentridge. Cortesía del artista).

La piel plegada prehistórica del rinoceronte hace eco del ambiente de tiempos pasados. Sin embargo, hablando iconográficamente, los dibujos del rinoceronte de Kentridge conducen a un *topos* en la historia de arte europea, en forma del grabado en madera a menudo citado de Dürero, titulado

Rhinoceros. En una entrevista con Sandra T. J. Coumans, Kentridge se refirió brevemente a la historia colonial ejemplar del rinoceronte específico que fue el modelo para el grabado en madera que hizo Durero en 1515 (Coumans, 2011: 141). La historia registrada de este animal en particular incluye su traslado desde India a Europa a comienzos del siglo XVI. El animal, extinto en Europa desde el siglo III en adelante, era un supuesto regalo del rey Manuel de Portugal al Papa Leo X para que este último se predispusiera favorablemente en referencia a la fijación de los límites entre las colonias españolas y portuguesas en el llamado “nuevo mundo”. No obstante, durante el viaje de Lisboa a Roma, el rinoceronte murió y llegó al Vaticano relleno de paja. El grabado en madera, hecho como resultado de esta historia grotesca, ha influenciado interpretaciones europeas a través de las representaciones visuales del rinoceronte de Dalí y personifica, en un sentido amplio, la memoria de la historia colonial de Europa como un encuentro desestabilizante continuo entre este y oeste, norte y sur. De alguna manera reflejando a los herero y los nama, el número de rinocerontes en el continente africano se ha reducido drásticamente. Debido a la predilección humana por el progreso y el deseo de ganar dinero, el animal ha sido exterminado casi por completo.

El despliegue del rinoceronte en *Black Box* es otra manifestación más de la estética de arte Barroco; la textura pre-doblada del material es el punto de partida de la obra de arte final. El paralelismo significativo entre el genocidio herero y la cacería de rinocerontes se visualiza durante toda la representación en el tríptico claramente rastreable en medio de la gran cantidad de imágenes y sonidos. El tríptico, el cual es observado constantemente por el Hombre Megáfono durante la representación, consta de fragmentos de la película *Nashornjagd in Deutsch Ostafrika* (Cacería de

rinocerontes en el este alemán de África). Estas imágenes fueron hechas entre 1911-1912 por un aventurero y gran cazador de caza mayor Robert Schumann y fueron exhibidas en Alemania como una forma de propaganda colonial. El primer panel de este tríptico imaginario consiste en una proyección de un fragmento de este metraje colonial, el paisaje africano vacío, en el frente una mujer herero se mueve en contraste con la música de fondo de los sonidos herero tradicionales. El panel central consiste en una proyección de un fragmento de película en el que los colonos matan a un rinoceronte hembra y su cría, acompañado por el sonido del aria de Sarrastro “In diesen heil’gen Hallen”, después de lo cual el tercer cuadro refleja la primera escena y la mujer herero, una vez más, canta su lamento: su *outjina*. Sin embargo, el telón de fondo del paisaje africano vacío es ahora reemplazado por las listas de muertos proyectados durante esta respuesta africana tradicional a Mozart.

Mientras el Hombre Megáfono observa desde los bastidores, el espectador se convierte en testigo de la forma en la que África, a comienzos del siglo XX, funcionaba como campo de juego de los europeos. El ojo de la cámara y el cañón de una pistola convergen en el marco de *Black Box* y forman las partes vitales del instrumento de apropiación de políticas coloniales; una política que inició una transformación de luz hacia la oscuridad. Mientras que los colonos disfrutaban cazando rinocerontes, el déspota Sarrastro canta el triunfo de la luz sobre la oscuridad, la desaparición del odio y sentimientos de venganza y el amor entre los humanos: “El que no se alegra de tales enseñanzas no merece ser hombre”. A su vez, nos enteramos que toda la elite Nazi escuchaba la misma interpretación. Después de esta escena, el dibujo del rinoceronte emerge de un dibujo en carbón de un águila alemana, para luego transformarse en un chorro de ducha, que, en el contexto de la Segunda Guerra

Mundial, tiene evidentes connotaciones de destrucción. El rinoceronte, los herero y otros genocidios europeos se asocian entre sí a través de estas imágenes icónicas que se transforman entre sí a la vez que son el foco de atención.

Hacia el cierre de la presentación, la escena final de *Black Box* consiste en un ritmo relativamente lento (comparado con el ritmo anterior de la presentación) y un baile largo entre el Hombre Megáfono mecánico, todavía con la palabra *Trauerarbeit* en el pecho y el dibujo animado del rinoceronte. El baile se realiza acompañado de una muestra de música indígena y la melodía del aria de Pamina “Ach ichfihrs, es ist verschwunden” (en español, “Ah, presiento que ha desaparecido”). En la danza del Hombre Megáfono, el rinoceronte se despliega una última vez, en escalas de letras, encapsulando, de por sí, la historia tanto de la masacre de los herero como del cuerpo de la mujer herero. El rinoceronte reensamblado luego baila hacia el final abierto de la presentación, cayendo sobre el Hombre Megáfono una y otra vez. Saltando con gracia sobre el escenario, el rinoceronte recicla así la caminata de los cazadores coloniales al punto que se convierte en un gesto descolonizador fascinante, creando nuevas configuraciones de conocimiento y poder.

A la luz de la historia que ha sido documentada y revelada por la representación de *Black Box*, es decir, la metamorfosis de los materiales, encuentros y transposiciones de los documentos y protagonistas, la danza del rinoceronte y del Hombre Megáfono evoca afectos que inevitablemente conducen a una reflexión de las imbricaciones de la Ilustración y catástrofe: por un lado, el entrelazamiento de la progresión y producción de conocimiento y, por el otro, las atrocidades del encuentro europeo-africano y su impacto en las vicisitudes del deseo alemán de expansión en Europa en el período anterior a la guerra. Las escenas y cuadros

separados se guardan juntos detrás del escenario del teatro y, como tal, forman los pliegues de una historia, como un tejido multicapa que se somete a constante contestación, movimiento y cambio. En tiempos de una creciente contestación y polarización política, *Black Box* insta al espectador a trabajar a través de estos pliegues particulares de la historia para dar lugar a un tipo diferente de práctica de memoria que puede alojar un futuro en un mundo post-colonial globalizado. Al mezclar la voz africana y la iconografía africana con el discurso de Ilustración europeo, *Black Box* crea una apertura en la que hay un lugar, tanto para la hegemonía como para los detalles históricos olvidados. Esta apertura no conduce tanto a la destrucción del discurso tradicional de la Ilustración, sino que redefine esta tradición hegemónica dentro del ensamblaje a través del exceso de hechos y recuerdos. Crucial a esta resignificación es la comprensión de que las actuales relaciones de poder globales están inextricablemente vinculadas a historias multidireccionales de opresión y violencia. Aunque no podemos romper con esta herencia, podemos, a través de la mirada alegórica, extraer de ella una nueva perspectiva para el futuro. La muestra de la materia y la forma, el sujeto y el objeto, las tradiciones occidentales y meridionales, crea nuevos puntos de vista en los que los significados limitados deben ser suspendidos, una y otra vez.

Bibliografía

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2002 [1987]). *Dialectic of Enlightenment: Filosofical Fragments*. Stanford, Stanford University Press.
- Arendt, H. (1951). *Los orígenes del totalitarismo*. Nueva York, Schocken Books.
- Bal, M. (2002). *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto, Toronto University Press.
- Baranowski, S. (2011). Against "Human Diversity as Such": *Lebensraum* and Genocide in the Third Reich. En Langbehn, V. y Salama, M., *German Colonialism: Race, the Holocaust, and Postwar Germany*, pp. 51-72. New York, Columbia University Press.
- Benjamin, W. (1972). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- Breidbach, A. (2006). *William Kentridge Thinking Aloud: Conversations*. Johannesburgo, David Krut Publishing.
- Buikema, R. (2016). The Revolt of the Object: Animated Drawings and the Colonial Archive: William Kentridge's Black Box Theatre. En *Interventions: International Journal of Postcolonial Critique*, num. 18 vol. núm. 2, pp. 251-269.
- . (2017). *Revolt in de Cultuurkritiek*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialism*. Paris, Editions Presence Africaine.
- Chambers, L.; De Angelis, A.; Ianniciello, C. y Oraboris, M. (eds). (2014). *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*. Farnham, Ashgate Publishing.
- Chapuis, N. (ed.). (2012). *William Kentridge: The Refusal of Time*. Paris, Editions Xavier Barral.
- Christov-Bakargiev, C. (ed.). (2004). *William Kentridge*. Londres, Phaidon.
- Conrad, S. (2012). *German Colonialism: A Short History*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Coumans, S. T. J. (2011). *Geschichte und Identität: "Black Box/Chambre noire" von William Kentridge*. Berlín, Regiospectra.
- Deleuze, G. (1988). *Le pit: Leibniz et le baroque*. Paris, Les Editions de Minuit.

- Friedman, S. S. (2015). *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*. Nueva York, Columbia University Press.
- Friedman, S. S. (Ed.). (2018). *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st-century Literature and Art*. Londres, Bloomsbury Publishing.
- Gewald, J. B. (1999). *Herero Heroes: A Socio-Political History of the Herero of Namibia, 1890-1923*. Athens, Ohio University Press.
- Godby, M. (2000). Memory and History in William Kentridge's History of the Main Complaint. En Nuttall, S. y Coetzee, C., *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, pp. 100-112. Oxford, Oxford University Press.
- Huyssen, A. (2013). *William Kentridge/Naini Malani: The Shadow Play as Medium of Memory*. New York, Charta.
- Kentridge, W. (2005). Black Box zwischen Objektiv und Okular. En Villaseñor, M. C. (ed.), *William Kentridge. Black Box/Chambre Noire*, pp. 43-77. Berlin, Guggenheim Museum.
- Kentridge, W. y Morris, R. C. (2014). *That Which Is Not Drawn: Conversations*. Londres, Seagull Books.
- Krauss, R. (2000). Krauss, R. (2000). "The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection. En: *October*, núm. 92, pp. 3-35. Cambridge, The MIT Press.
- Kristeva, J. (1984 [1974]). *Revolution in Poetic Language*. Nueva York, Columbia University Press.
- . (1998). *L'avenir d'une révolte*. Paris, Calman-Levy.
- . (2002). *Revolte, She Said*. New York, Semiotext(e).
- Kundrus, B. (2011). German Colonialism: Some Reflections on Reassessments, Specificities, and Constellations. En Volker, L. y Salama, M. (eds.), *German Colonialism: Race, the Holocaust and Postwar Germany*, pp. 29-49. New York, Columbia University Press.
- Langbehn, V. y Salama, M. (eds.). (2011). *German Colonialism: Race, the Holocaust, and Postwar Germany*. New York, Columbia University Press.
- Moses, A. D. (2011). Hannah Arendt, Imperialisms, and the Holocaust. Volker, L. y Salama, M. (eds.), *German Colonialism: Race, the Holocaust and Postwar Germany*, pp. 72-93. New York, Columbia University Press.

- Moshenberg, D. (2012). Namibia: Herero Women Challenge German Amnesia. En *The Guardian*. Sitio web del periódico:<<https://www.theguardian.com/world/2012/oct/23/namibia-herero-german-land>> [consulta: 08-04-2020]
- Olusoga, D. y Erichsen, C. W. (2010). *The Kaiser's Holocaust: Germany's Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism*. London, Faber & Faber.
- Rosenthal, M. (ed.). (2009). *William Kentridge: Five Themes*. New Haven, Yale University Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Stanford University Press.
- . (2012). Progress, Progression, Procession: William Kentridge and the Narratology of Transitional Justice. En *Narrative* num. 20, vol. núm. 1, pp. 1-24. Columbus, The Ohio State University Press.
- Schoonenboom, M. (2011). Eerst genocide, dan wetenschap. En *De Volkskrant*. Web: <<https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/eerst-genocide-dan-wetenschap~bbaf5679/>> [consulta: 08-04-2020].
- Skartveit, H.-L. y Goodnow, K. (eds.). (2010). *Changes in Museum Practice: New Media, Refugees and Participation*. New York and Oxford, Bergahn Books.
- Tone, L. (ed.). (2013). *William Kentridge: Fortuna*. London, Thames and Hudson.
- Van Alphen, E. (1997). *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford, Stanford University Press.
- Vensky, H. (2010). Aus Deutsch-Südwestafrika wird Namibia. En *Die Zeit*. Web: <<https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2010-03/namibia-unabhaengigkeit>> [consulta: 08-04-2020].
- Wegmann, H. (2011) Schädel im Schrank. En *Die Zeit*. Web:<<https://www.zeit.de/2011/42/Schaedelsammlungen>> [consulta: 08-04-2020].
- Whitaker, B. (1985). Informe de las Naciones Unidas sobre el Genocidio.
- Wietersheim, E. (2004). Versöhnung nach hundert Jahren. Herero und Deutsche gehen die Last der Vergangenheit an. En *Neue archer Zeitung*. Web: <<https://www.nzz.ch/articleA07H3-1.344382>> [consulta: 08-04-2020].

Ziel, A. (2004). Duitsland worstelt met Namibië-verleden. En *Trouw*. Web: <https://www.trouw.nl/nieuws/duitsland-worstelt-met-namibie-verleden~b75519c8/> [consulta: 08-04-2020].

II. Géneros y memorias

3. En los bordes de lo narrado. Memorias difíciles y género

Lizel Tornay

1. Introducción

Este trabajo se propone indagar en torno a las posibilidades de las imágenes para poner en circulación temáticas no abordadas, no tratadas. Muchas producciones pictóricas han sido analizadas desde este interés, enriqueciendo y complejizando dichas producciones. En esta oportunidad quiero referirme a las posibilidades del cine como dispositivo particular en relación a la gestión de las temáticas contemporáneas considerando especialmente su función de agente en las conformaciones emocionales.

Con este interés voy a tomar dos producciones cinematográficas a la luz de una reflexión y proposición de Jean Louis Comolli, crítico de cine y realizador cinematográfico francés contemporáneo. Este autor plantea: “Lejos de ‘reflejar’ tal evento o tal situación [...] el film [...] las produce como hechos filmicos, como realidades filmadas” (Comolli, 2002:161). ¿Cómo, entonces, indagar los relatos cinematográficos teniendo en cuenta esa capacidad creativa, en esta ocasión en función de los cambios y continuidades de las construcciones de género relativas a la memoria reciente?

2. Focalizando lo imprevisto

En los últimos años la historia cultural ha focalizado en las posibilidades privilegiadas del cine en particular en

relación a la agencia de las emociones (Passerini, 2012) y, al igual que los estudios de cine, asume que este dispositivo involucra una negociación entre los posibles significados permitidos por el relato y las necesidades emocionales del espectador.

Ya Benjamin, en 1939, fue uno de los primeros teóricos del cine que consideró a este como el “arte de las emociones” a la vez que ponderó su capacidad de acercarse a las realidades del mundo contemporáneo (De Baeque, 2017). Paralelamente sabemos que la gestión de las emociones en las construcciones de las memorias traumáticas ha de ser un tema delicado pero de suma importancia (Farge, 2013).

Para abordar entonces esa capacidad creativa sugerida por Comolli prestando especial atención a las conformaciones emocionales relativas a las construcciones de género, tomaremos, en primer lugar, un fragmento del film documental realizado en Francia *La tristeza y la piedad*, de Marcel Ophüls,¹ filmado en 1969 pero mostrado por primera vez en televisión en 1981, o sea doce años después.

Este documental fue encargado por la televisión francesa para la vigésimo quinta conmemoración de la liberación de las tropas de ocupación alemana.² El resultado no fue lo esperado por los convocantes que buscaban un relato documental elogioso de la resistencia francesa. Resultó, en cambio, un film de cuatro horas de duración que pone

1 Marcel Ophüls, nació en Alemania en 1927 de donde emigró con sus padres en 1933. Se radicó en Francia en 1950. En este país realizó la mayor parte de su producción cinematográfica. Su reconocimiento es consecuencia de la realización de un nuevo tipo de documentales como *Munich o la paz para cien años* (1967) y *Le Chagrin e le pitié* (La tristeza y la piedad), 1969.

2 En el marco de la Segunda Guerra Mundial, en junio de 1940 tras la invasión de las tropas alemanas a Francia y la derrota del ejército francés, el centro norte de este país quedó bajo dominio de Alemania, en tanto en el centro sur, en la ciudad de Vichy, se estableció un gobierno francés colaboracionista del gobierno alemán. Esta situación se mantuvo hasta agosto de 1944 fecha en que el ejército alemán es derrotado por las fuerzas Aliadas.

en duda la mayor parte de la historia oficial de dicha resistencia. A diferencia del discurso que se intentaba sostener basado en la gesta de la mayoría de los/as franceses/as ayudados/as por los aliados, el documental da cuenta del colaboracionismo que el gobierno constituido en Vichy prestó a la Alemania nazi. Pone en evidencia el funcionamiento de un régimen que gobernó Francia en total sintonía y bajo la influencia de Berlín. Se puede advertir también cómo el gobierno de Vichy combatió incluso a la propia resistencia francesa en la que participaban compatriotas que luchaban contra el ejército invasor. Esto produjo humillación y vergüenza por parte de los Aliados y de los propios franceses durante, y una vez terminada la guerra. Ophüls intercala imágenes de archivo de 1942/1944 con entrevistas a oficiales alemanes y a resistentes franceses durante la guerra.

No satisfecha con el hilo narrativo del documental la televisión no exhibió el film, se mostró en ese momento solo en una sala de un pequeño teatro ubicado en París en la ribera izquierda del Río Sena donde tuvo buena recepción.

El fragmento que focalizaremos es una parte de una entrevista a un grupo de resistentes franceses, conocidos como Maquis.³

En la filmación hablan de sus recuerdos de veinticinco años atrás. La entrevista fue realizada en la casa de uno de ellos, un poblador de la zona rural del sur de Francia. La palabra la tienen los varones que se muestran como los protagonistas de la resistencia. Ellos están sentados en torno a una mesa, bebiendo mientras intercambian sus recuerdos. En un momento el realizador pasa la cámara en torno a la mesa que los reúne. En esa toma pueden verse dos mujeres

3 Grupos guerrilleros de la Resistencia francesa durante la ocupación alemana y el gobierno colaboracionista de Vichy.

paradas detrás de los hombres, una de ellas está tejiendo mientras escucha la conversación. (Figura 3.1).



Figura 3.1. La tristeza y la piedad (fotograma, 1969, Marcel Ophüls).

La otra, primero sirve la bebida que toman los varones, luego se la ve parada, con su delantal, bajo el marco de una puerta que comunica con otro ambiente, en el límite del espacio donde se encuentran los entrevistados. Se la ve atenta, escuchando con agrado el recuerdo de los varones entrevistados. (Figura 3.2).



Figura 3.2. La tristeza y la piedad (fotograma, 1969, Marcel Ophüls).

De pronto esta segunda mujer irrumpe, toma la palabra para dar su explicación. El documentalista había preguntado en torno a las críticas que algunas personas hacían a los Maquis durante la resistencia. Esta mujer da su versión de los motivos por los que se ha hablado mal de los resistentes. (Figura 3.3).



Figura 3.3. *La tristeza y la piedad* (fotograma, 1969, Marcel Ophüls).

Se la ve decidida, molesta, irrumpe casi enojada, ofendida, cuestionando no solo los dichos sino también el accionar en los años de la resistencia de quienes los/as criticaban. No pide permiso para participar, lo hace imprevistamente y al hacerlo evidencia su comprometida defensa de las actividades de la resistencia Maquí. Recibe la mirada cómplice de los varones que llevaban adelante el relato. (Figura 3.4).



Figura 3.4. La tristeza y la piedad (fotograma, 1969, Marcel Ophüls).

Esta participación inesperada, imprevisible, constituye una evidencia de lo que Benjamin (1989) y más recientemente Kraniauskas (2002) han llamado el “inconsciente óptico”. Es decir aquello que irrumpe imprevistamente en la imagen, en este caso, la participación de una mujer que no estaba invitada a la entrevista. El realizador conversaba con los varones, sin embargo estuvo dispuesto a escuchar e incluir la participación de la mujer en la edición del film. Esa irrupción, para quienes estamos interesadas/os en las temáticas de género, da cuenta de tensiones no dichas, no formuladas, no esperadas, pero registradas por la cámara y atendida por un realizador que puede advertir e incluir dichas tensiones.

Es una de las posibilidades de la imagen, en este caso las imágenes en movimiento de un film documental, que puede dar cuenta de disputas todavía no dichas, no pensadas aún. En el momento en que se realizó esta filmación no se hablaba todavía de la participación femenina entre

los Maquís. Sin embargo había quienes podían advertir las tensiones.

Amplieemos el foco para analizar el contexto social tanto de esta irrupción imprevista, como de las dificultades para hablar de la participación femenina. ¿Qué situaciones hacían posible que algunos/as reconocieran dichas tensiones?

Sabemos que las guerras produjeron fuertes resquebrajamiento. La movilización de las poblaciones afectó la organización de las sociedades directamente involucradas en la guerra. La sociedad en su conjunto convivió con la guerra tanto en sus espacios privados como en el espacio público. Se evidenciaron cambios en las jerarquías, en las construcciones de género, en las conformaciones emocionales que incidieron notablemente en los marcos sociales de la memoria y dentro de ellos en las posibilidades de hablar, poner nombres, simbolizar y buscar explicaciones a situaciones hasta entonces naturalizadas. Por ejemplo, dentro de las temáticas que nos interesan abordar la representación hegemónica de una “buena mujer” estaba atravesada, desde el punto de vista de las conformaciones emocionales, por el sentimiento de vergüenza valorado como esencial del género femenino. Este modo de sentir estructuraba una construcción emocional considerada propia de toda mujer bien educada. La literatura religiosa y también la laica habían diseminado estas construcciones a fin de controlar la sexualidad femenina. A partir de los años treinta y cuarenta esta construcción emocional había ido perdiendo importancia en diálogo con una serie de factores sociales culturales que no corresponde analizar acá, pero que están relacionados, entre otros, con los cambios producidos por las guerras (Frevert, 2017).

Asimismo es importante considerar que la entrevista se realiza en 1969, un año después del movimiento del “Mayo Francés” que había cuestionado fuertemente la estructura

jerárquica de esa sociedad. En el movimiento feminista de la década de 1960 se difundían las ideas del feminismo liberal ilustrado clásico, llamado luego Feminismo de la Primera Ola. Su referente fue el libro de Betty Friedan⁴ *The Femenin Mystic* (1963) que estructuraba su planteo en la desigualdad de derechos entre hombres y mujeres.

Las mujeres entrevistadas en el documental que nos ocupa, campesinas con difícil acceso a esas lecturas, posiblemente no conocían las teorías difundidas por el movimiento feminista. Sin embargo seguramente a través de otros medios de difusión más amplia, más aún después de Mayo de 1968, percibían cambios todavía no formulados pero que se manifestaban en algunas posibilidades de hablar de ciertas experiencias. Esto es lo que capta la cámara de M. Ophüls.

En los años setenta el feminismo incorporó la categoría de “género” propuesta años atrás por Simone De Beauvoir en el *Segundo Sexo* (1949, primera edición). Su planteo “la mujer no nace, deviene” (1987: 11) aludiendo a una construcción histórico cultural busca diferenciarse de la construcción biológica “mujeres”/ “varones”. Se abre así la segunda ola del feminismo que se atribuye como logro propio el “fin de la vergüenza”, tal como lo plantea Kate Millett⁵ en 1975 en la Revista feminista *Ms*⁶ (Frevert, 2017).

Ese registro de lo imprevisto en el film documental que nos ocupa recién será visto por un público amplio a través de la televisión francesa doce años después, en 1981. Ese diálogo o negociación que mencionábamos más arriba entre los posibles significados del relato y las disposiciones

4 Betty Friedan (1927-2006), formada en Psicología. Considerada una figura central en el movimiento feminista liberal estadounidense de posguerra.

5 Kate Millet (1934-2017) escritora feminista estadounidense, cineasta, escultora, filósofa, activista, profesora. Autora clave del feminismo de la Segunda Ola.

6 Revista feminista publicada en Nueva York (Estados Unidos) desde 1972 hasta la actualidad.

emocionales de los espectadores fue posible recién en ese año, 1981.

En la década de 1990 los análisis sobre los/las Maquis en Francia empezaron a dar cuenta de la participación de las mujeres. En esos años se pudo focalizar y verbalizar la participación femenina. Ellas eran un 20% de los/as resistentes. Es decir diez años después se da cuenta en forma escrita de aquello que había podido mostrarse y, por lo tanto, ser visto por un público amplio a través la televisión francesa en 1981 y que el documental había registrado veinteaños antes. “Lo visible en una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitir, y lo que los espectadores aceptan sin asombro” (Sorlin, 1985). Doce años después de tomado el registro logró ser “visible” a través de un medio masivo, tomando la conceptualización de Sorlin.

Veamos ahora un fragmento de un documental realizado en Argentina, *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez,⁷ 2013). En este caso el film documental indaga en torno a la violencia a la que las mujeres fueron sometidas en los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina. Se trataba de una violencia sufrida por el hecho de ser mujeres.

En este caso focalizaremos un fragmento en el que puede verse a una mujer que fue detenida desaparecida en febrero de 1976 (antes del golpe militar) y luego fue presa política, a partir de octubre de ese año. En una entrevista que realizamos para el documental junto con Fernando Álvarez y Victoria Álvarez en 2012, ella relata su experiencia ocurrida treinta y seis años atrás del siguiente modo: “Entrevistadora: ¿Y [la violación] era general, hacia todas las mujeres?

7 Fernando Álvarez, realizador documental argentino cuyas últimas producciones tratan temáticas de género, *Compañeras Reinas* (2005), *De Alpargatas. Historias de trabajo* (2009).

Entrevistada: era una política a llevar adelante. Había personas que eran más proclives y que gozaban más de la situación y otros que inclusive, yo me daba cuenta, entre los gendarmes o entre algunos policías seguramente al mismo violador por ahí le llegaba a dar algún, alguna culpa [...]. Porque había quien se llegó a quebrar en el acto de decir “no puedo hacerlo ¿entendés? [...] a mi me pasó, digo de pronto, en una de las tantas situaciones me empiezan a violar varios y llega uno que dice, “no puedo” como cuestionándose, no puedo cumplir con la orden, no puedo efectivizar el mandato [...] como cuestionándose su machismo, su virilidad, su, no sé, [...] nada... ¡y sí, no podés porque realmente es una aberración lo que estás haciendo!” (Forchetti, 2012).

En su recuerdo en torno a las violaciones reiteradas a las que fue sometida aparece imprevistamente la descripción de la situación de uno de los perpetradores. (Figura 3.5).



Figura 3.5. *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (fotograma, 2013, Fernando Álvarez).

El policía que evidentemente tenía la indicación de violarla, no pudo cumplir con la orden, no pudo cumplir con los atributos de género que este hombre debía haber puesto

en acto. Se puede advertir, para quienes están interesados/as en las tensiones de género, que esta interrupción del tema de la entrevista, desnaturaliza esa construcción de virilidad asociada a un hombre que entre otros atributos debe contar con la capacidad de violar a una mujer en cualquier situación. Se pone en evidencia el carácter arbitrario de la construcción de género que se le imponía. El relato irrumpe inesperadamente, la entrevista buscaba indagar en torno a la violencia que había sufrido la entrevistada y su modo de afrontar tal situación, no estaban en foco los varones, ni menos aún sus problemáticas. A diferencia del caso anterior no es una persona que interrumpe, es el foco del relato que imprevistamente se dirige a temáticas no abordadas por los entrevistadores en 2012 y menos aún habladas treinta y seis años atrás cuando sucedió la experiencia referida. En 2013, fue posible advertirlas e incluirlas en el relato cinematográfico. En ese momento este dispositivo, como mencionábamos antes, constituido por la articulación de los significados del relato y las disposiciones emocionales de los espectadores frente a la pantalla de cine, pudo mostrar esta narración.

Ampliemos la mirada para contextualizar la irrupción imprevista, y paralelamente la posibilidad de advertirla, escucharla y decidir mostrarla en el relato documental. Tres años antes, en 2010, por primera vez un represor había sido juzgado como violador, considerado como delito autónomo no subsumido bajo la figura de tormentos.

Podemos analizar también diversos factores que contextualizan estos cambios. Como decíamos, frente al fragmento analizado anteriormente, será otro modo de abordar y explicar el tema puesto en evidencia inesperadamente en la narración audiovisual. Al respecto, en América Latina los procesos históricos sociales de las décadas de 1960, 1970 y —en algunos casos— 1980 estuvieron marcados por

gobiernos dictatoriales y en ese sentido la construcción de memoria y las disputas en las construcciones de género se manifestaron más claramente a partir de los períodos post dictatoriales aunque también hubo modificaciones durante, y a pesar de, las dictaduras.

Estas circunstancias posibilitaron que, en la práctica de la lucha antidictatorial, el naciente paradigma de los derechos humanos convergiera con la participación de mujeres en espacios públicos, aunque esa participación no se hiciera en forma mayoritaria en nombre de sus derechos en tanto mujeres. Paralelamente a los movimientos de derechos humanos, las nuevas formas de protesta social no se expresaban a través del sistema político y los canales institucionales existentes.

Luc Capdevila (2001) plantea que en las dictaduras, como durante las guerras, los organismos de intermediación quedan inhabilitados y esas situaciones posibilitan la existencia de nuevos mediadores surgidos a partir de variables como la iniciativa o el sentido de oportunidad.

En este continente se desarrollaron nuevos movimientos sociales y nuevas formas de acción colectiva, tanto en los regímenes dictatoriales donde los canales formales estaban cerrados como en los países donde la institucionalidad existente era precaria. Movimientos de mujeres, étnicos, de derechos humanos, movimientos que planteaban propósitos y demandas más localizadas y específicas.

En las décadas siguientes amplios sectores de la sociedad se apropiarían de la defensa de los derechos humanos y reconocerían la subordinación de género en que se encontraban las mujeres.

Paralelamente el paradigma de los derechos humanos en relación a los derechos de las mujeres había ido cambiando

desde 1990.⁸ Hasta ese momento la violencia sexual había sido interpretada por la legislación como atentado al pudor, a la dignidad o al honor con la carga moral que estos conceptos conllevan.⁹ Años más tarde, en 2008, el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas reconoció que la violencia sexual constituía una preocupación en materia de seguridad considerando que las mujeres y las niñas son tomadas como blanco, para humillar y dominar a la población civil, constituyendo esto una táctica de guerra. Es decir que hay un cambio importante en el marco interpretativo, se pasa de una concepción ligada a la moral personal a otra en que lo político y lo colectivo son centrales. Los cambios en la legislación resultan pedagógicos para la escucha social. La ley nombra y al hacerlo posibilita procesos de elaboración y simbolización.

El film al que pertenece el último fragmento, *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer*, fue estrenado en 2013. En ese momento la investigación focalizó los relatos de las mujeres en torno a la violencia ejercida sobre sus cuerpos en tanto mujeres y los relatos de los varones que hablaron de esa violencia. No estuvo en foco el lugar de los varones ni sus problemáticas, aunque en el hilo narrativo del documental pueden verse y escucharse las referencias que las entrevistadas hacían en torno a los atributos de género de los represores.

Inmediatamente después, en 2015, en Argentina se manifestó públicamente el movimiento “Ni una menos”, con una movilización muy numerosa en diversas ciudades del

8 El reconocimiento de la violación como crimen en el plano internacional provino de su tratamiento en los tribunales internacionales más recientes (ex Yugoslavia, Ruanda).

9 Hasta 1999 el Código Penal Argentino tipificaba la violación sexual como “delito contra la honestidad”, recién en ese año fue sustituida esa designación por la de “delito contra la integridad sexual”.

país que se replicó a la brevedad en otros países de América y de otros continentes. Las mujeres salieron a reclamar frente a los feminicidios reiterados ocurridos en el país. Seguramente en esta sociedad las huellas trazadas en los espacios públicos por los movimientos de derechos humanos, en muchos casos encabezados por mujeres, funcionaron como un itinerario conocido por el conjunto social.

Unos años después, al momento de escribir este artículo,¹⁰ resulta oportuno volver sobre *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* prestando atención a esa irrupción de una temática imprevista en el momento del rodaje: las representaciones masculinas. Así como la aparición inesperada de una campesina que no había sido invitada a la entrevista organizada por el realizador de *La tristeza y la piedad* pudo explicarse en años posteriores cuando los textos académicos dieron cuenta de la participación femenina entre los Maquis, podemos también considerar en el documental argentino la aparición de una temática imprevista en el marco de las problemáticas circulantes en amplios sectores de nuestras sociedades.

Sabemos que el análisis del lugar de las mujeres implica necesariamente considerar el lugar de los varones. Si bien el feminismo de la Segunda Ola ya había puesto en circulación la mirada de género, en América Latina estos estudios comenzaron a difundirse a partir del fin de los gobiernos dictatoriales ampliando su difusión años después. El tema particular de la violación recién pudo empezar a ser hablado y escuchado a nivel social a fines de los años noventa. Las posibilidades de considerar las temáticas relativas a los abusos sexuales y a las violaciones desde una mirada de género son consecuencias de múltiples factores que posibilitaron cambios en las sensibilidades, permitiendo decir y

10 Marzo de 2020.

escuchar aquello que había sido naturalizado y por lo tanto invisibilizado. Las categorías de género son particularmente relacionales. Abordar las representaciones masculinas en el marco de la guerra, en Francia, o del terrorismo de Estado, en Argentina, puede enriquecer la mirada en torno a una confrontación atravesada, entre otros múltiples factores, por la defensa del honor masculino entre varones y frente a las mujeres (Frevert, 2017).

Resulta de interés entonces analizar el relato de la entrevistada que, sin proponérselo, pone en evidencia cómo funcionaban esas jerarquías de género en los años setenta, entre mujeres (subordinadas a los designios masculinos) y varones (supuestamente portadores de una virilidad infalible). Ambas construcciones, impuestas.

Volviendo al dispositivo cinematográfico, objeto de nuestra reflexión, es oportuno recordar que se trata de un aparato tecno-ideológico que produce representaciones y mantiene una relación dialógica con la dimensión social que es necesario no olvidar. En el campo de los estudios feministas del cine, Laura Mulvey (2001) propone desplazar la atención crítica hacia la noción de género considerando al cine como un aparato de significación y de producción/reproducción social inserto en una peculiaridad histórico cultural.

En los casos que estamos analizando sería bueno preguntarnos qué significaba para las conformaciones de género de los años cuarenta (resistencia Maqui) y de los años setenta/ochenta (última dictadura en Argentina) la existencia de fuerzas represivas constituidas en su gran mayoría por varones, en una guerra o enfrentamiento considerados ambos, de y entre varones, con atribuciones y conformaciones emocionales relacionadas, entre otras, con la defensa del honor. En este punto es importante recordar que se trata conformaciones emocionales generizadas que

asignan significaciones diferentes según se refiera a mujeres o varones. El honor femenino está directamente ligado a su conducta sexual mientras que el honor masculino está ligado a un *habitus* de poder según Pierre Bourdieu. El honor para los hombres es parte de un conjunto amplio de disposiciones emocionales articuladoras de sus prácticas sociales (Frevert, 2013). Una conducta considerada inmoral para una mujer no puede ser subsanada por ella sino por el o los hombres de la familia cuyo honor se siente afectado por la moral femenina. Ellos son dueños del honor, no así las mujeres. Los enfrentamientos son hegemonizados por los “dueños” del honor en disputa.

Durante los últimos veinte años la constitución de los cuerpos de las fuerzas armadas ha sufrido cambios relacionados con la integración creciente de mujeres. Tal vez estos cambios, en el marco de múltiples movilizaciones e interpelaciones a las construcciones de género —todavía hegemónicas— puedan complejizar y, enriquecer la tarea investigativa.

En este sentido, los relatos imprevistos que hemos analizado podrían recordarnos que “el cine no registra sencillamente el acontecimiento histórico sino que crea ese acontecimiento [...] tal vez en virtud de su propio poder para volver histórica cualquier aparición detrás de una ventana” (Rancière, 2004: 171).

3. Coda

Muy pocas veces se formulan preguntas a los materiales audiovisuales, ya que se los suele utilizar con carácter probatorio, ilustrativo o evocativo con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción fílmica (Krieger y Piedras, 2012). No se considera esa

capacidad creativa, artística del cine tal como planteábamos al inicio.

El cine, como toda producción visual, no es transparente a lo que muestra. Mostrar no tiene nada de pasivo, de neutro. La acción de mostrar resulta opaca en tanto está atravesada por un conjunto de factores de diferente densidad. “Compartiendo el secreto de los espejos, el cine se esfuerza en hacernos creer que refleja lo que es, mientras que más bien (o peor) fabrica lo que será” (Comolli, 2001; 160).

La irrupción de los imprevistos en las entrevistas de ambos fragmentos analizados evidencia problemáticas aún no abordadas suficientemente en el momento de la realización de los documentales considerados en este texto. Tal como lo considera Michel de Certeau se trata de una acción simbólica —cada uno de los films estudiados— que como tal “significan más allá de lo que hacen [...], crean posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas” (1995: 32).

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989 [1939]). "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Capdevila, L. (2001). Resistance civile et jeux de genre (France, Allemagne, Bolivie, Argentine, Deuxieme Guerre Mondiale/années 1970-1980). En *Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest*, pp. 103-128, tomo 108, núm. 2. Rennes, Université d'Angers, Université de Lorient, Université de Brest, Université de La Rochelle, Université du Mans, Université de Nantes, Université de Poitiers, Université de Rennes 2 et Université de Tours.
- Comolli, J. L. (2002). El espejo de dos caras. En Yoel, G. (comp.) *Imagen, política y memoria*, pp. 159-192. Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA).
- De Baecque, A. (2017). Rire, pleurer et avoir peur dans le noir. En Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G., *Histoire des émotions*, tomo núm. 3, pp.423 a 445. Paris, Senil.
- De Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo XX.
- De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México, Universidad Iberoamericana.
- Farge, A. (2013). La part de l'émotion. En *Socio antropologie*, núm. 27, pp.99-101. París, Éditions de la Sorbonne.
- Frevert, U. (2013). *Emotions in History – Lost and Found*. Budapest/ New York, Central European University Press.
- . (2017). Le genre et l'histoire: l'exemple de la honte. En Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G., *Histoire des émotions*, tomo núm. 3, pp. 98-116. Paris, Senil.
- Forchetti, L. (2012). Entrevista personal, 22 de marzo.
- Friedan, B. (2017 [1963]). *La mística de la Feminidad*. Madrid, Cátedra.
- Kraniauskas, J. (2002). Eva-peronismo, literatura, Estado. En *Revista de crítica cultural*, núm. 24, pp. 46-51. Santiago de Chile.
- Krieger, C. y Piedras, P. (2012). Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino. En *Archivos de la Filmoteca*, núm. 70, pp. 93-106, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

- Leguen, B. (2016). Las mujeres escriben sobre la Resistencia Francesa. En *Revista de Filología Románica*, vol. núm. 33 (Número Especial), pp. 133-139, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mulvey, L. (2001). Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. En *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 7, pp. 5-14, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Passerini, L., Labanyi, J., Diehl, K. (2012). *Europe & Love in Cinema*. Bristol UK/Chicago, USA, Intellect.
- Rancière, J. (2004). Lo inolvidable. En Yoel, G. (comp.). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires, Manantial.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura Económica.

4. Memorias de guerra, masculinidades mutadas: el arte de Lola Arias y los ex combatientes de Malvinas/Falklands

Verónica Perera

La guerra de Malvinas de 1982 sigue siendo una de las zonas más dilemáticas y menos estudiadas de la historia reciente argentina. Sin embargo, a pesar de (o tal vez debido a) la sordera social y los titubeos políticos, “Malvinas” nutrió la imaginación de artistas desde los mismos días de la guerra en los que, por ejemplo, Rodolfo Fogwill escribió la ya clásica picaresca *Los Pichiciegos*. Desde entonces, la guerra y la posguerra motivan una producción prolífica que atraviesa géneros y lenguajes estéticos y que en los últimos años incluyó también al teatro.¹¹ A partir de una invitación del Festival Internacional de Teatro de Londres (LIFT) al evento *After a war*, Lola Arias comenzó su trabajo sobre Malvinas en 2013 con *Veteranos*, una videoinstalación donde ex combatientes argentinos recuperan el pasado de sus experiencias bélicas y las recrean en los espacios donde transcurre su cotidianeidad presente.¹² En 2016, Arias es-

11 En 2012, el trigésimo aniversario de la guerra, “Malvinas” se volvió “materia predilecta para la dramaturgia argentina” (Segade, 2014). Se adaptaron para el teatro ficciones fundantes sobre la guerra: Mariana Mazover escribió *Piedras dentro de la Piedra* (2014) a partir de la novela picaresca de Rodolfo Fogwill, *Los Pichiciegos* (1983). Lo mismo hizo Diego Quiroz con *Los Tururú*. Carlos Garmiero adaptó su propia ficción *Las Islas* (1996), y la puso en escena bajo la dirección de Alejandro Tantanian. Lisandro Fiks escribió y dirigió *1982 Obertura Solemne*, Dario Torrenti adaptó *Gurka!* de Vicente Zito Lima, y Rafael Spregelburd tradujo la parodia de Margaret Thatcher, *Hundan al Belgrano!*, de Steven Berkoff. El Instituto Nacional del Teatro estableció que su concurso anual versaba sobre Malvinas y Mariano Saba ganó el primer premio con la paródica *Lógica del Naufragio*.

12 *Veteranos* se presentó en el Battersea Arts Centre de Londres en el 2014 y en el Parque de la Memoria en Buenos Aires en el 2016.

trenó la obra de teatro *Campo minado*, en Brighton primero y en Buenos Aires después, inaugurando una propuesta dramática y política sin precedentes.¹³ Reúne en el mismo escenario a seis ex combatientes de ambos lados de la guerra (tres argentinos, dos ingleses y un gurkha) para ficcionalizar sus vidas antes, durante y después del conflicto bélico. Entre los castings y los ensayos de *Campo minado*, la artista filmó la película *Teatro de Guerra*, estrenada en el 2018, en Berlín primero y en Buenos Aires más tarde.¹⁴ Las tres obras forman un corpus de objetos de arte que dialogan entre sí mientras hibridizan las definiciones de las artes escénicas y las artes audiovisuales, donde la obra de teatro documental *Campo minado* es tal vez más cinematográfica que *Teatro de guerra*,¹⁵ una película cuyo título anticipa su característica “teatral”, no porque sea “teatro filmado” sino por el modo de procesar la duración de lo que acontece y su presencia en el plano (Visconti, 2019). Si bien se trata de un tema emblemáticamente nacional —“Malvinas” es una metáfora de la Nación argentina, dice Rosana Guber— Arias logró un “concepto portátil” capaz de trasladarse desde Buenos Aires a Kyoto, desde Berlín a Nueva York, desde Santiago

13 *Campo minado* se estrenó en Brighton, Inglaterra en mayo del 2016 y seis meses más tarde en Buenos Aires en el Centro de Artes Experimentales de la Universidad Nacional de San Martín. En 2018 se presentó en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, con capacidad para 566 espectadores/as y en 2019 en la sala Martín Coronado del mismo teatro, con capacidad para 1049 espectadores/as, donde superó las 150 funciones.

14 *Teatro de Guerra* se estrenó en febrero de 2018 en el Festival de Cine de Berlín y en septiembre del mismo año en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín y en el Malba Cine.

15 Los recursos cinematográficos de *Campo minado* son una parte fundamental de su poética: la mayoría de las acciones transcurren en un set de filmación que ocupa casi todo el escenario, cuyo fondo, además de proyectar imágenes de archivo, del álbum familiar o tomadas por los mismos veteranos en las islas, también amplifica los cuerpos y los objetos que aparecen en escena, duplicando y “rostrificando” presencias, “convirtiéndolas en una zona de circulación de emociones y afectos” (Visconti, 2019: 12). Las pantallas y las cámaras de filmación en el escenario son artefactos que sirven tanto para acercar el público a la emoción de la experiencia de los ex combatientes como para recordarles su condición de espectadores (Maguire, 2019: 474).

de Chile a Vilnius en Lituania, entre muchos otros recorridos.¹⁶ Desde sus estrenos *Campo minado* y *Teatro de Guerra* giraron por más de treinta ciudades. Los combatientes de la Nación ayer forman hoy una comunidad afectiva transnacional y multilingüe que se desplaza llevando la guerra y la posguerra de Malvinas a públicos globales, recordando que el archivo de un conflicto bélico nacional no se reduce a solo dos lados.¹⁷

Estas obras fueron concebidas, escritas y dirigidas por Arias. Pero surgieron del trabajo conjunto —negociado y disputado— con los ex combatientes. Aunque poetizados y dramatizados, los testimonios distan de ser completamente ficcionales. Son narraciones que se instalan entre la singularidad de los ex combatientes y las decisiones estéticas de Arias, entre las necesidades de los cuerpos que vivieron la guerra y las demandas de una traducción estética. No se recogieron de una vez para fosilizarse en una representación escénica; los testimonios se produjeron —y se siguen produciendo— en sedimentaciones. El encuentro entre la

16 Arias se refiere a sus producciones como “conceptos portátiles” (Blejmar y Sosa, 2017). En este modo de concebir sus obras como capaces de relocalizarse en distintos lugares, con distintas personas y en distintos idiomas; y en la iniciativa de trabajar con quienes “no fueron entrenados como actores” en experimentos que “expanden los medios del teatro para crear nuevas perspectivas en la realidad”, se advierte la influencia de *Rimini Protokoll*. Creado por Helgard Haug, Stafan Kaegi y Daniel Wetzel en el 2000, este sello teatral alemán realiza trabajos en el escenario, intervenciones, instalaciones performativas y “obras audio”. Entre 2006 y 2011, Arias trabajó con Kaegi en proyectos como *Chácara Paraíso* con policías brasileros, *Airport kids* o *ciudades paralelas/parallel cities*. Ver: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/> [Consulta: 1/10/19].

17 Utilizo esta idea que Maguire toma de Graham-Jones refiriéndose fundamentalmente a la lengua. Aquí la utilizo para evocar la circulación global de este arte en particular y la dimensión transnacional que le cabe a toda guerra. En las tres obras de Arias, cada veterano habla su propia lengua. *Campo minado* y *Teatro de guerra* transcurren simultáneamente en español y en inglés, traducidos a la otra lengua con subtítulos sobre el escenario. La poesía nepalí con la que termina *Campo minado* no se traduce, una ruptura lingüística y formal que para Graham-Jones es “no solo un acto excluyente de no traducción sino más bien un recordatorio mordaz para las audiencias que el conflicto nacional no es reducible a dos lados”. (citado en Maguire 2019: 19, traducción propia).

disposición a contar de los veteranos y la escucha de Arias, su equipo y el público en cada función, produce un flujo de relatos que se condensan y sedimentan, entre la documentación y la ficción, en sucesivos objetos de arte, nunca completamente clausurados. ¿Cómo pensar, entonces, ese espacio de encuentro entre ficción y realidad desde donde surgen y donde respiran las obras de Arias? Sugiero que no se trata solo de una experimentación artística “para interrumpir y abrirse camino en el marco teatral”, usando palabras de Brenda Werth (2017: 71). Tampoco se trata únicamente de un “experimento social”, como podría decir la propia Arias.¹⁸ Se trata, quiero proponer, de un experimento vital, un *acontecimiento* —que siguiendo a Deleuze podemos pensar como un movimiento que “que cambia todo, que desplaza las potencias o las capacidades... donde todo recomienza, pero distribuido de otro modo, repartido de otro modo”, donde las potencias son transformadas, removidas y retomadas según nuevas dimensiones— (Lapoujade, 2016: 69-70). Sugiero que en esa experimentación vital donde crearon testimonios a ser (re)presentados¹⁹ o “auto-ficciones”,²⁰ los ex combatientes no solo devinieron artistas sino que fueron despojándose y mutando (o más bien *impulsados* a despojarse y a mutar) los discursos y las formas con los que hasta entonces se veían y se pensaban

18 La propia Arias se refiere así a sus obras (Arias y Kan, 2014).

19 Lorena Verzero argumenta que el éxito de público de *Campo minado* en Argentina y las valoraciones altamente positivas de la crítica, podrían pensarse en relación a su política representacional; dada “la ilusión de la ausencia de toda teatralidad” que aliviana la representación porque logra “presentar” al público, por primera vez, a los “verdaderos” veteranos de Malvinas quienes exponen sus recuerdos de la guerra, creando así, no solamente empatía sino una “identificación total” con los personajes (2017: 38).

20 Jordana Blejmar (2017) llama “performances autoficcionales” a los relatos autobiográficos que son ficcionalizados en *Campo minado*. Toma la expresión del escritor francés Serge Doubrovsky quien la usa para referirse a relatos basados en eventos reales (pacto autobiográfico) narrados dentro de marcos imaginarios (pactos imaginarios).

como veteranos de Malvinas/Falklands. Basándome en entrevistas públicas y en entrevistas personales en profundidad a cada uno de los seis veteranos y a la dramaturga y directora; y de participar como espectadora en 2016, 2018 y 2019 en Buenos Aires, propongo pensar al arte de Arias como un acontecimiento —en clave de Deleuze— que forzó a los ex combatientes a sacudir la consistencia de los sentidos, entramados en la belicosidad heroica y la masculinidad hegemónica, con los que hasta entonces organizaban y narraban su experiencia de la guerra y la posguerra. El encuentro de cuerpos y objetos, afectos y fuerzas que supone la experimentación vital con Arias, abrió para estos ex combatientes espacios de subjetivación desde donde desmarcarse de una masculinidad constituida en la situación de guerra y refrendada en la potencia bélica. En última instancia, se trata de una experimentación que desestabiliza el binarismo de los géneros mientras imagina, como sugiere Cecilia Sosa (2017), los contornos de una forma expandida y mucho más empática de ciudadanía.

1. Testimonios entramados y en *convivio*

La obra de Arias no inaugura la conjunción de testimonios de veteranos argentinos e ingleses en un mismo artificio estético. En 1994, por ejemplo, Vincent Bramley, ex soldado del Tercer Regimiento de Paracaidistas de la Marina Real, publica en español *Los dos lados del infierno* donde recoge entrevistas testimoniales a veteranos de ambos lados del conflicto²¹ y produce, concentrándose en la batalla de Monte Longdon, un relato protopacifista que evoca una suerte de

21 En 1991 lo había publicado en inglés bajo el título *Excursion to Hell: Mount Longdon, a Universal Story of Battle*.

hermandad universal.²² En 2016, el mismo año en que Arias estrena *Campo Minado*, la fotógrafa argentina residente en Nueva York Adriana Groisman, publica el bilingüe *Voices of the Tempest/Voces de la Tempestad*, donde además de fotos de las islas y los testimonios de ex combatientes argentinos e ingleses, incluye narraciones de los kelpers. Es decir, la dramaturgia de Arias no inicia la superposición de testimonios de veteranos otrora enemigos en una misma producción cultural. Lo que *Campo minado* inaugura es el *convivio*: la reunión de los cuerpos, el encuentro, la afectación mutua, la presencia viva en un mismo espacio documental y escénico. Si bien el *convivio*, argumenta Jorge Dubatti (2003), es la base de toda teatralidad porque el teatro es siempre encuentro vivo y efímero, presencia aurática de artistas y de público, en este caso se trata de un *convivio* de cuerpos que, treinta y ocho años atrás, estaban socializados y dispuestos para aniquilarse mutuamente. Hoy esos cuerpos se reúnen y se afectan en un escenario para construir, conjuntamente, memorias que denuncian el absurdo de la guerra sin monopolizar la voz nacional del sufrimiento. Pero lejos de una hermandad superflua, los enemigos de entonces hablan de un modo donde cabe, en la singularidad de su experiencia, lo propio de la guerra: batallas, armamentos, combates contra un enemigo extranjero, la posibilidad de matar, morir y el ver morir a compañeros. Estos elementos, casi ausentes en las representaciones del conflicto bélico hasta entrados los años 2000 dejaban a los ex combatientes, como sugiere Segade, sin “su lugar en la historia” (2014: 292).²³

22 Las conversaciones “de soldado a soldado”, que buscaban revelar lo que el “Ministerio de Defensa ocultó” (1994:10), cuenta Bramley en la introducción del libro, le permitieron descubrir las similitudes y afinidades entre veteranos de ambos países.

23 Segade observa que hasta entrados los años dos mil, los relatos sobre Malvinas carecen de los rasgos más reconocibles de la guerra. Esta carencia de la épica y de lo propiamente bélico en

Replicando procedimientos escénicos que Arias siguió en *Mi vida después* y *El año en que nació*,²⁴ los performers de *Campo minado* narran sus vivencias de la guerra “colaborativamente”. Es decir, en la mayoría de las escenas, cada cuerpo performa no solo la propia experiencia sino también lo sucedido a otros. Desde las descripciones más fácticas (cómo llegaron a ser soldados) y las situaciones más lúdicas (como los concursos de canto a borde del Canberra y el *drag* performance de David Jackson) hasta las memorias más traumáticas (la muerte de Sergio a metros de Marcelo Vallejo el último día de la guerra o la pierna mutilada de Vargas, el compañero de Gabriel Sagastume y el pánico que sentía David Jackson con los Jets argentinos volando debajo de los radares ingleses), el protagonista de cada historia siempre se vale de otros cuerpos en escena como recursos para actuar sus memorias singulares. “Yo no pensé que buscándome a mí lo iba a encontrar a él” dice el argentino Marcelo Vallejo refiriéndose a Lou Armour mientras muestra una foto magnificada y proyectada sobre el fondo del escenario. La frase es literal: la famosa fotografía tomada por Rafael Wollmann y publicada por la revista *Gente* retrata a Lou Armour encabezando una fila de *marines* ingleses mientras salían de la Casa de Gobierno de Puerto Stanley con las manos en alto el 2 de abril de 1982. Como elabora Cora Gamarnik, se trata de una de las dos imágenes de “la humillación”, que con

las producciones estéticas parecen relacionarse a que durante la posguerra, cualquier epicidad era inmediatamente asociada con el discurso y la corporación militar. La terminología bélica y la estructura narrativa de la épica quedaron asociadas a la represión ilegal y a las violaciones a los derechos humanos. Las representaciones estéticas quedaron saturadas por la figura preponderante del desertor, y desde que la figura del héroe quedó monopolizada por los relatos militares, “los ex combatientes [...] no pudieron encontrar su lugar en la historia”, argumenta Segade (2014: 292).

24 En estas obras Arias recrea las vidas de los propios actorxs cuyos padres vivieron la violencia política de los años setenta y el terrorismo de estado, en Argentina y Chile respectivamente.

títulos como “Rendición”, “Humillación”, “Dios salve a las Falklands” o “¡Manos en Alto, Inglaterra!” cubrió las tapas de los principales diarios europeos durante la primera quincena de abril de 1982, afectando el sentimiento de humillación nacional del pueblo y del gobierno británico (2015: 246-251).²⁵ Pero la frase de Vallejo también puede escucharse metafóricamente. Haber encontrado a Armour en esa foto mientras se buscaba a sí mismo, evoca el carácter polifónico del trabajo en *Campo minado*, donde cada cuerpo tiene valor testimonial para sí mismo y para otros; donde cada testimonio es singular pero teje una trama colectiva que integra al otrora enemigo, imaginando un sujeto cosmopolita que impugna la guerra toda.

2. Devenir artistas

En las obras de Arias, los ex combatientes se distancian de los repertorios, las regulaciones, los ordenamientos plausibles para los veteranos de guerra. Devenir artistas significó para ellos aprender a utilizar un equipamiento muy diferente al militar: manejan en escena cámaras filmadoras con solvencia y manipulan objetos de escenografía con precisión. Si bien al momento de las audiciones iniciales casi todos producían música, en la experimentación con Arias magnificaron la escala y la calidad de lo que lograban hasta entonces. David Jackson y Gabriel Sagastume tocaban la guitarra pero nunca habían sido parte de una

25 Según Gamarnik, la publicación de esas fotos fue un “acontecimiento visual” donde “las fotos no fueron inocuas [...] las respuestas, tanto simbólicas como materiales de Inglaterra frente al desembarco argentino tomaron en cuenta el significado de esas imágenes [...] En un contexto de declinación del Imperio Británico (algo que venía ocurriendo desde la Segunda Guerra Mundial), la reacción popular inglesa frente al sentimiento de humillación nacional promovió el accionar de los grupos más conservadores del gobierno de Thatcher”. (2015: 250-251)

banda que llamara la atención de la crítica cultural. Aunque Rubén Otero es desde hace años el baterista de una Banda de Tributo *Beatles*, en el trabajo con Arias devino solista. Marcelo Vallejo aprendió solo, al ritmo de los ensayos y del incentivo de sus compañeros, a tocar el bajo. Lou Armour se hizo compositor con el punk de la canción que cierra *Campo minado*. Y Sukrim Rai desestabiliza el archivo binacional de Malvinas/Falklands cuando comparte el universo cultural nepalí desde una canción y el poema no traducidos con el que se cierra la obra (Graham-Jones 2017). Antes patrimonio de la intimidación conyugal de Rai, ahora esas expresiones llegan a públicos globales. Mientras recorren escenarios, festivales, salas y pantallas de distintos lugares del mundo, entonces, los ex combatientes no solo movilizan su pasado y sus traumas; agitan sus cuerpos sedimentados de afectos, sacuden afectos sociales instalados en el cuerpo, parafraseando al dramaturgo Silvio Lang.

Además de investigar dos lenguajes estéticos —el teatro y el cine— los ex combatientes se acercaron y se expusieron a la lengua de sus adversarios de entonces. Gabriel Sagastume ya hablaba inglés con cierta fluidez y comprendía pragmáticamente su carácter de *lingua franca* cuando comenzó a trabajar con Arias. Pero Marcelo Vallejo impugnaba el idioma como la continuidad simbólica de su enemigo. Se negaba a escuchar música de origen anglosajón y la prohibía a sus hijos en su hogar. Hoy canta en inglés en el escenario y en la pantalla. Rubén Otero comenzó a aprender el idioma el día en que lo entrevisté. Armour y Sagastume, por su parte, aumentaron su pequeño repertorio de palabras en español; y todos se exponen al nepalí cada vez que se encuentran en escena. En su devenir artistas, entonces, los ex combatientes ejercitan destrezas cognitivas y nutren saberes del cuerpo antes prohibidos o reprimidos por los mandatos culturales para un veterano de Malvinas/Falklands.

3. Masculinidad y guerra

Según Luis Bonino, “la belicosidad heroica” —la creencia de que para hacerse hombre hay que transitar el camino del soldado y emular la figura del héroe— es una dimensión fundamental de lo que llama, entre otros, masculinidad hegemónica. Desde el psicoanálisis y los estudios de género, Bonino argumenta que junto a “la autosuficiencia prestigiosa”, “el respeto al valor de la jerarquía” y “la superioridad sobre las mujeres y sobre los varones ‘menos masculinizados’”, “la belicosidad heroica” forma una matriz simbólica, variable pero consistente, que deriva su poder de la naturalización de los mitos acerca de los géneros, distribuyendo desigualmente el poder social entre ellos, legitimando, de más está decir, la dominación masculina y el patriarcado (2006: 15). Se trata de un organizador complejo, individual y colectivo, del siquismo y del cuerpo masculino; que interpela al sujeto e impregna modos de ser, de hacer, de sentir, de pensar construídos como adecuados para los hombres; siempre en intersección con la clase, la etnia, la opción sexual y la edad (2003: 10-11). Se trata de un sistema de estatus, dice la antropóloga Rita Segato, basado en la usurpación del poder de las mujeres por parte de los hombres, y en cuya posición jerárquica se construye lo que llamamos “masculinidad”. Es allí donde se asienta la subjetividad de los hombres, y se entrama su sentido de identidad y de humanidad. Esta “masculinidad”, explica Segato: “...es la construcción de un sujeto obligado a adquirirla como estatus, atravesando pruebas y enfrentando la muerte, como en la alegoría hegeliana del señor y su siervo. Sobre este sujeto pesa el imperativo de tener que conducirse y reconducirse a ella a lo largo de toda la vida bajo la mirada y evaluación de sus pares, probando y reconfirmando habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y

acopio de lo que he llamado ‘tributo femenino’, para poder exhibir el paquete de potencias —bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral— que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino” (2003: 113).

La “belicosidad heroica” (o la “potencia bélica”, como la llama Rita Segato) de la subjetividad masculina no aluden únicamente a la guerra. Es decir, la agresividad, la afirmación de sí a través del enfrentamiento, el riesgo y las pruebas constantes; la extrema valoración del honor personal, la excepción épica, la patria o la causa; la capacidad para soportar dolor y superar sufrimiento; la inhibición del miedo y la emocionalidad distante son componentes clave de la masculinidad hegemónica que por supuesto no se actualizan exclusivamente en la guerra. Se trata, más bien, de un horizonte de experiencia y de subjetivación, donde se logra el reconocimiento de los iguales y se favorece la homosociabilidad; y donde la vida es, en última instancia, riesgo y amenaza permanente a ser superados; el otro, un adversario peligroso o un enemigo a ser doblegado; y el mundo un campo de batalla donde gana el más fuerte y donde se valida la violencia. La guerra es, entonces, el escenario que *paradigmáticamente* actualiza ese horizonte de experiencia y de subjetivación.

La matriz de la masculinidad hegemónica tiene, previsiblemente, atributos binarios: frente a la belicosidad heroica, continúa Bonino, la debilidad, la fragilidad y la derrota se desprecian, se desvalorizan y se temen. Esa distribución arbitraria de capacidades humanas entre lo “masculino” y lo “femenino”; esa prescripción de posibilidades vitales diferenciada entre “mujeres” y “hombres” implica no solo pérdidas sino más bien mutilaciones o deshumanizaciones para los sujetos hombres. Elaborando sobre “el cansancio de ser hombre”, el dramaturgo e investigador Silvio Lang (2018) afirma que “sabe el que siente” y enumera

las privaciones que la masculinidad hegemónica le impone a los varones: la capacidad de alojar, la empatía, la destreza pasional, la inteligencia para escuchar la propia afectividad y agitar el cuerpo sedimentado de afectos; y la lista sigue. Es que como argumenta Bonino, la masculinidad hegemónica impide toda una gama de emociones; inhibe el placer de cuidar a otro/as; coarta la autoreflexión y la asunción de conflictos consigo mismo, cercenando necesidades y posibilidades de la experiencia humana. Pero, aunque constante y multidimensional, el proceso nunca se acaba ni se clausura. En su devenir, en ciertos contextos, el sujeto puede ir resignificándose, “desmasculinizándose de lo hegemónico”, para construirse más allá de la forma dominante (Lang, 2018: 27-33). Desde lo colectivo y desde la política; por fuera de la voluntad (individual); a partir de ciertas experiencias, la masculinidad hegemónica puede irse debilitando, metamorfoseando. En otras palabras, en un acontecimiento (en clave deleuziana, como lo definimos) pueden abrirse espacios de libertad y de experimentación desde donde los sujetos hombres pueden distanciarse, despojarse, comenzar a subjetivarse como varones por fuera de la masculinidad dominante.

Desde aquí indago, entonces, la experiencia de los ex combatientes en el proceso creativo con Arias, prestando especial atención a los recorridos singulares de Vallejo y de Armour. Desde aquí exploro el espacio de encuentro entre ficción y realidad, no solamente como un modo de experimentación artística, sino como un acontecimiento, un territorio de transformación y de subjetivación para los propios performers; un movimiento vital que redistribuye fuerzas, capacidades, saberes, sentimientos, pensamientos, modos de relacionarse con lo/as otro/as y con el mundo. El acontecimiento estético con Arias devino un contexto habilitante que nutrió potencias nuevas; abrió, para los ex

combatientes, espacios desde donde apartarse de una masculinidad dominante, formateada y jerarquizada emblemáticamente en la guerra. Sin abandonarlo por completo, al memorializar la guerra, los ex combatientes fueron, paradójicamente, dejando el escenario de la guerra como espacio fundamental de subjetivación.

4. De las memorias heroicas al trabajo de duelo

Federico Lorenz argumenta que durante la transición a la democracia, los ex combatientes de Malvinas comenzaron a organizarse para luchar por: “la reivindicación de su experiencia de guerra y de las causas por las que habían combatido, en un tono nacionalista y anti-imperialista, el reclamo de un reconocimiento social sobre todo a partir de la entrega de la vida de numerosos jóvenes, y [la] denuncia de la indiferencia estatal, tanto con gobiernos militares como civiles” (2007: 37). En ese momento fundacional y contra la “desmalvinización” que los invisibilizaba como actores sociales, continúa Lorenz, quienes habían participado en la guerra de 1982 aspiraban a “un lugar en la discusión política del país”, donde su experiencia fuera “la base para la construcción de una nueva Argentina” y desde donde no solo cuestionaban al gobierno que los había enviado a combatir sino que también proponían un modelo social alternativo (2007: 38). En la arena pública que refundaba la institucionalidad democrática, los ex combatientes buscaban su espacio con una voz que usaba los tonos del nacionalismo popular, distante y diferente del nacionalismo de las elites sociales, las cúpulas militares y la dictadura.

Desde ese nacionalismo popular, Marcelo Vallejo organizó su experiencia y sus recuerdos de la guerra. Asumiéndose como alguien que *eligió* ir a la guerra, que “la

vivía con orgullo por haber hecho algo por [su] país” me dijo en entrevista: “Yo creo que Malvinas fue una cosa y la dictadura fue otra. Creo que hay que separar. La mayoría de los que fuimos a Malvinas eramos el pueblo. Yo era un laborador, estaba laborando en una herrería, me fui a presentar y era el pueblo, no era la dictadura” (Vallejo, 2018).

“Es un nacionalismo que le brota más del cuerpo que de la cabeza” escribí en mis notas de campo cuando volví de la entrevista, “parece más anclado en su cuerpo que en imaginarios abstractos”. El mapa de las islas está tatuado en su brazo izquierdo y aparece frecuentemente en sus remeras, sus pulseras, hasta en su gorra de natación. El rosario colgado del cuello certifica un rasgo de la militancia que lo lleva a participar fervorosamente todos los años de la vigilia católica y nacionalista en San Andrés de Giles, donde pudieron verse cuadros militares como Alí Seineldín o Aldo Rico, y donde cada 2 de abril es esperado con 649 antorchas en un minuto de silencio, seguidos del himno nacional, folklore y asado. Desde la experimentación con Arias, estas claves no desaparecieron, Vallejo no abandona su activismo en el espacio más nacionalista de los ex combatientes, pero fue permeándose a cambios como la invitación que les hizo en 2016 a sus compañeros performers, antes enemigos de guerra. Ese 2 de abril, luego de un ensayo de *Campo minado*, Vallejo invitó a Armour y a Jackson a la vigilia de San Andrés de Giles.²⁶

El nacionalismo popular desde donde habla Vallejo se entrama con ese componente de la masculinidad hegemónica que Bonino llama “belicosidad heroica”: un horizonte de expectativas, un espacio de subjetivación marcado por

26 “La verdad es que no estoy acostumbrado a tanto ‘¡Viva la Patria!’. Simplemente eso no pasa en Inglaterra” me dijo Jackson (2018) en entrevista. Pero tanto él como Armour recuerdan una experiencia extraordinaria, donde en general fueron bienvenidos, reconocidos y respetados, y donde “Marcelo estuvo con nosotros todo el tiempo” (2018).

la extrema valoración del honor personal, la patria, el orgullo nacional, la excepción épica y el heroísmo. Cuando le pregunté a Vallejo qué le hubiera gustado contar en *Campo minado* o en *Teatro de guerra* que haya sido recortado por Arias me contestó: “Y... algo más heroico... algún combate, algo que, no sé como explicarte, demuestre más el valor. Lola evidentemente quería sacar todo eso de la obra...”. Inmediatamente revisa la idea y reflexiona: “Yo nunca había tenido esa mirada sobre Malvinas. Ahora contar Malvinas como la cuento en la obra también me gusta. Es como sacarle la frutilla y la crema a la torta. No sé si la palabra es ‘adornar’ pero cuando le sacás todo lo que parece lindo, valeroso, heroico, lo que queda es lo que la guerra es: hay miedo, hay dolor, no es fácil tomar la decisión de matar a una persona”.

Es decir, Vallejo identifica la experimentación con Arias como una suerte de “sinceramiento” en sus relatos sobre la guerra, donde se despoja de elementos de la masculinidad hegemónica, (“sacarle lo valeroso, lo heroico”) para confrontar emociones y experiencias antes no elaboradas y que no se corresponden con el imaginario del hombre militar (miedo, dolor, tener que asumir la difícil decisión de matar). Vallejo no impugna las formas del nacionalismo popular y la belicosidad heroica con las cuáles pensaba y sentía “Malvinas”, pero reconoce en el acontecimiento con Arias un vehículo de memorias que entre otras cosas, lo acerca a su propia fragilidad. Reconoce también cómo esa experimentación lo impulsó a transformar su modo de pensarse en relación con los ingleses: “Antes que me encontré con esto, si me hablaban de un inglés, yo no veía a un ser humano, yo veía al que me había querido matar, del que me tenía que defender, me había robado las islas, era mi enemigo”. El acontecimiento estético lo empujó a transformar las claves y disminuir las intensidades con las que

ordenaba su experiencia y sus memorias de Malvinas hasta permitirse, por ejemplo, cantar canciones de Los Beatles públicamente o decir algunas palabras en inglés en el escenario, actos que antes condenaba como traiciones a la patria. El proceso con Arias hasta lo habilitó a cultivar una amistad profunda con un veterano de los Royal Marines, como capta la imagen (Figura 4.1).



Figura 4.1. Marcelo Vallejo y Lou Armour. Afiche del film Teatro de Guerra (fotografía, 2018, Foto: Manuel Abramovich).

Esta fotografía tomada por Manuel Abramovich durante las filmaciones de *Teatro de Guerra* y utilizada como afiche de la película, era imposible antes del acontecimiento con Arias. La cámara toma el torso de Lou Armour de espaldas y su imagen en el espejo junto a Vallejo, generando un efecto de intimidad donde el cuerpo del inglés aparece duplicado y rodeando a Vallejo. Sus torsos desnudos, la mirada curiosa y cómoda de Vallejo y el contacto visual entre ellos hablan de afinidad emocional; evocan un vínculo profundo entre dos hombres que, en un mismo movimiento vital,

se han encontrado entre ellos distanciándose de los mandatos de la belicosidad heroica como lugar donde afirmar su masculinidad.

En esta experimentación Vallejo también resignificó su relación con otros ex combatientes argentinos que interpretan la guerra y la posguerra desde posiciones más críticas, antimilitaristas y antibélicas como lo hace Gabriel Sagastume. “Gabriel tenía una posición contra los militares argentinos, muy en contra de lo que yo pensaba hasta ese momento... él se sintió que lo mandaron” me dijo Vallejo (2018) en una entrevista, “pero de a poco entendí que era su vivencia, y que la tenía que respetar...”. Sagastume fundó y fue parte hasta hace algunos años del Centro de Ex Combatientes de Islas Malvinas de La Plata (CECIM), una de las organizaciones que entre muchas otras acciones, es querrelante en las denuncias por crímenes de lesa humanidad durante la guerra. Aunque se distanció de esa organización y personalmente se resiste al vocabulario de los derechos humanos para la justicia con los soldados de Malvinas, Sagastume sigue impugnando la guerra como una aventura de la dictadura y su participación forzada desde que fue reclutado como conscripto en 1982. Hoy, desde el acontecimiento con Arias, Sagastume reconoce haber “bajado decibeles”, “roto prejuicios”, “abandonado clichés”, “poder comprender al otro”, y “preguntarse antes que condenar” gestos, actitudes y símbolos militaristas entre los ex combatientes (2018). El progresismo antibélico con el cuál se identificó desde 1982—que lo llevaba a rechazar no solamente al gobierno dictatorial y la guerra sino también a todos los ex combatientes que no compartieran sus modos de pensar y sentir el conflicto bélico— no desapareció. Los contornos del discurso con los cuáles organizaba sus memorias de la guerra y la posguerra no se desdibujaron completamente. Pero mutó el patrón de afirmarse a sí mismo en

ese enfrentamiento; se liberó de la necesidad de probarse como ex combatiente y como hombre en esa impugnación. Se dejó permear por la empatía para comprender a otros ex combatientes que (re)construyen de modo diferente sus vivencias de Malvinas.

Lou Armour era un joven comando de la Marina Real cuando en 1982 eligió un destino profesional supuestamente tranquilo, alejado de las potenciales zonas de conflicto de Gran Bretaña. Dos días después de su arribo a las Falklands, se encontró con una sorpresiva invasión argentina, donde fue retratado con los brazos en alto como un prisionero humillado en una foto que circuló la prensa mundial y que como argumenta Gamarnik (2015), aceleró tal vez para Margaret Thatcher la decisión del inicio de la guerra. En 1987 brindó su testimonio para el documental de la televisión británica *The Falklands War: the Untold Story*, dirigido por Peter Kominsky. Dejó la carrera militar, se sumergió en la vida civil como estudiante de semiótica primero y como maestro de niños/as con necesidades especiales después y no volvió a hablar de la guerra. Cuando le pregunté (como hice con Vallejo y con los otros veteranos) qué le hubiera gustado contar en *Campo minado* o en *Teatro de guerra* que haya sido recortado por Arias se refirió al 2 de abril de 1982, el día de la ocupación argentina, cuando debió desplazarse cinco kilómetros “corriendo en medio de la batalla” para llegar a la Casa de Gobierno de Puerto Stanley. En ese recorrido, entre las granadas que tiraban los argentinos, encontró a Quiroga, un soldado argentino herido, a quién llevó hasta la Casa de Gobierno para que lo trataran médicamente. Arias se negó a incluir ese episodio en el texto dramático y el guión de la película. “Yo no quería eso en la obra por su carácter heroico,” comentó Arias. Armourme dijo: “yo quería mostrarles lo que hace un ejército profesional; trata a los heridos de los dos lados;

si [un enemigo] está peleando, tratás de matarlo; pero si se rinde o si está herido, tu obligación es tratar de ayudarlo”. Sus memorias, entonces, aún tenían en 2016 los tonos de “la ética profesional del soldado”: coraje y resistencia, supervivencia exitosa, actos heroicos, solidaridad y respeto por el adversario. Valoraba positivamente la experiencia límite de la guerra. Siguiendo a la historiadora Joanna Bourke, Federico Lorenz (2007) argumenta que este tipo de reconstrucciones no son excepcionales: son más bien una característica frecuente de los recuerdos de guerra. Los veteranos son, en última instancia, hombres habilitados para “matar legalmente”, respaldados por todo un aparato ideológico, jurídico y cultural que crea las condiciones para que esas muertes no tengan las sanciones habituales, aunque individualmente puedan experimentar dilemas morales. Es por esto, argumenta Lorenz, que los soldados muchas veces insisten en su “integridad moral personal” (2007: 29-30).

Armour debió despojarse de esa memoria heroica y distanciarse del recuerdo con el que [se] demostraba solidaridad y respeto por sus adversarios argentinos. Debió dejar fuera de su testimonio el episodio con el que se afirmaba en el coraje, la camaradería y un profesionalismo que lo llena de orgullo. En la negociación con Arias, por otro lado, fue impulsado a insistir en el recuerdo del oficial argentino que muere en sus brazos mientras hablaba en inglés sobre un viaje a Oxford. *Campo minado* presenta el incidente en la escena de “Mount Harriet” e insiste en “Ayer y hoy”, cuando Armour vuelve sobre la culpa que le produjo y el silencio posterior al que se sometió luego de llorar en cámara por un combatiente argentino mientras lo reconstruía para el documental de Kominsky. Así, el profesionalismo del soldado con el enemigo que la escena “Mount Harriet” podría sugerir (cuando lo vio herido, Armour no mató a su adversario sino que lo sostuvo en brazos) queda desplazado a la

culpa, el dolor y la confusión que advertimos en el hombre al presenciar la muerte de alguien que balbuceaba en su propia lengua y se refería a “Oxford”, un territorio familiar para Armour. La experiencia se tiñe de un tono vulnerable y la conducta heroica que podría haberse transmitido se transforma en trabajo emocional. En *Teatro de guerra* Arias radicaliza el desplazamiento del acto heroico y solidario al trabajo de duelo: el film no solamente se refiere al episodio cuatro veces, sino que se cierra elaborándolo. En los últimos tramos de la película vemos a cada uno de los seis veteranos preparándose con sus dobles de la edad que tenían ellos cuando combatieron en Malvinas. La escena final parece un ejercicio más teatral que cinematográfico: los veteranos primero y sus dobles reemplazándolos después, recrean en silencio y en conjunto, con un ritmo ceremonioso, casi solemne, la escena de Mount Harriet. En esa (re) construcción presente Lou (y los demás) pueden verse en el espejo de su juventud, desde afuera, en aquella guerra de 1982. El cierre de *Teatro de Guerra* nos ofrece, entonces, más que una ventana a la “ética profesional” o a “la integridad moral personal”, una escena que nos habla de la repetición necesaria en el trabajo emocional que elabora memorias traumáticas, como sugiere Elizabeth Jelin (2003:15). Y nos muestra los desafíos de construir memorias para las generaciones que siguen. En otras palabras, la experimentación estética con Arias forzó a Lou a despojarse, o al menos disminuir la intensidad de sus recuerdos heroicos, de alto riesgo, de pruebas de resistencia y valentía —propios de una masculinidad hegemónica— para acercarse a los ecos de su vulnerabilidad y a su trabajo de duelo. El acontecimiento le impuso distancia con los recuerdos que lo adscribían a la ética del soldado, con “integridad moral personal” y “profesionalismo”, para comprometerlo con las reverberaciones de su propia vulnerabilidad.

5. Fragilidad en común

Tanto cuando se refiere a su intensa actividad en redes sociales con un otro virtual y desconocido²⁷ como cuando elabora sobre la intimidad que comparte con Vallejo en la escena llamada “Terapia”, David Jackson insiste en los vínculos emocionales que el arte de Arias habilita y nutre.²⁸ Si bien Lou Armour introduce la escena “Terapia” en *Campo minado* (con humor y hablando de su propia necesidad de asistencia psicológica), Jackson y Vallejo la protagonizan y ficcionalizan una sesión de terapia. Jackson, quien trabaja como terapeuta en Inglaterra para veteranos de las guerras de Falklands, Irak y Afganistán, performa el psicólogo primero y el paciente después. “Creo que lo que le da poder a la escena” me cuenta en entrevista (2018), “es que ninguno conoce la traducción. Yo no sé exactamente qué es lo que dice Marcelo, y él no sabe exactamente qué es lo que digo yo”. Es decir, los performers conocen las experiencias del otro a las que refiere la escena, pero dado que cada uno habla en su lengua y no lee traducciones, ninguno entiende los términos exactos de su interlocutor. Sólo conocen algunas “palabras clave” que les organizan las intervenciones para volver al intercambio un diálogo verosímil. La idea fue de ellos, no de Arias. La nebulosa de sentido literal y el desconocimiento de la gramática del texto, entonces, los invitan a “una burbuja emocional”, para usar la expresión del propio Jackson, donde dos personas se olvidan del escenario y de lo/as espectadore/as, para concentrarse y vincularse, más

27 Jackson sostiene una intensa actividad en Twitter donde postea y recibe cientos de respuestas fundamentalmente después de cada función de *Campo minado*. “Invierto al menos una hora cada mañana respondiendo cada uno de los mensajes” (2018).

28 Jackson, Vallejo y Armour necesitaron y recibieron asistencia psicológica durante los ensayos y las filmaciones. Si bien vemos esto en escenas de *Teatro de guerra*, voy a concentrarme en la escena llamada “Terapia” de *Campo minado*.

allá y más acá de las palabras, desde los lenguajes corporales, los tonos, las entonaciones, los ritmos que perciben de su compañero en escena. Más que un territorio inestable de malentendidos (algo que bien podría esperarse entre dos performers que hablan idiomas diferentes), el escenario deviene, como señala Sosa (2017), un encuentro de empatía y compasión. Más que una técnica actoral, esta experiencia habla de la capacidad de estas dos personas para cultivar intimidad, para entramarse emocionalmente. Se abre un espacio de cercanía afectiva y una escucha mutua que les permite, dramática y emocionalmente, reconocer, nombrar y narrar toda una gama de sentimientos vedados para la belicosidad heroica, ajenos a la masculinidad hegemónica. Un abanico de afectos que insurgieron tras bambalinas y que se expresan, se ponen en común, se desindividualizan en el escenario, en la entrevista, en la vida. Un intercambio de “energía afectiva” por donde circula la vulnerabilidad que también afecta a los/as espectadores/as; y crea comunidades fugaces sobre un profundo sentido de fragilidad (Sosa, 2017).

Así, Jackson y Vallejo ponen en escena y ponen en común desde el “no sentir nada” a la vuelta de la guerra hasta la tristeza de un duelo inconcluso; desde el enojo profundo, inmanejable, la furia ante la indiferencia social hasta un intento de suicidio; desde el consumo excesivo de alcohol, cocaína, anti depresivos y somníferos hasta la depresión y la soledad; desde la intimidad nunca antes disfrutada con hijos e hijas a propósito de la experiencia artística con Arias hasta “el espacio ganado en el corazón, con un poco más de paz”. Traen al escenario, a la entrevista y a la vida, la fragilidad que hoy los atraviesa. Se dan permiso para narrar públicamente, y al hacerlo arrastran las secuelas de ese movimiento más allá del escenario y de la pantalla. Creando esas memorias, habitan la vulnerabilidad que hoy

los constituye; desprivilegian la autosuficiencia orgullosa y se anclan en masculinidades que ya no se afirman ni en la dominación ni en la violencia organizada.

6. Dos guerras en un arte de posguerra

“Malvinas” no se traduce *Falklands*. La traducción literal nunca capta la singularidad del fenómeno histórico, situado y encarnado. La guerra de Malvinas no es equivalente a la *Falklands War* porque no se trató de la misma guerra para las dos naciones que la batallaron; un solo conflicto entre dos partes homólogas. En la Argentina, la guerra puede y suele confundirse con la “causa”, esa metáfora de la Nación, ese símbolo potente de comunidad política nacional que apela al territorio y a los vínculos filiales y familiares antes que a la raza o la etnia y que mostró su eficacia en 1982, como argumenta Rosana Guber (2001). El respaldo público y popular a la guerra fue masivo: desde la Multipartidaria hasta los partidos de izquierda; desde líderes democráticos como Frondizi hasta el dictador Onganía; desde el “chárter inusual” de empresarios, sindicalistas, artistas y científicos que viajó a las islas el 7 de abril para la asunción del flamante gobernador Menéndez, hasta las y los voluntarios que se registraban para vivir y trabajar en las islas luego de la ocupación argentina, desde los clubes deportivos y las bibliotecas populares hasta el conocido “Fondo Patriótico Malvinas Argentinas” que recaudó de la población miles de millones de pesos, obras de arte y donaciones de alhajas; desde todos esos ámbitos, aunque con matices y a veces con resguardos, se apoyaba, se adhería, se respaldaba públicamente la recuperación de las islas y el derecho legítimo a la soberanía. Esto puede entenderse, continúa Guber, cuando se advierte que “Malvinas” movilizaba un símbolo de “Nación que

ningún contemporáneo podía recordar como unida y en relativa coexistencia armónica con su Estado” (2001: 39). Ese símbolo fue constuyéndose desde el siglo XIX, desde las intervenciones del periodista de tendencia federal José Hernández hasta el ensayo *Les Iles Malouines* del director de la Biblioteca Nacional Paul Groussac, con el que en 1910 buscaba destacar el “lugar soberano de la Nación argentina en el sistema mundial” y la propuesta de su traducción y distribución en todos los establecimientos escolares con la que en 1934 Alfredo Palacios buscaba promover las reivindicaciones sociales de los trabajadores y los humildes que el régimen excluía. Se trata, concluye Guber, de una metáfora de la Nación: “Malvinas se invoca como, y se convierte en, la representación de un país que es vivido no tanto como una progresiva conquista sino como una pérdida constante. La recuperación de la pérdida es invocada como la restauración de una edad de oro que quedó en el pasado; la recuperación de las islas se convierte así, en metáfora de la recuperación final de la Argentina” (2001: 163).

La causa Malvinas evoca, entonces, un símbolo poderoso de comunidad política nacional que exhibió su eficacia y expuso la potencia de su resonancia en 1982 cuando pudo ser movilizado para conseguir un apoyo popular y masivo para una guerra absurda, como lee el subtítulo del libro de Guber. Pero la guerra también (y esto no contradice lo anterior) fue rápidamente entendida y vivida como una estafa más de una dictadura genocida. La deslegitimación que trajo la derrota marcó el comienzo del fin de la dictadura y aceleró la transición a la democracia. A pesar de la sordera social y la invisibilización de los soldados, en su gran mayoría conscriptos, jóvenes varones de entre dieciocho y veinte años, la acción colectiva de los ex combatientes no mermó desde la posguerra inmediata y se crearon múltiples asociaciones que van desde el combativo CECIM

hasta la Comisión de Familiares de Caídos en Malvinas e Islas del Atlántico Sur, también integrada por cuadros militares. Desde el 2007, entre los juicios por violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura argentina se incluyen causas iniciadas por algunas de éstas organizaciones de ex combatientes que denuncian torturas y tratos inhumanos recibidos por algunos oficiales y suboficiales durante el conflicto bélico.²⁹

En Gran Bretaña no hay una causa “Falklands”. Pero el mito de Margaret Thatcher le debe buena parte de su sustento y su eficacia al mito de la *Falklands War*, esa narrativa pública creada por la propia ministra, sus aliados en el Parlamento y la prensa sensacionalista desde los días de la guerra, como argumentan analistas ingleses como David Monaghan (1998) o Andrew Gamble (2015). La guerra también fue un hecho imprevisto para la población y el gobierno inglés, pero devino, y especialmente desde la victoria militar, una oportunidad política que Margaret Thatcher usufructuó para reavivar el fuego de un nacionalismo anclado en las armas y la ilusión de un poder imperial renovado (Gamble, 2015). Esta narrativa pública, argumenta Monaghan, buscó establecer una conexión entre la recuperación de las islas (luego de la “invasión” argentina) y la recuperación de una “Inglaterra auténtica”, sometida desde 1945 a un Estado de bienestar debilitante. En esta narrativa, sigue Monaghan, las islas —un paraíso rural habitado por una comunidad homogénea y satisfecha con la administración colonial británica— aparecen como un modelo “para la Gran Bretaña que Thatcher estaba tratando de liberar de la asfixia del socialismo”; y los comandos de la Marina Real —un cuerpo de

29 El repertorio de los derechos humanos también fue clave en el proceso de identificación de los 123 cuerpos enterrados por el inglés Geoffrey Cardozo en el Cementerio Darwin bajo la leyenda “Soldado argentino solo conocido por Dios” y exhumados e identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en el 2017.

profesionales militares heroicos, patrióticos y portadores de la ética del soldado— encarnan “el espíritu emprendedor que iba a caracterizar a la población británica libre de las cadenas del Estado de bienestar”³⁰ (1998: xiv). Desde la fuerza de esas metáforas, Margaret Thatcher consolidó su liderazgo dentro el Partido Conservador, y arrebató la legitimidad necesaria para implementar las políticas del Consenso de Washington que modelaron la sociedad británica por las décadas siguientes. El debilitamiento de los sindicatos y de los gobiernos locales, las privatizaciones, la desregulación de distintos mercados (especialmente el financiero) y la reforma impositiva extremadamente regresiva incrementaron dramáticamente la desigualdad y la desprotección social en Inglaterra, e inauguraron un patrón global de acumulación capitalista (George, 1999).

El arte de Lola Arias no explora estas narrativas públicas ni profundiza en estas metáforas que nos hablan de la singularidad histórica de cada sociedad. No explora estas asimetrías que son fundamentales para un análisis del conflicto bélico que no asuma una guerra equivalente entre partes homólogas sino que comprenda los contextos disímiles que alojaron las experiencias singulares del campo de batalla y las tremendas desigualdades socioeconómicas y geopolíticas entre un país latinoamericano agobiado por una dictadura en los años setenta y, aunque en franca decadencia, una potencia imperial aliada de la OTAN. Pero que los testimonios aparezcan resultando del convivio, entramados y yuxtapuestos en escena no significa que en *Campo minado* o en *Teatro de Guerra* se construya “una sola memoria” de una experiencia común en una misma guerra. Que el escenario y la pantalla se compartan por un número igual de cuerpos que batallaron para la Argentina y para Gran Bretaña, no se

30 Traducción propia.

traduce a que el conflicto bélico fue equivalente en los dos lados.

El arte de Arias no explora, entonces, la singularidad de cada fenómeno histórico. Materializa, en cambio, la imaginación de una ciudadanía cosmopolita que impugna toda y cualquier guerra. Ficcionaliza, en escenarios reales, los contornos de una comunidad plurinacional y multilingüe que se desplaza globalmente trabajando su vulnerabilidad, sus traumas y construyendo memorias antibélicas para las generaciones que siguen, como sugiere la última escena de *Teatro de Guerra*. El poder del arte de Arias, emerge con la experimentación vital a la que fueron impulsados los veteranos devenidos artistas. Se trata, de un acontecimiento que puede leerse en clave de Deleuze, porque durante el proceso creativo mutaron las formas con las que los ex combatientes organizaban sus experiencias de la guerra y la posguerra. Se trata de un acontecimiento que abre para estos ex combatientes espacios nuevos de experimentación y de libertad, desde donde desmarcarse de una masculinidad hegemónica matrizada en la experiencia bélica y donde nutrirse de potencias muy disímiles a las de los hombres militares. El acontecimiento con Arias ofrece a los ex combatientes instancias de autoreflexión, lenguajes para gozar de intimidad emocional y disfrutar de vínculos antes impensados; les propone espacios, a los hombres de la guerra, donde performar su propia fragilidad. El pasado devino un reservorio de sentidos desde el cual y con el cual los veteranos performers crean, a partir de conexiones nuevas, presentes diferentes. Al crear memorias de la guerra, estos ex combatientes fueron, paradójicamente, dejando a la guerra como escenario privilegiado donde inscribirse como hombres y donde entramar sus sentidos de identidad y de humanidad. Cuando llevaron la guerra al teatro, fueron dejando el teatro de la guerra.

Bibliografía

- Arias, L. y Kan, E. (2014). Lola Arias by Elianna Kan. En *BOMB*, núm. 128, pp. 58-64.
- Armour, L. (2018). Entrevista personal, 21 de septiembre.
- Blejmar, J. (2017). Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias'
- Minefield/Campo minado. En *Latin American Theatre Review*, vol. núm. 50, núm. 2, pp. 103-123.
- Blejmar, J. y Sosa, C. (2017). Editor's Introduction. En *Latin American Theatre Review*, vol. núm. 50, núm. 2, pp. 9-21.
- Bonino, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. En *Dossier Feministas 6: Masculinidades: Deconstruccions. Mascarades*, núm. 6, pp. 7-35.
- Bramley, V. (1994). *Los dos lados del infierno: el testimonio directo de soldados argentinos y británicos que combatieron en la batalla más sangrienta de la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires, Planeta.
- Gamarnik, C. (2015). El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica. En Mraz, J. y Mauad, A. M. (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, pp. 225-256. Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo.
- Gamble, A. (2015). The Thatcher myth. En *British Politics* núm. 10, pp. 3-15.
- George, S. (1999). "A Short History of Neoliberalism". En el sitio web del Transnational Institute: <https://www.tni.org/en/article/short-history-neoliberalism> [consulta: 10-8-2019].
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa justa a la guerra absurda*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jackson, D. (2018). Entrevista personal, 24 de septiembre.
- Jelin, E. (2003). *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Lang, S. (2018). Engendros de masculinidades. En el sitio web *Lobo Suelto*: <http://lobosuelto.com/engendros-de-masculinidades-silvio-lang/> [Consulta: 2-11-2019].
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires, Cactus.

- Lorenz, F. (2007). Testigos de la derrota. Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina, 1982-1987. En Pérotin-Dumon, A. (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. En línea: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/lorenz.pdf> [consulta: 4-7-2019].
- Maguire, G. (2019). Screening the Past: Reflexivity, Repetition and the Spectator in Lola Arias' Minefield/Campo minado (2016). En *Bulletin of Latin American Research*, vol. núm. 38, núm 4, pp. 471-486.
- Monaghan, D. (1998). *The Falkands War. Myth and Countermyth*. London, MacMillan Press, LTD.
- Sagastume, G. (2018). Entrevista personal, 24 de junio.
- Segade, M. L. (2014). *La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)*. Tesis Doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Segato, R. (2003). "Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia". Conferencia en la apertura del Curso de Verano sobre Violencia de Género dirigido por el Magistrado Baltasar Garzón de la Audiencia Nacional de España en la sede de San Lorenzo del Escorial de la Universidad Complutense de Madrid. En línea: http://www.esuelamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf [consulta: 22-09-2019].
- Sosa, C. (2017). Campo Minado/Minefield: War, Affect and Vulnerability – a Spectacle of Intimate Power. En *Theatre Research International*, vol. núm. 42, núm 2, pp. 179-189.
- Vallejo, M. (2018). Entrevista personal, 10 de octubre.
- Verzera, L. (2017). Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: "La memoria también puede funcionar como un campo minado". En *Revista Conjunto*, núm. 185, pp. 32-41.
- Visconti, M. (2019). Actos de guerra. Tiempos y escenas para pensar Malvinas. En González, A. S, Manduca, R. y Perera, V. (coords), *(Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos*. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Imágenes, memorias y sonidos*. En línea: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/78056> [consulta: 2-11-2019].
- Werth, B. (2017). The Fantasy of the Real in Romina Paula's Fauna. En *Latin American Theatre Review*, vol. núm. 50, núm. 2, pp. 71-86.

III. Búsqueda y configuración identitaria en las prácticas artísticas de hijas

5. Madres incómodas. Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas

Mariela Peller

1. Introducción

Dentro del campo de las narrativas elaboradas por la denominada “segunda generación” en Argentina podemos rastrear una serie específica escrita por hijas, mujeres que intentan de modos diversos rescatar del olvido a sus madres desaparecidas. Estas narrativas problematizan —ya sea en su totalidad o en alguno de sus fragmentos— la relación madre/hija.¹ Son obras que despliegan principalmente relatos autobiográficos y testimoniales, reflexionando sobre los modos en que las hijas han crecido sin sus madres, víctimas del terror estatal. En estos contextos de situaciones traumáticas, la continuidad intergeneracional aparece mediada por la creatividad de la segunda generación, que se ocupa de recuperar la voz y el cuerpo maternos, sustraídos mediante la desaparición por parte de la dictadura o por la obliteración en las memorias militantes y familiares (Peller, 2016).

En contraste con cierta desvalorización de la figura de la madre/mujer/militante en las memorias hegemónicas, las hijas rescatan un entramado de discursos y acciones maternos vinculados al mundo de los afectos y de la vida

1 Son los casos, por ejemplo, de *Aparecida* de Marta Dillon (2015), *¿Quién te crees que sos?* de Ángela Urondo Raboy (2012) y de la instalación audiovisual *Operación fracaso y el sonido recobrado* de Albertina Carri (2015). He analizado las particularidades de las narrativas de las hijas de desaparecidos en “Las hijas de la militancia”, en Árnes, L.; Domínguez, N. y Punte, M. J. (dir.) *Historia feminista de la literatura argentina*, EDUVIM, Villa María, 2020.

cotidiana, para ubicarlos en la zona de la ética y la política. De esta forma, las narrativas de las hijas pueden leerse como testimonios que restituyen la figura materna. Las hijas hablan por delegación (Agamben, 2000), dan testimonio de la imposibilidad de testimoniar de las madres y construyen una genealogía de mujeres (Irigaray, 1992) en contra de silencios y olvidos.

Estas obras comparten una serie de estrategias enunciativas y estéticas con el amplio corpus de producciones de hijos e hijas, que las emparenta con los trabajos de posmemoria.² Entre sus características comunes podemos destacar la configuración de nuevos modos de entender la relación entre lo público y lo privado, el entrecruzamiento de los registros de la autobiografía con la ficción, un posicionamiento desde la interdisciplinariedad y la conformación de una memoria fragmentada, que trabaja con materiales menores y cotidianos: cartas, diarios, imágenes fotográficas, archivos y relatos personales, poemas, entre otros.

En este trabajo me focalizo en el análisis de dos ensayos testimoniales recientes de hijas de madres desaparecidas o víctimas de la dictadura, que han pasado bastante desapercibidos: *Veintiocho. Sobre la desaparición*, de Eugenia Guevara (2015) y *Ana Alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*, de Alejandra Slutzky (2018). Una primera cuestión que

2 El término posmemoria surge a fines de los años ochenta dentro de los estudios de la memoria para analizar artefactos culturales que trabajan sobre la perdurabilidad, la transmisión y la memoria de experiencias traumáticas a través de las distintas generaciones. Marianne Hirsch desarrolló dicha noción en *Family frames* (1997) para referirse a la experiencia de la llamada "segunda generación", de aquellos sujetos que crecieron dominados por narrativas familiares de generaciones previas que se moldearon sobre eventos traumáticos, principalmente en el contexto de los sobrevivientes del Holocausto. La noción ha sido utilizada para analizar las experiencias de la generación de las hijas y los hijos de desaparecidos en Argentina y Latinoamérica. Sus usos para esos contextos han sido también discutidos por no referir de modo preciso a la experiencia de los hijos de desaparecidos, quienes han sido muchas veces víctimas directas y no secundarias del terror estatal.

distingue a estos relatos dentro del grupo más amplio de historias de madres e hijas, es que nos traen experiencias de *otras* mujeres militantes. Se adentran en temas que se han mantenido ocultos en las narrativas sobre la militancia y la dictadura, temas considerados tabú. Me refiero a la “traición” o la “colaboración” en el caso de la madre de Guevara, Susana Salamone. Y a la “locura” o a los modos en que la dictadura “enloqueció” a algunos sujetos y los aisló en manicomios en el caso de la madre de Slutzky, Ana Lucila Svensson.

Las historias que estas hijas nos cuentan de sus madres —mientras ellas mismas las descubren y las crean— son experiencias de militancias y desapariciones menos conocidas, menos épicas, menos heroicas.³ Son madres incómodas, figuras omitidas en las memorias hegemónicas sobre la militancia y la desaparición. Sus memorias son “perturbadoras”, funcionan como molestias que ponen “en duda las certidumbres que nos tranquilizan” (Portelli, 2013: 3). Quizás sea por esta condición de otras, de extrañas, de extranjeras en el campo de lo memorable, que las historias de estas madres aparecieron tardíamente. ¿Cómo recuperar a la madre cuando no cumple los requisitos necesarios para ser incluida en el panteón de las mujeres heroicas de los setenta? ¿Cómo rescatarla cuando su historia ha sido ocluida y tergiversada no solo por el terrorismo de Estado sino también por familiares y compañeros de militancia?

Una segunda particularidad de estas dos obras se vincula con la recuperación que hacen de la voz materna. Las obras de Guevara y Slutzky son escrituras testimoniales que no presentan claves ficcionales o autoficcionales como otras

3 Otros libros de la segunda generación que recuperan memorias de la militancia eludiendo las interpretaciones heroicas son *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher (2012) y *Bombo, el reaparecido*, de Mario Santucho (2019).

narrativas de la segunda generación.⁴ En estas dos obras la voz de sus madres aparece citada. Las hijas actúan como “sujetos póstumos”, “diferidos” o “sucesivos” que se encargan de testimoniar el legado que les dejaron sus antecesoras. Se trata de “testimonios después del testimonio”, que citan al testimonio directo que ha acontecido en el pasado (Perassi, 2016). Guevara publica las memorias de su madre escritas en cautiverio, en las que Susana Salamone relata la “colaboración” con sus captores. La mitad del libro es el testimonio de la madre intervenido por notas a pie de la hija. Se trata de un texto escrito con la autorización y control de Ramón Camps. Por su parte, en el libro de Sutzky, la voz de la madre nos llega a través de la historia clínica del hospital psiquiátrico Moyano en el que estuvo internada. Es el relato que Ana Svensson dicta a quien la recibe en el hospital, es la historia de su vida desde su infancia, su adolescencia, su viaje a Cuba y lo que allí sucedió, hasta el momento en el que fue internada.⁵

Una tercera diferencia que presentan estas obras respecto al conjunto de escritos de la segunda generación refiere al *ethos* discursivo (Maingueneau, 2002). Estas autoras son de alguna manera “outsiders” al campo de los “hijos”, por usar la terminología elaborada por Mariana Eva Perez en *Diario de una princesa montonera* (2012). Estas hijas no son princesas de ningún tipo. Quizás su falta de “títulos nobiliarios” provenga de sus filiaciones incómodas. Por eso son

4 Patricia Ricard (2018) ha señalado cierta tendencia de las hijas mujeres a producir textos realistas que se sostienen sobre relatos testimoniales a diferencia de las obras de los hijos varones que recurrirían mayormente a la ficción.

5 Esta aparición de la voz materna por medio del uso de la cita ya había sido realizada por Albertina Carri, quien en su libro *Los rubios. Cartografía de una película* (2007) incluye las cartas que su madre les envió a ella y sus hermanas desde la cárcel. La voz de la madre a través de estas cartas también se hará presente en la instalación audiovisual *Operación fracaso y el sonido recuperado* (2015).

textos que se presentan como más “en bruto” y desde esa posición enunciativa nos dan acceso al trabajo de búsqueda, recuerdo y creación de las historias de sus madres. Un trabajo que muestra las texturas complejas y cotidianas de la experiencia de ser una hija de madre desaparecida y de haber crecido —ser una niña y luego una adulta— en esas circunstancias familiares y políticas. Quizás esta condición de *otras* tanto de las madres como de las hijas haya hecho que los libros tuvieran escasa repercusión y casi no hayan sido recogidos por la crítica y el periodismo, es decir, que sean voces menos escuchadas.⁶ En este ensayo intento recuperar esas voces.

2. Una “traidora” desaparecida

Eugenia Guevara (Córdoba, 1975) es periodista cultural. Es la hija de Nilda Susana Salamone (1949-1977), quien era licenciada en Ciencias de la Educación y militante de Montoneros en el momento en que fue secuestrada en La Plata el 15 de noviembre de 1976, pero había comenzado su militancia en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Salamone permaneció detenida ilegalmente en la Brigada de Investigaciones de La Plata, donde, con otros seis militantes “acepta colaborar” con sus secuestradores con la promesa de ser, finalmente, liberados. Permanece en esa situación hasta noviembre de 1977, momento en que su familia pierde todo contacto con ella. Nilda Salamone

6 Sobre *Veintiocho*, de Eugenia Guevara se pueden consultar los trabajos de Marie Rosier (2018) y Andrea Cobas Carral (2017) y algunas notas en la prensa cordobesa. *Ana Alumbrada*, de Alejandra Slutzky tuvo un poco más de repercusión, se publicaron algunas reseñas y entrevistas periodísticas y la reseña académica de Emiliano Tavernini (2018), asimismo en 2014 se realizó un homenaje a Ana Lucía Svensson, “Locura y mujeres militantes en los 60”, en el Museo del libro y de la lengua en la Ciudad de Buenos Aires.

permanece desaparecida hasta 2013, cuando el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) identifica sus restos en una fosa común en el Cementerio Municipal de Avellaneda. Eugenia Guevara tenía dos años cuando su mamá fue desaparecida. Permanecen aún desaparecidas su tía materna Ángela Salamone y su abuela paterna Eugenia Turri.

Veintiocho. Sobre la desaparición lleva ese título porque refiere a los 28 años que tenía Salamone al momento de su desaparición en 1976, cuando Eugenia era una niña. El libro se compone de dos partes. La primera parte del libro se divide en 28 capítulos —uno por cada año de vida de la madre—, con títulos que refieren a diversas cuestiones que han marcado la vida de la autora: “Identidad”, “Peronismo”, “Abuelos”, y se intercalan con otros fragmentos nombrados con verbos en infinitivo que refieren a sus experiencias de vida: “Empezar”, “Hablar”, “Leer”, “Escribir”, “Militar”, “Amar”, “Comprender”. En un formato cercano al testimonio, Guevara narra diversas experiencias —muchas complejas y traumáticas— de su vida como hija de una madre desaparecida. El foco está puesto en la ausencia de la madre y en los modos en que Guevara conformó su identidad a partir de esa falta materna, figura con la que se identifica y se compara constantemente.

Así, nos enteramos del paso fugaz de Guevara por la agrupación H.I.J.O.S de Córdoba, de la compleja relación con su padre (que estuvo preso durante la dictadura) y su madrastra. De las idas y vueltas, durante su infancia y adolescencia, entre la casa de su padre en Buenos Aires y la de su abuela materna en Córdoba. De su amor por su tía más joven, Anita. Además del relato en primera persona de Eugenia, esta primera parte, presenta las voces de familiares —su papá, su abuela, sus tías maternas— que le

cuentan por medio de cartas la historia materna y la ayudan a entender quién fue a su madre.

“¿Escribir cura?” se pregunta Guevara casi al cerrar su ensayo testimonial, que por momentos parece un diario íntimo en el que fue plasmando todos sus pensamientos y, sobre todo, en el que fue escribiendo para sobrevivir. La escritura aparece en su libro anudada a la vida. A la de ella y a la de su madre, que también escribía para sobrevivir. Se trata de un texto psicológico e íntimo, que nos revela muchos de sus sueños y sus estados emocionales, su culpa, su búsqueda de libertad. Nos relata, por ejemplo, los diversos métodos y tratamientos —desde los más convencionales hasta los más esotéricos— que ha probado a lo largo de su vida buscando curar su mente y su alma.

La segunda parte del libro es el testimonio de la madre, Nilda Susana Salamone, escrito en cautiverio bajo la supervisión de sus captores, que la hija decide transcribir y publicar a pesar de tratarse de unas memorias incómodas, en las que la madre narra haber “aceptado colaborar” y haberse enamorado de uno de sus carceleros. Salamone formó parte del denominado “Grupo de los 7” en la Brigada de Investigaciones de la Plata. Como señala Marie Rosier (2018), Guevara muestra un gesto osado en su relato al exponer las memorias de su madre que exhiben un tema tabú como es el de la colaboración de las militantes. Mediante ese gesto logra reunir la palabra de las dos generaciones.

Cuando Guevara descubre que su madre estuvo un año cautiva por los militares y que “colaboró” creyendo que así sobreviviría, le pregunta a su padre por los “quebrados”. Como respuesta su padre le prestó para que leyera *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984), una novela en la que Guevara imaginó a su madre torturada pero también la vio reflejada en la figura de la traición. Como ha analizado Ana Longoni (2007), en la novela de Bonasso la figura de

la sobreviviente se anuda a la de la traidora y luego se desliza hacia la de puta.⁷ En el relato militante que construye el autor se duplican los rígidos códigos morales de los años setenta y la colaboración de las mujeres guerrilleras con sus captores aparece como una traición de orden sexual o amoroso, como si los cuerpos femeninos fueran una propiedad de las organizaciones guerrilleras. Las mujeres son culpables ante los ojos de sus compañeros de militancia que no pueden formular la pregunta de si algo así como una elección puede realizarse por un sujeto privado de libertad en un centro clandestino de detención donde toda iniciativa propia ha sido sustraída (Llanos, 2015). Elaborar la traición como una figura abyecta permite la declaración de su contrapartida que es el héroe absoluto.

La puesta en tensión de la dicotomía heroína/traidora —y de cada uno de esos polos para ver en cambio las zonas grises— es uno de los mayores logros del libro de Guevara, que exhibe las etapas de la deconstrucción que como hija fue haciendo de la figura heroica y luego abyecta de su madre. Estas figuras estereotipadas en lugar de acercarla la alejaban de su historia: “En esos años, la desaparición engendró orgullo. Mi madre había sido una heroína. Consideraba mi historia, como un valor agregado, como una distinción que me convertía en un ser excepcional, aunque ignorado. Recién cuando estaba en la Universidad y supe la verdadera historia de su desaparición y leí su escrito, pude sentirla y amarla como si hubiésemos tenido la oportunidad de conocernos. De manera emocional, como supongo se aman padres e hijos” (Guevara, 2015: 38).

La asociación entre sobreviviente y traidora en la historia de Susana Salamone no es tan simple porque se trata

7 Esta asociación entre sobrevivientes, putas y traidoras ha sido desarrollada y cuestionada en los libros de testimonios de mujeres *Ese infierno* (2006) y *Putas y guerrilleras* (2014).

de una militante desaparecida. Es una “colaborada” que no sobrevivió, poniendo en duda la asociación naturalizada entre sobrevivientes y traidoras. Es una “colaboradora” desaparecida. El testimonio de Salamone fue escrito bajo estricta supervisión de sus captores, lo que hace suponer cierto direccionamiento hacia una posición de arrepentida. No obstante, no deja de ser perturbador acercarse a los pensamientos, las elaboraciones y los desplazamientos subjetivos de una militante cautiva en un centro clandestino que decide narrar su historia para que su madre y su hija puedan conocerla. En esa narración encontramos una reflexión sobre su infancia, su ingreso y accionar durante la militancia, sus amores, sus deseos y el momento en el que reniega de su participación en la guerrilla para entenderla como un error. También leemos sobre su proceso de quiebre y su creencia en el estar enamorándose de uno de sus captores. Escribe Salamone en sus memorias: “Incluso creo que me estoy enamorando, aunque no sé si eso forma parte del estado especial en que me encuentro, sobre todo afectivamente, que es donde mis sentimientos fueron atrofiándose lentamente” (Guevara, 2015: 118).

Como ya mencioné, no podemos saber cuánto de lo dicho en el testimonio fue realmente sentido por Salamone y cuánto fue una puesta en escena para sus captores. Sin embargo, la hija se aferra a algunas escenas de esa historia para contrastar su vida con la de su madre. Ella elige leer lo que le sirve para armar su identidad. Tópicos como la natación, la menstruación, la escritura, los estudios y el primer beso son rescatados por Guevara, quien los comenta en nota a pie, haciendo un contrapunto entre sus experiencias y las de su madre, encontrando más similitudes que diferencias.

Mucho se ha escrito sobre el trabajo de duelo realizado por los hijos y las hijas de desaparecidos mediante la elaboración de producciones estéticas como el cine, el teatro o la

literatura.⁸ El arte les permitiría a los integrantes de la segunda generación pasar a otra cosa, liberarse. En contraste, Vinciane Despret (2015), filósofa francesa, ha cuestionado lo que llama las teorías disciplinantes del duelo para estudiar las formas en que los muertos permanecen entre los vivos. Quienes han perdido a un ser querido, muchas veces, se sienten obligados a actuar para prolongar la existencia de los muertos. Y de esa manera, los muertos entran en el mundo de los vivos para hacerlos hacer cosas. Despret rescata la agencia que mantienen los difuntos a pesar de ser seres vulnerables, que no tienen la posibilidad de defenderse contra los discursos sociales descalificadores que en ocasiones se sostienen sobre ellos.

Las ideas de Despret pueden ser útiles para pensar en las obras de estas hijas. En el caso del libro de Guevara, se trata más bien de escribir para vivir y para dar vida, más que para enterrar. Su escritura funciona como un modo de encuentro y de identificación con la madre, a la vez que al decidir hacer público el testimonio escrito por Salamone, saca sus palabras del silencio al que habían sido confinadas y las hace audibles, les da existencia pública. “He partido de lo que hay, o lo que encontré, y he creado a mi madre” (2015: 35), escribe en el capítulo once que lleva por título el nombre de su madre: Susana. Guevara se refiere a los modos en que su madre muerta permaneció con ella, al papel que jugó la identificación con su madre en la construcción de su identidad y al miedo de morirse que sintió cuando estaba por cumplir veintiocho años, edad que tenía

8 Un ejemplo es el trabajo de Gonzalo Aguilar (2006) sobre *Los rubios* de Albertina Carri, en el que se mencionan diferentes producciones de hijos de desaparecidos dilucidando en cuáles los autores/as han podido elaborar el duelo y en cuáles han quedado atados a las versiones del pasado, repitiéndolo.

su madre cuando fue secuestrada.⁹ Escribe Guevara: “Por eso [...] la sensación que fue haciéndose cada vez más fuerte, de que mi existencia era algo así como una prolongación de la suya o la suya en otro cuerpo. El imperativo de hacer todo lo que ella no pudo, pero hubiera querido, o hubiera deseado. O la sensación de que es necesario, para mí, pero porque ella lo reclama, a través mío, un resarcimiento total o una venganza impiadosa” (2015: 33).

3. Desaparecida en la “locura”

Alejandra Slutzky (Buenos Aires, 1963) vive desde 1977 en Holanda, donde se exilió con su hermano cuando eran niños. Es hija de Ana Svensson y Samuel “Samy” Slutzky, militantes de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP). Su padre fue secuestrado y desaparecido en 1977. Su madre fue internada en un psiquiátrico en 1970 y tras diferentes internaciones murió en 1982, en una clínica en Turdera (Provincia de Buenos Aires).¹⁰

En *Ana alumbrada*, Alejandra Slutzky intenta recuperar la historia de su madre, Ana Svensson, militante durante los años sesenta, quien viajó a Cuba a entrenarse con su pareja y sus hijos, y que tras su regreso de ese viaje (en el que fue

9 Diana Kordon y Lucila Edelman (2007) mencionan que para las hijas y los hijos de desaparecidos el momento en que cumplen la edad que tenían sus padres cuando desaparecieron es una fecha simbólicamente significativa.

10 La historia de Alejandra y su hermano es compleja. Cuando su padre fue detenido y desaparecido en 1977 su madre estaba internada en el Moyano. Después secuestraron a su tío paterno (Daniel Slutzky). Sus abuelos maternos y paternos estaban todos muertos. Susana, la pareja de su papá, tenía familia exiliada en Holanda y fueron para allá. En Holanda vivieron primero en un campamento de refugiados, después Susana consiguió una casa y ella hizo pareja con un argentino refugiado. Un día cuando llegaron de la escuela los esperaba una trabajadora social y les dijo que tenían que ir a vivir a otro lugar. Alejandra tenía quince años y su hermano catorce. Vivieron un tiempo en la casa de la mamá de Susana. Y a los dieciseis años Alejandra se fue a vivir sola.

juzgada por la organización por una infidelidad) fue encerrada en diversos manicomios —paranoia era el supuesto diagnóstico— hasta su muerte en 1982. El libro trata de la búsqueda de Slutzky por entender la historia de su madre, por sacarla del olvido y del lugar de loca en el que fue colocada por diversos discursos sociales y familiares, que en cambio destacaban la figura heroica de su padre.

En un momento de su vida, Alejandra Slutzky empieza a dudar de la versión de “la madre loca” y “el padre mártir”, que la había acompañado por mucho tiempo, y decide emprender una investigación para entender la trayectoria de su madre, para encontrarla. Escribe en su libro: “Después de tantos años y tantos homenajes a mi padre, empecé a sentir una molestia interna. Algo que se movía y se retorecía en mis entrañas como un malestar de conciencia, sin que yo entendiera bien de qué se trataba. [...] ¿Cuáles eran las otras caras de la verdad de mi madre?” (Slutzky, 2018: 30).

Los aportes más importantes del libro de Slutzky —que tiene más de ensayo de investigación que de narrativa literaria— refieren a la indagación de zonas que hasta ahora permanecían inexploradas sobre los años setenta y a la exhibición del modo en que algunas memorias sobre aquellos años adquirieron mayor legitimidad que otras (Tavernini, 2018).¹¹ En una entrevista en la que cuenta que el padre nunca les habló de la madre, Slutzky menciona la diferencia que percibía en las memorias y en los relatos que tenía de cada uno de sus progenitores: “Y siempre aparecía el nombre de mi papá, siempre muy homenajeado, querido por mucha gente, por su militancia, porque era muy amoroso. Pero nadie, nadie, se acordaba de ella y empecé a

11 Ludmila da Silva Catela (2018) indaga sobre los vínculos entre locura y desaparición, pero lo hace analizando los modos en que la locura operó más como espacio de subjetivación que en su carácter represivo y de desaparición social y subjetiva.

sentir que no estaba bien. Que mi papá pudo hacer su militancia porque ella nos cuidó cuando éramos chicos, mientras él se iba al monte tucumano o la cárcel” (Dandan, 2018).

A partir de intuir que había otra historia para su madre, Slutzky se dedica a buscar. Su ensayo se sostiene sobre una importante investigación al interior de los archivos de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), el Moyano y el Borda. Y también de los testimonios de compañeros y compañeras de militancia de sus padres. Es un libro compuesto por dos líneas. Por un lado, está la historia personal de su madre y, por otro, la de otras y otros militantes que pasaron por las mismas situaciones, en efecto, el libro tiene dos tipografías que distinguen cada una de estas líneas. En ese difícil recorrido, como bien señala constantemente a lo largo del libro, Slutzky recibió la ayuda de muchas personas que se interesaron por la memoria de su madre y de la Argentina.

La vida de Ana Svensson, la madre, se nos va revelando de a poco, seguimos leyendo hasta el final porque como lectores queremos saber qué pasó con Svensson, por qué su historia pasó al olvido, por qué fue tildada de “loca”. Desde el comienzo la hija nos pone sobre aviso: “Esta es la historia de una mujer militante, apasionada, declarada loca y enloquecida en los psiquiátricos durante la dictadura argentina por ser diferente” (Slutzky, 2018: 23). La historia de Svensson, tal como se va articulando a través de la escritura de la hija, revela una trama de vínculos entre los hospitales psiquiátricos y la dictadura. Muestra la existencia de personas que habían pasado por los centros de detención y fueron llevadas al Borda o al Moyano. Exhibe también la recurrencia en el ingreso de secuestrados en centros clandestinos a estos hospitales para hacerlos “desaparecer con vida”, como escribe Slutzky.

Al ir descubriendo la vida de su madre, Slutzky también abre otra línea de reflexión. Escribe la historia de ciertas zonas de la militancia, que han permanecido ocultas. En la narración, el viaje a Cuba, a donde se dirigió Ana Svensson con su marido y sus dos hijos para recibir entrenamiento revolucionario, aparece como un punto clave, un antes y un después. Ese es el comienzo del fin. A partir de ese momento, Svensson fue perdiendo otras identidades bajo el manto de la locura. Es allí que pasó “lo que pasó”.

Casi al final del ensayo, descubriremos que el acontecimiento desencadenante fue un juicio revolucionario que le hicieron a Svensson por haber sido infiel al padre, por haber mantenido relaciones afectivas y sexuales con otros compañeros. Un episodio en el que el padre intenta no participar, pero al que, interpelado por sus compañeros que apelan a la moral combatiente, finalmente se suma para juzgar a su pareja. Uno de los militantes, quien comandaba la escena justiciera, parece haber llegado a pedir su fusilamiento. Como resultado del juicio, Svensson fue separada del grupo y no pudo continuar con el entrenamiento. De Cuba, tras una estadía en México, vuelve psíquicamente afectada y sola con sus dos hijos.

Alejandra Slutzky interpreta muy bien este acontecimiento desde el marco machista que sostenían las agrupaciones guerrilleras de los años setenta. En una entrevista tras referirse a esta cuestión menciona: “Ellos querían construir el hombre nuevo, pero era un hombre machirulo y viejo.” (Friera, 2018) Cuba aparece como un elemento perturbador en la historia de Ana que su hija empieza a descubrir y a narrar. Fue a través de cartas que le envían compañeros de militancia que la hija puede ir comprendiendo mejor el episodio cubano. Fundamental fue la correspondencia que le envió Daniel Alcoba, quien había sido integrante del mismo grupo de entrenamiento que sus padres y quien le

narra a Slutzky los detalles de lo sucedido, detalles que le van permitiendo a la hija darles sentido a los comportamientos maternos.¹² Pero más allá de las buenas intenciones de quienes le dan su testimonio, escribe Slutzky: “Leí una y otra vez su relato y fui descubriendo que reflejaba exactamente la situación en que se encontraba mi madre. En este relato, ella deja de ser protagonista de su propia historia para convertirse en un objeto, expuesta como ejemplo de mal comportamiento. De nuevo la historia de mi madre fue escamoteada, como ocurrió con su rol de militante revolucionaria solo mencionada como ‘la compañera de... que estaba mal de la cabeza’. Nadie parecía demostrar interés por ella hasta que comencé a buscarla. Mi madre era solo una actriz de reparto para los demás. Incluso en los relatos que con tanto amor compartieron conmigo sus compañeros, sigue siendo un ser sin otro lugar o destino que la ‘locura’” (Slutzky, 2018: 285).

Pero para poder saber sobre el pasado desde la voz de la propia Ana, fue fundamental el hallazgo de su historia clínica en el Moyano. Así, a partir de lo relatado por Ana a quien la recibió en el psiquiátrico, la hija pudo conocer diferentes partes de la historia, pero sobre todo pudo comprender el modo en que Ana misma articuló los episodios de su vida para dar sentido a su afectación corporal y psíquica. Por ejemplo, la hija se enteró de que en su adolescencia Svensson había tenido un amor homosexual con una compañera del colegio secundario y que el profesor la había delatado ante los padres, quienes recurrieron a la psiquiatría para “curarla”. La propia Svensson, en su historia

12 Este tratamiento de Cuba como un elemento perturbador en la vida de los militantes aparece también en la novela *Los pasajeros del Anna C.* (2012), en la que Laura Alcoba, hija de Daniel Alcoba, narra la cotidianidad del viaje y la estadía para entrenarse allí de sus padres. La perspectiva de Alcoba también es crítica del machismo imperante en los grupos de argentinos y cubanos.

clínica, encadena diversos acontecimientos que la muestran siendo juzgada por su libertad sexual y que lentamente la van conduciendo hacia una zona de anormalidad y de locura, tanto en los diagnósticos hechos por sus profesores, como por su familia, sus compañeros de militancia y el sistema psiquiátrico.

Este desplazamiento fue llevando a que la historia de “Toti”, como la apodaban a Ana Svensson, haya sido la historia de una mujer manicomializada, borrada de la historia de militancia y resistencia de la que había formado parte. Por eso Slutzky se alegra al descubrir que su madre reposa en la fosa común en el Cementerio de Lomas de Zamora (Provincia de Buenos Aires). Imagina en el espacio colectivo de la fosa común una especie de redención simbólica para la historia de Ana Svensson. Una tumba en la que comparte el espacio con aquellos por los que su madre luchó en el pasado: los olvidados, los pobres, los abandonados. Alumbrar es iluminar y es también parir. Escribe Slutzky al final de su libro: “Logré sacarla de allí, hacerla hablar, contar las historias de Toti y Ana, la hermosa. De este modo pude reintegrarla a la memoria colectiva, darle vida allí y traerla de nuevo con nosotros los vivos. Ahora Ana es parte de nuestra cotidianeidad, dejó de ser una sombra olvidada a la que nadie busca. Ana tiene tumba, tiene nombre” (Slutzky, 2018: 315).

4. Voceras

Las hijas hablan —o más bien escriben— y al hacerlo traen las palabras de sus madres, las sacan del olvido y del silencio. Reescriben una historia diferente para ellas y con ellas. Ana Amado (2014) propuso comprender las operaciones formales, estéticas y políticas de la generación de las

hijas y los hijos bajo la figura retórica de la prosopopeya, aquella que da existencia y posibilidad de habla a seres inanimados, mudos o muertos. En las obras de Guevara y Slutzky, las madres obtienen la posibilidad de hablar aun muertas, a través de ese régimen de obligaciones entre vivos y muertos, que señalaba Despret. Las hijas dedican su escritura a desplazar a sus madres militantes muertas de los lugares incómodos e indignos en los que han sido colocadas por diversos discursos sociales y familiares patriarcales. Se trata de quitarles los calificativos de “traidora” y de “loca”, que han quedado adheridos a sus cuerpos. Adherencia que en ambos casos se vincula de modos más o menos evidentes con la sexualidad de las militantes. De esta forma las obras de las hijas evidencian los “cautiverios” a los que sus madres estuvieron confinadas. Para Marcela Lagarde: “Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger, y de la capacidad de decidir” (2005: 151-152).

En los casos de Susana Salamone y Ana Svensson los cautiverios acontecieron en el pasado durante los años de militancia y luego se deslizaron hacia las memorias de esos años. Memorias de las que fueron ocluidas porque se trataba de experiencias que contenían elementos perturbadores, que ponen en cuestión los relatos más estereotipados sobre las militancias heroicas y las víctimas directas. Con sus obras, las hijas amplían el espacio de las memorias posibles. Si estas mujeres ya no pueden hablar para dar sus razones, sus hijas lo hacen por ellas, les dan el espacio en su escritura por medio de la cita de la voz materna. Las voces de las madres nos llegan en estas obras por medio del testimonio escrito en cautiverio por Salamone y por la historia clínica que Svensson dictó a quien la recibió al ingresar al hospital psiquiátrico.

Nora Domínguez (2016) piensa lo materno como una experiencia, una dimensión que pone en contacto cuerpos y palabras de madres e hijas, que hacen circular sentidos y afectos novedosos. Las hijas como “voceras” de las historias maternas, no sólo ajustan cuentas con el pasado, sino que también producen una voz narrativa propia. Hablan por sí mismas y por sus madres, que ya no están. La escritura les permite a estas hijas hacer hablar a las madres muertas y, al hacerlo, las desplazan de los lugares en los que habían sido confinadas, permaneciendo cautivas. Escribir —en el presente sobre el pasado— se convierte quizás en una cura o una reparación, para las hijas vivas y para las madres muertas.

Bibliografía

- Actis Goretta, N.; Aldini, C.; Gardella, L.; Lewin, M. y Tokar, E. (2006). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires, Altamira.
- Agabben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos
- Aguilar, G. (2006). Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía. En *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Alcoba, L. (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires, Edhasa.
- Amado, A. (2014). Nuevos panteones laicos. En Ansa-Goicoechea, E.;Cabezas, O. (eds.). *Efectos de imagen: ¿qué fue y qué es el cine militante?* pp. 117-137. Santiago, LOM.
- Cobas Carral, A. (2017). Restos de la memoria en la narrativa de “hijas de desaparecidos” argentinos. Las escrituras de Marta Dillon y Eugenia Guevara. En *Desde el Sur*, vol. núm. 9, núm 1, pp. 11–25. Lima.
- da Silva Catela, L. (2018). Memorias rebeldes. Etnografía sobre el lugar de la locura durante el terrorismo de estado en argentina, *Alternativas*, núm. 8, pp. 1-18.
- Dandan, A. (2018). Bella Ana. *El Cohete a la Luna*. En línea: <https://www.elcohetela-luna.com/bella-ana/> [consulta: 03-11-2019].
- Despret, V. (2015). *Cuerpos, emociones, experimentación y psicología*. Madrid, UNED.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Domínguez, N. (2016). Lengua-cuerpo-madre: una relación problemática entre las escritoras contemporáneas argentinas. En Pubill, C. y Brignole, F. (eds.) *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, pp. 39-58. Valencia, Albatros.
- Friera, S. (2018). Querían el hombre nuevo, pero era machirulo y viejo, *Página 12*, 30 de julio de 2018. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/131715-querian-el-hombre-nuevo-pero-era-machirulo-y-viejo> [consulta: 03-11-2019].
- Guevara, E. (2015). *Veintiocho. Sobre la desaparición*. Córdoba, Alción.
- Hacher, S. (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires, Marea.

- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tu, nosotras*. Madrid, Cátedra.
- Kordon, D. y Edelman, L. (2007). *Por-venires de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas, locas*. México, UNAM.
- Lewin, M y Wornat, O. (2014). *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires, Planeta.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma.
- Llanos, B. (2015). Memoria y traición femenina en la ficción y el testimonio. (La doble vida de Arturo Fontaine, El fin de la historia de Liliana Heker y testimonios de sobrevivientes). En *Kamchatka*, núm. 6.
- Mangueneau, D. (2002). Problèmes d'ethos. *Pratiques*, núm.113/114, pp. 55-67.
- Peller, M. (2016). Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina. *Criação & Crítica*, núm. 17, pp.75-90.
- . (2020). Las hijas de la militancia. En Árnés, L.; Domínguez, N. y Punte M. J (dirs.) *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María, EDUVIM. En prensa.
- Perassi, E. (2016). Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio. En Reati, F. y Cannavacciuolo, M. (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*, pp. 227-242. Buenos Aires, Prometeo.
- Perez, M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Portelli, A. (2013). Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. En *Sociohistórica*, núm. 32.
- Ricard, P. (2018). Reconstrucción del pasado, entre la historia y la ficción. Diversos modos de representación en hijos e hijas de militantes. En Semilla Durán, M. A.; Rosier, M. y Hernández, S. (comps.). *Memoria de la ficción, ficción de la memo-*

ria: entre el ritual y la crítica, pp. 264-284. Columbus, Alter/nativas y Université Lumiere Lyon 2.

Rosier, M. (2018). Madre e hija: cruces narrativos desde el borde del vacío en *Veintiocho. Sobre la desaparición*, de Eugenia Guevara. En Semilla Durán, M. A.; Rosier, M. y Hernández, S. (comps.), *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, pp. 391-407. Columbus, Alter/nativas y Université Lumiere Lyon 2.

Santucho, M. (2019). *Bombo, el reaparecido*. Buenos Aires, Seix Barral.

Slutzky, A. (2018). *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*. Buenos Aires, Deixis.

Tavernini, E. (2019). Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60 (2018) de Alejandra Slutzky. *Guay. Revista de lecturas*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Urondo Raboy, Á. (2012) *¿Quién te crees que sos?* Buenos Aires, Capital Intelectual.

6. Los cielos, las cosas, el bosque. La fotografía en el viaje del (des)exilio y la ausencia

Natalia Fortuny

1. El exilio o la parte imaginada

Cuarto y mitad (2008) es una instalación de Gabriela Bettini que aborda la experiencia del exilio político a partir de presentar mitades y cuartos de objetos partidos y reflejados en espejos, de modo que en la imagen vuelvan a conformar una unidad. Se trata de una experiencia perceptual donde el ojo que mira reconstruye la totalidad de la silla, sillón, o mesa del mobiliario familiar, a pesar de comprender al mismo tiempo que allí hay un engaño, una trampa visual que tampoco se oculta sino que se devela y se ofrece (Figuras 6.1 y 6.2). El todo que el ojo reconstruye está así partido (¿a causa del exilio?) entre una mitad material, existente y tangible, y otra que es imaginaria, especular, proyectada a semejanza de la otra. Gabriela es sobrina, nieta y bisnieta de desaparecidos. Este triple emplazamiento vincular suyo —que en verdad es mayor, ya que en total son cinco los desaparecidos cercanos a su familia— está presente en sus obras. Estas desapariciones forzadas provocaron que sus padres debieran exiliarse en Madrid, donde ella nació en 1977 y donde aún reside. Los temas del exilio, el trauma y la memoria estarán presentes en muchas zonas de su obra, fundamentalmente pictórica y objetual, en instalaciones con videos, muebles, dibujos, pasto artificial, espejos y otros materiales. Los espejismos de *Cuarto y mitad*

completan de manera imposible el cuadro familiar y así la mitad reflejada se vuelve espacio de la ficción.¹³



13 Otra serie de Bettini que ha trabajado el tema del exilio es *Larga distancia* (2015), donde a partir de cuadros al óleo del ex Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires conecta su propia historia con las memorias más largas de los exilios de la primera mitad del siglo XX.



Figuras 6.1 y 6.2. De Cuarto y mitad (instalación, 2008, Gabriela Bettini).

Al hablar de ellos, la artista ha afirmado que le interesa centrar su atención: “Casi exclusivamente en elementos que simbolizan el recorrido entre dos realidades: pasajes, umbrales, corredores e incluso puertos o puestos de frontera. Mi interés en esos enclaves radica en su carácter intersticial y de indefinición, metáfora del estado de liminalidad, apertura y ambigüedad propias de quien en ellos experimenta un cambio significativo o abrupto” (Bettini, s/f).

Se trata de momentos de pasaje, de obras que al decir de Ileana Diéguez están habitadas por una condición liminal “como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2014: 24). La mirada aguda de Gabriela Bettini sobre el exilio y sus consecuencias en el espacio doméstico introduce visualmente el problema del que tratará la serie fotográfica que sigue: un hogar extrañado, un espacio no completamente habitable, un pasado imaginado. Algo de la tensión de estos objetos partidos y atravesados por el filo del espejo habitará también los cielos y los objetos que se mostrarán más adelante.

En Argentina el exilio pertenece al imaginario social desde hace casi dos siglos a pesar de que “en el siglo XIX aún no se hablaba de exilio, los vocablos para definirlo eran: emigración, proscripción, destierro, expatriación” (Mizraje, 2011: 159). Sin embargo, aunque representa desde entonces variados momentos de proscripción, persecución y migración política, el fenómeno del exilio político se ha ligado especialmente con las salidas del país forzadas por la última dictadura militar, incluyendo el periodo de represión paraestatal iniciado en 1973. Así, el exilio político se relaciona con haber dejado el país durante el último gobierno de facto o su período previo “por decisión personal

ante situaciones que juzgaron de alto riesgo para la supervivencia propia o de los seres cercanos [...aunque también...] porque las condiciones represivas prohibían el ejercicio de una profesión o actividad política, cultural o laboral” (Franco, 2008: 18). Coincidentemente con los años de mayor represión estatal, el período 1976-1978 concentró el número más alto de salidas forzadas al exilio. La mayoría de estos exiliados “pertenece a los cuadros inferiores y medios de la militancia profesional, estudiantil, intelectual, sindical y política de izquierdas, que tras la destrucción del tejido solidario, como consecuencia de la intensificación del terror, percibió la fuga como única alternativa” (Jensen, 2007: 25). Según Martín Plot, durante la última dictadura al enemigo ya no había que privarlo de existencia política (expulsándolo) sino de existencia sin más (desapareciéndolo). En la desaparición como nueva forma de exilio, la existencia ya no debía tener lugar en ciudad alguna de la Tierra (Plot, 2011). En estas condiciones amenazantes del contexto dictatorial, muchas veces el exilio se ha configurado como una o la única forma de continuar con vida.

El exilio supuso entonces una migración política: tal como las imágenes subrayarán a continuación, implicaba un viaje. En este escrito trabajaré dos series fotográficas de la artista Marcela Cabezas Hilb¹⁴ que evocan el tránsito desde el exilio político de su familia en México al regreso

14 Marcela Cabezas Hilb nació en México en 1978 y reside en Buenos Aires desde 1980. Es fotógrafa egresada de la Escuela de Fotografía Creativa, donde trabaja como docente. Asistió a los talleres y seminarios de Diego Ortiz Mujica, Juan Travník, Karina Peisajovich, Mariana Maggio y Adriana Lestido. Se formó en el área de conservación y restauración fotográfica en la Universidad del Museo Social Argentino; en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, de la Universidad Nacional de México; y con Fernando Osorio Alarcón en el Laboratorio de Conservación Fotográfica del Área de Artes Visuales de Televisa, México. Integró exhibiciones colectivas en Buenos Aires, entre las cuales se encuentra Aquí nos vemos, Fotografía en América Latina 2000-2015 en el Centro Cultural Kirchner (2015). Sus trabajos pueden verse en <http://www.marcelacabezashilb.com> [consulta: 03-08-2019].

en la clandestinidad durante la contraofensiva montonera. Un viaje que será a la vez propio y ajeno, lejano y cercano en el tiempo, y que se presenta en estas imágenes como uno de los orígenes de su configuración identitaria. Son obras fotográficas que versan y anudan significaciones de este exilio forzoso vivido junto a su familia de bebé y niña: un nudo incómodo al inicio de la vida que insiste con fuerza en sus relatos visuales. Una historia a la que sus obras refieren una y otra vez.

Estas imágenes fotográficas, con sus recurrencias a las constelaciones de los cielos que le vieron realizar esos tránsitos, evocarán explícita o elípticamente aquel largo viaje iniciático.¹⁵

2. El viaje del (des)exilio

“El 1° de enero de 1980 llegué a Argentina. Entré de manera clandestina luego de atravesar el cielo de varios países. Tenía un año y medio y había nacido en México durante el exilio de mis padres. Era una hija que, como un satélite, acompañaba. Ellos volvían y yo llegaba por primera vez”.¹⁶

Este texto forma parte de *Satélite*, una instalación fotográfica cambiante, que se adapta a diferentes escenarios expositivos y que, según Marcela, se inició en 2014 y aún no está concluida (Figura 6.3). Esta serie recupera un evento peculiar, fundamental de su vida y forzosamente olvidado, ya que ella era muy pequeña para recordar.

15 En el marco del “Grupo de estudios en fotografía contemporánea, arte y política (FoCo)” en mayo de 2018 organizamos una reunión abierta sobre las memorias del viaje y el exilio. En ella se presentaron las obras de dos artistas fotógrafas: Marcela Cabezas Hilb y Celeste Rojas Mujica. Este artículo fue gestado a partir de ese encuentro y debe mucho a esa primera discusión colectiva.

16 Este texto forma parte de la serie *Satélite*.

Marcela nace en México en 1978. Allí se habían exiliado sus padres durante la dictadura y donde participaban de un grupo de cine infantil (C.In.E. Cine Infantil Educativo) “de orientación nacional y popular, antiimperialista y anticapitalista” (Cabezas Hilb, 2018). En 1979 secuestran en Buenos Aires a su abuela Thelma Jara de Cabezas, Madre de Plaza de Mayo y Secretaria de Organización de la Comisión de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, quien buscaba a su hijo desaparecido —el tío de Marcela— y quien permanecerá detenida en la ESMA por ocho meses, hasta el 7 de diciembre de 1979.

La madre y el padre de Marcela deciden por entonces regresar clandestinamente al país como parte de la contraofensiva lanzada por Montoneros, organización en la que militaban. Emprenden los tres un largo viaje. Salen de México hacia Panamá con sus nombres y pasaportes originales y allí los reemplazan por pasaportes falsos. Luego de un extenso recorrido por las ciudades de Lima, Río de Janeiro, Santiago de Chile, Viña del Mar, Puerto Montt y nuevamente Santiago de Chile entran de manera clandestina a la Argentina a la madrugada del 1° de enero de 1980. Aprovechando las celebraciones de Año Nuevo, cruzan la cordillera a la altura de Mendoza y se instalan finalmente en Buenos Aires, en la mayor clandestinidad. Ocho meses después de entrar al país, la madre y el padre son secuestrados y permanecen como presos políticos hasta el regreso de la democracia. Marcela vivirá entonces cuatro años, de los dos hasta los seis, con su abuelo materno y su mujer, Ami.

Marcela no recuerda nada de aquel tránsito del desexilio porque sus primeros recuerdos son posteriores. Sabe, sí, que el regreso al país fue muy complicado, escuchó relatos de miedo y piensa a esta época de la clandestinidad como una época oscura, peor aún que la posterior cárcel de sus padres. Precisamente arma esta serie porque no recuerda

nada de aquellos cruces de fronteras: estas imágenes implican un viaje anamnético.

En su familia el tema no ha sido tabú y ella subraya siempre lo contenedora que fue la esposa de su abuelo: de chica sabía que su estadía con los abuelos sería circunstancial y a menudo decía que sus padres eran “presos *políticos*”. Pero el armado de *Satélite* implicó nuevas conversaciones puntuales, en las que Marcela habló largamente con sus padres acerca de por cuáles ciudades habían pasado durante el viaje de regreso, cuántos días se habían quedado en cada lugar intermedio, qué nombres falsos usaban ellos tres, en qué medios de transporte viajaron, qué paisajes vieron en el camino y otros detalles. A partir de estas charlas Marcela fue “pensando el clima del trabajo” de una serie que es, visual e identitariamente, el armado de un mapa del pasado. Un mapa de las rutas y los lugares donde ella estuvo *sin saber*.



Figura 6.3. *Satélite* (instalación, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

Satélite fue expuesta en 2016 como instalación —formada por imágenes fotográficas impresas a diferentes tamaños y en distintos soportes— en Casa Florida Galería y curada por Alejandro A. Barbosa. La serie incluye: imágenes de cielos nocturnos, un dibujo de una constelación a partir de calcar un mapa del continente americano y unir los puntos correspondientes a las ciudades por las que Marcela pasó con su familia en su viaje de regreso, una vista satelital de Buenos Aires que incluye el barrio de Versalles donde vivían cuando sus padres fueron secuestrados, un aterrizaje de un avión sobre Buenos Aires en formato video, la cordillera vista desde el cielo, un avión azul, un gran mapa de México, la copia de la primera página del pasaporte con el que salió de México y que lleva su nombre verdadero, una

luna eclipsada, entre otras imágenes (figura 6.4). Muchas de las fotografías están apoyadas y apiñadas sobre un estante como si fueran portarretratos familiares¹⁷ y hay textos que acompañan las imágenes: algunos escritos en primera persona mezclados con otros de divulgación científica de astronomía. A diferencia de otras series de su autoría, este es el trabajo que más se despega de las dos dimensiones de la foto para instalarse en el espacio —además, doblemente: el espacio expositivo de la sala, el espacio de los astros—. Algunos textos provienen de los apuntes que Marcela hizo durante un curso de astronomía en el Planetario de la ciudad: textos mecanografiados, que dejan ver incluso errores de tipeo. La astronomía aparece aquí como una ciencia poética que, antes que adivinatoria, da sutiles pistas para entender el pasado.

17 En su serie fotográfica *Recuerdos Inventados* Gabriela Bettini utiliza también el tamaño del portarretratos familiar (10x15 cm) para subrayar las ausencias de abuelo y tío desaparecidos en el álbum (Fortuny, 2014).



Figura 6.4. Satélite (fotografía, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

Sobresale en el conjunto, en primer lugar, la idea-motivo que da nombre a esta serie. Como afirma uno de los textos

de la muestra, pensarse como satélite de otros —satélite de sus padres— supone considerarse una entidad menor en órbita alrededor del viaje de otro cuerpo celeste: “Un satélite es un cuerpo celeste que orbita alrededor de otro.

Satélite como acompañante.

Satélite es el nombre de una ciudad de México donde viví”.¹⁸

¿Serán los hijos satélites naturales de los padres? ¿Sufrirán además el ser eclipsados, tal como muestra una de las imágenes? La idea de eclipsado se puede emparentar fotográficamente al fuera de campo o al fuera de foco. En esta línea, el chileno Alejandro Zambra en su novela *Formas de volver a casa* (2011) piensa a los hijos (nacidos en dictadura) como personajes secundarios: “La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (Zambra, 2011: 55).

Más adelante, el narrador afirmará que a algunos hijos los une “el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (Zambra, 2011: 121). También el trabajo fotográfico de Marcela de alguna manera intenta descentrar la historia de sus personajes principales: aquí la lente y la historia enfocan al satélite. En su planetario el satélite se revela y se da a ver, arma una nueva órbita propia. Al igual que en otras

18 Este texto forma parte de la serie *Satélite*.

elaboraciones visuales de hijos de desaparecidos o exiliados, se recurre a la ficción de la imagen y al uso de mapas y materiales de archivo para cartografiar imaginariamente aquel viaje que supuso regresar a un país donde nunca había estado. Para armar un relato de viaje a un pasado vivido y desconocido.

la información luminosa que recibimos de las estrellas viaja
muy rápido y lo que observamos como simultáneo -sus brillos-
corresponde a sucesos que acontecieron hace decenas, centenares,
miles o millones de años de acuerdo con su distancia de nosotros.



Figuras 6.5 y 6.6. *Satélite* (fotografía, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

Hay también en *Satélite* un trabajo con las escalas, al re-dimensionar la historia personal a partir de la exploración de lo macro, combinando lo singular de la experiencia histórica con el tiempo astronómico y el movimiento indetenible del universo “La certeza de que mirar el cielo es

mirar el pasado —lo que observamos en el cielo son sucesos que acontecieron hace mucho tiempo y en diferentes momentos— inspiró este trabajo. En él, experimento con la yuxtaposición del relato de aquel viaje y el discurso astronómico, reflexionando así sobre mi propio pasado y origen”¹⁹ (Figuras 6.5 y 6.6).

Mirar al cielo, a esa historia que vemos en diferido, es la excusa para presentar la propia historia, por eso las páginas del pasaporte con el que Marcela salió de México —recuperado años después— se hallan pegadas como un inserto sobre el trazado urbano (Figura 6.7). El origen de las mensuras también es relevante. La vista aérea de Buenos Aires que muestra el barrio donde vivía la familia al momento del secuestro, proviene de un relevamiento hecho por militares en el año 1979, el año previo al retorno familiar y al secuestro de sus padres. Este archivo en alta resolución —la digitalización de una fotografía de placa— es de acceso público y le fue proporcionado por el Instituto Geográfico Nacional. El juego con las miradas y las proporciones de los mapas abre también el sentido a las falsas representaciones y las identidades desproporcionadas. ¿Qué puede decirle una toma aérea militar de un barrio y de una casa que no se recuerdan? ¿Qué hay de Marcela en ese nombre verdadero en un pasaporte verdadero pero en desuso en 1980?

19 Del texto de presentación de la serie *Satélite*.



Figura 6.7. Satélite (fotografía, 2016, Marcela Cabezas Hilb).

Esta serie se acomoda en el hiato que hay entre esas estrellas que traen su luz desde el pasado y los astros como dictado de un futuro. Ella inventa su propia constelación a partir del dibujo que armó un viaje, fallido y fundamental, hecho entre la noche y la niebla. Pero inventar nuevas constelaciones también implica mover los astros, dibujar el propio futuro abandonando la idea de satélite subordinado a un horóscopo posible. Desconocer la propia historia causó esta necesidad de dibujarla y reconstruirla para armar un camino de/hacia la identidad. Un gesto de mapear la vida propia para orientarla hacia adelante.

Al ser hija de exiliados y nacer en el exterior, el viaje la *trajo de vuelta* a una patria que era suya pero a un país donde jamás había estado. Marcela no se había exiliado sino que fue fruto de este exilio, nacida en territorio extraño, en tránsito. ¿De qué se trata ese regreso a un lugar donde jamás se ha estado? No es un viaje transformador que auspicia un gran retorno al hogar (a lo Ulises) sino el nacimiento en la falta del hogar, en un territorio inestable, en la parte imaginaria de una identidad partida, mitad verdad mitad reflejo, como en los muebles de Bettini. Y a eso se suma su regreso a una cotidianidad clandestina, no a una patria que los recibe amablemente. Mónica Cragolini cree que en la actualidad el exilio no es sino el del judío errante de Kafka, aquél que no tiene patria. “De eso se trata asumir el ser-en-el-exilio: de afirmar la extranjería (que somos) pero no como identidad, sino en esa huella desplazada (extranjero de extranjero) que patentiza nuestro modo de ser: desde siempre, desapropiado” (Cragolini, 2011: 32).²⁰

20 En su texto Cragolini (2011) contrapone la figura de Ulises —su viaje de héroe que tiene una Patria a donde retornar— a la del judío errante de Kafka como emblema del exilio contemporáneo.

Algo de esta desapropiación calza justo con la historia y las imágenes de Marcela, no sólo respecto de su viaje como exiliada regresando clandestinamente a una Patria de la que nunca partió sino también por la falta y la ausencia como resultado de ese desplazamiento: el secuestro y los cuatro años de cárcel de sus padres al principio de su infancia. De esta experiencia de lejanía trata la serie que sigue.

3. Pequeña colección de infancia

Si *Satélite* trabaja lo macro, la serie fotográfica (1980-1984) se vuelca a lo micro, enfocando los recuerdos, lugares y objetos familiares del período de cuatro años en que sus padres estuvieron presos. Trabaja esa distancia y esa ausencia preguntándose sobre los objetos y lugares del recuerdo y el carácter construido de sus memorias de infancia. Se trata de un período de su historia, parece decir el título, entre paréntesis: una espera.

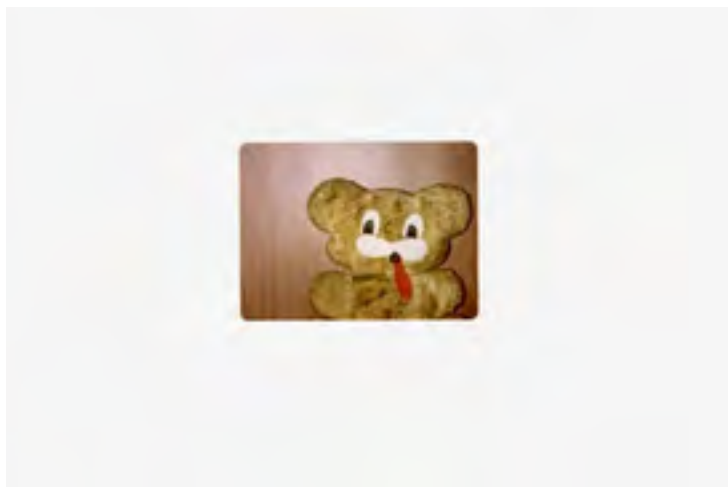


Figura 6.8. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

La serie (1980-1984) abre con la única foto a color del conjunto. Una foto de su álbum familiar que muestra un primer plano del osito de peluche que constituye su primer recuerdo: se lo regalaron su abuelo y su mujer —a la que apenas conocía— el 21 de agosto de 1980 luego de que el Ejército secuestrara a sus padres. Marcela aún recuerda haber visto al osito en el estante de la farmacia en que lo compraron, junto a pañales y otras cosas necesarias para cuidar de una niña de dos años. En el texto que abre la muestra Marcela subraya la calidad construida de estos recuerdos y en la entrevista reconocerá que fue recién en el armado de esta serie cuando se enteró que el osito no había sido comprado en aquella farmacia, sino en otro lado y posteriormente (Figura 6.8). El núcleo de esta serie es menos la distancia de los recuerdos respecto de la verdad —su verificabilidad o adecuación al pasado— como el trabajo de memoria y de reconstrucción de ese pasado emprendido

por ella desde el presente: “En este trabajo reconstruyo recuerdos de aquellos años que persistieron hasta hoy a pesar de no haber tenido fotos de los mismos. Evocaciones de mi propia memoria, parte de mi archivo personal, vistas de mi pequeña colección de infancia”.²¹

Esta pequeña colección comienza con aquella foto a color del osito de peluche tomada por ella de niña que funciona como introducción a la serie, luego sigue un breve texto introductorio, luego los once dípticos fotográficos en blanco y negro y finalmente se hallan los epígrafes de las fotos. Los dípticos conforman interesantes puestas visuales en común de dos objetos heterogéneos y disímiles, unidos allí para crear una nueva entidad: un edificio y el dibujo de un gato, unas carpas nadando en primer plano y su pasaporte mexicano, una bolsa de Snoopy y un álbum de fotografías cerrado, el frente de una casa y la garita de la cárcel de Devoto, unas reposeras vacías y blancas en medio de la noche y unos dibujos hechos por su padre desde la cárcel, un mono de peluche y un globo terráqueo, una pared exterior medianera y unas rosas blancas, un títere de dedo y un autorretrato con la cara tapada por plantas, una página con un sello que dice “CENSURADA” y un árbol de navidad, el guardarrail de una ruta nocturna y una pequeña foto de una pareja besándose, un fragmento de una carta del papá y una leche chocolatada con pajita sobre un piso de granito.

Marcela habla de esta serie como un trabajo laborioso, el mismo adjetivo que a menudo se adjudica al trabajo de la memoria. Ya no se trata, como en la serie anterior, de unir puntos y referencias dictados por otros o de enmarcar su historia en el tiempo largo de los astros sino de encontrar en la propia memoria las formas de ese pasado singular. Este viaje será un viaje solitario.

21 Fragmento del texto de presentación de la serie.

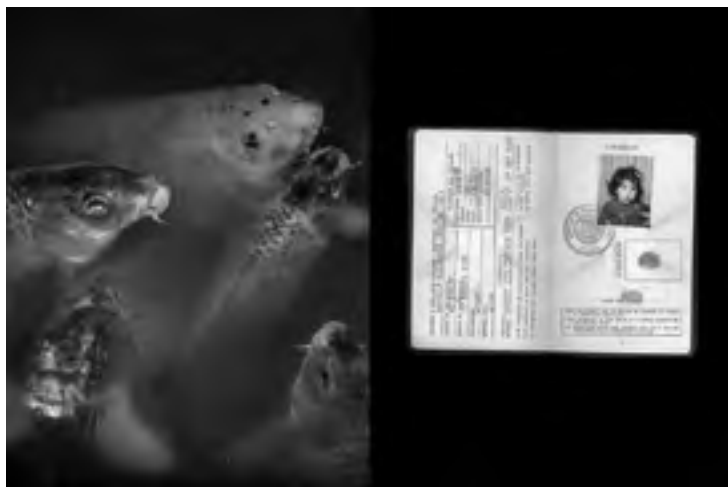
En primer lugar, además del blanco y negro que contrasta con la vieja foto a color del osito, aquí Marcela elige trabajar con flash en las imágenes, mientras afirma que el recurso del flash ayudaba a traerle los recuerdos. Fundado en el mismo recurso, el fotógrafo Gabriel Valansi en su serie *Fatherland* (1998) despliega unas extrañas tomas nocturnas de la ciudad en las que el flash funciona como instrumento para desentrañar la oscuridad de un mundo violento y hacer ver lo que no es fácilmente dado a la vista. Según Valansi, utilizar este recurso: "...significó delegar las decisiones sobre la luz a los automatismos de la cámara, a esa cualidad pregnante y violenta que tiene la luz del flash. Me interesaba cómo se aparecía la topografía de las cosas ante ese irrumpir de la luz. Los brillos y rebotes de flash en la imagen final era la manera más natural de legalizar este recurso. Y también marcar la irrupción de la luz en esos lugares, como si nunca hubieran sido iluminados. En *Fatherland* hay una idea intrusiva del flash, esta idea de la luz que irrumpe y penetra en las cosas" (Fortuny, 2018).

Aquí en (1980-1984) el flash está presente en las fotos, y más especialmente en algunas donde la luz recorta la aparición del objeto sobre el fondo negro en que surge. El blanco y negro se subraya por ejemplo en el díptico de la Figura 6.9, que correlaciona lo efímero del rosal con una medianera de ventanas irregularmente cavadas. Sin ser una cárcel, el edificio cobra un profundo carácter carcelario y sórdido, con su frialdad blanca iluminada repentinamente en contrapicado.



Figura 6.9. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

Esta serie insiste también en un trabajo sobre la posibilidad de recuperar o presentar el objeto ¿verdadero? ¿original? como hebra aurática de sus memorias: el oso de peluche conservado durante décadas (su primer recuerdo), el vestido que le hizo sus mamá con sus compañeras de prisión (que extrañamente aún le entra y permite ese autorretrato de niña-mujer con la cara tapada por las plantas: un cuerpo inestable entre infante y adulta) y el pasaporte con su nombre verdadero con el que salió de México (recuperado recién en los años noventa, tras haber sido guardado por unos compañeros del padre en Cuba), (Figuras 6.10 y 6.11). Esta suerte de supervivencia objetual arma una trilogía de cosas que sostienen visualmente la serie y trasladan su cualidad hacia el resto de los objetos y lugares. Ese álbum apócrifo intenta sin embargo recuperar las imágenes de su memoria para, indefectiblemente, habitarlas con el cuerpo crecido y una mirada de mujer.



Figuras 6.10 y 6.11. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

Al igual que en *Satélite*, en esta foto del vestido que aún entra hay una puesta visual de las escalas. Como cuando

Liza Casullo (otra exiliada *argenmex* junto a su familia durante la dictadura) se prueba el pantalón de su madre al inicio de la obra teatral *Mi vida después* de Lola Arias, que comienza así: “[Cae ropa del techo sobre el escenario vacío. Entre las prendas, cae también Liza y queda cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean del montón y camina hacia adelante con las manos en los bolsillos.]

Liza: Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después, encuentro un pantalón *Lee* de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado” (Arias, 2016).

Esta escena marca con fuerza la idea de comienzo: ponerse los jeans de su madre implica iniciar un viaje hacia las vidas de estos jóvenes nacidos en dictadura y atravesados de diferentes modos durante la infancia por esa experiencia. Calzarse los pantalones o el vestido parece habilitar al cuerpo a iniciar el camino de la reconstrucción de la memoria.²²

En la serie fotográfica (1980-1984) hay además un reenvío hacia *Satélite*, mediante la repetición y reutilización de la primera página del pasaporte perdido y reencontrado. Por otra parte, así como en *Satélite* había textos de divulgación científica, aquí al final de la serie hay largos y explicativos epígrafes de las fotos, que re-sitúan cada imagen en un relato biográfico. Los textos permiten hacer una aproximación más cercana a las fotos, de manera que cada imagen será resignificada no sólo por la otra imagen que la acompaña en el díptico, sino por los textos cuya lectura obliga a visitar las fotografías.

22 He trabajado a partir de la idea de reconstrucción de las fotos que le faltan al álbum por parte de hijos e hijas de desaparecidos (Fortuny, 2014).

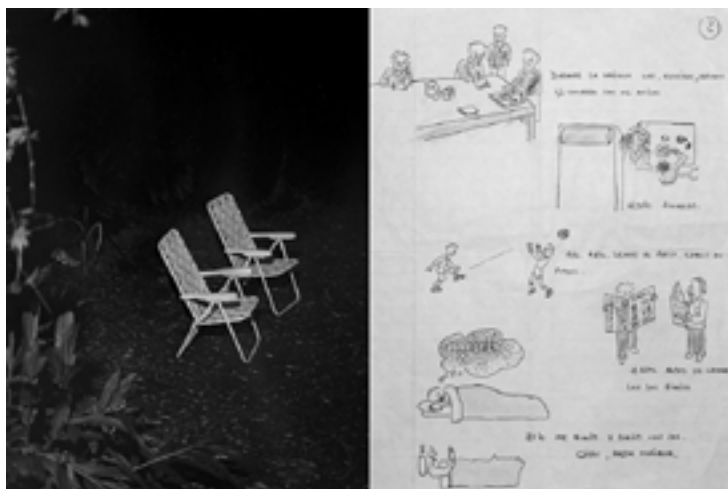
Junto a las cosas (vestido, oso, taza, árbol navideño), los lugares (la ruta que lleva a la cárcel de Ezeiza, un patio, el frente de una casa, la cárcel) y los epígrafes hay en las imágenes otros tres materiales discursivos provenientes de su archivo familiar que, junto al pasaporte, incorporan a la serie una suma de textos escritos —en este caso epistolares— que abren y disparan los sentidos del conjunto. (Figuras 6.12 y 6.13).

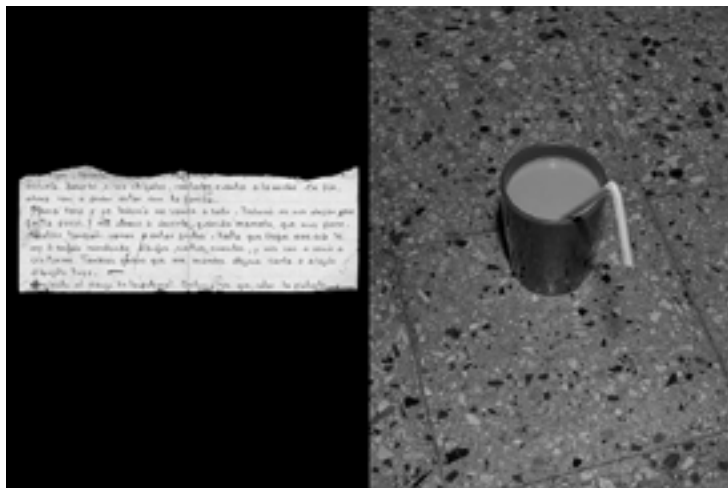
En primer lugar, una hoja presenta los dibujos explicativos del padre donde cuenta cómo es su día a día en la cárcel: “Durante la mañana leo, escribo, estudio y/o converso con mis amigos”; “12.30hs almuerzo”; “14hs a 18hs salimos al patio y juego al fútbol”; “18.30hs antes de cenar leo los diarios”; “21hs me acuesto y sueño con vos. CHAU HASTA MAÑANA”. Cada breve texto está acompañado por dibujos detallados del padre realizando esas actividades, lo que conforma una serie de cinco alegres viñetas sobre la vida carcelaria. La vida en la cárcel, parecen decir, es tan rutinaria y feliz como cualquier otra.

En segundo lugar, se ve el reverso de una hoja donde se lee un sello que dice “CENSURADA”. Por el epígrafe sabemos que es el reverso de un dibujo que Marcela envió a su madre: “Todos las cartas eran inspeccionadas antes de entrar a la cárcel y, aunque fuese aprobada su entrega, se las sellaba: Censurada”. Así, en femenino y sobre un dibujo de niña, esa consigna está ahí para aprobar pero sobre todo para recordar la vigilancia sobre el intercambio madre-hija. Acorde a los dispositivos panópticos de la sociedad disciplinaria, la cárcel de la dictadura recuerda que la norma es la observancia permanente, perpetua y ubicua.

El último díptico de la serie incluye la imagen de un papel cortado donde se lee un fragmento de una carta del padre desde la cárcel: “Mamá Nora y yo todavía no vamos a salir. Todavía no nos dejan, pero falta poco. Y me atrevo a

decirte, querida Marcela, que muy poco. Nosotros también vamos a estar juntos. Hasta que llegue ese día te voy a seguir mandando dibujos, cartas, cuentos, y vos vas a venir a visitarme. También quiero que me mandes alguna carta o algún dibujito tuyo”.





Figuras 6.12 y 6.13. (1980-1984), (fotografía, 2014, Marcela Cabezas Hilb).

Las cartas —así como las fotos del álbum familiar, ambos objetos privados que son expuestos a la esfera pública en una nueva configuración estética— conforman una obra que da cuenta de la historia. El propio gesto de escribir la carta inscribe la singular subjetividad del remitente en su inconfundible caligrafía: es el caso paradigmático de lo escrito a mano. Además, se escribe para un otro lector (toda carta tiene un destinatario) y para ser leído en otro tiempo (aunque la carta sea urgente nunca se lee en el mismo momento de su escritura). La carta, por más íntima que sea —en especial porque es íntima—, no existe sin imaginar y convocar a otros, no existe sin anticipar desde su propia producción las posibilidades de su circulación social posterior e incluso las posibilidades de una circulación fallida. Que la carta no llegue o llegue tarde, que la censuren, que la lea el destinatario equivocado o que se haga pública por accidente son eventualidades que pueden ocurrir. En su trabajo sobre

el tipo de subjetividad que construyen las cartas de militantes políticos a sus hijos durante los años setenta, Jordana Blejmar sostiene que los mismos militantes advierten el carácter testimonial de las cartas: “Al dirigirse a sus hijos no sólo en tanto hijos, sino también en su condición de futuros revolucionarios, que terminarían la tarea que ellos habían comenzado. [...] Esas cartas son, también, textos dirigidos a la Historia y es ese doble destinatario (privado y público) el que hace de ellas un documento invaluable para debatir sobre el pasado reciente” (Blejmar, 2009: 6).

Muchas de las cartas escritas desde la clandestinidad justificaban la lucha y el sacrificio en pos de un mejor futuro para los hijos y las generaciones futuras. Blejmar cree que, al ser un diálogo diferido, la carta ha permitido a los hijos de desaparecidos retomar una comunicación con sus padres e incluso responder las cartas que ellos les dejaron. Por ejemplo, en la película *Papá Iván* (2004) María Inés Roqué hilvana la narración cinematográfica a partir de una carta de su padre desaparecido.

En la serie de Marcela, las cartas permiten ubicar en tiempo y espacio a sus padres: una brújula-testimonio de su prolongada ausencia.²³

Además, podría incluirse en el conjunto de las “H.I.J.A.S.” a las que María Moreno da vida en su libro, pensándolas en femenino. Son estas hijas las que luego de preguntarse acerca de la elección de militancia de sus padres y madres desaparecidos producen obras que: “Rechazan el relato

23 Años antes del armado de estas series, Marcela desarrolló *Cartas*, un proyecto fotográfico alrededor de lo epistolar donde fotografía mujeres jóvenes leyendo cartas en los escenarios más variados (dentro de un living, en el mar, en la arena, en el subte, en el bosque, en una terraza de noche, entre otros). En el texto que acompaña a la serie afirma que pasó su infancia recibiendo y leyendo cartas de sus padres y tías. La llegada de cada misiva significaba siempre una buena y una mala noticia a la vez: quien escribía todavía estaba vivo y la recordaba, pero también seguía estando lejos.

espectacular, la descripción meticulosa del horror tantas veces imaginado sobre la experiencia vivida por los padres; tal vez ese horror sea informado, pero sin dejar de permanecer oculto o inmediatamente contenido por una especulación distante pero no indiferente sobre los límites de esa imaginación” (Moreno, 2018: 179).

Los cielos y las cosas de estas dos series, cuya trilogía se completa con las imágenes de la serie *La envoltura de las cosas*, comparten algo de esta especulación y esta distancia, evocando visual y elípticamente la experiencia traumática vivida por y junto a sus padres.

4. Lo que (en)vuelve

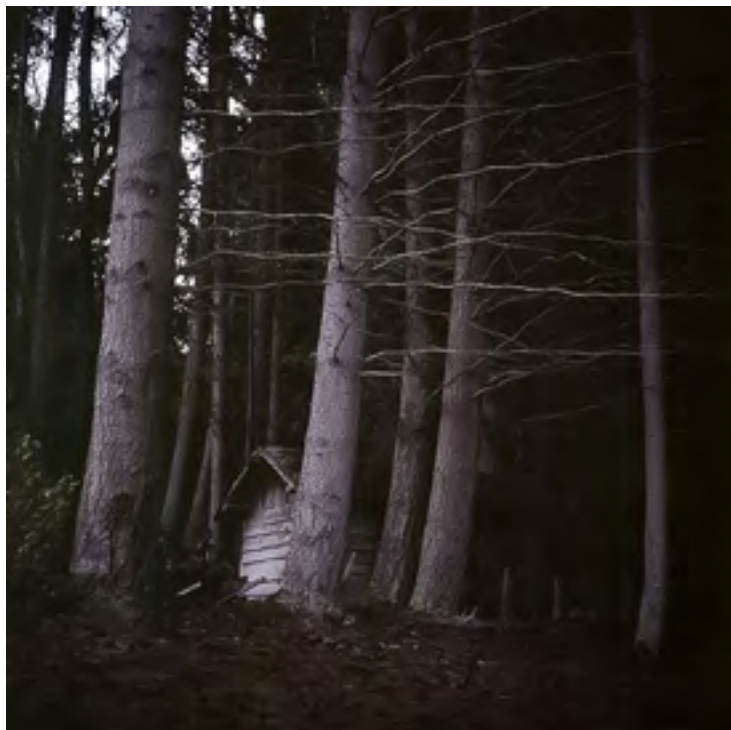
En último lugar, la serie *La envoltura de las cosas* (2013) viene a completar poéticamente el relato visual del pos-exilio con unas imágenes de paisajes en formato medio hechas sin trípode y con dos cámaras —una Holga y una Mamiya— en las que no es posible tener control total sobre la toma o las condiciones del disparo.

El texto que acompaña la serie dice así: “En el año 1980, en plena dictadura militar, mis papás volvieron a la Argentina del exilio en México con la contraofensiva montonera. Yo tenía dos años y, claro, vine con ellos. Vivimos en la clandestinidad hasta que fueron detenidos.

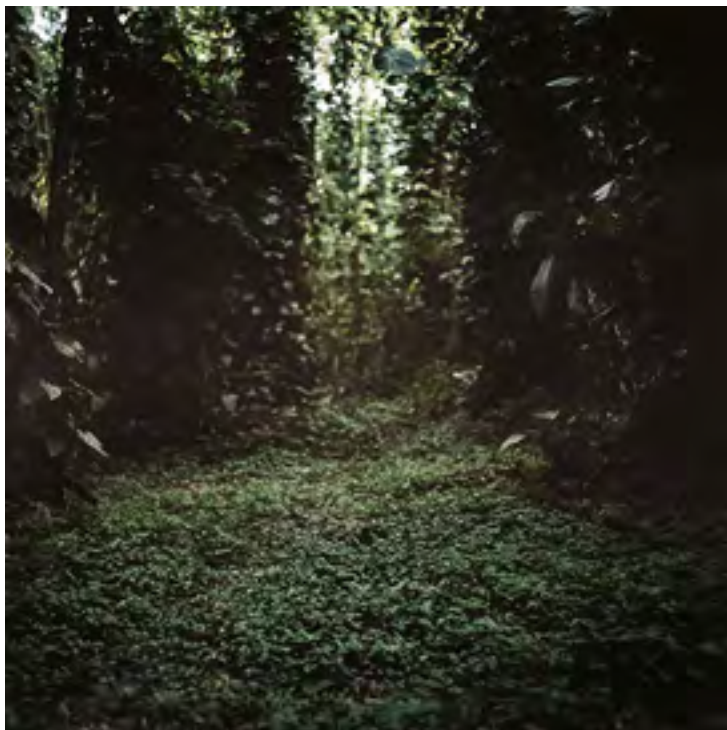
Pasaron cuatro años, ellos en la cárcel y yo con mis abuelos. Empecé el jardín. “Presos por razones pulíticas”, aprendí a decir. Lidiaba con una cotidianeidad enrarecida, con un desajuste de las cosas que volvía extraño todo lo familiar: mi perro, los uniformes azules de los días de visita, la hora de la siesta, el viento de Rawson, los choclos con manteca y arena que comía en la playa, las requisas, la noche.

Saqué estas fotos detenida en los bordes del hábito e intuyendo, como en ese entonces, lo invisible en la envoltura de las cosas”.

Desde el principio aparece con fuerza en esta presentación la idea de umbral, a la que también hacía referencia Bettini, y la dimensión liminal de la que hablaba Diéguez. Marcela se abismará hacia esos bordes —invisibles— de lo habitual y enfocará hacia el paisaje del bosque, desplegando una atmósfera abstracta de miedo infantil y acechancia: algo se esconde entre los árboles para dispersar el terror. Extrañada de su cotidiano, guiada por el recuerdo de esas interrupciones de la “vida normal” de su infancia, proyectará en esta serie aquella inquietud. (Figuras 6.14, 6.15 y 6.16).







Figuras 6.14, 6.15 y 6.16. La envoltura de las cosas (fotografía, 2013, Marcela Cabezas Hilb).

Desde las narraciones clásicas que configuraron los miedos infantiles durante siglos —Caperucita Roja, Hansel y Gretel, Bella Durmiente y muchas otras— el motivo del bosque ha sido recurrente para expresar el terror y la amenaza. Será en la oscuridad tenebrosa, solitaria y misteriosa del bosque donde acechen los peligros, humanos y no humanos (animales, ogros o seres maléficos). En el bosque se puede jugar hasta que venga el lobo. Es en el bosque donde los perdidos intentan dificultosamente buscar las huellas

para encontrar la salida, donde la muerte se dibuja a cada paso como compañía fantasmal.

Uno de los trabajos fotográficos que se han valido precisamente de la atmósfera del bosque para evocar la ausencia de los desaparecidos ha sido el libro *Pozo de aire* (2009), de Guadalupe Gaona. Allí se entremezclan imágenes de su álbum familiar —algunas, previas a la desaparición de su padre— con nuevas fotos y poemas escritos por ella. Hay fotos de árboles, fotos familiares, un lago, montañas, dos chicos fuera de foco, una casa grande, una nena sobre un bote de la mano de su padre. Hay también breves textos poéticos entre las imágenes, que ofrecen recuerdos y anécdotas vagas, y en los que conviven voces de niña y de mujer, confundidas con los ruidos del agua y el bosque. Los paisajes fotográficos/poéticos que conforman esta obra generan incomodidad y empatía. Desde las primeras páginas, Guadalupe introduce al lector/mirante en las imágenes que va a encontrar mediante un breve texto poético que hace las veces de prólogo esquivo. El texto explicita sin explicar; como al pasar describe aquello que está en el origen: en esos paisajes se tomó la única foto que tiene con su padre. Así, con su cámara, sale al bosque a buscar lo que no tiene: fotos. Y en este salir, cámara y álbum en mano, va a escarbar para ver dónde estaba aquella felicidad, el rayo de luz de ese pasado que se escapa para siempre. Fotografía para encontrar y reconstruir algo de aquella imagen única, algo del momento feliz en esa huidiza refulgencia del pasado.

Muchas de las fotos de Marcela fueron sacadas en estos mismos escenarios: los alrededores de Villa La Angostura y Bariloche. En estas obras no se trata de exhibir en la foto la naturaleza pura —despojada de lo civilizatorio— sino todo lo contrario. Estos paisajes de árboles son lo que permiten hablar de lo terrible. En la línea de lo que afirma Jens Andermann, “la naturaleza invoca a la historia como su

propio fuera-de-campo, como la ausencia que no obstante carga de significación al conjunto visual aparentemente autónomo y autosuficiente” (2008: 3).

Para Marcela estos espacios del sur del país evocan las vacaciones con sus abuelos durante su infancia mientras sus padres estaban presos. Según ella, se trataba de momentos de mucha alegría y calma, “casi de una realidad paralela donde mis padres no faltaban, era algo nuestro con mis abuelos nomás. Me calmaba mucho esa geografía, ese territorio, esa inmensidad. [...] Mi idea del paraíso tiene que ver con la nieve, con que esté todo uniforme y se pierdan un poco los colores, que todo esté cubierto. El sur es mi idea de paraíso total” (Cabezas Hilb, 2018).

Y sin embargo estas imágenes, antes que paradisíacas, convocan a lo siniestro, como sugiere el texto introductorio: muestran que allí, en el paisaje del bosque, siempre algo enrarecido trepa, ocupa espacio o intrusa. La naturaleza misma aparece como envoltorio, como algo que envuelve y tapa, que obtura y que incluso puede encarnar el olvido, tal como refiere Griselda Pollock: “Pensando en el genocidio nazi, el artista holandés Armando acusaba a los paisajes donde ocurrió, los veía como paisajes culpables. Ernst van Alphen descarta toda sugerencia de que los árboles acusados por Armando sean metáforas de los genocidas. Más bien, los árboles se transforman en huellas indiciales de la violencia que sucedió ante ellos; pero se trata de testigos indiferentes. Más aún, su indiferencia (siguen creciendo, incluso ante lo que han ‘visto’) sugiere que con el tiempo encubrirán las huellas. Los árboles encarnan el tiempo, que trabajará sin descanso a favor del olvido” (Pollock, 2008: 116).

En esta serie quizás no sea tanto la huella de la atrocidad sino la exposición de lo inhabitual. Mirar de frente lo que no se ve, lo inexplicable y extraño. Porque lo que envuelve

también oculta, como esos uniformes azules de sus padres presos que menciona Marcela.

Junto a la naturaleza aparecen también indicios humanos, algo vaciados: cabañas, autos, un perro. Una foto muestra ropa colgada en mitad de lo verde: son las sábanas blancas que tanto pueden envolver una cama como un cuerpo muerto. Sábanas que se hinchan como fantasmas entre la vegetación. (Figura 6.17). En otra de las imágenes sale humo de una pequeña enramada. Como una envoltura inútil que no logra atrapar lo que se escapa; unas ramas que aún no se encienden, una promesa de fuego en medio del bosque.



Figura 6.17. La envoltura de las cosas (fotografía, 2013, Marcela Cabezas Hilb).

Lo que envuelve, en esta serie, vuelve una y otra vez como una insistencia.

5. Memorias pendulares

Quisiera remitir nuevamente a las obras de Gabriela Bettini mencionadas al comienzo, aquellos muebles mutilados y reflejados. Si allí el exilio necesariamente implicaba una identidad tensionada entre una parte real y una parte

imaginaria creada a semejanza, ¿cómo aparece en la obra de Marcela Cabezas Hilb ese viaje?

Las imágenes de Marcela pendulan en tanto memorias fotográficas entre la mostración de lo más concreto, objetivo, y otras construcciones metafóricas, cartografías imaginarias que ella produce *a posteriori* del viaje. Así como en (1980-1984) traza un recorrido hacia las profundidades de la memoria y el origen de su identidad —un viaje mayormente centrípeto, a pesar de las búsquedas con otros y las entrevistas necesarias para su realización—, hay en *Satélite* un diálogo: allí la geología y la astronomía se vuelven otros discursos y miradas posibles para pensar el pasado y los tiempos de la historia. Como en la película *Nostalgia de la luz* (2010) del chileno —y exiliado— Patricio Guzmán,²⁴ los planetas son la excusa para relacionar el arriba y el abajo, la historia propia (y dolorosa) con la universal o social. Mirar al cielo —al pasado— es también mirarse desde el cielo para construirse y reconstruirse. Por su parte, *La envoltura de las cosas* presenta un camino más elíptico y metafórico para hablar de su experiencia: será en paisaje del bosque, con su extrañeza y su amenaza, donde se exprese el quiebre de lo cotidiano y donde lo siniestro extienda su envoltura de manera indetenible.

Las imágenes de estas series encarnan memorias fotográficas pendulares entre el mundo privado y los tiempos más largos de lo social, lo natural y el cosmos. Como si, desde la óptica de la hija/satélite, Marcela intentara discernir qué parte de la historia grande —el movimiento de los astros, el desenvolvimiento de la historia política reciente— la ha tocado y aún la mueve.

24 Marcela afirma que esta película de Guzmán ha sido de gran influencia en el armado de su propio trabajo (Cabezas Hilb, 2018).

Bibliografía

- Andermann, J. (2008). Paisaje: imagen, entorno, ensamble. En *Orbis Tertius*, vol. núm. 13, núm. 14. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01> [Consulta: 15-07-19].
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires, Reservoir Books.
- Bettini, G. (s/f). Testimonio para el sitio web *Masdearte*: <http://masdearte.com/especiales/gabriela-bettini-layarte/> [Consulta: 15-07-2019].
- Blejmar, J. (2009). "Cada triste despedida": Cartas de militantes políticos a sus hijos durante los años setenta en la Argentina. En *Actas Congreso LASA 2009*.
- Cabezas Hilb, M. (2018). Entrevista personal, 15 de septiembre.
- Cragnolini, M. (2011). Ser-en-el-exilio: la existencia en el modo del desarraigo. En Burello, M., Ludueña Romandini, F. y Taub, E. (eds.), *Políticas del exilio. Orígenes y vigencias de un concepto*. Caseros, EDUNTREF.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa.
- . (2018). Signo de (nuestro) tiempo. Fotografía, historia y dispositivos visuales a partir de la obra de Gabriel Valansi. En Rosauero, E. y Solano, J. (eds.), *Lámparas de mil bujías. Fotografía y arte en América Latina desde 1839*. Ciudad de México, Editorial Foc.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gaona, G. (2009). *Pozo de aire*. Bahía Blanca, Vox Senda.
- Jensen, S. (2007). *La provincia flotante. Historia del exilio argentino en Cataluña (1976-2006)*. Barcelona, Fundación Casa América Catalunya.
- Mizraje, M. (2011). Argentina, siglo XIX y exilios: la dislocación de los lenguajes. En Burello, M., Ludueña Romandini, F. y Taub, E. (eds.), *Políticas del exilio. Orígenes y vigencias de un concepto*. Caseros, EDUNTREF.

- Moreno, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires, Random House Editorial.
- Plot, M. (2011). Exilio y desaparición como categorías políticas. En Burello, M., Ludueña Romandini, F. y Taub, E. (eds.), *Políticas del exilio. Orígenes y vigencias de un concepto*. Caseros, EDUNTREF.
- Pollock, G. (2008). Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. En Valdés, A. (ed.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago, Metales Pesados.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona, Anagrama.

7. Heridas “bellas” y reelaboraciones: performance artística en la segunda generación de exiliadxs políticxs argentinxs²⁵

M. Florencia Basso

El cuerpo ocupa un lugar central cuando reflexionamos sobre las prácticas artísticas pertenecientes a la segunda generación de víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina. Las acciones performáticas que manifiestan una memoria traumática a través de lo corporal tienen un recorrido particular y notable, especialmente, en las propuestas que se han dado tanto en el marco de los Movimientos de Derechos Humanos en Argentina como en el contexto de las performances artísticas y la resistencia cultural en América Latina. Para introducirnos en estas historias, desarrollaremos en un primer momento algunos ejes teóricos sobre las problemáticas en torno a cuerpo, performance, memoria traumática y acciones artísticas en Argentina y América Latina —intentando destacar las especificidades de *lo corporal*— y, en un segundo momento, reflexionaremos sobre un caso en particular de una artista exiliada de la segunda generación: la performance *Tres Bellas Heridas* (2007) de Soledad Sánchez Goldar.

25 En el presente trabajo retomamos las problemáticas sobre cuerpo, arte y memoria, desarrolladas en el Capítulo 3 “Lo corporal y la memoria” del libro *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México* (2019) de la misma autora.

1. Cuerpo y performance

Hay muchas maneras de entender la *performance*: una acción poética, una práctica corporal, un acto político, económico o religioso, una forma de analizar procesos, un modo de transmisión, son algunos de los usos que tiene el concepto. Sin duda, el cuerpo ha sido el protagonista de la performance y ha estado muy relacionado con el teatro, la improvisación, la danza, el *happening*, entre otros. Richard Schechner (2000), uno de los principales teóricos del campo de estudios de la performance, diferencia dos grandes miradas en el abordaje de este tema: por un lado podemos analizar una escena del mundo “como performance”, es decir bajo el lente metodológico que permite visualizar cualquier evento como performance —desde una obra de teatro, danza o un rito shamánico, hasta una campaña electoral o los roles sociales de la vida cotidiana y comportamientos ligados al género, etnia, ciudadanía, etcétera— y, por otro, nos focalizamos en algo que “es” una performance según la convención cultural, es decir en donde se implican comportamientos teatrales, predeterminados, con prácticas definidas y separadas de otras que las rodean.²⁶

Desde los años sesenta se desarrollan las llamadas “artes de la performance”, en las cuales se destaca el uso del cuerpo como material en la propuesta artística. Si bien las primeras experiencias comienzan en las vanguardias históricas con el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo o el movimiento artístico Fluxus, entre otros, se expanden en los años setenta con el arte conceptual, el *body art* y los

26 Como explica Taylor, “[e]l performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico. [...] La demarcación de estos hechos COMO performance se da desde afuera, desde el lente analítico que las constituye como objetos de estudio. La Nación no es un performance, pero se puede analizar como performance en el sentido de la puesta en escena de lo nacional” (2012: 31).

happenings, desarrollándose una práctica específica y un campo de estudios sobre el tema.

Schechner señala que la base teórica que agrupa todas estas prácticas es la cualidad de la “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”, es decir, son conductas repetidas más de una vez: “Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego” (2000: 13). Sin embargo, esta repetición de la conducta conlleva una paradoja, dado que cada instancia es, a su vez, diferente de la anterior. Repetición no significa, entonces, copia. Siguiendo a Diana Taylor, la performance “incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición” (2012: 17). Y, a su vez, repetición no significa tampoco representación: “Representación, aun con su verbo representar, evoca nociones de mimesis, el quiebre platónico entre lo ‘real’ y su ‘representación’, nociones que se han complicado de modo muy productivo a través del término performance. El performance, como acción y como intervención, va más allá de la representación” (Taylor, 2017: 43).

En este sentido Marina Abramović, una de las primeras performers artísticas en la década de 1970, insiste en la diferencia entre el teatro y la performance: “En un teatro el cuchillo no es un cuchillo, la sangre es ketchup. En la performance el cuchillo es el cuchillo y la sangre es real. Es una gran diferencia.”²⁷ En estas prácticas hay que tener en cuenta que el par dicotómico verdad/ficción opera conjuntamente en una misma performance, sin que un concepto

27 Esta frase la dijo Marina Abramović en varias oportunidades, esta cita fue extraída del encuentro con la artista y Andrea Giunta realizado en la *Primera Bienal de Performance 2015* en el Centro de Arte Experimental, UNSAM, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

excluya al otro,²⁸ como afirma Taylor: “Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de la performance como ‘constructo’ revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo ‘real’” (2012: 33).

Existe todo un debate en América Latina sobre el uso del término “performance” —debido a su vocablo anglosajón— y, dentro del campo de las artes, aparecen otros términos que se utilizan en sentidos parecidos, como por ejemplo arte vivo, arte-acción o accionismo.²⁹ Sin embargo, y a pesar de ser una palabra extranjera y de haberse legitimado como campo en Estados Unidos en los setenta, este tipo de prácticas están enraizadas en América Latina y han sido portadoras y transmisoras de distintas memorias colectivas a lo largo de la historia: “Las performance operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados” (Taylor, 2012: 52).

28 En la mayoría de las veces el cuerpo mismo del artista es expuesto a situaciones dolorosas o extremas. En esos casos aparece un acto real de violencia o daño sobre el cuerpo. Sin embargo, no hay que perder el marco en la cual se genera dicho acto, es decir, una propuesta poética: “debemos tener en cuenta que el performance, incluso entendido estrictamente como arte en vivo, es siempre intermediado. Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una mediación más, que transmite información y participa en la circulación de imágenes. En este sentido es tanto el medio como el mensaje” (Taylor, 2012: 75).

29 El caso de la utilización del término “acción” en lugar de performance lo manifiesta Raúl Zurita de la siguiente manera: “A una dictadura se le oponen acciones, no performances, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin mediaciones” (Taylor, 2012: 38).

2. Memorias traumáticas a través del cuerpo y de la performance

La cuestión política se plantea en las entrañas de la propia poética.

Suely Rolnik

¿Por qué se realiza una performance artística para transmitir una historia familiar marcada por la violencia del terrorismo de Estado?, ¿cuál es la relación entre cuerpo y memoria traumática? En este punto intentaremos aproximarnos a las particularidades que presenta este tipo de práctica artística en relación con las memorias que propone vehiculizar la segunda generación. Teniendo en cuenta que las múltiples y complejas relaciones entre cuerpo, memoria y performance exceden el análisis del presente capítulo, haremos, sin embargo, hincapié en algunos temas específicos que nos ayudarán a comprender mejor el caso abordado posteriormente, entre ellos: la relación entre performance y resistencia cultural, lo corporal como materialidad afectada por el terrorismo de Estado, la relación entre cuerpo, poética, política y memoria afectiva expresada en términos de micropolítica, y la confluencia de los mecanismos propios del trauma y los de la performance.

Una particularidad del desarrollo propio de la performance artística reside en el carácter de transgresión, provocación, ruptura, y/o resistencia política que ha tenido en su recorrido en nuestro continente y, más específicamente, en el Cono Sur.³⁰ Irina Garbatzky, en su libro *Los ochenta*

30 Como afirma Taylor: [...] una de las características del performance es justamente trasgredir barreras, límites y definiciones. Aun así, el arte de performance tiene sus códigos y convenciones: la convención es romper con las convenciones" (2012: 87).

recienvivios. Poesía y performance en el Río de La Plata sugiere que si bien la performance nace en los años sesenta con el retorno de las vanguardias y se enmarca en el “giro conceptual” —atendiendo al carácter procesual de la obra y planteándola como acción en lugar de objeto—, en el Cono Sur la performance propone otro corrimiento ligado a la resistencia cultural y a resolver conflictos políticos e identitarios: “Si bien la experiencia de las vanguardias aparece muchas veces omitida e implícita en la serie que compone el corpus, funciona como el *dispositivo de un tipo de acción* vanguardista/poética que en el contexto de la posdictadura no cumple ya con un intento de romper con la cultura, pero sí de resistencia cultural, sobre todo en lo que concernía a los vínculos sociales y expresiones corporales” (2013: 13).

Algunas de las manifestaciones de esta resistencia cultural en el Cono Sur —y que son parte del corpus de análisis de Garbatzky— fueron encabezadas por lxs performers Marosa di Giorgio, Roberto Echavarren, Colectivo PIRA, Emeterio Cerro y Batato Barea, entre muchxs otrxs. Esto se intensifica incluso más en la Argentina con las personas agrupadas en los organismos de Derechos Humanos que llevaron a cabo acciones político-poéticas donde pusieron el cuerpo como forma de confrontación con el régimen autoritario, el caso de las Madres de Plaza de Mayo, el Siluetazo y los escraches de H.I.J.O.S, entre otros.

Esta relación estrecha entre performance y resistencia dada en nuestro contexto se puede desentrañar, en parte, por las potencialidades existentes en el cuerpo como dispositivo de expresión artística. Si bien la performance es efímera, debido a que sucede en un lugar determinado y con una cierta duración, no significa que sea inmaterial: “El punto de vista que quiero proponer para pensar la performance es el de una obra-vivencia, que, estructurada mediante formas de la teatralidad, pone en tensión la

desmaterialización del objeto artístico con el anclaje físico, el soporte corporal del performer” (Garbatzky, 2013: 14). En este sentido el cuerpo constituye una materialidad muy concreta y, a su vez, marcada, en el caso de los contextos dictatoriales del Cono Sur, por un significado específico ligado al modo de operar de las Fuerzas Armadas. La desaparición forzada de personas en Argentina —y la ausencia de los cuerpos— constituye una marca indeleble para la memoria colectiva. Entonces, en el caso de lxs performers del Cono Sur, el cuerpo es el mismo cuerpo que se ve afectado por el régimen autoritario. Guattari y Rolnik son quienes plantean la cuestión del cuerpo en términos de “cartografías del deseo”, introduciendo en el cuerpo el espacio de los afectos para señalarnos la presencia de una “memoria afectiva”: “Si bien éste [el autoritarismo] se manifiesta más obviamente en la censura contra los productos del proceso de creación, mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto de inhibición de la propia emergencia de este proceso una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia del terror. Éste lleva a asociar el impulso de la creación al peligro de sufrir una violencia por parte del Estado, que puede ir de la prisión a la tortura y llegar incluso a la muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación (distinta aunque indisociable de la memoria de la percepción de las formas y los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan). El desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso que resultó en su represión (esto puede incluso prolongarse durante treinta años o más, y plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación)” (2008: 14).

Suely Rolnik reflexiona en “Furor de archivo” sobre la forma compulsiva de archivar las experiencias artísticas

realizadas en las décadas de 1960 y 1970 y sobre la pérdida de su potencial poético-político en el presente debido, en parte, a la mercantilización del arte. Para abordar estas prácticas propone superar la escisión entre lo político y lo poético, entre el artista y el militante, y pensar que la cuestión política está encarnada en la obra. Rolnik reflexiona, entonces, sobre la categoría de micropolítica propuesta por Félix Guattari (retomando los estudios de Foucault), para vislumbrar las estrategias de una política del deseo, de la subjetividad y de la relación con lo otro en el campo social. Una forma de ver lo “real sensible, invisible e indecible”, la experiencia del estado de cosas en el propio cuerpo, como una inscripción inconsciente (Rolnik, 2008: 18). Mientras la acción macropolítica es la cara visible del combate por la distribución de lugares establecidos por la cartografía dominante en un determinado contexto social —conflictos de clase, religión, etnia, género, etcétera—, lo real visible y decible; la micropolítica “consiste en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado” que afecta a nuestros cuerpos. De esta manera “la acción micropolítica se inscribe en el plano performativo, no solamente artístico (visual, musical, literario u otro), sino también en el conceptual y/o existencial” (Rolnik, 2008: 17). Asimismo, Leticia Muñoz Cobeñas retoma la idea de experiencia y sentimiento de Raymond Williams para pensar las *estructuras del sentir*: “La definición de Williams nos acerca a la relación estrecha entre vivir, sentir, y pensar y de qué manera las condiciones sociales/culturales van en procesos, conformando ‘estructuras del sentir’ en un vínculo muy cercano con la noción de experiencia” (2012: 110).

Si a la tensión macropolítica se accede principalmente a través de la percepción, a la micropolítica se accede por la

vía de la sensación, abordando la alteridad como fuerza que nos afecta corporalmente, de modo que lo ajeno se torna en una presencia viva que nos produce tensión. Rolnik afirma, entonces, que es esta inquietud la que genera una propuesta artística, o algún tipo de manifestación o modo de existencia. En esta línea de análisis, por lo tanto, el cuerpo propuesto como soporte de una performance es un cuerpo capaz de transmitir un saber afectivo, es transportador de una memoria inmaterial, como citamos anteriormente, es, en nuestro contexto, “la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación” (2008: 14).

Otra especificidad de la performance en relación con su capacidad de vehiculizar memorias traumáticas reside en su propio proceso de realización. Ya mencionamos cómo, siguiendo a Richard Schechner (2000), la performance es una “conducta practicada dos veces”, o conducta restaurada, revivida, reactualizada. Esto significa que una acción, cada vez que se vuelve a realizar, implica atravesar una nueva situación aunque la performance sea “la misma”. Este sistema presenta el mismo proceso que tienen las formas psíquicas de elaborar una memoria traumática. Siguiendo los estudios de Freud (1993), podemos advertir que en el duelo el yo reconoce que el objeto amado ya no existe y en consecuencia inicia un proceso de sustracción de la libido del objeto hasta que el principio de realidad termina por imponerse, y el yo queda libre y exento de toda inhibición para elegir un nuevo objeto. A diferencia del duelo, vemos que en la melancolía la pérdida se vuelve sobre el yo, la libido libre no es desplazada a otro objeto sino retraída al yo, atrapada en las redes de su elección narcisista, sin lograr una retracción de las investiduras necesaria para el establecimiento del estado de reposo. Resulta interesante, asimismo, agregar las categorías que rescata LaCapra (citando a J. Laplanche y J. B. Pontalis que a su vez estudian la teoría de Freud y

Lacan) de *acting out* y *working through* o *elaboración*, ya que matiza la oposición entre ambas. En el *acting out*—característico de la melancolía—“el sujeto atrapado por sus deseos y fantasías inconscientes, las revive en el presente con una sensación de inmediatez aumentada por su rechazo a reconocer su origen y su carácter repetitivo” y en la *elaboración* el sujeto implanta una interpretación por medio de un trabajo psíquico que permite aceptar ciertos elementos reprimidos y “liberarse de la presión de los mecanismos de repetición” (2008: 222), lo que conduciría al duelo. Pero para LaCapra estos procesos —que en Freud se oponen— están imbricados, en tanto “la elaboración es sin dudas una repetición, aunque esté modificada por la interpretación y —por esa misma razón— está en condiciones de facilitar al sujeto a que se libere de los mecanismos de repetición”. Lo que da lugar a una “acción responsable”, una práctica política.³¹ En este sentido, entonces, la puesta en escena de una memoria traumática a través del uso del cuerpo en una performance podría ayudar al proceso de elaboración del trauma o, en palabras de Elizabeth Jelin (2012) a *trabajar* las memorias dolorosas, como afirma Taylor: “Aunque ‘performance’ no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como re-iterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación” (2012: 34).

31 Esta “acción responsable” que plantea LaCapra se puede relacionar con el “uso ejemplar” de la memoria que propone Tzevan Todorov (2008): la capacidad de poder utilizar la memoria de un hecho singular traumático del pasado en una situación nueva, transformando el escenario doloroso en un ejemplo o modelo que ayude a interpretar y comparar los hechos con el presente.

3. El cuerpo del desaparecido en acciones artísticas: antecedentes

Dentro del Movimiento de Derechos Humanos en Argentina, las Madres han privilegiado el cuerpo como el principal medio de reclamo de verdad y justicia por sus hijxs detenidxs-desaparecidxs. Ellas realizaban —y continúan realizando— sus rondas en la Plaza de Mayo en plena dictadura portando en sus torsos las fotografías de los rostros de sus hijxs y marcando sus cuerpos con los pañuelos blancos en las cabezas. Los símbolos en el cuerpo, el movimiento y el uso estratégico del espacio —tanto la elección del lugar como el caminar en círculo— destacan que las Madres tenían un planteo performativo en su reclamo. Diana Taylor destaca que: “Este rito permite el distanciamiento estético que les ofrece una forma de canalizar su dolor, no negarlo. Por otra parte, la naturaleza ritual y la función restauradora de sus manifestaciones logran atraer mucha de la atención pública que ha sido necesaria para su causa, tanto en el ámbito nacional, como internacionalmente. [...] Por otra parte, la naturaleza ‘restauradora’ de su acción pública en sí misma fue una forma de re-poner a los ‘desaparecidos’ dentro de la esfera pública, de hacer visibles sus ausencias. Los ‘desaparecidos’ re-aparecieron vía la performance” (2012: 37).

Otra de las principales acciones estético-políticas en Argentina en donde el cuerpo es el protagonista en la denuncia del terrorismo de Estado fue el conocido *Siluetazo*. En este caso, tres artistas, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, idearon en el año 1982 la propuesta que consistía en la realización de siluetas en papel en tamaño real que representarían los cuerpos de lxs desaparecidxs y exponerlos en la calle, una manera de “presentificar la ausencia” en palabras de Ana Longoni (2010: 7). Como la

propuesta de representar física y espacialmente a las víctimas a través de las siluetas requería de mucho trabajo e infraestructura —había que realizar treintamil siluetas, las cuales ocuparían aproximadamente treintacuadras—, el proyecto quedó suspendido hasta que un amigo, Envar El Kadri, les propuso llevar la iniciativa a las Madres. Ellas tomaron el proyecto como propio y, como tenían su mirada en la forma de representar lxs desaparecidxs, decidieron, entre otras cosas, que las siluetas no tendrían ni nombres ni fechas, sino que fueran neutras y anónimas; y que no se expondrían en el piso. El 21 de septiembre de 1983 se realizó el primer *Siluetazo* en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia en Plaza de Mayo. Durante la jornada que duró desde las cuatro de la tarde hasta las tres de la mañana del siguiente día, se produjo un taller espontáneo en donde la gente se apropió del procedimiento, el cual consistía en contornear el cuerpo de una persona sobre el papel. Algunos de los cambios que se produjeron en la jornada con respecto a la idea original, tenían que ver con inscribir las siluetas en situaciones particulares, por ejemplo se realizaron siluetas de embarazadas de perfil llevadas a cabo con un almohadón, de niñxs a mano alzada, siluetas de un desaparecidx en particular, con el nombre y apellido, etcétera. No nos detendremos más tiempo en esta performance, sobre la cual se ha estudiado mucho —especialmente en los artículos compilados por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone en el libro *El Siluetazo* (2008)—, pero sí destacaremos la importancia del procedimiento en la realización de la silueta, en el sentido que, como afirma Longoni, había que “prestarle el cuerpo al ausente”, una especie de ritual en donde la

“huella del cuerpo se convierte en la huella de dos cuerpos, del que prestó el cuerpo y del que no está” (2008: 10).³²

Además del *Siluetazo* —y de las múltiples *siluetadas*³³ que se han realizado luego del primero— ha habido otras acciones en el espacio público que continuaron con esta forma de política visual en las manifestaciones,³⁴ privilegiando al cuerpo entero o partes del mismo. Ana Longoni menciona las acciones de lxs exiliadxs latinoamericanxs en Europa, agrupadxs en la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas (AIDA). Entre ellas, en noviembre de 1981, organizaron en París una marcha en donde lxs manifestantes se vistieron de blanco y negro para visibilizar a lxs artistas desaparecidxs en Argentina desde 1976. Otra de las acciones consistió en el uso de máscaras blancas para denunciar a lxs desaparecidxs portando su nombre

32 Sobre la silueteada, sus orígenes y proyecciones nacionales e internacionales, cfr. el capítulo de Julio Flores incluido en este mismo volumen.

33 Ana Longoni considera que el sufijo *-azo* se emparenta con las puebladas a partir del Cordobazo, el Vïborazo, el Argentinazo, etcétera, es decir plantea al *Siluetazo* como una forma de “acontecimiento histórico excepcional en este cruce entre una iniciativa artística, una multitud dispuesta a poner el cuerpo para llevarla a cabo y para apropiársela y un movimiento social que está en las calles disputándole el espacio público a la dictadura, esa condición excepcional es la que permite hablar de un Siluetazo. Pero no todos los usos o los recursos o las vueltas de las siluetas tienen esa condición de excepcional, esa carga, esa coyuntura, digamos, y en ese sentido me parece que el término silueteada se ajusta más a esas vueltas de las siluetas que algunas son más afortunadas o más felices que otras.” (2008: 13).

34 Ana Longoni define la politicidad de lo visual de la siguiente manera: “[...] luego seguí trabajando a lo que yo llamo políticas visuales dentro del movimiento de Derechos Humanos. Cuando lo defino como políticas visuales quiero, nuevamente, desmarcarme de la idea de que estoy hablando sobre arte, por más que en buena medida podamos pensar esto como justamente problematizaciones o socializaciones de la idea de arte como arte autónomo, como desbordamiento de esa condición autónoma del arte para articularla con un movimiento social, o incluso por el hecho de que la iniciativa del Siluetazo se originó en la idea de tres artistas. Entonces sin negar esa convicción me parece que lo más interesante, lo más inquietante, lo que más me convoca de este tipo de experiencias no tiene que ver con ese origen, con esa adscripción, sino, más bien, con la capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política” (2008: 2).

en un cartel, y posteriormente “La marcha de las máscaras blancas”. “Déle una mano a los desaparecidos” fue una campaña internacional que consistía en poner la mano sobre un papel para realizar la silueta y escribir un nombre, frase, consigna, etcétera.

Estas prácticas y muchas otras sentaron un precedente en la forma de accionar de los organismos de Derechos Humanos, no sólo en Argentina, sino también en otros países donde había exiliadxs políticxs. Los cuerpos ausentes de los “desaparecidxs” están presentes, como reflexionamos anteriormente, en la memoria afectiva de más de una generación en Argentina. Esto se expresa de manera directa en aquellxs que ponen el cuerpo en distintas acciones artístico-políticas.

Antes de pasar a reflexionar sobre la performance de una artista de la segunda generación de exiliadxs políticxs, expondremos ciertos puntos para tener presentes sobre las infancias atravesadas por diversas memorias traumáticas: la propia experiencia de la violencia vivenciada y/o la memoria traumática transmitida en el núcleo familiar del secuestro, la detención y/o desaparición —muchos de ellxs tienen algún familiar que ha sido detenidx o que está desaparecidx— y, asimismo, el exilio en algún periodo de la infancia.

A grandes rasgos, saltan a la vista algunas especificidades de la segunda generación de lxs hijxs del caso argentino que se separan de otras generaciones —como por ejemplo la generación posterior a la de los sobrevivientes de la *Shoah*— lxs hijxs argentinos han sido desde muy pequeñxs, en muchos casos, testigos directos de la militancia y víctimas de la violencia del terrorismo de estado.³⁵ En este sentido,

35 Como ya es conocido internacionalmente, el secuestro, la desaparición y la apropiación de la identidad de niños fue una práctica sistemática de la dictadura cívico-militar argentina. Las Abuelas de

ya no se podría hablar de un corte generacional marcado por aquellxs que vivieron las situaciones traumáticas y aquellxs que no las experimentaron de forma real y directa, sino que, más bien, ese corte generacional implicaría otro tipo de relación con la memoria traumática.³⁶ En el caso argentino, lxs hijxs no sólo están ligadxs al pasado traumático de sus padres a través de la *imaginación, la proyección y la creación* (Hirsch, 2008: 106), —y transferidas a través de relatos, imágenes y comportamientos corporales— sino que, además, en muchos casos, tienen sus propios recuerdos de experiencias traumáticas de la infancia. En este sentido —y generando un forzamiento conceptual para ser más claros— se podría decir que lxs hijxs tienen dos tipos de memorias traumáticas con las que lidiar: aquellas más íntimas del recuerdo traumático vivido desde la infancia y aquellas que corresponde a las memorias dolorosas de lxs adultxs que fueron transmitidas en el seno familiar; es decir, están presentes dos generaciones afectadas con experiencias directas generadas por el terrorismo de Estado.

Otro rasgo particular dentro del caso argentino es el lugar central que adquirió el vínculo familiar en los movimientos de derechos humanos. Como ya mencionamos, la figura de la maternidad apareció como bandera de lucha con Las Madres de Plaza de Mayo desde los años 1977 y

Plaza de Mayo continúan buscando a lxs nietxs apropiadxs, hasta la fecha han recuperado la identidad de ciento diecinueve nietxs. Por otro lado, el tema de la militancia y la infancia es abordado por distintas producciones artísticas, entre ellas, la película *Infancia Clandestina* dirigida por Benjamín Ávila y la novela *La casa de los Conejos* de Laura Alcoba.

36 Cfr.: “Si debe hacerse una comparación o utilizar alguna analogía o concepto generacional, con la generalización, psicologización y concepto de trauma que esto supone, no sería el concepto de ‘segunda generación’ en el sentido que lo utiliza Hirsch, sino, en todo caso, aquel con el que Susan Rubin Suleiman llama a los niños pequeños que sobrevivieron a la Shoah: *la generación 1.5*” Ciancio, María Belén, “Sobre el concepto de posmemoria”, en *Congreso Internacional ¿Las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación*, Instituto de Filosofía, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid, 2013, pp. 5-6.

1978, en plena dictadura cívico-militar, y con las marchas posteriores en reclamo de verdad y justicia. En esta línea también están los reclamos de los familiares, las abuelas y, en especial, lxs hijxs, que recortan sus propios reclamos y prácticas (como el escrache en H.I.J.O.S.). Estas organizaciones, basadas en el vínculo familiar —y “en la creencia de que los vínculos familiares son constitutivos, son *primordiales*” (Jelin, 2012)— y creadas con el objetivo de demandar y denunciar las torturas y desapariciones accionadas por el terrorismo de Estado, nos hacen reflexionar sobre distintos ejes de discusión en la relación entre la vida pública y privada y en la correlación entre familia/legitimidad/verdad: ¿qué tipo de conceptualización de familia emerge en estas luchas, la que enlaza a madres/padres e hijos por una razón biológica esencialista —de sangre— o una cultural?, ¿en qué medida la familia está en el “entre” de la esfera pública y de la esfera privada?

Por último, otra especificidad del caso argentino se encuentra entre lxs hijxs exiliadxs en México que se reconocen en la construcción identitaria *argenmex*. En muchos casos cumplieron un rol activo oficiando como mediadores entre ambas culturas y facilitando el ingreso de lxs adultxs en lo mexicano. La identificación con *lo argenmex* va variando en los distintos casos, exhibiendo diferentes *apropiaciones* y *usos* por parte de lxs argentinxs. Para muchos, la fórmula *argenmex* denota la contracara *positiva* del exilio asociada con la “salvación”, “libertad” y “enriquecimiento”, constituyendo una paradoja del exilio: “Por una parte, implica pérdida, condena, castigo, fractura. Por otra, salvación, libertad, enriquecimiento. Si el exilio es trauma y hasta la muerte misma (Ovidio), no es menos cierto que es la vida (Víctor Hugo) o cuanto menos una forma de eludir la muerte” (Jensen, 2011: 3). Esta paradoja resulta clave a la hora de analizar a lxs actores y a sus producciones

culturales: hay que tener en cuenta que, en un mismo proceso, conviven los factores negativos y positivos de la experiencia exiliar. Si bien lo *argenmex* connota esta contracara positiva del exilio, sin embargo aparecen también ciertas tensiones y conflictividades al interior de la construcción identitaria.³⁷

A partir del breve recorrido trazado sobre los ejes cuerpo, memoria traumática y performance artística, nos interesa profundizar en la relación entre las especificidades del dispositivo —corporal— en relación con un caso concreto que analizaremos a continuación: la performance artística *Tres Bellas Heridas* de Soledad Sánchez Goldar. Algunas de las especificidades que mencionamos sobre el uso del cuerpo en las propuestas artísticas son, por un lado, la presencia de una memoria afectiva relacionada con el terrorismo de Estado de la Argentina, la capacidad de generar, por medio de una performance, una “conducta restaurada” en relación a una memoria traumática, la utilización del cuerpo como forma de participación en una resistencia cultural, y, por el otro, la memoria colectiva sobre la representación corporal de lxs desaparecidxs en los primeros años de la posdictadura, en el marco de los movimientos de Derechos Humanos en Argentina y en el exilio político. Desde estos supuestos teóricos, entonces, indagaremos en la propuesta performática de Soledad Sánchez Goldar, una hija de exiliadxs políticxs en México.

37 Para profundizar en la construcción identitaria *argenmex*, ver el Capítulo núm. 1. “El exilio político en México y la segunda generación de *argenmex*” del libro *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México* (2019) de la autora de este capítulo.

4. Cuerpo íntimo y familiar en *Tres Bellas Heridas de Soledad Sánchez Goldar*

*Un día parece que elegí vivir mi historia,
ahora tengo que lograr que vuelva a ser historia.*

Soledad Sánchez Goldar

Soledad Sánchez Goldar es una artista argentina, con formación específica en teatro y performance, que actualmente reside en Río Ceballos, Córdoba. Nació en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 1977 y vivió sus dos primeros años en México junto a su madre y su padre, exiliados políticos de la última dictadura cívico-militar argentina. Con una historia familiar fuertemente afectada por el terrorismo de Estado (Juan José Sánchez, el padre de Soledad, estuvo secuestrado y sus tíos Alejandro y Eduardo Goldar Parodi, hermanos de su mamá, son detenidos desaparecidos),³⁸ Soledad trabaja en proyectos artísticos

38 "GOLDAR PARODI BORGNA, EDUARDO ALFREDO ('Barba', 'Marcelo Oreste') Eduardo nació el 10 de junio de 1946 en la Capital Federal. Hijo de Alfredo Goldar Parodi y Beatriz Borgna. Tenía 2 hermanos: María Angélica y Alejandro (secuestrado el 7-7-76 y también desaparecido). Terminó el secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Estaba casado con Nora Isabel Codina, con quien tuvo a Nicolás, su único hijo. Era pediatra, neonatólogo y genetista. Trabajó en la Maternidad de Vicente López y en la Fundación de Genética Humana. Vivía en Serrano 2252 -1º piso, departamento 'A'- barrio de Palermo en la Capital Federal. Militaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT-ERP). Según contaron sus compañeros, en su departamento funcionaba una imprenta donde se imprimía el periódico 'Estrella Roja'. Tenía 31 años cuando fue secuestrado 09-09-77 de la puerta del domicilio de un colega en la localidad de El Palomar, provincia de Buenos Aires. La noche anterior fue secuestrada Nora. Ambos estuvieron en el Centro Clandestino 'Club Atlético'. Nora fue liberada a los 9 días. Eduardo continúa desaparecido." Información extraída del blogspot del Ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio Club Atlético. Ver: <http://memoriaexatletico.blogspot.com.ar/p/blog-page.html>[consulta: 23-07-2019].

"Goldar Parodi Alejandro (Palito) [Vivió DD] ;Presente! Estudiante de 6º año del Nacional Buenos Aires Vivía en Hipólito Yrigoyen 3708 1º. Fue secuestrado el 07-07-76 con Pablo Andrés Dub-

performáticos, de arte objetual y de fotografía que se relacionan de manera consciente con las problemáticas de memoria e historia reciente desde la mirada de la generación de hijxs.³⁹

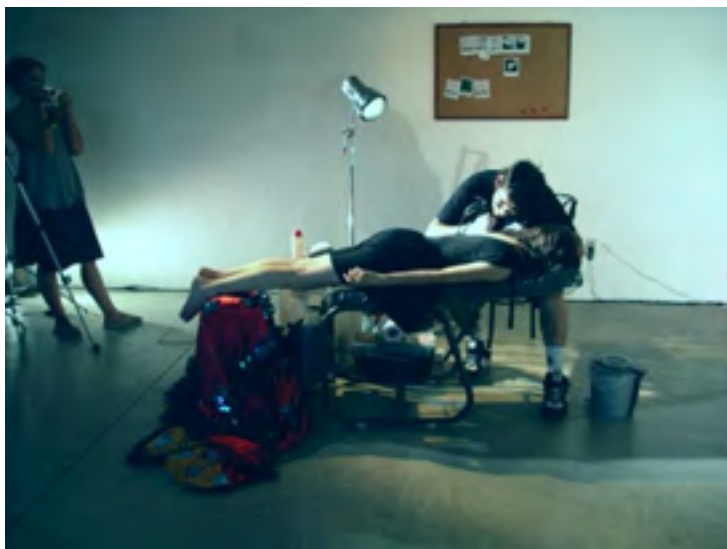
En este capítulo presentamos una serie de producciones de Soledad Sánchez Goldar que se relacionan con su memoria familiar traumática y en donde el cuerpo adquiere un lugar central: en primer lugar la performance *Tres Bellas Heridas* y, en segundo y tercer lugar, las performances *Pensamiento y Correspondencia*.

Tres Bellas Heridas es una performance que fue presentada en el Espacio CePIA como trabajo final de la Licenciatura de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, en el 2007.⁴⁰ El proyecto consistió en mostrar en una sala varias situaciones a la vez. Por un lado se encontraba Rodolfo Fisher que tatuaba la piel a Soledad en una camilla, con toda la maquinaria e instrumental necesario (Figura 7.1). Esta acción duró tres días y se llevaron a cabo tres tatuajes —uno por día— en distintas partes del cuerpo, llamados *Exhalación*, *Purificación y Deseo* (Figura 7.2). Esta situación, a su vez,

covsky, Hugo Osvaldo Tosso y Juan Carlos Marín mientras pintaban en Arcamendia y las vías del ferrocarril Roca (Barracas) Abajo la dictadura. No alcanzaron a firmar: Juventud Guevarista". Cfr: <http://memorialmagro.blogspot.com/p/historias-de-vida.html> [consulta: 23-07-2019].

- 39 Además de las producciones artísticas, Soledad Sánchez Goldar, junto a la socióloga Amanda de la Garza y a la antropóloga Ángela María Moreno Barro, idearon el proyecto de arte e investigación: "Marca y exilio. Pequeñas reconstrucciones de la memoria". 2009-2011. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/proyctoidentidadydocumento/entrevistas> [consulta: 23-07-2019].
- 40 *Tres Bellas Heridas*, 2007, Espacio CePIA, Universidad Nacional de Córdoba. Asistencia: Celeste Sánchez Goldar. Diseño de espacio: Soledad Sánchez Goldar, Esteban Rizzi. Diseño de iluminación: Esteban Rizzi Ropa: Cuqui Diseños. Realización de tatuajes: Rodolfo Fisher. Asistente de montaje: Carolina Vergara. Operación de video: Carolina Vergara. Performers: Soledad y Celeste Sánchez Goldar. Diseño de quilt, María Angélica Goldar Parodi, Juan Cruz, Nahuel, Celeste y Soledad Sánchez Goldar. Producción: Soledad Sánchez Goldar, María Angélica Goldar Parodi. Diseño Gráfico: Digitart. Juan José Estevez. Video: Soledad Sánchez Goldar y documentos de performances anteriores. Fotos: Carmen Cachin.

estaba acompañada de dos pantallas con videos, uno transmitido en una televisión que mostraba la acción de tatuar con agujas y tinta sobre la piel desde distintos ángulos de la misma y otra pantalla más grande en la cual se proyectaban videos. Por otro lado, generando una segunda acción, estaba la hermana de Soledad, Celeste Sánchez Goldar, co-siendo con una máquina *Singer* retazos de telas bordadas para construir un *quilt* o *patchwork*, una manta bordada conteniendo historias familiares y realizada de forma colectiva (Figuras 7.3 a 7.5).⁴¹



41 Esta performance nuclea varios trabajos de Soledad: tanto los realizados anteriormente, *Un ala para volar* (2006), *Beatriz* (2005, 2006), *Fotos lavadas* (2006, 2007, 2008), *Sobre los acontecimientos* (2007), como los que surgieron a partir de ésta como por ejemplo *Correspondencias* (2008, 2009, 2010) y *Pensamiento* (2010).







Figuras 7.1, 7.2, 7.3, 7.4 y 7.5 Imágenes de *Tres Bellas Heridas* (performance, 2007, Espacio CePIA, Universidad Nacional de Córdoba).

A partir de esta breve descripción, podemos encontrar en la performance tres instancias —no temporales, sino lógicas— diferentes y conectadas entre sí: la principal es la acción de tatuarse su piel, donde aparece el momento más privado asociado a una forma de ritual de pertenencia y duelo personal; una segunda instancia se puede encontrar en el *quilt* que arman en un contexto familiar e intrageneracional; y la última donde se plantea la filiación inter/trans generacional en el espacio de exposición pública del proyecto.

En la primera instancia, los tatuajes, las *Tres bellas heridas*, están relacionados con la historia familiar de Soledad: el primero llamado *Exhalación* es un dibujo de las flores de ceceo y del viento que representan, en palabras de Soledad “belleza y muerte” (Sánchez Goldar, 2007); *Deseo* es un

homenaje a su tío Alejandro Goldar Parodi (detenido-desaparecido) y representa un ala que se relaciona con una acción realizada anteriormente *Un ala para volar* —un altar que se vincula con los discos de vinilo que escuchaba su tío—, y *Purificación*, representa una ola y tiene relación con la performance *Beatriz* —en donde Soledad le lava con agua con sal los pies a su abuela— como una suerte de ritual en donde se homenajea el caminar de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Retomando lo planteado por Guattari y Rolnik sobre micropolítica y memoria afectiva, podemos pensar estos tatuajes como una forma de hacer aparecer visualmente —y por medio de una técnica hiriente— el cuerpo afectado por el terrorismo de Estado, es decir, una forma de materializar lo “real sensible, invisible e indecible”, aquello inmaterial del cuerpo como pueden ser “la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación” (2008: 14). Entonces, a través del tatuaje se explicita esta memoria corporal, y, a su vez, se reafirma esta *pertenencia* a una historia familiar que ha sido atravesada por la violencia del terrorismo de Estado. En este caso como en muchos otros, el tatuaje al ser una inscripción hiriente en el cuerpo establece una marca de identidad y una filiación con la historia familiar.

Pero además, como menciona Marianne Hirsch (1996), lxs hijxs de madres y padres que vivieron hechos traumáticos tienen una relación ambivalente con la memoria: por un lado experimentan un fuerte impulso de deseo por conocer ese otro mundo que a veces precedió a su nacimiento, o a veces lo vivieron desde muy pequeñxs en el caso argentino, pero por otro lado hay una pulsión más fuerte de querer re-construir, re-encarnar y reparar ese dolor, generando un acto tanto de recuerdo como de duelo. Esta doble dimensión se representa en cada tatuaje que Soledad se

graba: por un lado encarna a través de sus imágenes “bellas” —no olvidemos que cada tatuaje representa visualmente la contracara del sufrimiento— tanto la historia de su tío, su abuela o el exilio vivido; y, por el otro, explicita el dolor generado por el terrorismo de Estado simbolizado en la herida del propio tatuaje. Esto queda evidenciado cuando habla de sus marcas corporales:

“Hablo de Heridas en mi propio trabajo ya que considero que los tatuajes son una intervención dolorosa en mi cuerpo, mi piel violentada por las agujas que penetran para depositar la tinta debajo de la piel, el resultado es estético, pero no vacío, cada tatuaje contiene un sentido y una historia particular, son el resultado de un trabajo de análisis personal, de una revisión de la historia que construyó mi actual presente, es una forma de dejar por sentado en mi cuerpo mi paso por esta vida, al igual que cuando se tiene una caída y uno lastima sus rodillas quedan marcas, cicatrices que nos recuerdan ese momento particular”(Sánchez Goldar, 2008).

En la segunda instancia Soledad genera un trabajo de duelo en el interior de su familia. Para hacer el *quilt* o *patchwork* —una gran tela construida de retazos— convoca a sus familiares a ver fotos y a reconstruir la historia colectiva de sus familias materna y paterna. Este duelo pasa de ser algo individual que solo Soledad marca en su cuerpo a ser un duelo privado pero a nivel familiar por medio, no del tatuaje, sino de la costura de las distintas telas intervenidas con fotos y textos. Las agujas de la máquina perforan la tela al igual que las agujas perforan su piel. Además, dentro de la performance *Tres Bellas Heridas*, la que hace la costura en la tela con la máquina *Singer* es su hermana, al mismo tiempo que Soledad se tatúa, generando una comunicación sonora, visual y conceptual entre ambas situaciones. Esta relación queda establecida de manera explícita cuando Soledad cita

en el video “Sobre los acontecimientos”⁴² a la artista Louise Borgeois: “Cuando era pequeña, todas las mujeres de mi casa usaban agujas. Siempre he sentido fascinación por las agujas, por el poder mágico de las agujas [...] Las agujas sirven para reparar los daños. Tratan de conseguir un tipo de perdón. No son nunca agresivas, a diferencia de los alfileres” (2007).

De esta manera Soledad extiende su duelo individual a uno de carácter familiar, incluyendo a distintos integrantes de la familia a participar en una performance artística colectiva —a ser en cierta forma co-autores— como una manera de transformar el dolor en acción: “...Celeste intervendrá en la tela, con una aguja, unirá partes de historia unas con otras, y ambas máquinas, la de coser (de mi bisabuela materna, María Valle) y la de tatuar producen un sonido repetitivo que hasta puede llegar a ser violento, de esa violencia y de esas perforaciones surgirán imágenes bellas, pienso que a veces en el dolor y en la oscuridad puede nacer belleza” (Sánchez Goldar, 2007).

Hasta estos dos primeros momentos de *Tres Bellas Heridas* se puede ver el carácter de ritual de duelo como una forma de sanación y de “reparación”, en cierto sentido, de ese dolor al interior de la familia y para ella misma. Como mencionamos anteriormente, en la performance la conducta se actualiza en cada repetición, posibilitando simbólicamente la elaboración del trauma. Del sonido repetitivo de las perforaciones que realizan la máquina de tatuar y la máquina de coser surgen nuevas representaciones, las “bellas heridas” que simbolizan y elaboran el trauma familiar.

Esto cambia en la tercera instancia en la cual se establece un diálogo inter/intra generacional, en donde se transmite la memoria heredada, común a la generación de hijos

42 Ver video, recuperado de: www.youtube.com/watch?v=cfbVfLfc0ZE (consulta: 27-07-2019).

(afectadxs directamente en el seno familiar) a aquellos que pertenecen al mismo contexto histórico pero que no han sido afectadxs de forma directa. De esta manera, Soledad al mostrar estas acciones en un espacio público y frente a distintos espectadores, expande el círculo (pos)memorial. Esto mismo aparece de forma explícita, no sólo con el espacio de exhibición de la institución, sino también en forma simbólica por la utilización de distintos aparatos mediáticos que aparecen en escena, como la televisión y la proyección.

Otra forma de transmitir esta memoria traumática a lxs espectadores es a través de las fotografías utilizadas en el *patchwork* de la performance (se encuentran sobre la mesa de Celeste mientras ella hace las costuras con la máquina). Retomamos las reflexiones de Hirsch, quien destaca que las fotografías cumplen un rol central en el ejercicio de la (pos)memoria ya que, por convencionalismo, “la fotografía familiar otorga un espacio de identificación para cualquier espectador que participa en las convenciones de la representación familiar; así como crea un puente en la abertura entre espectadores que están conectados personalmente al evento y aquellos que no lo están. Estas expanden el círculo posmemorial.” (1996: 668). Estas fotografías tienen una doble dimensión: por un lado muestran rostros particularizados, lugares privados, íntimos y cotidianos, que sólo Soledad y su familia pueden reconocer y establecer las relaciones entre las personas y sus historias de vida, identidades y conocimientos diversos por pertenecer al entorno familiar. Por otro lado las fotografías cumplen ciertos patrones pertenecientes al “álbum familiar” que logran que el espectador se involucre y establezca una relación con sus propias fotografías familiares, confiriendo una carga emocional a las fotografías de Soledad.

Por último, presentaremos brevemente otras dos performances en donde se vehiculiza una historia

familiar atravesada por el terrorismo de Estado: *Pensamiento y Correspondencia*.

Pensamiento consistió en la realización de un tatuaje con una imagen de una flor en la pierna de Soledad en una sala en el marco del encuentro de Arte acción *Desconexiones*, realizado en 2010 en la Galería Interferencial en el Distrito Federal, México (Figuras 7.6 y 7.7).⁴³Al igual que en *Tres Bellas Heridas* aparece el dolor y la elaboración del duelo personal expresado por medio de las agujas incidiendo sobre el cuerpo al realizarse un tatuaje de una flor. Sin embargo, a diferencia de la acción anterior, aparece en la performance la asociación directa a una experiencia vivenciada por Soledad durante su infancia y preadolescencia: el exilio político a México. Esta asociación aparece explícita en unas frases escritas en el suelo del espacio donde se realiza la performance: “Abrí los ojos. Aprendí a caminar. Aprendí a decir mamá. Aprendí a decir puta. Nació mi hermana Celeste. Aquí. Pensamiento: flor de los recuerdos.”

43 *Desconexiones*, encuentro de Arte acción realizado en la Galería Interferencial, México DF, 28 y 29 de abril de 2010. Fotos: Fernanda Mejía, Miguel Sepúlveda. Diseño y realización del tatuaje: Roxi <http://www.myspace.com/roxitattoo> [consulta 27-07-2019].





Figuras 7.6 y 7.7 Imágenes de Pensamiento, Desconexiones (performance, 28 y 29 de abril de 2010, encuentro de Arte acción realizado en la Galería Interferencial, México DF).

Si bien la segunda generación vivenció, en muchos casos, en forma directa el destierro, no debemos olvidar que fue durante su infancia y que, por lo tanto, generó otras formas de relacionarse con la cultura extranjera. Como mencionamos anteriormente, una de las diferencias de estxs hijxs con respecto a sus madres y padres es que muchas veces asumieron el rol de mediadorxs entre la cultura mexicana y la argentina, portadorxs de las costumbres mexicanas vivenciadas en el jardín o en la escuela, llevadas al interior de la familia argentina. Si bien en este caso Soledad era muy pequeña cuando estuvo en México como para auspiciar de mediadora entre culturas, no obstante México representa la contracara del destierro, es decir, un lugar, un hogar, en donde nació su hermana y aprendió a decir las primeras palabras: “Hay allí una hermosa unión, un deseo

de siempre volver, de estar relacionada con ese hermoso, adorado, bello país” (Sánchez Goldar, 2010). Acá aparece, como vimos, algo similar a lo condensado en la palabra *argenmex*, en el sentido de que se destaca, en estas palabras, lo positivo de la experiencia de exilio, como huella corporal de la situación atravesada y reconvertida. Para muchos hijxs haber vivido en México en esa etapa de la vida lxs marcó identitariamente, lxs conformó —a diferencia de sus madres y padres— en *argenmex*. Más allá de que Soledad sienta o no que es un poco mexicana, sin duda el tatuaje en su cuerpo pasa a formar parte de su construcción identitaria, de su pertenencia y su “deseo de siempre volver” a ese país refugio. En este caso, entonces, el tatuaje en la piel condensa de forma anacrónica varias situaciones a la vez y varios tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2011): la propia experiencia corporal del exilio, la experiencia familiar y, a su vez, la situación posterior de realizarse un tatuaje en tierras mexicanas.

Por último, *Correspondencia* es una performance de Soledad Sánchez Goldar realizada junto con el músico Andrés Asia que consistió en bordar sobre la tela de un traje de su papá algunas de las frases de las cartas que enviaron su madre y su padre en el exilio (Figuras 7.8 y 7.9). Hay muchas variantes de esta performance que se fueron desarrollando en distintos momentos, desde el 2008 al 2010. A su vez, en las performances participaron María Angélica Goldar Parodi (mamá de Soledad y Celeste) a través de su voz con la lectura de las cartas y Celeste, su hermana, bordando junto a Soledad y a otras mujeres.⁴⁴ Si bien el cuerpo

44 *Correspondencia* en el Archivo Provincial de la Memoria, Córdoba, Argentina, 22 de marzo de 2010. Mujeres bordando: Carolina Vergara, Rosa Noto, Graciela de Oliveira, Vivie Gandra, Mara Paz. Lectora de cartas: mamá de Soledad. Edición del sonido: Andrés Asia. Documentación: Enrique Javier Díaz. Fotos: Sandra Siviero. Audio de la acción, recuperado de: <http://www.myspace.com/mariposasenlanpanza> [consulta: 27-07-2019].

de Soledad no aparece como protagonista, como la portadora de los tatuajes, es su cuerpo el que ejerce una suerte de “tatuajes” de algunas frases de las cartas sobre el traje del padre. Nos resulta importante destacar en esta acción que las cartas tienen el valor de documento, de testimonio del exilio, son cartas que han viajado de México a Argentina durante los años de dictadura cívico-militar argentina. Este valor testimonial se encuentra realzado con la presencia de una valija abierta mientras se realiza la acción.





Figuras 7.8 y 7.9. Imágenes de Correspondencia (performance, 22 de marzo de 2010, Archivo Provincial de la Memoria, Córdoba, Argentina).

En estas propuestas aparecen algunas constantes que nos ayudan a pensar en las particularidades de las producciones artísticas de Soledad y también, quizás, de la segunda generación. Aparece el cuerpo con su doble dimensión poética-testimonial, reforzando lo testimonial —el hecho de ser un cuerpo doliente, de haber sufrido el exilio político y las situaciones familiares traumáticas— a partir de los tatuajes con su dimensión poética. A través de las imágenes se señala el cuerpo, se lo marca, se lo convierte en un territorio lleno de memoria explícita relacionada tanto con el sufrimiento ocasionado por la dictadura cívico-militar como por su contracara, es decir, las experiencias resurgidas del dolor, el exilio como espacio donde se puede continuar con la vida. Otra constante en estos trabajos es la presencia real, física, de sus familiares. Como ya mencionamos en estas acciones —y otras— aparece su hermana Celeste, su

mamá María Angélica, su abuela Beatriz, su papá a través del traje. Aparece, así, un *cuerpo familiar*, una memoria familiar íntima, aquella que no logra transmitirse a través de una lengua neutra, científica, distanciada, objetiva, sino la que se vehiculiza en el seno familiar a través de las expresiones, de los gestos, los olores. Es una memoria que, a su vez, necesita de un duelo familiar para sanar. En este sentido Soledad no se conforma solo con elaborar el dolor en su cuerpo individual, sino que integra en una misma acción a distintos familiares, convirtiéndolos a su vez, muchas veces, en coautores de la obra. Dentro de este cuerpo familiar, aparece, entonces, con un lugar central el tatuaje como elaborador del trauma en su doble dimensión: hiriente y sanador.

Bibliografía

- Ciancio, M. B. (2013). Sobre el concepto de posmemoria. En *Congreso Internacional ¿Las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación*, Instituto de Filosofía, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid. En línea: <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>> [consulta 06-09-2019].
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Freud, S. (1993). Duelo y melancolía. En *Obras completas*, Tomo XIV. Buenos Aires, Amorrortu.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Guattari, F., y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Hirsch, M. (1996). Past Lives: Postmemories in Exile. En *Poetics Today Exile and Creativity*, vol. núm. 17, núm. 4, pp. 659-686. Durham, Duke University Press.
- . (2008). The Generation of Postmemory. En *Poetics Today*, vol. núm. 29, núm. 1, pp. 103-128. Durham, University Duke Press.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jensen, S. (2011). Exilio e historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción. En *Aletheia Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE*, vol. núm.1, núm. 2. En línea: <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historia-reciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion>> [consulta 06-09-2019].
- LaCapra, D. (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires, Prometeo.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. En *Aletheia Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE*, vol. 1, núm.1. En línea: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-y-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-la-ultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches> [consulta 06-09-2019].

———. (2007). Encrucijadas del arte activista en la Argentina. En *Ramona, revista de artes visuales*, núm. 74, pp. 31-43. En línea: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01de/101f5faa.dir/r74_11nota.pdf> [consulta 06-09-2019].

Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Muñoz Cobeñas, L. (2012). *Las antígonas y el Estado. Aflicción y resistencia en el relato de mujeres*. Buenos Aires, Biblos.

Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. En *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. núm. 9, núm. 18-19, pp. 9-22. En línea: <http://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf> [consulta 06-09-2019].

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas - UBA.

Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. En *Teatro al Sur*, núm. 15, pp. 34-40. En línea: <<http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>> [consulta 06-09-2019].

———. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso.

Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

Sitios Web

Sánchez Goldar, S. (s/fa). Sitio web personal: www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar [Consulta 06-09-2019].

Materiales Audiovisuales

Sánchez Goldar, S. (2007). *Sobre los acontecimientos*. En línea: www.youtube.com/watch?v=cfbVFLfc0ZE [Consulta: 27-07-2019].

IV. Intervenciones y disrupciones en el espacio público

8. La Silueteada: construcción del signo de los/as desaparecidos/as

Julio Flores

1. La condición de la desaparición

Para estudiar la particularidad del signo del/de la desaparecido/a —que nació entre tres creadores argentinos con el objetivo de ser entregado a las organizaciones de derechos humanos que pedían recuperar con vida a los y las que con vida se habían llevado— se necesita exponer los orígenes de las prácticas y las circunstancias históricas de los años de la dictadura del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Realizaremos algunos registros del sentimiento de los que buscaron a los desaparecidos y de los que tuvieron responsabilidad en la planificación de los delitos.

A la realización masiva del signo del desaparecido se le impuso como nombre la palabra *Siluetazo*, valorando la cantidad de siluetas que invaden el espacio público cuando se lo realiza. Pero para quienes iniciamos el proyecto, tanto la idea como su ejecución son colectivas y forman parte de una acción que es herramienta de visualización política, donde lo más importante es el valor de la realización como reclamo. Por ese motivo consideramos más válido el término *Silueteada*. Así se la nombra en este texto.

2. Testimonio de los familiares de los desaparecidos

Cuando a alguien se lo espera pero no llega, inmediatamente nos preguntamos dónde está. Cuando sabemos que el ausente se fue de viaje nos viene la imagen sugerente del viajero en esa situación, y lo mismo sucede cuando sabemos que fue detenido: se lo piensa entre rejas. Cuando sabemos que la persona está muerta buscamos el cuerpo para vivir el duelo, ese ritual necesario para fijar la comprensión cierta de la muerte. Cuando ninguna de esas circunstancias se cumple, la angustia ante la ausencia atrapa a sus amigos, compañeros y familiares. Es un dolor que no cesa ante las preguntas ¿Dónde está? ¿Qué le pasó? ¿Por qué? ¿Vivirá? ¿Regresará? ¿Cuándo?

La pérdida se vive como un duelo sin muerte, ni velatorio, ni cuerpo. A la conciencia de no tener respuesta le sigue la pregunta de quién de los cercanos será el próximo en desaparecer y, también, qué se puede hacer para buscar al que no está. Los que formaron el entorno del ausente se sienten al límite de la lucidez, la madre duda si soñó tener un hijo y aún, si la familia existe. Esta acción de desaparición se multiplica en otras víctimas. Entonces la familia de los desaparecidos comienza a padecer el aislamiento. Se sienten estigmatizadas por el “algo habrá hecho” de otros familiares y vecinos. Los amigos, los compañeros —temerosos del poder de los ejecutores— se preguntan si alguno de ellos será buscado y caerá como próxima víctima, tal vez delatado en la tortura por el desaparecido. Pero nadie de los que están afuera imagina lo que le pasa al “chupado”. Pilar Calveiro (ex detenida-desaparecida) testimonió que el proceso de desaparición se inicia en el “chupadero” con el reemplazo del nombre por un número y continúa con la denigración por la tortura y la violación a mujeres y a hombres (Calveiro, 2008: 41). La dimensión de este acto de

masacre masiva y terrorismo social sugiere la evocación del accionar nazi en la segunda guerra.

¿Cómo hacer visible la pérdida del cuerpo? Los familiares y allegados al desaparecido inician la búsqueda teniendo como datos de existencia la foto de algún documento de identificación o la partida de nacimiento. En Argentina esa experiencia fue masiva en la última dictadura militar (1976-1983). Entonces se reunieron los familiares, y las madres en particular. Nació la agrupación Madres de Plaza de Mayo, en la cual cada una se identificó poniéndose en la cabeza, a modo de pañuelo, un pañal de tela con el nombre del hijo o hija que buscaba y la fecha de su desaparición. Una auténtica metáfora performática que sacaba a las mujeres de la locura de llegar a pensar que todo había sido una terrorífica visión.

3. Particularidad del signo del desaparecido

La condición de desaparición a la que se refiere este texto es la “desaparición forzada” o “desaparición involuntaria de personas”, término jurídico que designa el delito que viola los derechos humanos, ya sea cometido por el accionar del Estado en forma directa o por interpósitos ejecutores. Se constituye en “crimen de lesa humanidad” según el Estatuto de Roma (1998) y la Convención sobre Desaparición Forzada de Personas (1994).

Desde tiempos antiguos, de manera selectiva, la gran mayoría de los gobiernos secuestraron, torturaron y asesinaron a quienes se le oponían. Hay infinitos testimonios históricos, literarios y plásticos. La historia del siglo XX retiene el registro del mariscal alemán Wilhelm Keitel, del Tercer Reich, que fue procesado y condenado en Nüremberg a la pena de muerte por ser responsable de la aplicación del

decreto *Nacht und Nebel* (noche y niebla), antecedente histórico de la tipificación del crimen de desaparición forzada ejercido por el Estado.

En Argentina, la desaparición forzada por la acción de los responsables del Estado registra ejemplos en 1930 —durante la primera dictadura militar (1930-1932)—, cuando el albañil catalán Joaquín Penina fue fusilado clandestinamente por la policía de Rosario (Santa Fe) y su cuerpo se mantuvo desaparecido hasta que se lo encontró enterrado como NN. A él le siguieron en 1936 los militantes anarquistas Miguel Roscigna, André Vázquez Paredes y Fernando Malvicini, en 1955 el militante comunista Juan Ingalinella, que había denunciado los bombardeos a la Plaza de Mayo,¹ y en 1962 uno de los fundadores de la Juventud Peronista, el obrero metalúrgico Felipe Vallese. En la espiral de violencia de la década del setenta, la metodología de la desaparición se extendió hasta alcanzar el punto más alto durante la última dictadura (1976-1983). La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el gobierno democrático de Raúl Alfonsín, registró como el caso más antiguo a investigar en ese período, el del militante católico Ángel Enrique “Tacuarita” Brandazza (1946-1972).

Durante la dictadura, el pueblo civil y probablemente la mayoría de los militares tenían poca claridad de a cuántos habían ejecutado y hecho desaparecer en el país. A las decenas de miles de víctimas de la represión deberían sumarse

1 NdE: Refiere al bombardeo y simultáneo ametrallamiento aéreo ejecutado el 16 de junio de 1955 en la ciudad de Buenos Aires por un grupo de militares y civiles opuestos al gobierno del presidente democrático Juan Domingo Perón. El objetivo era asesinar al presidente y llevar adelante un golpe de Estado y, si bien fracasaron en su propósito, varios escuadrones de aviones pertenecientes a la Armada Argentina bombardearon y ametrallaron la Plaza de Mayo y la Casa de Gobierno, así como el edificio de la Confederación General del Trabajo y la entonces residencia presidencial, matando a más de trescientas ocho personas e hiriendo a más de setecientas, entre civiles y militares.

los trescientos cincuenta mil argentinos que emigraron en ese tiempo, para imaginarnos el estado de confusión general. ¿Cuántos son los que no están? ¿Dónde están? ¿Por qué no se sabe nada de ellos?

4. Los victimarios tienen razones y un plan

En diversas oportunidades, el general Ramón Genaro Díaz Bessone, comandante del II Cuerpo de Ejército y Ministro de Planeamiento, considerado el teórico de la estrategia militar de secuestro, tortura y desaparición, defendió estos procedimientos. En el *telefilm* documental *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, dirigido por la periodista Marie-Monique Robin, Díaz Bessone descartó el número de treinta mil desaparecidos diciendo que no eran más de siete mil: “¿Usted cree que hubiéramos podido fusilar siete mil? Al fusilar tres nomás, mire el lío que el Papa le armó a Franco con tres. Se nos viene el mundo encima. Usted no puede fusilar siete mil personas. [...] ¿Y si los metíamos en la cárcel, qué? Ya pasó acá. Venía un gobierno constitucional y los ponía en libertad. Porque esta es una guerra interna. No es el enemigo que quedó del otro lado de la frontera. Salían otra vez a tomar las armas, otra vez a matar” (Díaz Bessone en Robin, 2003).

En el *telefilm*, el general Alcides López Aufranc reconoció que aprendió sobre la guerra antisubversiva con militares franceses veteranos de Argelia en cursos organizados por él mismo. Ambos militares compararon las consecuencias de uno y otro enfrentamiento, y Díaz Bessone señaló una diferencia: “[cuando Argelia llegó a su independencia] los que combatieron quedaron separados, unos en Argelia y otros en Francia. Con el tiempo es más fácil llegar a un acuerdo, a una amistad, a olvidar lo que pasó. Pero acá fue una guerra

interna, con características de una guerra civil. Cuando se termina la guerra tenemos que convivir los antiguos enemigos. Y eso es muy difícil. Porque quedan heridas muy profundas, que seguimos viviendo en la Argentina” (Díaz Bessone en Robin, 2003).

Tanto López Aufranc, como Díaz Bessone y Albano Arguindeguy, declararon cuando creyeron que las cámaras y los equipos estaban apagados. Así quedó registrada la existencia de los asesores franceses que habían formado a brasileños, argentinos, chilenos y norteamericanos, entre otros, en la problemática de la guerra contrarrevolucionaria. Con la experiencia que traían de Indochina y Argelia, estos instructores les habían enseñado desde la creación de la división o compartimentación del territorio en zonas, hasta la metodología de interrogación y tortura a los prisioneros. Díaz Bessone explicó: “Sin un buen sistema de inteligencia es absolutamente imposible desarmar una organización revolucionaria, subversiva, guerrillera, porque ellos no llevan uniforme que los identifique. Al contrario, visten la ropa del paisano, del hombre común, del hombre de la calle. Están en todas partes. Atendiendo un comercio, asistiendo a clases en la universidad o en colegios, enseñando como profesores. Puede ser un abogado, un ingeniero, un médico, un trabajador, un obrero” (Díaz Bessone en Robin, 2003).

Díaz Bessone señaló que, por diversos métodos, la práctica de la “inteligencia militar” detecta las células, toma prisioneros e interroga para encontrar a sus contactos: “Ese hombre está inserto en una célula de tres a cinco personas. Es necesario interrogarlo para detectar a otro. Una vez que se reconstruye la célula, sólo uno de ellos está conectado con la otra célula. De ese modo se puede ir reconstruyendo el tejido, se va armando un cuadro donde están los nombres de aquellos que pertenecen a una célula, luego la célula con

la que están conectados y así sucesivamente hasta llegar a la cabeza, a la cúpula, a la jefatura. La única manera de acabar con una red terrorista es la inteligencia y los interrogatorios duros para sacarles información” (Díaz Bessone en Robin, 2003).

Díaz Bessone explica que en la Argentina se había perdido la distinción entre beligerantes y población civil: “Hemos conocido amigos nuestros, cuyos hijos eran para los padres insospechados, estudiantes, buenos chicos. Ellos no sabían que ese hijo que iba a la universidad estaba en la guerrilla y escondía armas en su propia casa. Al estar metido dentro de la población, a veces se toma a alguien y se piensa que todos los que están en esa casa están complicados en la guerrilla y se cometen errores. Son los errores característicos de esta guerra. La gente que critica no lo va a entender nunca. Pero el error es humano cuando hay guerrilleros infiltrados en la población, hijos, amigos. Una amiga de la hija del jefe de la Policía Federal le puso una bomba en la cama que voló al jefe de policía y quedó destruida esa familia. Y era una amiga. Se salió a perseguir, se encontró a los padres de esa militante. Los padres de esa chica, ¿sabían, conocían? Mientras no se averiguó hubo que interrogar. No en vano se la llama guerra sucia” (Díaz Bessone en Robin, 2003).

En opinión de estos militares, aprendieron muy bien de los asesores franceses, que contaron también su visión de los hechos. Un ejemplo es el general Paul Aussaresses, cuyo libro *Services Speciaux Algérie 1955/57* sacudió a Francia al narrar los hechos de tortura y ejecuciones en primera persona. Otro es el ex ministro de Ejército, Pierre Messmer, que envió a Aussaresses a Estados Unidos para instruir al ejército de ese país en las prácticas militares que luego aplicaron en Vietnam. Curiosamente, a consecuencia de este accionar sistemático de los asesores franceses, otros

ciudadanos franceses recibieron a los exiliados de la dictadura y les dieron refugio en Francia.

En 1979, durante una conferencia de prensa, el periodista argentino José Ignacio López consultó a Videla por la mención que en el Vaticano había realizado el papa Juan Pablo II respecto a los desaparecidos y detenidos sin proceso. El periodista interrogó así al dictador: “Le quiero preguntar si usted le ha contestado al Papa y si hay alguna medida en estudio en el Gobierno sobre ese problema”. Entonces, el genocida respondió: “Frente al desaparecido en tanto este como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X, si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z, pero mientras sea desaparecido no puede tener un tratamiento especial: es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido, frente a eso no podemos hacer nada, atendemos al familiar” (Conferencia de prensa de J. R. Videla, 13 de diciembre de 1979).

Se puede considerar que socialmente existía el signo-palabra que nombraba esta práctica aberrante que se describe. Podemos suponer las características terroríficas y angustiantes —para familiares, amigos/as y conocidos/as— que conlleva saber que secuestran a todos/as para interrogarlos/as, como dijo Díaz Bessone, para averiguar si es culpable o si puede conectar con alguien que efectivamente lo sea, que igualmente será interrogado para confirmarlo o para buscar otro vínculo con uno más. La mayoría de los/as detenidos/as, se comprobó, probablemente no volverían con vida ni se les devolvería el cuerpo a sus familiares. Para nombrar esa práctica se habla del “desaparecido” y esa palabra adquirió lectura internacional en español —junto al término inglés *missing*— asociada especialmente a la dictadura argentina.

5. El signo de la ausencia, origen y génesis

En 1981 la Fundación Esso promovería un salón muy libre y sin disciplina. Pero, ¿se puede pensar una actividad libre y artística, durante un régimen en que no se sabe cuántos fueron desaparecidos ni qué se ha hecho de ellos? En esas circunstancias, los argentinos Rodolfo Aguerreberry (1947-1997), docente de arte, Guillermo Kexel (nacido en 1953), fotógrafo y seriégrafo y Julio Flores (nacido en 1950), docente de arte, comenzamos a pensar y a diseñar una idea que diera visualidad a los desaparecidos. Las palabras de Videla nos resonaban: “ni vivos ni muertos: desaparecidos.” El sentimiento ritual de los familiares y amigos del desaparecido se nombraba en voz baja en todas las conversaciones. La mayor parte de los desaparecidos provenían de familias católicas, evangelistas o judías, y cada una reclamaba la presencia del cuerpo para cubrir sus creencias, sus rituales y también sus necesidades psicológicas. Entre el fallecimiento y el entierro, los católicos y los evangelistas sostienen la costumbre del velatorio, que permite reconocer que la persona ha muerto, que no es un sueño, que el muerto no está solo en su dolor. Y allí se fortalecen quienes lo han conocido, y piden por la resurrección y la vida eterna, mientras revive el misterio sensible de la separación del alma y el cuerpo, para luego acompañar al cuerpo a lo que eufemísticamente se llama “la última morada”. Los judíos —doblemente perseguidos por la visión pronazi de la dictadura argentina—, en ausencia del cuerpo no podían purificarlo con el lavaje, ni realizar el *aninut*, ni iniciar las lamentaciones, pero seguramente rememoraban los pasos rumbo al Holocausto. Desde sus diferentes creencias, todos ellos pensaron en la ignominiosa tumba sin lápida ni nombre en la que —si ya estaban muertos— encontrarían tal vez los huesos de sus seres queridos. Pero el hecho es que solo tenían la falta de

certezas: ni prisioneros, ni muertos, ni vivos: desaparecidos. Ni velatorio, ni entierro, ni despedida, ni lugar donde llorar.

Aguerreberry, Kexel y yo nos preguntamos cómo visualizarlos y también cómo darle dimensión a lo que ya sabíamos que era una gigantesca masacre. Debíamos crear considerando la sintaxis visual, la claridad de la semántica y su pragmática. Pensábamos en un signo, un objeto, un fenómeno o hecho que, por una relación natural o convencional, representara o evocara al desaparecido, a la situación de desaparición. Y en la investigación agregamos el espacio que ocuparían los desaparecidos. Cuando un signo está, se lo conoce porque aparece representando lo que no está, y eso estaba faltando para señalar la desaparición y su masividad. “¿Qué sería un volumen que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador de vacío? ¿Y cómo hacer de ese acto una forma, una forma que nos mira?” (Didi-Huberman, 1997: 18). La ausencia de los cuerpos debía ser reparada como una forma que pudiera representar ese vacío (no otro) con la claridad y la contundencia necesarias para sentir la recuperación del ausente, que no está “ni vivo ni muerto, desaparecido”. Pero la ausencia no es un vacío, tiene identidad y no es indiferente. Debían descubrirse, en cada ser ausente, particularidades pensadas y visualizadas. Es la ausencia de alguien querido, deseado; y los familiares, amigos y compañeros la reconocemos como un hecho injusto e ilegal y, aunque se sume a muchas otras, no conforma un evento único sino un coral de historias particulares y diferentes. ¿Cómo representar la ausencia si el signo de su representación llenaría los vacíos?

Para concretar ese vacío dibujamos variantes diversas, considerando que hay aspectos de la representación que no se reflejan en la lectura del espectador como se los pensó en el estado de creación. Empezamos a definir la idea de representar cuerpos humanos con diferentes formatos y

posiciones. Reconocíamos que no podíamos hacer muchas veces la misma imagen derecha, impresa siempre igual y que remitiera a la idea de “un desaparecido”, sino que era necesario sugerir de algún modo que todos eran diferentes y tenían historias propias. Por ese motivo desechamos utilizar una figura impresa reiteradamente. Entonces aporté un afiche del diseñador polaco Jerzy Skapski, publicado muchos años antes —en octubre de 1978— en *El Correo* de la Unesco. Allí, sobre un fondo negro, están trazados veinticuatro renglones en los que se ven filas de pequeñas figuras humanas. Debajo, un texto dice: “CADA DÍA EN AUSCHWITZ morían 2370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos” (Afiche *Każdy Dzień Oświęcimia*, Skapski, J.). (Figura 8.1).

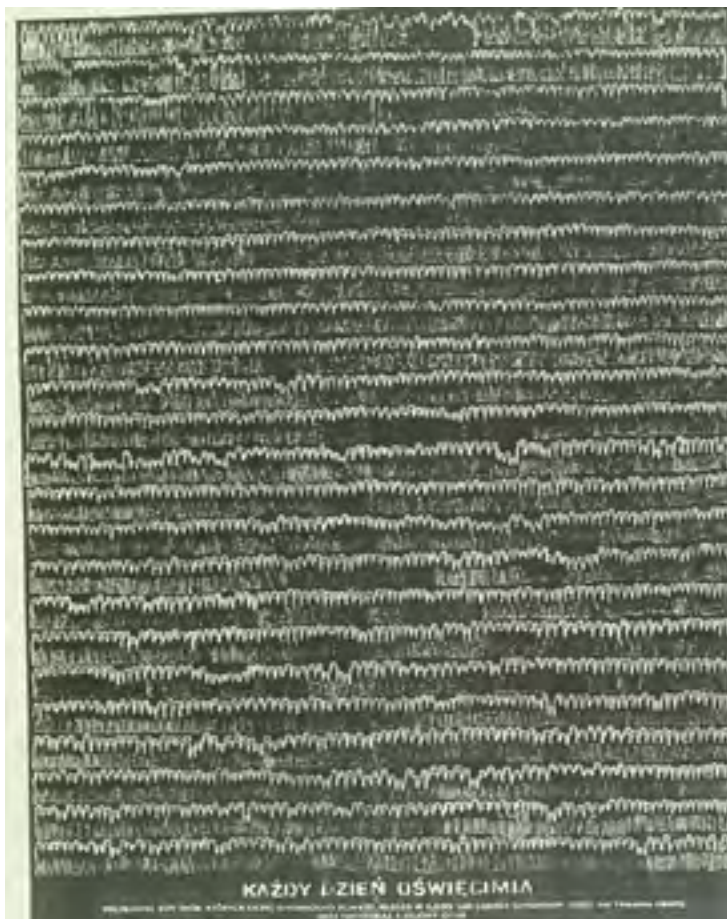


Figura 8.1. Każdy Dzień Oświęcimia (afiche, Jerzy Skapski, publicado en octubre de 1978 en El correo de la UNESCO).

Esa propuesta nos permitió pensar en un número, una cantidad; era una idea muy valiosa pero poco efectiva porque había sido concebida considerando espectadores con cultura visual. Nosotros pensábamos en una sociedad

argentina silenciada, oscura, amenazada y sin debate, cercana al final de la dictadura. Consideramos que debía crearse una experiencia que visualizara al que no está y el espacio de todos los que faltaban. Desde una persona a la cantidad de desaparecidos buscados, haciéndolos de un tamaño cercano al real. Intuíamos que, si a la cantidad de imágenes se le sumaba el espacio que ocupaba cada individuo, la magnitud aumentaría la comprensión de la masacre, y además supusimos que la figura en tamaño real como silueta plana podría inducir a pensar mejor en el cuerpo vacío que el dibujo de afiches. Calculamos tamaños y superficies.

Si se pusiera de pie una persona al lado de otra hasta reunir a treinta mil personas, calculando un ancho de medio metro por cuerpo, tendríamos una franja de quince kilómetros. El impreso sería suficiente para envolver más de dieciocho veces el Centro Cultural de la Recoleta —en el que se expondría el Premio Esso— y el cementerio adyacente, o bien envolver, una por una, treinta y siete manzanas de la ciudad. Entre las variaciones imaginadas, calculamos que puestos pie con cabeza acostados en el piso —empezando en la Plaza de Mayo y tomando la avenida Rivadavia derecho— llegarían a las puertas de la localidad de General Rodríguez.² Kexel imaginó un laberinto imposible con las imágenes verticales, que obligara al espectador a circular ante ellas. Supuso que los espectadores se enfrentarían con las imágenes, que serían objetos con los cuales dialogar. Sería esto dialogar con el vacío, con la ausencia, con la presencia de la ausencia. Y las imágenes también nos mirarían, cuando existieran las condiciones de realizar el evento. Lo matemático impondría su magnitud no desprovista de emoción política. Era el tiempo dictatorial de censura y

2 NdE: Se trata de una distancia de 56 kilómetros.

represión y estaba latente el deseo de abrir las compuertas para expresar los reclamos.

Pero mientras se hacían las siluetas, ¿dónde podría acumularse ese papel, considerando su peso físico? ¿Cómo pintarlo e imprimirlo y dejarlo secar? Si lo pintaran cien artistas, cada uno de ellos tendría que realizar trescientas imágenes... Y en ese caso, ¿quiénes se sumarían?, ¿dónde reunirlos? Cuando intentamos buscar apoyo en partidos políticos y en sociedades de artistas, no lo encontramos, e incluso nos señalaron los riesgos, que no desconocíamos.

Estábamos en esas elucubraciones cuando los militares, intempestivamente, invadieron las islas Malvinas y enfrentaron a Inglaterra, que las tenía ocupadas desde 1833. La Fundación Esso se fue del país y el Salón se suspendió. Pero la idea siguió latente madurando en nosotros. Tras la derrota, la sociedad argentina profundizó los reclamos por recuperar la democracia y la vigencia de los derechos humanos.

Desde 1981 las Madres de Plaza de Mayo intentaban hacer una marcha de veinticuatro horas en la Plaza de Mayo. En la primera, ellas y los militantes de las organizaciones de Derechos Humanos que las acompañaban fueron corridos por el Cuerpo de la Montada de la Policía Federal por las calles del microcentro bancario. En la segunda, en 1982, el cuerpo de motociclistas de la Policía Federal las arrinconó en la esquina de Perú y Av. de Mayo, donde las Madres y los militantes de otras organizaciones quedaron resistiendo y marchando en círculos. Ahora, en su afán de ocupar la Plaza, las Madres junto con el Premio Nobel Adolfo Pérez Esquivel convocaban a una Tercera Marcha de la Resistencia para el 21 y el 22 de septiembre de 1983, el Día de las Artes, de la Juventud y de la Primavera. Sería un homenaje a los más jóvenes —que representaban la mayor franja etaria entre los desaparecidos—, y lo querían hacer invitando a

los manifestantes a pintar. Esta nueva situación nos llevó a cambiar integralmente el proyecto general para presentárselo a ellas. Esa capacidad de transformación predominó en la evolución del proyecto, ya que se registra desde la elaboración de la propuesta un desarrollo colectivo y rizomático con diversos rangos de situaciones producidas en el diálogo entre los creadores, las Madres, los manifestantes y los recreadores de la acción, a lo largo de estos más de treinta años, como lo documentó la recopilación de Longoni y Bruzzone (y como continúa aún, según contaré luego).

La acción se reiteró en Argentina y el resto de la América lastimada, y posteriormente en otros continentes por desapariciones en distintas condiciones. Sin embargo, la diversidad de sucesivas formas y modos conservó elementos comunes y configuró un modelo de acción en la *Silueteadada*, pero también en las metodologías y en las acciones participativas de otros grupos.

De una obra en un salón de arte pasamos al desafío de planear una intervención urbana en medio de una manifestación en el espacio público, histórico y político más importante de Argentina, en plena dictadura y conscientes de la represión sufrida en las dos acciones previas. Todo debió ser planificado nuevamente. Entonces pensamos en incorporar al proyecto a los manifestantes. Imaginamos que se podría armar un taller en la misma Plaza de Mayo con papeles, tijeras, hilos, trapos, tizas, tinta de impresión, rodillos, cola y engrudo. Planeamos que, del modo más sencillo, los propios manifestantes pusieran su cuerpo como molde para que otros lo contornearan, luego se pintara el papel, se escribiera la consigna y se fijara en los muros.

Los tres redactamos la propuesta³ de lo que sería la *Silueteadada* o *Siluetazo*, y Aguerreberry y Kexel la llevaron a las Madres. Allí, lejos de proponer una realización artística, se dice: “reclamar por la aparición con vida de los detenidos”, “darle a la movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal”, “crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su dimensión física y desarrollo formal y que por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión”, “provocar una actividad aglutinante que movilice desde muchos días antes a salir a la calle”, y más adelante se propone “una movilización en que cada manifestante se presente con una imagen que ‘duplica’ su presencia, agregando al reclamo verbal y a su presencia física la de un ‘ausente’. Más breve: ‘el que está dibujado no está.’” Sobre el uso y función de las siluetas, indica la propuesta que al terminar la manifestación las siluetas quedarían pegadas en árboles y paredes. En el texto aparece una tachadura hecha por las Madres, que no estaban de acuerdo con pegarlas en el piso. “La magnitud es un hecho matemático y meramente cuantitativo, pero no desprovisto de carga emocional y política cuando excede ciertos límites” (Aguerreberry, Flores, Kexel, 1983). El resto del texto son detalles de procedimientos para información de las Madres.

Ellas nos recibieron y nos indicaron que esperaríamos mientras lo discutían a puerta cerrada. Las Madres aprobaron el proyecto con algunas indicaciones: Las siluetas debían estar todas de pie (ya que ellas tenían como lema “con vida los llevaron y con vida los queremos”), no debían estar dibujadas por dentro y solo tendrían la consigna: “Aparición con vida”. Los realizadores, como ha quedado escrito, queríamos que todos estuvieran identificados e

3 El original mecanografiado está en el Archivo de las Madres y una fotocopia en el CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas).

impactar simultáneamente con la cantidad de imágenes simultáneas pero las Madres querían que cualquier silueta representara a todos los desaparecidos. Aguerreberry, Kexel y quien escribe aceptamos la consigna porque el objetivo era crear una acción eficaz, fácil de repetir por cualquiera, y se extendió la confianza y la autoría del signo a quienes convocaban y a los manifestantes. Fue esta la primera alteración a la propuesta de los autores, pero no la única.

6. El taller de la Plaza

En la tarde del 21 de septiembre de 1983, a las 16 horas, Aguerreberry y Kexel armaron un taller en el piso de la Plaza de Mayo y los/as militantes se fueron convirtiendo en realizadores/as. Cuando volví de la escuela donde trabajaba, me sumé a la actividad, que se estaba desarrollando tal como había sido planeada. Se extendía el papel, se acostaba un militante y otro lo contorneaba, levantaban el pliego y lo llevaban al costado, donde fondeaban la figura y le agregaban la consigna acordada con las Madres: “Aparición con vida”.

En la marcha había diferentes organizaciones de derechos humanos, familiares, exdetenidos políticos, partidos políticos, gremios, estudiantes, manifestantes de las marchas de los bancarios y de los trabajadores del Estado, que estaban por sus reivindicaciones, paseantes de la Plaza y personas que empezaban a salir del trabajo y se sumaban a la actividad. El signifiante, su significado, los materiales e instrumentos de trabajo, el procedimiento de toda la actividad fue socializado y se generó un espacio de actividad libre e innovador, que desarrolló y reelaboró la propuesta inicial siguiendo el deseo y la necesidad de todos. El carácter anónimo de cada silueta pedido por las Madres se

modificó durante la Marcha, cuando los manifestantes quisieron incluir la inscripción del nombre y la fecha de detención de un detenido-desaparecido amigo o familiar en una silueta, y cuando algunos gremios (periodistas, bancarios, empleados públicos) trajeron sus listas propias. También se personalizaron siluetas dibujándoles rasgos: ojos, narices, peinado, o en algunos casos pegándoles fotos de documento ampliadas.

Algunas Madres señalaron que no había siluetas de embarazadas ni de niños. Entonces Kexel fue a su estudio, se colocó un almohadón sobre el vientre y le dibujaron el contorno en un cartón con el que hizo un doble estencil, en positivo y negativo (Figura 8.2). También se realizaron siluetas de bebés gateando. Otros recortaron una ronda infantil de grandes siluetas con la que rodearon una palmera de la Plaza. Alguien recorrió la movilización con corazones rojos y los adhirió en las siluetas ya pegadas en los edificios públicos.



Figura 8.2. Silueta de embarazada. Primera Silueteada (fotografía, 21 de septiembre de 1983. Fuente: archivo Hasenberg-Quaretti, Facultad de Filosofía y Letras UBA).

Cada técnica alteró el procedimiento de las siluetas: los rodillos de espuma de goma reproducían el tramado de las baldosas de la Plaza, los pinceles secos dejaban sus huellas, con los estarcidos de las siluetas —en positivo y negativo— aparecían variantes a las figuras humanas contorneadas, y los realizadores manifestantes, con la linealidad de sus dibujos a mano alzada rellenos con pintura, producían diferentes modos de representación. El público, devenido en manifestante con capacidad productora y dirigido por los organizadores, asumió además un cierto grado de curaduría colectiva y llegó a cubrir el centro bancario y el casco histórico a la luz de la confusión de los represores. La pegatina de las siluetas compuso la parte fundamental de la apropiación estética: la conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen por la transformación del espacio urbano. La perspectiva conformó un horizonte de siluetas semejantes y variadas. La cercanía permitía la identificación de la figura (nombre, fecha de desaparición, oficio) y la comprensión del genocidio en la historia concreta. El vacío limitado por el contorno de los cuerpos expresaba esa ausencia-presencia de los detenidos-desaparecidos. Todo el espacio de la Plaza de Mayo, en plena dictadura, se resignificó temporalmente con el taller y la manifestación activa. Hacía siete años que solo había estado habitada dentro del control represivo. Ahora ganaba un nuevo valor y las siluetas pegadas en los edificios públicos dialogaban acusando, como ocurrió con la Catedral Metropolitana, que fue empapelada insistentemente porque de allí salían a quitar las siluetas.

Los manifestantes cruzaban la Plaza portando carteles con los nombres, o las fotos de los conocidos desaparecidos colgadas del cuello. Todo se llenó de cantos y redobles contra la dictadura, con temas musicales de la época. Esto que hoy nos resulta conocido era de las primeras veces que

se escuchaba en ese sitio, transformado por una manifestación que convocaba a reconocer, a dimensionar lo sucedido en la Argentina. Las siluetas se pegaron en las paredes del microcentro, la zona bancaria, los viejos barrios de San Telmo y Monserrat, y por la Avenida de Mayo, que une la Casa de Gobierno con el Congreso (Figuras 8.3 y 8.4). En distintos medios como *La voz*, *Crónica* y *Diario de las Madres* del 23 de septiembre de 1983 y de días posteriores, aparecieron alusiones a la locura de policías que gritaban que las siluetas los miraban. De algún patrullero bajaron policías para arrancar imágenes pegadas y las Madres se abalanzaron sobre ellos al grito de “Desaparecieron a nuestros hijos una vez, dos no”. Años antes Henri Lefebvre lo había sugerido en *La presencia y la ausencia* (1980), al decir que las figuras ausentes pueden llegar a ser presencias.





Figuras 8.3 y 8.4. *Silueteadas sobre la Catedral* (fotografía, 21-22 de setiembre de 1983. Fuente: archivo Hasenberg-Quaretti, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

Al oscurecer, las fuerzas represivas que rodeaban la Plaza de Mayo amenazaron con detener a quienes salieran a pegar fuera de ella. La *Silueteadas* cambió su ritmo durante esa noche del 21 al 22 de setiembre. Las figuras pegadas a los árboles y monumentos fueron iluminadas con velas, aparecieron guitarras y en sordina se cantaban canciones con el formato de un *misachicuy*, o ceremonia norteña de pedido a los santos. A la mañana siguiente los diarios informaron los detalles de la manifestación con una precisión inesperadamente didáctica. Sus descripciones alcanzaron para que otros militantes reeditaran silueteadas en el resto de la ciudad, en los suburbios y en algunas provincias, multiplicando la acción más allá de lo planeado. En una nota del diario Clarín del 22 de setiembre de 1983 comentaban que, en reunión del Gabinete de Emergencia, se había discutido con irritación cómo los Servicios de Inteligencia no habían previsto lo que pasaría.

Al socializar la representación, el concepto y los procedimientos, se había cumplido el objetivo principal, que era la propagación de la actividad con el deseo de que se sostuviera en la memoria como una herramienta. Aguerreberry

llegó a decir que “tres horas después de haber comenzado la actividad el primer día, podríamos habernos ido y todo hubiera seguido solo”.

Hacia las 15:30 del 22 de septiembre se empezó a armar la columna de las Madres para avanzar hacia la Plaza de los Dos Congresos; llevaban la cabeza cubierta por sus pañuelos, las fotos de los hijos colgadas al cuello y un estandarte por los niños desaparecidos. Detrás de ellas, los manifestantes portaban docenas de fotos. La marcha estaba encabezada por un cartel con la inscripción: “Que aparezcan con vida los 30.000 desaparecidos.” Juntaron las siluetas del piso para que no quedaran tiradas, y alguno tajeó la suya en el cuello para ponérsela por delante y marchar. Fue el momento de mayor concentración; el número total de manifestantes era imposible de calcular, por su circulación y renovación en una movilización que duró veinticuatro horas. La lluvia repentina apuró alguna dispersión de manifestantes y ayudó a los empleados municipales, que aparecieron rápidamente a borrar pintadas y eliminar la pegatina de las siluetas de desaparecidos.

Los realizadores nos negamos a identificarnos como autores de la *Siluetada*, ya que consideramos el resultado como producto de una complejidad de múltiples colectivos. No quisimos que fuese considerada obra de arte y terminara cosificada en un museo, y aspiramos siempre a que la acción se reprodujera como una herramienta en los reclamos. Sin embargo, en los años posteriores hubo quienes pretendieron adueñarse de la idea y convertirla en objeto de exposición y varios artistas —principalmente Juan Carlos Romero— nos pidieron que nos identificáramos como autores, con el objeto de recuperar el signo para la idea original.

Libremente, en muchas y diversas acciones, las organizaciones por los derechos humanos continuaron realizando

Silueteadas como parte casi ritual de los reclamos por la aparición con vida de los desaparecidos.



Figura 8.5. Segunda *Silueteadada*, 8 y 9 de diciembre de 1983, Obelisco (fotografía, 9 de diciembre de 1983. Fuente: archivo Hasenberg-Quaretti, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

Años después, cuando se reiniciaron los juicios a los genocidas, se recuperó en la Provincia de Chaco la práctica de acompañar la realización de la *Silueteadada* con música (2008), generalmente folclórica, como en la noche del 21 al 22 de septiembre de 1983, en la Plaza de Mayo.

7. Las reediciones

Muchas *Silueteadas* se hicieron después de 1983, renovando matices formales y significantes en el país y en otros lugares del mundo. Todas las que a continuación se reseñarán se realizaron sin la participación directa ni de Aguerreberry, ni Kexel ni mía. Casi inmediatamente, todos

los años se reeditaron en los barrios *Silueteadas* en recuerdo del golpe del 24 de marzo, y también en cada escrache o acto político gremial de reclamo en el marco de la lucha por los derechos humanos.

En 2002, en la ciudad de Rosario, se iniciaron manifestaciones con *Silueteadas* como modo de apoyar el reclamo de justicia durante el juicio a los militares responsables de los genocidios locales. En esa ocasión se hicieron exclusivamente siluetas de cartón con las que contornearon figuras de desaparecidos en papeles de diarios.

Desde esos tiempos y hasta la actualidad, un frente de gremios del norte del Gran Buenos Aires mantiene constantemente el recuerdo de los reclamos y para el Día del Maestro, en el día de los Derechos del Trabajador, para los juicios a los genocidas, entre otras circunstancias, pegan miles de afiches reduciendo el tamaño de la silueta a 40x30 centímetros, en un diseño lineal en el que agregan el nombre del desaparecido y su profesión.

En las variaciones que en treinta y seis años se realizaron de la *Silueteadas* en Argentina, probablemente la única condición que se mantuvo fue la de pegar las imágenes verticales y no en el piso (porque “con vida los llevaron, con vida los queremos”). Después, se contornearon cuerpos, se usaron *stencils* y se imprimieron siluetas más pequeñas, se llenó el fondo o la silueta o se dejó la silueta lineal, se les puso nombre, se indicó el trabajo de cada uno y la fecha de su desaparición, y se las acompañó con manifestaciones y hasta con música. Se las usó siempre para reclamar en los muros y aun en las pancartas en manos de varios gremios (actores, docentes, trabajadores del estado, bancarios), que las mantienen en sus marchas —impresas en tela plástica— identificando a sus miembros desaparecidos.

En los últimos años, merece señalarse una de las alteraciones conceptuales más significativas de la *Silueteadas*.

Ocurrió en escuelas del Estado donde, en 2015, el docente Flavio Gabaldón propuso en clase rellenar cada silueta con fotos de las marchas y de la lucha de los últimos cuarenta y tres años, tomadas del Archivo Hasenberg-Quaretti. De ese modo, las siluetas, que nacieron vacías reclamando por los militantes desaparecidos, realizadas por quienes pusieron el cuerpo por los que no estaban, ahora se llenan con fotos de los que lucharon por sostener los reclamos por ellos/as. Posteriormente, la fotógrafa Mónica Hasenberg desarrolló esta modalidad sistemáticamente en escuelas, universidades, lugares políticos y actos, dando a la *Silueteadas* ese nuevo giro significativo.

8. Más allá de la realidad argentina

Más allá de la realidad argentina, la práctica de la desaparición por intervención del Estado y de otras organizaciones (como en México y en América Central) se mantiene con diferentes características. Para reclamar, las organizaciones de derechos humanos recurrieron también a las siluetas, haciendo homenajes conmovedores y alternativos.

En España (2002), ante una ley del franquismo que prohibía identificar los restos enterrados en tumbas colectivas de las víctimas de la guerra civil, hicieron siluetas negras del tamaño de una persona con un gran signo de interrogación dibujado en el pecho y marcharon reclamando, llevando además una pancarta pasacalle que reproducía la fotografía tamaño natural de una tumba colectiva.

En 2012, la arquitecta brasileña Nazille Acevedo instaló en la escalinata de la Universidad de Chile un millar de siluetas de hielo, con las consecuencias imaginables.

Para recordar a los soldados ingleses muertos en el desembarco del “Día D”, los artistas británicos Andy Moss y

Jamie Wardley pusieron a modo de stencil placas de metal en la playa con siluetas recortadas; luego rastrillaron la arena en el hueco de las figuras, y toda la playa quedó cubierta con nueve mil siluetas, hasta que el viento y el agua las borraron.

Otras *Silueteadas* se realizaron en América Latina (Chile, Uruguay, Brasil, Perú) repitiendo el esquema de Buenos Aires, pero entre ellas sobresale lo que ocurre en el muy lastimado México. Allí, entre la diversa imaginaria folclórica, xilográfica y pictórica, aparecen siluetas de tamaño natural en diversas posiciones recortadas y pegadas en paredes y árboles, calles, veredas, etcétera, así como fotografías ploteadas, en el piso, de cuerpos caídos. Estas prácticas se potenciaron luego de que, en la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014, se produjera la masacre de los cuarenta y tres jóvenes normalistas de Ayotzinapa.

Como una forma de adhesión, en diferentes países se realizaron pancartas con las que se marchó en Barcelona, Madrid, Granada, São Paulo, Santiago de Chile; en Córdoba y Buenos Aires (Argentina) también hubo marchas, que fueron registradas, y esas fotos se enviaron a México. Mezclando sus tradiciones artísticas con las prácticas de intervención político-cultural contemporáneas, los estudiantes, docentes y trabajadores mexicanos nucleados en sus organizaciones se manifestaron por sus calles con siluetas de ochentametros de largo, tal como se puede ver en el video *A la calle. Okupar, resistir, construir*, de Cristina Híjar González (2017), proyectado en las Jornadas de Arte y Memoria de 2019.

9. Momentánea síntesis

Completada esta historia sintética del signo visual del desaparecido, corresponde hacer una breve síntesis sobre cómo codificamos los autores esta realización. Reiterando la cita, el documento presentado a las Madres considera que el proyecto es un reclamo “por la aparición con vida de los detenidos” y para “crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su dimensión física y que por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión.” Es decir que, si bien nació como un proyecto de obra artística, al dárselo a las Madres como herramienta para fortalecer la lucha, la función estética molestaría a la acción política porque, incorporada al sistema del arte, su destino sería la consecuente museificación. Como parte de ese destino se valoraría la autoría y se limitaría su uso como herramienta de lucha, porque no sería sencillo pensar en el uso libre de un producto u obra artística que tiene autores. Sin embargo, los creadores de la *Silueteadas* no ignoramos que esta idea nació influida por el arte conceptual latinoamericano con el antecedente de “Tucumán arde!”, en tanto:

- la producción pasó de la apariencia-objeto al concepto y, desaparecida la imagen, el concepto continúa funcionando;
- existe el principio de que una obra de arte es una tau-tología;
- el signo puede ser producido, reproducido y recreado por cualquiera.

Por otra parte, la *Silueteadas* no es cada silueta ni todas las siluetas reunidas, sino que es una acción performática que

acompaña el reclamo: una herramienta de lucha que usa procedimientos surgidos de las artes y que consideramos como una obra de *activismo político-cultural*.

Los autores nos hemos opuesto en varias oportunidades a la exposición, en salones o museos, de las siluetas dibujadas e impresas, pero no así de las fotografías documentales que testimonian los eventos realizados en el marco de las acciones de lucha por los derechos humanos. Hay en el origen del proyecto la voluntad de minimizar la presencia de los realizadores para suplirla por la huella de los manifestantes, diversificar los modos de crear el signo para que todos puedan apropiárselo y usarlo, cuidando que sea entendido por todos al compartir el código. Así fue la evolución de la parte medular del proyecto, que se extendió significativamente hacia muchísimos lugares en que los aparatos represivos de los Estados ejercieron la metodología de la desaparición. Allí, los familiares lo usaron y lo siguen usando para levantar las banderas de “Memoria, Verdad y Justicia”.

Bibliografía

- Aguerreberry, R; Flores, J; Kexel, G. (1983). *Propuesta presentada a las Madres de Plaza de Mayo en setiembre de 1983*. Disponible en el Archivo de la Madres.
- Calveiro, P. (2008). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Felgueiro, H. y Parenti, P. (2003). *Cuadernos de Doctrina y Jurisprudencia Penal*. Año IX, núm.16. Número especial. Buenos Aires, Villela.
- Hijar González, C. (dirección) Cenidiap INBA (producción) (2017). *A LA CALLE. Okupar, resistir, construir* [Archivo de video] En línea: https://www.youtube.com/watch?v=hO_HxRnAYEk [Consulta: 09-04-2020].
- Lefebvre, H. (1980). *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (2007). *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires, Gorla; México, Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Robin, M. M. (dirección) Idéale Audience (productores) (2003). *Escadrons de la mort: L'école française* [Telefilm]. Francia.
- Robin, M. M. (2005). *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Skapski, Jerzy. (1978). Afiche Každy Dzień Oświęcimia (Cada día en Auschwitz), en *El Correo de la Unesco* (octubre).
- Videla, J. R. Conferencia de Prensa en cadena nacional (13 de diciembre de 1979). En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Mx1NPqf1cms> [consulta: 17-05-2020].

9. Matrices narrativas en la construcción de relatos sobre los desaparecidos en el Espacio para la Memoria, ex ESMA⁴

Florencia Larralde Armas

1. Introducción

Las fotografías son objetos que sirven para la recordación, el homenaje, el reclamo, la denuncia, la creación artística; y desde la última dictadura militar argentina han sido utilizadas de diversas formas por los organismos de derechos humanos y familiares de desaparecidos, de modo que la fotografía pasó a formar parte de distintas manifestaciones en el espacio público. Los rostros de los desaparecidos se han convertido en un símbolo y en una forma de lucha de las Asociaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en las calles argentinas, pero también se transformaron en objetos de devoción en el seno íntimo del hogar (Da Silva Catela, 2009). Varios autores coinciden en señalar que las fotografías se han convertido en íconos indiscutibles de las luchas emprendidas por los organismos de derechos humanos (Langland, 2005; Sarlo, 2002; Da Silva Catela, 2001; entre otros). Por eso, en este artículo trabajaremos en torno a cómo han sido representados fotográficamente los desaparecidos en la narrativa del Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos (ex ESMA).

4 Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PICT 2016-0467 "La ESMA: de centro clandestino de detención a sitio de memoria: procesos históricos y memoriales", dirigido por la Dra. Marina Franco. Agradezco los comentarios y sugerencias al borrador de este texto al "Grupo lugares, marcas y territorios de la memoria" del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-IDES-CONICET).

El Espacio para la Memoria fue creado en el año 2004, por un decreto presidencial⁵ en el que se estipuló el desalojo de la Marina para la creación de un espacio para la elaboración y transmisión del pasado reciente. En este predio, localizado en el corazón de la Ciudad de Buenos Aires, funcionó el centro clandestino más grande del país durante todo el período de la represión desarrollada por la última dictadura militar, ocurrida entre los años 1976-1983. Allí se llevó adelante el plan sistemático de secuestro, tortura y desaparición de alrededor de cinco mil personas, de las cuales sobrevivieron al menos doscientas y nacieron una treintena de bebés que fueron apropiados ilegalmente. El predio (compuesto por diecisiete hectáreas y treinta y cuatro edificios), en su reconversión a sitio de memoria, fue transferido a una cogestión entre organismos de derechos humanos y distintos estamentos del Estado, que crearon diversas políticas de memoria: instalaron museos, centros culturales, archivos, espacios educativos, de investigación y de exhibición.

Los dispositivos memoriales que analizaremos comenzaron a instalarse en las calles internas del predio en el año 2012 y continúan desarrollándose hasta la fecha.⁶ Se tratan de la colocación de gigantografías en el marco del proyecto *Memorias de vida y militancia*, y la intervención artística de las paredes de los edificios de las instituciones que funcionan en el predio, en el marco del proyecto *Presentes*. Centramos nuestro análisis sobre la construcción de estos dispositivos memoriales, problematizando la trayectoria de sus creadoras, las formas heredadas que se han dado en

5 Convenio firmado entre el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Publicado en el *Boletín Oficial* año CXII, número 30368 del 20 de marzo de 2004 y ratificado por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires por medio de la Ley N° 1412 sancionada el 5 de agosto 2004.

6 Artículo escrito en octubre de 2019.

la creación de prácticas creativas en el seno del movimiento de derechos humanos, las distintas matrices narrativas que se han construido a lo largo de los años y las formas en que estas se tensionan o dialogan en la construcción de políticas de memoria dentro del Espacio para la Memoria (ex ESMA). Debido a esto, el eje de este trabajo es el análisis diacrónico de estos dispositivos, focalizado en su dimensión visual-fotográfica, ya que en otras publicaciones (Larralde Armas, 2019; 2017) hemos reflexionado en torno a otras dimensiones como la performática, la institucional, la espacial y la apropiación simbólica del predio. Este corpus de representaciones visuales sobre los desaparecidos contiene algunas constantes interesantes de profundizar: fueron elaboradas por empleadas del sitio que a la vez son hijas de desaparecidos; quienes poseen trayectorias previas en relación a la representación visual de la figura del desaparecido/a, la militancia en derechos humanos y el activismo artístico.

Nos interesa problematizar estos dispositivos memoriales en relación a una noción de *memoria sobreviviente* (formulada en investigaciones anteriores, Larralde Armas, 2015), ya que en la misma se imbrican distintos factores: los sujetos que participan de la intervención, creación o reelaboración del registro fotográfico; y la naturaleza de las imágenes y los espacios de circulación que son posibilitados. De modo que quienes reactualizan las imágenes a través de la creación artística son familiares de desaparecidos; las fotos provienen del álbum familiar; que son expuestas en espacios memoriales o museísticos. Puntualmente en este caso se abren otras aristas, ya que en principio *Memorias de vida y militancia* y *Presentes* comparten la característica fundamental de haber sido elaboradas por sus familiares; que en el Espacio para la Memoria además cumplen una cuádruple función: ser hijos de desaparecidos, militar en

HIJOS-Capital,⁷ trabajar en el campo del arte y ser empleados públicos en el Espacio para la Memoria. Si bien, en este texto no profundizaremos sobre la superposición de estos “lugares de enunciación” (Lazzara, 2003), estudiada por varios autores como “yuxtaposición” (Vezzetti, 2009) o “hibridez” (Messina, 2016); sí señalamos que el Espacio para la Memoria (ex ESMA) se constituye como un espacio de “encuadre de memorias” (Halbwachs, 2004), siendo el caso argentino una excepción en el que la construcción oficial de memorias promovida por el Estado es producida por los organismos de derechos humanos que han alcanzado un grado de legitimidad creciente, transformándose en un modo hegemónico de comprender el pasado. Por eso, nos interesa preguntarnos ¿de qué formas se articulan las distintas narrativas de los organismos de derechos humanos en la construcción de relatos sobre los desaparecidos?, ¿qué nuevos sentidos se abren a partir de estas muestras? y ¿cuáles son las formas que toman estas representaciones para su circulación y puesta pública en el Espacio para la Memoria?

El proyecto *Memorias de vida y militancia* es el único que se ha realizado en todos estos años de gestión donde participaron tres instituciones: el Ente,⁸ el Centro Cultural por la

7 Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), es una agrupación de hijos de desaparecidos que se conformó en el año 1995.

8 El Órgano Ejecutivo del Ente está integrado por un representante del Poder Ejecutivo Nacional (cuya representación fue delegada en la Coordinadora del Archivo Nacional de la Memoria), un representante del Poder Ejecutivo del Gobierno de la Ciudad (cuya representación fue delegada a la secretaria ejecutiva del Instituto Espacio para la Memoria) y un representante de un Directorio integrado por referentes de organizaciones de derechos humanos. Dicho directorio fue conformado por quince miembros, de los cuales catorce serían representantes de los organismos de derechos humanos. Convenio firmado entre el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Publicado en el *Boletín Oficial* año CXII, número 30368 del 25 de marzo de 2004 y ratificado por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires por medio de la Ley N° 1412 sancionada el 5 de agosto de 2004.

Memoria Haroldo Conti (CCMHC)⁹ y el Archivo Nacional de la Memoria (ANM).¹⁰ Esto ha sido así por iniciativa de las empleadas que lo generaron, ya que algunas de ellas se conocían por su militancia en la Agrupación HIJOS. Entonces, que este sea un proyecto interinstitucional dependió de la iniciativa de las empleadas y no tanto de un proyecto de las instituciones. Las creadoras de la muestra explicaron que el proyecto se realizó primero en formato postal, y luego como muestra en las calles internas del predio porque “no había dónde colocarla” (Croccia, 2015), debido a los distintos objetivos que tienen cada una de las instituciones allí instaladas.¹¹ Las creadoras también expresaron que querían hacer una muestra más grande con los materiales que han ido recolectando, pero que estaban pensando en qué edificio podría instalarse (actualmente este proyecto no se ha realizado). De acuerdo con nuestras entrevistadas (Croccia, 2015; Lewi, 2015; y Quieto, 2013) otro de los conflictos, al participar empleadas de tres organismos, fue sobre la propiedad de la muestra y el fondo documental que habían generado, esa fue otra de las causas por las que se colocó en las calles internas del predio. Esta situación pone en evidencia la fragmentación de políticas, recursos, perspectivas y proyectos existentes en el predio, a la vez que nos hace preguntarnos sobre cómo es posible que en la ex ESMA no exista un lugar para relatar las historias de los desaparecidos y sus militancias. Por lo que una de las hipótesis que manejamos es que la temática de las trayectorias, militancias y vidas de los desaparecidos aún es un tema que es difícil de comunicar al público general. Debido a esto, en las muestras

9 Comenzó a funcionar en el predio en el año 2008 y se encuentra bajo la órbita de la Secretaría de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.

10 Organismo desconcentrado en la órbita de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación; comenzó a funcionar en el predio en el año 2008.

11 Educativos, museográficos, artísticos, investigación, archivo, taller, entre otros.

veremos distintas formas de representar a los desaparecidos, que son a la vez permeadas por silencios, olvidos o formas aún subterráneas (Pollak, 2006) de reconstruir la memoria sobre el terrorismo de Estado de los años setenta en Argentina.

Mientras que *Presentes* surgió por iniciativa de un grupo de empleadas del Ente que a la vez son hijas de desaparecidos, militantes de la Agrupación HIJOS y miembros del Grupo de Arte Callejero (GAC); grupo que realizaba protestas artístico-visuales en el marco de las manifestaciones de la agrupación. Por eso este cuádruple rol le dio una impronta particular que estudiaremos a continuación.

Una de las grandes particularidades del Espacio para la Memoria (ex ESMA) es la convergencia de diversidad de organismos de derechos humanos en la creación de políticas de la memoria en el predio, por eso si bien los dispositivos que analizaremos fueron realizados por un grupo puntual de empleadas; esos fueron consensuados, acompañados y creados con los familiares de desaparecidos y los organismos. Debido a esto, nos interesa señalar algunas características que tuvo la narrativa de los organismos de derechos humanos¹² en relación a los desaparecidos y presentar algunas de las tensiones y nuevas perspectivas que se generaron con la irrupción de la agrupación HIJOS en la recordación y creación de nuevos sentidos sobre sus padres en su construcción memorial.

12 Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo, surgidos entre 1976-1977. La Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, surgida en 1984. Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), cuya aparición data de 1937 y ha estado siempre asociada al Partido Comunista; Servicios de Paz y Justicia (SERPAJ) y Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos (MEDH), ambos de fuerte raigambre religiosa y creados en 1974 y 1976 respectivamente; y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), fundada en 1975, conformada por militantes políticos de distintas extracciones y de la cual se desprendió en 1979 el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).

2. “Narrativa humanitaria” y “narrativa militante”: encuentro de perspectivas

Los organismos de derechos humanos, ya en plena dictadura, denunciaron la detención y desaparición ilegal de personas y crearon distintas estrategias de visibilización y lucha. En un proceso que fue modulándose con los años, se fue creando una forma canónica de hablar de los desaparecidos (Franco, 2008; Crenzel, 2010), para quitar la política de escena y poner como eje la violación de los derechos. La “narrativa humanitaria” convocaba, desde un imperativo moral, a la empatía con aquellos que sufrieron la violencia de Estado sin historizar el crimen; privilegiaba la descripción fáctica y en detalle de las violaciones perpetradas, de los lugares de cautiverio y la precisión de los nombres de las víctimas y de los perpetradores. Los afectados por la represión ya no eran presentados como militantes, sino, a partir de sus datos identitarios básicos —como sus edades y sexos— mediante categorías sociodemográficas y socioeconómicas, como sus ocupaciones y profesiones, las cuales procuraban resaltar el carácter indiscriminado de la violencia estatal y la inocencia de sus víctimas por su ajenezad a la política y la militancia guerrillera. Por eso, la restitución de la condición humana de las víctimas se realizó acompañada de un desplazamiento de sus trayectorias políticas. Así, se fue fortaleciendo un vínculo entre la demanda de justicia y la despolitización de las víctimas.

Frente a esta forma de narrar a los desaparecidos, la agrupación HIJOS, nacida a mediados de la década de los noventa, vino a disputar esta construcción memorial ya que decidieron comenzar a recordar a sus padres no sólo como víctimas del terror estatal, sino también como militantes políticos y luchadores revolucionarios. Según Cueto Rúa, “una de las cartas de presentación social de la agrupación

fue salir a decir públicamente que reivindicaban la lucha de sus padres, lo cual suponía, marcar diferencias con la mayoría de las organizaciones humanitarias” (2008, s/n). De todos los organismos de derechos humanos, sólo las Madres lideradas por Hebe de Bonafini construyeron una memoria del pasado reciente que dejó de pensar a los desaparecidos como “víctimas” y empezó a nombrarlos como “militantes revolucionarios”. En el resto del movimiento de derechos humanos se le dio un lugar central a la categoría de “víctimas” para reclamar, recordar y hablar de los desaparecidos. Por eso, en los dispositivos analizados convergen distintos elementos de estas formas de narrar a los desaparecidos, dándose “procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de ‘verdad’” (Jelin, 2002: 17).

Entonces, en el Espacio para la Memoria (ex ESMA) se da un espacio de convergencia de: trayectorias militantes y artísticas; formas previas de construir narrativas sobre los desaparecidos y de intervenir el espacio; anteriores redes vinculares (familiares, en la gestión institucional y dentro del movimiento de derechos humanos) y la reedición de prácticas estéticas y formas del activismo artístico. En este sentido, repondremos brevemente la trayectoria de las creadoras de estos dispositivos como claves para comprender reediciones, consensos y síntesis en las formas de representar la figura del desaparecido/a.

Si consideramos la trayectoria “como una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones” (Bourdieu, 1997: 82), las creadoras de *Presentes* y de *Memorias de vida y militancia*, han sido miembros de la Agrupación HIJOS y han participado de la Mesa de Escrache popular por lo que

compartieron espacios de formación política, de creación de herramientas artísticas en el contexto del activismo y una reflexión por la imagen y la intervención visual y gráfica. Puntualmente, en *Memorias de vida y militancia*, aunque el equipo de trabajo fue bastante amplio, la labor de Lucila Quieto fue fundamental para la construcción visual del relato. Lucila militó en HIJOS desde el año 1995 hasta el 2001. Durante esos años participó de varias comisiones: un corto tiempo en la de escraches, trabajando junto a los miembros del GAC y Etcétera, realizando la volanteada y pintada en los días previos. Durante ese tiempo, Lucila estudió en la Escuela de Fotografía Creativa de Andy Goldstein (entre los años 1996-2001) donde creó su primer trabajo fotográfico *Arqueología de la ausencia* (Figura 9.1) en el que reflexiona sobre los lazos entre los hijos de desaparecidos y sus padres. En paralelo, formó parte de la comisión de fotografía que habían armado en HIJOS. Y a partir del año 2008 trabaja en el predio de la ex ESMA, en el Archivo Nacional de la Memoria. Allí se desempeña hasta la actualidad. También en el año 2014 creó la serie fotográfica *Filiaciones* en la que a través de *collages* (Figura 9.2) trabaja en torno a su identidad y las memorias sobre su padre desaparecido.

Mientras que, dentro del equipo de la intervención *Presentes* se encuentran integrantes del GAC, que se conformó por estudiantes de bellas artes y desde 1998 genera la gráfica de los escraches: dentro de las cuales son característicos sus carteles que subvierten el código vial, los mapeos, cartografías y pegatinas (Figura 9.3).¹³ El GAC define sus

13 El "escrache", "Se trata de una actividad que consiste en señalar la casa (ocasionalmente el lugar de trabajo) de algún integrante de las fuerzas de seguridad o algún civil que haya estado involucrado en los crímenes de la dictadura y que por distintas razones se encuentre en libertad; porque fue indultado o beneficiado por las leyes de impunidad; o porque aún no fue alcanzado por los procesos que en la actualidad son jurídicamente viables" (Cueto Rúa, 2010:171). Estas manifestaciones públicas poseían una organización y secuenciación: se trataba de un desfile en los que el

producciones como “...una forma específica de militancia, ‘un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte [...] se trata de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción” (GAC en Longoni, 2009: 12).

Entonces, en su intervención en el Espacio para la Memoria la iniciativa de este grupo mantiene la impronta de la manifestación callejera en su uso espacial, las del arte callejero o activismo artístico en relación a los materiales que utilizan (afiches, pegatinas, carteles); las formas de intervenir en el espacio, la participación colectiva y la impronta de multiplicación de sus técnicas (Carras, 2009). El código de la calle y la toma del espacio público, le imprimió al Espacio para la Memoria (ex ESMA) su estilo y transgredió los límites entre las distintas instituciones que componen el predio, ya que estas intervenciones homogeneizaron, amalgamaron y tejieron una nueva trama desde la cual percibir el espacio (Larralde Armas, 2017).

En ambos grupos de empleadas, la agrupación HIJOS se presenta como el espacio aglutinador de sus militancias, perspectivas y formas de trabajar artísticamente. Aunque la heterogeneidad de organismos que gestionan el Espacio para la Memoria genera que estas perspectivas sean dialogadas, reflexionadas, tensionadas y disputadas. Cuestión que observaremos puntualmente a continuación en el análisis de las narrativas visuales sobre los desaparecidos expuestas en el predio.

grupo iba encabezado por una murga o pequeño número de teatro, se le sucedía la marcación de la casa con pintadas y por último se tiraban huevos y pintura roja.

3. Creación de dispositivos memoriales: narrativas en diálogo

La realización de *Memorias de vida y militancia*¹⁴ (Figura 9.4) tuvo una primera etapa que fue la búsqueda y selección del material, y luego la búsqueda de los formatos de exposición.¹⁵ El proyecto surgió a partir de distintos trabajos que se estaban realizando de manera dispersa en el predio: un grupo de guías del Ente estaba reconstruyendo biografías de desaparecidos de la ESMA, desde el ANM se estaba generando un fondo documental sobre los desaparecidos y sobre los grupos militantes de los años setenta, y el archivo biográfico de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo¹⁶ también estaba generando sus propios materiales sobre desaparecidos que habían tenido hijos de los cuales no se conoce su paradero. La vinculación de este acervo con el proyecto *Memorias de vida y militancia* es una de las formas que esos materiales tuvieron de abrirse al público en general. Y a

14 El equipo está conformado por Lucila Quieto, Soledad Francesio y Clara Revortario del Archivo Nacional de la Memoria; Mariana Crocchia, Verónica Castelli y Adriana Lewi del Ente, y Mariana Roca del Centro Cultural Haroldo Conti; cada una de ellas proviene de distintas disciplinas y trayectorias, por lo que cumplieron distintas funciones dentro del proyecto.

15 Entre los antecedentes creativos de esta instalación el equipo señala que se tomaron como referencias otros trabajos que ya se estaban realizando en el país, uno de ellos fue el de la Comisión Provincial por la Memoria de Córdoba y el otro del Ex Centro Clandestino de Detención Olimpo. Ambas instituciones trabajan con familiares de desaparecidos en torno al álbum familiar y su reconstrucción.

16 El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo se estableció en la Casa por la Identidad que tiene el organismo en el Espacio Memoria y Derechos Humanos en febrero de 2013. El Archivo reúne los relatos de familiares, amigos, compañeros de militancia o cautiverio de los padres y madres desaparecidos o asesinados, para preservarlos en el tiempo y garantizar el derecho de cada nieto o nieta a conocer su origen y su historia. El proyecto construye cajas para cada hijo apropiado que contienen fotografías, objetos, cintas con grabaciones, entrevistas a los amigos de sus padres, a los compañeros de escuela, a los de militancia. Cada caja es construida para un uso netamente privado, a la espera del hijo recuperado para que pueda reconstruir su identidad.

partir de este proceso, se relataron varias historias de vida de las mujeres embarazadas que estuvieron en cautiverio en la ex ESMA.

El proceso creativo consistió en entrevistas a familiares, amigos y compañeros de militancia de los desaparecidos y la recolección de fotografías y documentos de la época. Luego se armaron distintos *collages* con materiales visuales diversos y se escribieron los textos en los que el relato empieza en la infancia y termina en el secuestro. Ambos materiales fueron consensuados con los familiares hasta tener una versión definitiva.

La dimensión visual de estos dispositivos fue creada por Lucila Quieto, quien —como dijimos— es fotógrafa y artista visual reconocida por las series sobre su padre desaparecido por la última dictadura militar; por Adriana Lewi (exmilitante en la Agrupación HIJOS-Capital) y por Verónica Castelli. A nivel estético se retoma la impronta del *collage* y el montaje fotográfico, poniéndose en juego la experiencia previa de Quieto, quien explica que: “...todos esos trabajos que hago que son como series de *collages* y rompecabezas, tienen que ver con mi historia familiar y con mi historia personal. Con lo que falta, con lo que nunca voy a poder saber ni construir, y con lo que también imagino [...] Entonces esta forma de encarar el trabajo, de a partes y de ir reconstruyendo y de intentando imágenes a partir de imágenes tiene que ver con todo ese pensar de él” (Quieto, 2013).

Para el caso de *Memorias de vida y militancia* esta forma de construcción y reconstrucción se socializa para la creación de relatos sobre otros desaparecidos que no son su padre. Por lo que en la utilización de técnicas y herramientas visuales se da una continuidad entre la indagación creativa y personal y la construcción de narrativas en un espacio de memoria.

En las gigantografías de *Memorias de Vida y militancia* se utilizaron distintas estrategias visuales. Estéticamente, la serie se unifica por los modos de utilización del color que en general son tonos pasteles, los fondos parecen paredes gastadas o corroídas y sobre ellas se colocan los distintos materiales que no son más de tres elementos. Las imágenes tienen distintas tonalidades como el blanco y negro, el sepia o la foto color pero lo que los homogeneiza es que se trata de tonos de película analógica.¹⁷ Cada uno de estos *collages* intenta contar la vida y militancia de los retratados y la narración se detiene en la desaparición, por eso se solicitaron fotografías que no tuvieran que ver con el clásico formato carnet del registro del documento nacional de identidad utilizadas por los organismos de derechos humanos en su búsqueda de memoria, verdad y justicia, sino que se solicitaron imágenes de la vida cotidiana, de la infancia y juventud, imágenes alegres y en familia; que corresponden a distintos repertorios del álbum familiar. También en medio de las entrevistas se realizó un registro de objetos, cartas, dibujos, tapas de cuadernos y demás elementos de la vida cotidiana, atesorados por sus familiares.

En el proceso de construcción de las imágenes se buscó “transmitir en la postal parte de la vida de esa persona” (Quieto, 2013), y para ello se tomó la decisión estética de incorporar distintos materiales en los fondos del *collage*, como algún dibujo que haya realizado el desaparecido (por ejemplo en el caso de la postal de Ricardo Omar Lois, Figura 9.5), u objetos de la infancia (como la foto al avioncito de palitos de madera realizado por Miguel Ángel Boitano en su infancia, Figura 9.6) y cartas escritas por los desaparecidos o

17 Los *collages* luego de ser armados fueron revisados por Virginia Feinmann, quien hizo la corrección final de la estética y de los contenidos de los textos para que todas las historias tuvieran más o menos la misma idea de relato y forma.

por sus familiares (como en el caso de las postales a Gustavo Alberto Grigera, Figura 9.7 y Ricardo Haidar, Figura 9.8). Por ejemplo, en la postal referida a Gustavo Alberto Grigera se utiliza la imagen de la carta escrita por su esposa para su hija que aún no había nacido, en ella le explica quién era su padre, algunas de sus ideas y por qué era militante político. Con la inclusión de cartas en los *collages* se ponen en relación distintas temporalidades, ya que las fotos remiten a la vida de los desaparecidos y las cartas suelen ser escritas por familiares luego del secuestro, y allí sí se incluye esta etapa del relato que pretendía dejarse afuera. Se manifiestan las consecuencias, la ausencia en el seno familiar, se le habla y se le interpela. Ejemplo de ello es también la postal sobre Ricardo René Haidar (Figura 9.8), en la que en el fondo está una carta escrita por su madre cuando iba a cumplir cuarenta y un años: la escritura se va encimando, hay tachaduras hacia el final y hay preguntas punzantes que le hace la madre a su hijo y que siempre quedarán sin respuesta: “¿Qué fue de vos? ¿Qué hicieron con vos los asesinos?”

Como en la anterior, en algunas imágenes se entretajan vínculos entre el relato de la vida feliz y el relato de la ausencia, aunque ello se haya querido evitar al interior de cada relato. Otra de las postales en la que se da una conexión no explícita es en la referida a Miguel Ángel Boitano (Figura 9.6), en la que se incluye en el borde derecho la figura de un avioncito de madera, al respecto su madre relataba al momento de la inauguración de la muestra: “... este es un avioncito que Miguel Ángel hizo con fosforitos de madera cuando él tenía 5 o 6 años, cuando vi la postal la primera vez pensé que ese avión significaba los vuelos de la muerte, y me había equivocado, iera el avioncito de Miguel!” (Testimonio de Lita Boitano en Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex ESMA, 2014).

En la creación de los *collages*, las fotografías no fueron recortadas o editadas, y si bien se las utilizó de manera completa fueron intervenidas de distintas maneras: plásticamente mediante la modificación del color, a través de la multiplicación y hay un caso paradigmático de intervención digital. En varias gigantografías se realizó un coloreado en las fotografías en la que aparecen varias personas (por ejemplo en la postal de Patricia Roisinblit, Figura 9.9), se pintó con colores pastel y en tonos bajos a la persona desaparecida y al resto se las dejó en blanco y negro tal como figuran en la imagen original; como estrategia para diferenciar a los desaparecidos de sus familiares. Por ejemplo, en la postal referida a Patricia Roisinblit la selección de fotos muestra a Patricia en su infancia, pero la vida de adulta no se traduce en imágenes, su vida como mamá y esposa sólo aparecen en el relato, el cual menciona que fue secuestrada cuando estaba embarazada de ocho meses y que su hijo fue recuperado recién cuando tenía veintiún años. Narrativamente los relatos visuales recuperan fragmentos de la vida familiar, la infancia, los sueños y desde una construcción muchas veces idealizada del desaparecido se recae en una “narrativa humanitaria” en la que hay un borramiento de la identidad política, la militancia y los intereses revolucionarios de estas personas desaparecidas.

Otra de las estrategias fue la multiplicación de la imagen fotográfica (como en el caso de la postal sobre María Cristina Bustos, Figura 9.10), que fue montada como un rompecabezas. En cada una de las duplicaciones se interviene la ropa de la retratada y se la pinta de un color diferente: amarillo, verde, rosa. Según Quieto esta composición se produjo debido a una limitación del material visual con el que disponían (Quieto, 2013). Y si bien se trata de la utilización de un solo material, la composición permite tener presente una técnica de montaje y de composición entre partes, pegadas

y rearmadas, tal como sucede en el resto de las gigantografías, generando una homogeneización de las técnicas y de los procesos visuales utilizados.

En la construcción narrativa de estos dispositivos se suma la impronta del homenaje, no solo al desaparecido sino a la vida familiar, ejemplo de ello es el relato sobre Ricardo René Haidar (Figura 9.8) en el que se realiza una intervención digital, convirtiéndose en un caso clave, porque es la única que se trabajó de esa manera. En la fotografía se ve a una familia, los hijos, la esposa y la abuela, todos abrazados y en la parte del texto que acompaña hacia el final se lee: “Intervención fotográfica realizada por la familia”. Sin esta advertencia la fotografía pasaría desapercibida. Lo que sucedió fue que en la fotografía se reemplazó a una persona que estaba por la madre que no estaba en la toma. Según Quieto, se realizó esta aclaración ya que el Archivo Nacional de la Memoria (que es parte de este proyecto desde el área audiovisual), no estaba de acuerdo con este tipo de intervención sobre la imagen, ya que el material fotográfico es concebido desde una noción de documento, por lo que este tipo de manipulaciones no eran compatibles; mientras que las intervenciones sobre el coloreado tuvieron otra impronta ya que quedaba explícita esa intervención y no pasaba desapercibida por el ojo del espectador. Así que en este caso tuvieron algunos intercambios con sus familiares y finalmente se consensuó que la imagen quedaría tal como era planteada por la familia. En palabras de Quieto: “... quedó así, pero con la aclaración que era una intervención realizada por la familia, porque nosotros como archivo no tenemos esa perspectiva con las fotos o documentos, no estábamos de acuerdo con alterar la imagen, pero como trabajamos con las familias y ellos decían que querían que tal persona esté en la foto porque era importante y bueno y se armó. Ellos lo mandaron” (Quieto, 2013).

En este caso, se tensiona la perspectiva documental de la fotografía, en tanto huella de lo real con la noción de la fotografía como representación. A la vez que se prioriza la construcción de los familiares por encima de la perspectiva institucional sobre las fotografías. En este caso, el solapamiento o hibridación de roles de las creadoras de este dispositivo memorial posibilita la inserción de la perspectiva de los familiares, en tanto voces legitimadas para la construcción de relatos sobre los desaparecidos, retomando no solo las características de la “narrativa humanitaria” sino también las de la “narrativa familiar”, en la que el álbum fotográfico es uno de sus insumos básicos.¹⁸ De hecho, las creadoras de estos dispositivos poseían documentos de las organizaciones en las que militaban los desaparecidos, revistas, folletos y recortes pero se decidió no incluirlos, según Quieto porque “las revistas o folletos de las organizaciones tienen un lenguaje muy duro y un poco difícil de traducir al público en general” (Quieto, 2013), y porque se estaba trabajando con los familiares y se quería hacer un homenaje también a ellos. De nuevo, con esta decisión se recae en la narrativa canonizada por los familiares en la que la militancia pierde solidez, aunque se contaba con materiales para hacer una indagación sobre ese aspecto.

18 El uso de la fotografía en la historia familiar, surge desde que se populariza su uso y nace como un nuevo género, el de la fotografía doméstica. Este uso, tan estudiado por Bourdieu (2003), la instala dentro del repertorio de imágenes y de narraciones sobre los pasados familiares. La construcción del álbum familiar ha sido una tarea donde la selección y categorización de ciertos momentos del pasado, construye una narrativa especial en cada una de las familias en las que los sujetos materializan sus deseos de perpetuar ciertos momentos de la historia familiar. Según investigaciones de Agustina Triquell, “la inscripción del retrato fotográfico en la narrativa de la historia familiar posee así un doble sentido: por un lado, registra situaciones que connotan momentos felices para quienes los han vivido; por el otro, quizás de manera menos consiente, deja un documento testimonial para el futuro” (2011: 19). De acuerdo a esta conceptualización, una de las características claves de los álbumes es la de intentar ser un documento testimonial de las historias familiares, en vistas a futuro.

En todos los casos, los *collages* están compuestos casi exclusivamente por fotografías provenientes del álbum familiar, y en los textos también se hizo mucho hincapié en la vida familiar y los amigos, la militancia está mencionada pero no con la misma profundidad. En los textos se sintetiza la información recolectada en las entrevistas con los familiares y las historias relatadas tienen un orden cronológico, escritas en tercera persona, con muy pocas citas directas y cuando las hay se refieren a las fuentes como “sus compañeros” o “sus familiares” sin especificar con nombre y apellido quién dijo eso sobre el desaparecido. En este tipo de narrativa da la impresión de que se están contando datos objetivos y fijos, alejándose un poco de la noción que da nombre a esta muestra que es la de “memorias”, que contiene una perspectiva que incluye a pluralidad de voces, sentidos, relatos y disputas sobre el pasado. La narrativa militante, que era una reivindicación de los hijos, queda desdibujada frente a la narrativa humanitaria y familiar. El título de *Memorias de vida y militancia* quedó desbalanceado, evidenciando una preocupación inicial que no terminó plasmándose en la realización.

Por otro lado, la intervención *Presentes* se trató de la colocación de gigantografías de retratos de los desaparecidos en distintas paredes de los edificios que componen el predio. Las fotografías fueron impresas en papel y pegadas en las paredes a modo de mosaico. La colocación de estos dispositivos fue de carácter participativo y sus materiales tuvieron una impronta callejera, ya que se trató básicamente de papel y engrudo. La colocación de los retratos de desaparecidos en las paredes de la ex ESMA se realizó con la participación de los familiares, quienes eligieron la imagen y la colocaron en el marco de un pequeño acto, donde algunos de ellos dijeron unas palabras en recuerdo del desaparecido y le dejaron una flor. Ese momento fue vivido como un

homenaje donde los participantes recordaron y honraron al desaparecido. Estas instalaciones continúan realizándose, puntualmente algunos sábados del mes, sin invitación explícita al público, aunque si algún visitante se encuentra con ese evento puede quedarse a observar; por lo que la idea de arte participativo queda en entredicho ya que los participantes fueron solo los familiares y amigos, citados para esa actividad.

En relación a la imagen utilizada para la instalación, fue solicitada a las familias intentando que no fuera la típica foto carnet, para exponer otros retratos del ámbito familiar (Lewi, 2015). Aunque algunas veces sí han utilizado las fotos del documento nacional de identidad porque era la única que tenían disponibles las familias, y también han utilizado fotos sonrientes pero reencuadradas en un formato carnet. Así que, si bien quisieron evitar un uso fotográfico ya cristalizado sobre los desaparecidos, por momentos las creadoras han recaído en ese recurso. Luego, el proceso retomó la impronta del arte callejero de las creadoras. La imagen fue trabajada para poder imprimirla en gran escala con un programa *online*, que la amplía al tamaño deseado y la divide en la cantidad de hojas necesarias, descomponiendo la imagen en cuadrículas que luego se imprimen en cualquier impresora hogareña y se arman como rompecabezas. El uso de una herramienta de acceso libre (el programa en línea), la posibilidad de replicación y el acceso a materiales baratos y cotidianos como una impresora hogareña, papel y engrudo reedita la impronta callejera como la creación de afiches¹⁹ y pegatinas; a la vez que el espacio a intervenir,

19 Algunos autores llaman a estas técnicas como "materialidad débil", habituales en las prácticas del activismo artístico. Ya que poseen dos características: la primera "consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera" y la segunda "resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación" (Expósito, Vidal, y Vindel, 2012:50).

las paredes de los edificios del predio recobra el gesto del activismo artístico en la vía pública. Recupera prácticas iniciadas en la década de los ochenta, donde la serigrafía y la fotocopia cumplieron un importante papel en las acciones impulsadas por colectivos vinculados a los movimientos de derechos humanos en la Argentina, como por ejemplo las pancartas llevadas por las Madres de Plaza de Mayo con fotografías ampliadas de los desaparecidos durante las marchas, las siluetas desplegadas en el espacio urbano de Buenos Aires durante lo que se conoció como *El Siluetazo*²⁰ (Expósito, Vidal y Vindel, 2012) y en los noventa las pegatinas del GAC en el marco a los escraches a los represores. Con *Presentes* se retoma un gesto de denuncia, ya que por primera vez se instalaron sobre las paredes del ex centro clandestino de detención ESMA los retratos de los desaparecidos, y aunque la acción no estuvo cargada de emociones como el reclamo y el enojo, los retratos en el predio no dejan de señalar su desaparición.

La instalación de las gigantografías fue una puesta en acto, ya que se citó a los familiares y se realizó la colocación de la imagen. La misma se compuso de aproximadamente cuarenta recortes que al pegarlos uno al lado de otro armaron la foto, que fue adherida sobre la pared con un preparado de engrudo y pegamento. En general, los miembros del equipo del GAC comenzaron la primera línea de recortes, pasaron el pegamento por la pared y mostraron a todos cómo continuar pegando una al lado de la otra las piezas que componen la imagen, luego los familiares y amigos fueron pegando los fragmentos hasta que el retrato quedó armado (Figuras 9.11, 9.12 y 9.13). Sobre este procedimiento, varios autores (Fortuny, 2014; Durán, 2013;

20 Sobre la silueteada, sus orígenes y proyecciones nacionales e internacionales, cfr. el capítulo de Julio Flores incluido en esta obra.

Blejmar, 2013; García, 2011) coinciden en señalar que las producciones visuales realizadas por hijos de desaparecidos trabajan en torno a las ideas de “rompecabezas”, “reconstrucción”, “fragmentación” y “montaje” de la memoria y su imagen visual, a través de la reutilización y resignificación de fotografías provenientes de álbumes familiares, por lo que este recurso mantuvo una continuidad narrativa y generacional de quienes la produjeron. Por último, en general el familiar más cercano (madre, hermanos o hijos) pegó un cartel con el nombre del retratado y la fecha de desaparición (Figura 9.14). En estos pequeños textos también se recayó en una “narrativa humanitaria” donde los desaparecidos fueron presentados a partir de sus datos identitarios (como el nombre, la edad) y datos fácticos como la fecha de desaparición, dejando de lado a la política y la militancia.

En la instalación *Presentes* se sintetizaron dos tipos de acciones realizadas en el espacio público: la denuncia y el homenaje. En el sentido de lo netamente social y subjetivo, la intervención también se convirtió en un marco para que se dieran distintos momentos de un ritual de duelo y homenaje (Larralde Armas, 2019) ya que los familiares además de construir la imagen a veces sembraron una planta o dejaron un clavel rojo al lado del retrato, le dieron un beso y dijeron algunas palabras sobre el desaparecido: contaron anécdotas, recuerdos y reflexiones, haciendo foco nuevamente en la vida familiar, los ideales y los sueños. Por eso, y por las características que tuvo el evento, entendemos que el lugar central lo tuvieron las familias, a la vez que la creación de la imagen planteaba diferentes jerarquías, en las que quienes podían construir el retrato del desaparecido solo fueron los familiares directos, priorizándose así el vínculo sanguíneo.

4. Conclusiones

El análisis los dispositivos memoriales instalados en el Espacio para la Memoria (ex ESMA) nos permiten comprender cómo es semantizado el espacio en relación a la representación de los desaparecidos. En los dispositivos memoriales *Memorias de vida y militancia* y *Presentes* se articulan distintos tipos de narrativas construidas en el marco de las manifestaciones y reclamos del movimiento de derechos humanos.

La reconstrucción de las narrativas sobre los desaparecidos dentro del movimiento de derechos humanos nos posibilitaron observar anudamientos, tensiones y diálogos entre la “narrativa humanitaria”, la “narrativa militante” y la “narrativa familiar”, comprendiendo al Espacio para la Memoria como un lugar de convergencia de diferentes trayectorias y perspectivas sobre cómo relatar a los desaparecidos y construir dispositivos memoriales sobre ellos. En este caso, la perspectiva de la “narrativa humanitaria” se presenta como dominante en la creación de estos dispositivos memoriales, perdiendo solidez la mirada crítica y la reivindicación de la política y la militancia propuesta por la agrupación HIJOS. Y aunque estos dispositivos fueron creados a partir del año 2012 cuando en el país se estaba viviendo una etapa de “institucionalización de la memoria” (Longoni, 2009) o “estatización de la memoria” (Da Silva Catela, 2009), hay temas como la militancia o la lucha revolucionaria que aún presentan dificultades y son permeadas por silencios, o formas aún subterráneas (Pollak, 2006) de significar el pasado. Más aún hoy, en el marco de un gobierno nacional negacionista,²¹ es posible comprender las

21 Durante el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) se han realizado innumerables declaraciones y acciones en torno a los derechos humanos dejando en claro que uno de los objetivos del go-

disputas y discusiones aún no saldadas en referencia a este tema.

En los dispositivos memoriales analizados se dio una continuidad entre quienes conservan y cuidan el álbum familiar, y quienes lo interrogan y manipulan artísticamente para luego exponerlo, constituyéndose así a los familiares como las voces legitimadas para abordar esos materiales y construir narrativas sobre los desaparecidos. A nivel estético y visual se retoman estrategias ya exploradas por sus creadoras. En estas construcciones vuelven a aparecer los álbumes familiares como insumo principal para la creación de narrativas visuales, por lo que esos materiales transitan diferentes espacios públicos y privados: el seno íntimo del hogar donde la imagen aparece como reliquia u objeto sagrado; las manifestaciones públicas en la calle en la que la fotografía se convierte en un objeto de denuncia y “certificación de presencia” (Barthes, 1994); y el espacio memorial o institucional donde a través de la imagen se exhibe la ausencia, se rinde homenaje y se transmiten sentidos en el marco de una política pública.

bierno era revisar a las políticas de memoria y realizar un giro conservador para proteger a los familiares víctimas de la guerrilla durante los años setenta. En este marco, el presidente Macri ha denunciado el “curro de los derechos humanos” y ha impulsado un decreto que flexibiliza condenas contra los genocidas, impulsando el “2x1”, ley mediante la cual podrían reducirse las penas a los represores que fue repudiada por organismos de DDHH y grandes movilizaciones populares, quedando sin efecto.

Estas memorias reafirman los sentidos con los que fueron creados los álbumes familiares, porque las operaciones artísticas reconstruyen los lazos familiares, las narrativas biográficas, y los usos sociales de los repertorios familiares. Las operaciones artísticas de recorte, montaje, *collage* e intervención plástica construyen relatos, en las que, en el marco de una institución de memoria, se privilegia un tipo de narrativa en la que la unión familiar, los lazos sanguíneos y el relato moral obturan otros sentidos.

Anexo fotográfico



Figura 9.1. De la serie Arqueología de la ausencia (fotografía, 1999-2001, Lucila Quieto).



Figura 9.2. De la serie *Filiaciones* (collage, 2014, Lucila Quieto).



Figura 9.3. "Aquí viven genocidas. 24 de marzo". En el recorrido de la marcha del 24 de marzo, se pegan los afiches que contienen las direcciones de los genocidas eschachados. El afiche se volvió a realizar para

la misma fecha en los años 2002-2004 y 2006. En cada caso, se transformó el diseño y se agregaron las direcciones de los nuevos esgrachados (afiche, 24 de marzo de 2004. Fuente: GAC).



Figura 9.4. Memorias de vida y militancia, Espacio para la Memoria (Ex ESMA) (instalación, 2013. Foto: Florencia Larralde Armas).



Figura 9.5. Relato visual sobre Ricardo Omar Lois. En *Memorias de vida y militancia* (collage, 2013. Fuente: Ente Público Espacio Memoria).



Figura 9.6. Relato visual sobre Miguel Ángel Boitano. En Memorias de vida y militancia (collage, 2013. Fuente: Ente Público Espacio Memoria).



Figura 9.7. Relato visual sobre Gustavo Alberto Grigera. En *Memorias de vida y militancia*. (collage, 2013. Fuente: Ente Público Espacio Memoria).



Figura 9.9. Relato visual sobre Patricia Roisinblit. En *Memorias de vida y militancia* (collage, 2013. Fuente: Ente Público Espacio Memoria).



Figura 9.10. Relato visual sobre María Cristina Bustos. En Memorias de vida y militancia (collage, 2013. Fuente: Ente Público Espacio Memoria).



Figura 9.11. Presentes. Homenaje a Jorge Omar Lazarte (intervención, 19 de enero de 2015, Ex ESMA. Fuente: Área de Prensa. Ente).



Figura 9.12. Presentes (intervención, 10 de septiembre de 2012, Ex ESMA. Fuente: Área de Prensa. Ente).



Figura 9.13. Presentes (intervención, 4 de septiembre de 2012, Ex ESMA. Fuente: Área de Prensa. Ente).



Figura 9.14. Presentes (intervención, 10 de septiembre de 2012, Ex ESMA. Fuente: Área de Prensa. Ente).

Bibliografía

- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Blejmar, J. (2013). *La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto*. En Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, pp. 173-193. Buenos Aires, Librería.
- Bourdieu, P. (1997). *La ilusión biográfica*. En *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, pp. 74-83. Barcelona, Anagrama.
- Carras, R. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Crenzel, E. (comp.) (2010). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas. 1983-2008*. Buenos Aires, Biblos.
- Croccia, M. (2015). Entrevista personal, 6 de octubre.
- Cueto Rúa, S. (2008). *HIJOS La Plata. Memorias tensionadas. Análisis de los relatos sobre el pasado reciente que elaboran los militantes de HIJOS*. En *Cuadernos del Sur, Historia*, núm. 37, pp. 85-106. Universidad Nacional del Sur Departamento de Humanidades. Bahía Blanca.
- . (2010). *Demandas de justicia y escrache en HIJOS La Plata*. En *Trabajos y Comunicaciones*, 2da. Época, núm. 36, pp. 165-183.
- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Al Margen.
- . (2009). *Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas*. En Bohoslavsky, E.; Franco, M.; Iglesias, M. y Lvovich, D. (dirs.) *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Buenos Aires, Prometeo-UNGS.
- Durán, V. (2013). *Imágenes íntimas, heridas públicas*. En Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, pp. 157-172. Buenos Aires, Librería.
- Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex ESMA [espaciomemoria]. (2014). *Instalación Memorias de vida y militancia*. [Archivo de Video] En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=bjbg1lBuVGQ>> [Consulta: 09-04-2020].

- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de muestra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Colección Teoría, Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Langland, V. (2005). *Fotografía y memoria*. En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, pp. 87-90. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Larralde Armas, F. (2015). *Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto)*. En *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM, núm. 30.
- . (2017). *El predio: espacio y visualidad en el “Espacio para la Memoria y para la promoción y Defensa de los Derechos Humanos”, ex ESMA (2004-2015)*. Tesis no publicada. Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata.
- . (2019). *Representaciones de la desaparición: prácticas rituales y resignificación del Espacio para la Memoria (Ex-ESMA)*. En *Revista Miríada: Investigación en Ciencias Sociales*, vol. núm. 10, núm. 14, pp. 201-229. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad del Salvador.
- Lazzara, M. (2003). *Tres recorridos por Villa Grimaldi*. En Jelin, E. y Langland, V. (orgs.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI.
- Lewi, A. (2015). Entrevista personal, 6 de octubre.
- Longoni, A. (2009). (Con) texto(s) para el GAC. En Carras, R. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, pp. 9-16. Buenos Aires, Tinta Limón.

- Messina, L. (2016). Reflexiones sobre la articulación estado-sociedad civil en las políticas de la memoria en Argentina. En Revista Memória em Rede, vol. 8, núm. 15, pp. 109-136. Pelotas.
- Pollak, M. (2006). Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata, Al Margen.
- Quieto, L. (2013). Entrevista personal, 6 de marzo.
- Sarlo, B. (2002). Tiempo presente. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Vezzetti, H. (2009). Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos. Buenos Aires, Siglo XXI.

10. Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan

Maximiliano de la Puente

Ramiro Manduca

1. Introducción

El nuevo auge de las políticas neoliberales que han tenido lugar en Argentina a partir de la asunción del mandato presidencial de Mauricio Macri en diciembre de 2015, ha suscitado entre diversas manifestaciones de repudio, la aparición de nuevos colectivos de activismo artístico, algunos de los cuales buscaremos abordar de manera parcial en este trabajo. Nos centraremos en Fuerza artística de Choque Comunicativo (FACC), Colectivo Fin de Un Mundo (FUNO) y Compañía de Funciones Patrióticas (CFP).

Las acciones sobre las que reflexionaremos han “invadido la ciudad”, tomando como disparador aspectos diversos en torno a la última dictadura militar argentina. Justamente el ataque a las políticas de memoria, en pos de garantizar la impunidad de los responsables de crímenes de lesa humanidad y en relegitimar la acción interna de las Fuerzas Armadas, sumado a una creciente represión dirigida hacia diversos sectores de la sociedad, fueron aspectos relevantes en las políticas llevadas adelante por la Alianza Cambiemos en sus cuatro años de gobierno.

Al pensar la emergencia de FUNO, FACC y CFP, es oportuno retomar la periodización formulada por Ana Longoni (2010) en torno a los activismos artísticos entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI en Argentina, para

caracterizar históricamente el actual período. Longoni ofrece la siguiente definición de activismo artístico: “Dentro del ‘activismo artístico’, expresión genérica (y conscientemente problemática) [...] se pueden agrupar un conjunto de prácticas muy heterogénea, producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los cruzan con saberes extra-artísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir en alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del disenso” (Longoni, 2011: 15).

La autora destaca tres momentos: el primero, a mediados de la década del noventa, asociado a la emergencia de colectivos tales como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera, los cuales, en su opinión, fueron una parte fundamental de la revitalización del movimiento de Derechos Humanos ante las políticas del olvido llevadas adelante por el gobierno menemista. Un segundo momento es el que va de la rebelión popular de 2001 hasta la asunción de Néstor Kirchner en 2003. Este momento estuvo signado por el vínculo de los colectivos con diversas agrupaciones de trabajadores desocupados y movimientos piqueteros. Tal vínculo constituyó “una reevaluación y transformación de la idea de lo político” (Longoni, 2010: 91), conjuntamente con la búsqueda de “articular sus prácticas con la revitalización de la praxis social” (Longoni, 2010: 91), cuestionando entonces el estatuto artístico como un aspecto más dentro del marco de la crisis de representación propia de esos años. Con la asunción de Néstor Kirchner esta etapa llega a su fin, muchos de estos activistas pasaron a trabajar incluso dentro de las órbitas de ese mismo Estado que cuestionaban, pero lo más importante destacado por Longoni es que a partir de allí “se reinstala el pacto hegemónico en términos de gobernabilidad” (Longoni, 2010: 92) que lleva a los colectivos a un período de introspección y de repliegue.

La situación actual podría pensarse como una nueva emergencia o salida de ese repliegue, ante un contexto signado por un nuevo auge de las políticas neoliberales tras el período del “Estado social” del kirchnerismo.²² Sin embargo, la emergencia de algunos de los colectivos que aquí abordaremos, como FUNO en 2012, aún en pleno gobierno y hegemonía kirchnerista, se dan por fuera de un contexto de crisis como los que Longoni identifica en los períodos previos. Si para la autora se abría por esos años un interrogante acerca de cómo derivaría el accionar de los activismos artísticos, es posible pensar que su reemergencia pone en tensión la idea de una posible resolución de la crisis de representación abierta en 2001.

En un temprano artículo, Eduardo Grüner sembraba el interrogante acerca de si la revisión de formas clásicas de democracia formal o “procedimental”: “... ¿alcanzará la profundidad suficiente como para dar lugar a un nuevo imaginario más radicalizado o retrocederá hacia modos hoy imponderables de autoritarismo, caudillismo autoritario u otras variantes que permitan construir consenso de los partidos del Orden?” (Grüner, 2002: 19).

Si bien el kirchnerismo no expresó esa regresión autoritaria, sí implicó la reconstrucción de un consenso dentro del escenario político argentino, no exento de tensiones. Son los ecos de esos cuestionamientos al tipo de democracia los que parecen, entonces, hacerse presentes en algunos de estos colectivos, tanto por su organización interna y modos de tomar decisiones (basadas en criterios asamblearios y horizontalistas), como por sus formas de creación colectiva y su irrupción en las calles.

22 NdeE: El artículo fue escrito en 2019 y hace referencia a las políticas del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019).

Estos ensayos organizativos que surgieron durante un contexto de cierta estabilidad social y política como fue el período 2003-2015 en Argentina comenzaron a multiplicarse, tejer redes, ensayar nuevas formas de interpelación (como el uso de las redes sociales) y estéticas, ante la nueva coyuntura política abierta con la asunción de Mauricio Macri como presidente. En ese sentido, se destaca el evento *Arte Urgente*. Convocado en septiembre del 2017 por trabajadores, artistas e investigadores del Espacio de Memoria Ex ESMA, en el que participaron más de cincuenta colectivos, momento relevante donde se cristalizó, en algún sentido esta re-emergencia del “activismo artístico”. En el documento del encuentro de cara al plenario entre los colectivos que participaron se plantean los objetivos del mismo: “Muchos nuevos colectivos de activismo siguen activando, y otros tantos están surgiendo en todo el país, y nos pareció importante generar un escenario de encuentro y confluencia de esas energías para que nos conozcamos o reencontremos (los que están más aislados o distantes), transmitamos experiencias y pensemos juntxs un estado de situación y también la posibilidad de propuestas. Esto no va en desmedro de las enormes diferencias entre nosotrxs, en las prácticas, en los itinerarios, en los movimientos sociales con los que se vinculan, los territorios de intervención. Esta reunión se propone como un punto de partida para activar juntxs” (Di Filippo, Iida, Longoni y Pérez Rocca, 2017).

Dentro de ese encuentro, estuvieron nucleados también algunos de los colectivos que pasaremos a analizar a continuación.

2. Colectivo Fin de Un Mundo

El Colectivo FUNO surge en el año 2012 a partir de una convocatoria en el marco del 520° aniversario de la Conquista de América realizada por la compañía teatral Tres Gatos Locos. La acción fue denominada *Proyecto 10/52 Fin De Un Mundo*. El nombre 10/52 hace referencia al tiempo cíclico en la cosmovisión del Mundo maya. Los ciclos de 52 años implicaban un salto energético en esta cultura, y 520 condensa la cifra equivalente a 10 veces 52 años de la conquista. El 2012 era también el momento en el que, para los mayas, el mundo finalizaría. Es partiendo de esta asociación al “fin del mundo”, que la bajada de la intervención contenía la frase “Fin de un Mundo” que luego, en una decisión colectiva, pasaría a ser el nombre con el que se identifican como colectivo.

En FUNO no se nuclea sólo actores sino también artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos, fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos, sonidistas), y otros trabajadores de la cultura, así como personas sin ningún vínculo particular con el arte pero que pueden aportar y coincidir con los objetivos que se buscan alcanzar. FUNO apunta a construir una suerte de comunidad, un ser en común donde prime la diversidad como principal riqueza, donde aparezca la heterogeneidad como principal fortaleza, frente a la tendencia individualizante del neoliberalismo. De ahí la amplitud de su convocatoria y la diversidad de quienes forman parte de sus intervenciones.

En cuanto al modelo organizativo, desde la primera convocatoria, y previamente a asumir una referencia como colectivo, se propuso un tipo de organización en la que se destaca una dinámica de tipo horizontal pero con una instancia centralizadora (o “sincronizadora”). Las tareas a llevar adelante en cada acción se dividen en distintos

círculos, centralizados en una instancia donde se nuclean responsables de cada uno llamada “sincro”.

Entre las más de treinta acciones llevadas adelante por el colectivo, hay una serie de ellas caracterizadas por su composición colectiva, multicoral y grandilocuente que, en palabras de sus mismos integrantes, obedece a una estética o código “épico”, no en términos brechtianos únicamente sino en relación con el género épico clásico. Las acciones que se pueden enmarcar en este grupo suelen remitir a la afectividad de quienes las presencian y tienen un enorme potencial escénico dado por un importante despliegue y por la cantidad de *performers* que participan de ellas. Las puestas de FUNO que se pueden agrupar en esta categoría suelen estar estructuradas a partir de movimientos coreográficos e incorporan a la música como un elemento fundamental, en ocasiones en vivo, en otras a partir de reproducciones. La de mayor impacto en tal sentido es *Radio FUNO* en sus diversas ediciones, realizada en el marco de las marchas por el 24 de marzo que suele convocar a cientos de *performers* y sobre la que nos centraremos en este trabajo.

Radio FUNO consiste en una narración coreográfica a partir de canciones populares de diversos géneros, con el fin de construir una curva dramática donde se entrecruzan temas vinculados a los tiempos dictatoriales y a la represión estatal con otros que parecen llamar a la acción. Su lugar de emplazamiento es dentro de la columna del Encuentro Memoria, Verdad y Justicia (EMVYJ),²³ dentro de la marcha que cada 24 de marzo se realiza en la Ciudad de Buenos Aires. La primera edición, bajo el nombre *Memoria y Canto para volver*, se realizó en 2013. La fecha no es menor, ya que

23 Espacio que aglutina a organizaciones políticas de izquierda y a organismos de derechos humanos que se han posicionado de manera crítica durante las gestiones de Néstor Kirchner y Cristina Fernández (2002-2015).

marchar dentro de esa columna en esa coyuntura dejaba planteada una toma de posición por parte del colectivo respecto a los sectores políticos de izquierda que por entonces se encontraban en mayor tensión con el gobierno kirchnerista. Esa decisión política se mantiene aún hoy, y es con ese espacio que FUNO se moviliza.

El formato que asumió la acción en este primer momento consistió en una banda en vivo que sobre un camión iba interpretando un set en el que se incluían canciones tales como: *La Marcha de la Bronca* de Pedro y Pablo; *Los dinosaurios* de Charly García; *Señor Matanza* de Mano Negra; *Desapariciones* de Rubén Blades y *Como la Cigarra* de María Elena Walsh, en una versión rock. Debajo se encontraban encolumnados los *performers*, vestidos totalmente de negro y con un antifaz blanco, ocupando la centralidad de la intervención. Las coreografías alternaban momentos de mayor movimiento y efervescencia, con otros donde lo que primaba era la quietud. La duración aproximada era de quince minutos, con descansos de una extensión similar y repeticiones hasta llegar a la Plaza de Mayo.

Las ediciones siguientes, *Memoria y Canto para Volver Volumen II* y las cinco de *Radio FUNO*, sostuvieron el espíritu de la acción inicial, con agregados y modificaciones importantes de señalar. Por un lado, la banda fue reemplazada por música grabada que garantiza una reproducción más nítida al tiempo que da lugar a montar anuncios propios de una emisora radial. Los mismos fueron cambiando en cada ocasión, expresando también, desde un lenguaje propio, las lecturas políticas del colectivo y poniendo de manifiesto su consolidación como tal. Si en el Volumen IV (2016) se podía escuchar una cortina de presentación simple, que anunciaba “somos *Radio Funo 4.40* en vivo, en cuerpo; *Radio Funo 4.40* la emisora caminante del Colectivo Fin de Un Mundo”, en el volumen V (2017), y a dos años de gobierno

de Cambiemos, el anuncio tomaba como eje el lema que el colectivo había elegido para ese año, “baila tu bronca”, al tiempo que sentaba su lugar de enunciación dentro de la masiva movilización: “desde el corazón de la marcha *Radio Funo* Volumen V, mueve tu corazón, la emisora caminante del Colectivo Fin de un Mundo, toma las calles y alza su voz, una respiración colectiva que estalla las fronteras entre el arte y la política. ¡Baila tu Bronca!”. En el Volumen VI (2018) por su parte, a la pieza principal del repertorio musical se le incorporó un “intervalo” de estética circense, durante el cual se alternaban anuncios con la voz de diversos funcionarios del gobierno nacional, entre los que se destacaban declaraciones de la Ministra de Seguridad Patricia Bullrich en torno a la desaparición forzada de Santiago Maldonado, con fragmentos de textos de Liliana Bodoc, escritora mendocina que había fallecido recientemente y con la cual el colectivo tenía particular cercanía.²⁴ Este montaje parecía contraponer el infame discurso de la funcionaria con el mundo por crear que encuentra su origen en la poesía, en estrecha sintonía con los postulados constitutivos del colectivo.

La última edición, que tuvo lugar el 24 de marzo de 2019 en el 43° aniversario del golpe de Estado, dio un paso más en el desarrollo de esta propuesta. Con un nuevo repertorio de canciones la narración adquirió mayor unidad y sutileza, al ir y venir entre los temas musicales y las voces en *off*. El comienzo de la acción fue con *Cerca de la Revolución* de Charly García, sucedido luego por un fragmento del primer comunicado de la junta militar; posteriormente el ya utilizado tema *Desapariciones* de Rubén Blades y tras esto, un relato en *off* que daba pie a la acción. La voz enunciaba: “Silencio, Dolor, Jueves”, comenzando tras esto una ronda donde la

24 Bodoc había escrito textos para las primeras intervenciones del colectivo.

presencia de pañuelos blancos remitía directamente a las Madres de Plaza de Mayo. Luego de un silencio, la voz continuaba: “En el centro de la duda. Es como si toda tu vida te hubieras mirado en el espejo que te deforma. Todavía destrozada, pero al menos los pedacitos tienen sentido. Tengo un nombre ahora, que resuena como un redoblante en carnaval. Dudé Pregunté. Me negaron. Insistí”. (Figura 10.1).



Figura 10.1. Radio FUNO Vol.7 (performance, 2019, Colectivo Fin De Un Mundo).

La lucha de los hijos por su identidad se hace presente, y se encarna en una imagen de enorme potencia en la que una niña de ocho años es la única que queda parada ante los cientos de *performers* en cuclillas que repentinamente giran su cabeza hacia el centro del dispositivo escénico. Finalizado este momento, y en una suerte de alternancia de estados escénicos que lograban construir una atmósfera de enorme sensibilidad, irrumpía el tema *Malbicho* de los Fabulosos Cadillacs intervenido con declaraciones de Mauricio Macri, sentando una relación estrecha entre

pasado y presente. Un nuevo estado rompe abruptamente, en este caso, a partir del tema *La familia argentina* de Viudas e Hijas del Rock and Roll que es interrumpida por *Shock* de la rapera francochilena Ana Tijoux, cuya letra inspirada en las rebeliones estudiantiles de “los pingüinos” chilenos se erige como una suerte de manifiesto antineoliberal, al reiterar de manera afirmativa “No toleraremos más tu doctrina del shock”. La superposición de canciones implica también un cambio de actitud notorio en las corporalidades femeninas. Nuevamente se hacen presentes las rondas, cuyo comienzo parte de las Madres, pero a ellas se le suman otras que actualizan la vigencia de las luchas sociales, al utilizar pañuelos verdes y azules. En una suerte de cordón, mujeres con pañuelos verdes pasan a proteger a las “madres”, constituyendo así una genealogía de resistencias trazada en simples movimientos circulares a los que se van integrando cada vez más *performers*. Finalmente, y tras un momento de una “formación guerrera” al estilo *haka*, el cierre de la acción se da a partir de la irrupción de decenas de *performers* mostrando distintas destrezas con objetos de fuego, al unísono del tema *Fuego* del grupo colombiano Bomba Estéreo. El estribillo de “mantenlo prendido fuego” parece ser una interpelación directa al público, una búsqueda de incidir en aquellos que han acompañado a la columna durante esos minutos, con el fin de que lleven a la acción el mantener en llamas la memoria, pero también hacerla acto en la intervención de la realidad actual. Precisamente es con este tema que el cordón se levanta y se invita al público a irrumpir en el “escenario”. (Figura 10.2).



Figura 10.2. Radio FUNO Vol.7 (performance, 2019, Colectivo Fin De Un Mundo).

Un segundo aspecto a señalar en las modificaciones que tuvo la acción, es que con el correr de las ediciones, la convocatoria inicial de cerca de cincuenta personas fue aumentando al punto de llegar en la última a cerca de doscientos cincuenta *performers*, a los que hay que sumarles unas veinte personas más entre técnica y aspectos logísticos, un número similar en cobertura, junto a unos cincuenta colaboradores que ayudan a generar el cordón con el que se delimita la columna. Dos cuestiones se desprenden de esto. Por un lado, se pone de manifiesto el carácter abierto del colectivo, en el que la participación involucra a personas de un rango etario que va desde niños y niñas de ocho años a personas de sesenta, sin necesidad de que tengan experiencia artística previa. Por otro, la cada vez más masiva participación (que se da en este caso pero no necesariamente en otras acciones) da cuenta de una cierta eficacia política en su intervención, que tiene al mismo tiempo un

correlato en la narración y la posibilidad de establecer distintos roles dentro de ella. En muchos casos participan en la acción personas que no son asiduos asistentes a movilizaciones, pero que sin embargo encuentran en FUNO un modo de estar y de ser parte, logrando incluso adoptar una identidad desde donde enunciar su posición al respecto. En este punto la consigna de “romper las fronteras entre arte y política” parece tomar carnadura. De algún modo, quienes llegan son interpelados por ese lado artístico, pero logran también construir un modo particular de posicionarse ante la realidad. Podemos poner en tensión hasta qué punto este involucramiento “suave” implica un posicionamiento crítico ante la realidad, o sólo funciona como salvoducto individual para un sector de las clases medias urbanas. En todo caso, como señalamos más arriba, lo que se proyectan son “ecos” de la crisis de representación que con sus diversas intensidades caracteriza al escenario político argentino del siglo XXI.

Un tercer y último aspecto, estrechamente vinculado a lo anterior, tiene que ver con el desarrollo estético de las acciones. Sin lugar a dudas, es la masividad la que en este caso opera como rasgo destacado en términos de las construcciones estéticas que se logran. Esto se hace notorio en los vestuarios, que, si bien son contruidos por cada *performer*, obedecen a lineamientos precisos que son propuestos desde el círculo visuales para lograr una homogeneidad en ese plano. Del mismo modo, la construcción coreográfica es un elemento ponderable, tendiente a generar movimientos de poca dificultad para que sean apropiados de manera sencilla por la diversidad de cuerpos que intervienen, conjugándolos a la vez con una composición de imágenes de fuerte impacto visual. Es necesario señalar que hay un periodo de ensayos semanales de cuatro a cinco horas durante todo el mes de febrero, en el que, además, luego de cada

encuentro, se envía una filmación general del mismo y un detalle puntual de los movimientos a todos los *performers* que intervienen.

Como mencionamos al comienzo del apartado, FUNO tiende a construir una lógica comunitaria entre sus miembros en términos amplios, una identidad común que construye lazos de confianza para potenciar la intervención en las calles, un modo específico de estar y construir memoria. En la acción específica que analizamos, la puesta en escena de una serie de íconos populares de la resistencia a la dictadura y a la impunidad, como las madres y los hijos, y el acompañamiento de un repertorio musical que es ampliamente relacionado con un sentido contestatario por quienes asisten a una marcha como la del 24 de marzo, construye también otro tipo de comunidad con quienes son espectadores, a la que, parafraseando a André Carreira (2017), podemos definir como una “comunidad (afectiva) transitoria”. El momento en el que esta se consuma es precisamente al levantarse el cordón y poder integrarse al desahogo final del “mantenlo prendido fuego” con los *performers*, pero es la propuesta en su conjunto, sus nudos narrativos, los cruces entre pasado y presente, los que llevan a tal desenlace.

3. Compañía de Funciones Patrióticas

El trabajo de la Compañía de Funciones Patrióticas (CFP) pasó por distintas etapas en sus ya diez años de existencia, pero en todas ellas hubo un común denominador en torno a poner en tensión y construir una mirada crítica acerca de la historia.

Si bien en un primer momento sus obras se desarrollaron en salas teatrales de diversos circuitos, partían de una premisa que contenía rasgos performáticos: sólo se realizaría

una función en coincidencia con alguna efeméride patria. De manera paródica, durante esta primera etapa la Compañía recuperó una suerte de protocolo ceremonial del siglo XIX en el que se realizaban “funciones patrióticas” para conmemorar una batalla, una personalidad política o celebrar una fecha importante para la nación, formato que, con himno de apertura de por medio, se reprodujo en actos escolares. Como señala Martín Seijo, director de la Compañía: “Nuestra primera etapa como Compañía (de 2008 a 2013) recuperó todo esto de manera paródica. Es decir, nuestro abordaje de la Patria era y es crítico, no celebratorio. En esos primeros años, nos caracterizamos por estrenar obras en una efeméride reconocida o no del calendario oficial. En general, el trabajo en cuestión se preparaba durante meses para presentarlo por única vez en la fecha elegida. El evento incluía siempre una versión del himno nacional y una merienda patria” (Seijo, 2018).

Esa mirada crítica continuó en el quehacer de la Compañía hasta la actualidad. En esa primer etapa las propuestas que generaron se vincularon principalmente con un pasado histórico en el sentido fuerte de la palabra, recuperando textos como *El Gigante de Amapolas* de Juan Bautista Alberdi o *Los siete platos de arroz con leche* de Lucio V. Mansilla, buscando ver de qué forma podían repercutir en el presente y atravesados, por lo tanto, por aspectos propios de la coyuntura.²⁵ Entre 2010 y 2013 tuvieron un momento de prolífica producción en el ámbito de la Fundación PROA y luego de esto, con modificaciones en la composición interna, comenzó un acercamiento hacia temas de la historia reciente.

25 A modo de ejemplo, la puesta de *El Gigante Amapolas*, estrenada en agosto de 2008, dejaba planteadas algunas directrices posibles de ser leídas en relación con el conflicto del gobierno nacional con las patronales agrarias que tuvo lugar durante ese mismo año.

El puntapié fue *Pirucho* una obra en la que el público tenía acceso a las cartas originales producidas en un intercambio epistolar entre un padre y un hijo (cercanos a la familia del director), fechadas en tiempos del primer peronismo. De allí en más, asumiendo los riesgos, las dificultades y los debates que implica generar, desde una mirada crítica, obras que aborden el pasado reciente, las producciones de la Compañía comenzaron a estar centradas en este período. Ese pasaje “temático” implicó también la puesta en escena de otros procedimientos estéticos. Nuevamente en palabras de Seijo: “Pasamos de lo teatral a lo performático, de la representación a la presentación, de la historia a la memoria, de la sala a la calle. Es una elección estético-política fundada en el reconocimiento de que la parodia, la ironía y el cinismo dejaron de ser para nosotros y por el momento recursos válidos para generar un lenguaje contemporáneo. Necesitamos empezar a creer en algo o, mejor dicho, sin ponernos solemnes, intentar construir algo en qué creer” (Seijo, 2018).

La *performance* se diferencia del concepto de representación, en tanto este último incluye aún la reproducción mimética de la realidad, en cambio el primero, pensado en tanto acción e intervención, puede dejar “huellas de un acto real” (Jodorowsky en Taylor, 2012: 43). La *performance* borra las diferencias y los límites entre ficción y realidad, lo cual tiene consecuencias más que significativas en las obras que abordan las memorias del terrorismo de Estado. Reactualización del pasado en el presente, resignificación de memorias siempre en tensión, la *performance* nos permite recuperar y poner en serie aquello que quizás se hubiera perdido para siempre, de otra manera. De todas formas y paradójicamente, las acciones de la *performance* funcionan siempre dentro de sistemas de representación, en los que el cuerpo del *performer* es sólo una mediación más entre

tantas, un cuerpo que transmite información y que participa en la circulación de imágenes. Cuerpos que evidencian en la arena de la escena marcas, llagas y cicatrices físicas y emocionales, personales y colectivas, íntimas, subjetivas y a la vez políticas y sociales. Esos cuerpos transmiten memorias individuales y colectivas, públicas y privadas, desarrollan gestos y significados que constituyen otras tantas formas posibles de recuperar la experiencia del terrorismo de Estado.

Este cambio de la sala a la calle partió de una premisa clara para la búsqueda estética de la Compañía: a diferencia por ejemplo de FUNO, no iban a ser acciones en el marco de movilizaciones, sino que tratarían de aportar desde otro lugar que escapara a un espacio (o de algún modo, “cartelera”) ya muy saturado. La búsqueda de la calle tuvo un disparador más bien estético que político, tratando de sostener la mirada crítica inicial y con el objetivo de poner en tensión los espacios donde se impone el visto bueno por alojar sólo miradas que acuerdan con lo que están expectando. Lo que prima entonces en estas acciones “no es bajar línea, sino ver qué acto estético se genera” (Seijo, 2018), y desde este lugar también lograr una particularidad en ese salir al espacio público que distinga el accionar de la Compañía respecto a otros colectivos.

En esta búsqueda aparecen los llamados *Relatos Situados* (RS) (Figura 10.3), recorridos performáticos urbanos en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, cuya idea original surge en conjunto con las artistas plásticas Paula Doberti y Virginia Corda. Con una influencia importante de las concepciones situacionistas de los años setenta, y los llamados “señalamientos” realizados por el artista plástico argentino Edgardo Vigo, junto a principios de una estética relacional y participativa, las propuestas performáticas revisten una particularidad: quienes

forman parte de ellas están invitados a hacer, sin mayores impedimentos, no son espectadores sino participantes. En el sentido planteado por Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), este borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, logra poner en juego “la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010: 52).

Una coordenada presente en todas estas acciones es “activar” las memorias sociales acerca de diversos acontecimientos de nuestra historia reciente. En este punto, las referencias sobre el terrorismo de Estado y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) han sido y siguen siendo un eje de fundamental importancia en el trabajo de la Compañía y de las artistas plásticas. Las huellas del terror quedan marcadas en la ciudad, pese a que el ritmo incesante de la misma por momentos parece hacerlo olvidar.



Figura 10.3. *Relato Situado. Una topografía de la Memoria II* (recorrido performático urbano, 2017, Compañía de Funciones Patrióticas. Foto: Noelia Prieto).

La recuperación de Vigo es central para las propuestas que la Compañía viene desarrollando en los últimos años, y constituye un elemento que tiene que ver con no imponer una imagen en el espacio urbano, sino con reorientar las miradas hacia aquello que los mismos signos urbanos tratan de esconder. En el caso de CFP el procedimiento estético mismo es el que constituye la llave para la politicidad de la acción: ¿hacia dónde se corre la mirada de los participantes? En tiempos neoliberales, ¿qué se hace en un recorrido urbano ante la creciente cantidad de personas en situación de calle? Estas preguntas las habilita el mismo dispositivo. En los RS, y sobre todo en experiencias como las que más adelante desarrollaremos, donde el abordaje del entramado urbano se expande a distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires, retomar la tradición del “señalamiento” otorga a las *performances* la posibilidad de dar luz,

visibilizar de un modo concreto, gráfico y territorial los alcances del terrorismo de Estado. Las derivas que llevan de una baldosa a otra, situadas en algunos casos a escasos metros en otros a pocas cuadras o a la vuelta de una esquina, expresan de manera cruda el accionar genocida al tiempo que resignifican el transitar por esas zonas urbanas. Las influencias que aparecen con fuerza entonces tienen una impronta más fuertemente arraigada en las artes visuales que en las teatrales, una mirada que parte incluso de un diálogo con procedimientos de las vanguardias de los sesenta y setenta. Es desde esa búsqueda que surgen las acciones. La politicidad está dada por ese carácter experimental, por ese no ceñirse a una tradición única, por romper las fronteras disciplinares.

En este caso, particularmente, nos interesa hacer una breve mención a una experiencia de la que formamos parte en vínculo con la CFP y como integrantes del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).²⁶ Desde hace tres años, la Compañía impulsa el 24 de marzo un evento simultáneo en el que tienen lugar distintos relatos situados en varios barrios de la Ciudad de Buenos Aires, al que han titulado: *Los barrios tienen memoria*. En el año 2018 nos encargamos de generar un recorrido específico en el barrio de La Paternal en coordinación con la comisión por la memoria barrial y la participación de otros colectivos y *performers*, entre ellos el Colectivo Dominio Público. Sin hacer un análisis pormenorizado de lo ocurrido, nos parece interesante compartir algunas

26 El grupo, coordinado por Lorena Verzero, ha establecido vínculos con la CFP desde hace ya más de tres años. Parte de las investigaciones de Verzero constituyen un aporte fundamental para pensar la estética y el accionar de la Compañía. Cfr. Verzero, 2018a y 2018b.

conclusiones en torno los modos de concebir la acción puntual como un “homenaje”. (Figura 10.4).

La dinámica de la deriva consistió en una suerte de caravana que iba siendo guiada por alguno de los *performers*. Quien estaba próximo a su acción se desprendía del ritmo del grupo y se adelantaba hacia su lugar específico donde esperaba la llegada del contingente. La presencia activa de miembros de la Comisión por la Memoria de La Paternal (CMLP), quienes habían llevado una bandera, sumado a una participación de cerca de cincuenta personas, convirtió a la acción en una suerte de prolongación de las manifestaciones que habían tenido lugar durante la tarde en el centro porteño.



Figura 10.4. Relato Situado. Los Barrios tienen memoria (recorrido performático urbano, 2018, Compañía de Funciones Patrióticas. Foto: Maximiliano de La Puente).

Desde la “dramaturgia” construida de manera colectiva con los *performers* y siguiendo en parte la misma propuesta

de la Compañía, el abordaje que llevamos adelante no trató de hacer una reconstrucción histórica de las personas a las que están destinadas las baldosas, sino que buscó más bien apelar desde diversas coordenadas a una acción de memoria, donde las biografías propias (de cada *performer*), las de los militantes de los años setenta e incluso los imaginarios sociales entraran en juego.

El hecho “teatral”, de este modo, rebalsa los parámetros tradicionales, configurándose como: “...una creación donde el texto dramático es agujereado, debilitado y no funciona como dispositivo esencial, implicando otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor, que ya no es intérprete, sino creador de una entidad ficcional, cocreador del acontecimiento escénico” (Diéguez, 2013: 31).

Sin embargo, esta concepción era distinta al bagaje traído desde la CMLP, ligada a una dinámica de carácter militante. A modo de ejemplo: los silencios generados tras las primeras acciones, fueron rápidamente “llenados” con el grito del nombre de la persona recordada, seguida del “¡Presente!”, dinámica que se repitió en cada una de las baldosas, otorgándole una solemnidad que en principio no era la buscada en la propuesta. Inclusive en un momento llegó a un punto “absurdo” donde dicho grito fue dado pese a que lo que se estaba nombrando no eran desaparecidos, sino los integrantes del plantel de Argentinos Juniors, ganador de la Copa Libertadores de América en el año 1985. Lo que es interesante destacar es que, en el devenir del recorrido, el grito ritualizado fue incorporado por los restantes miembros del público al tiempo que ambas dinámicas fueron alternándose, en una tensión que, al no superponerse, dotaba de contornos potentes a la experiencia. En algún punto, esto rebalsó los márgenes de lo planificado, haciendo que el presente teatral de la acción excediera una transmisión

lineal, generando más bien un juego múltiple de distancias. En el sentido planteado por Rancière: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010: 21).

El efecto estético, entonces, no vino dado por anticipado, sino que más allá de las intencionalidades de los creadores resultó incierto, ambiguo, conllevando una parte indecible, en la que se entrelazaron diversas políticas, configurando formas impredecibles (Rancière, 2010).

En el sentido planteado por Elizabeth Jelin, es posible identificar las “luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples” (Jelin, 2002). Se generan así distintas perspectivas en relación a la disputa por los recursos y las búsquedas estéticas y narrativas consideradas más o menos adecuadas para recordar. Por este motivo, durante el desarrollo de la acción se suscitaron tensiones en relación a la concepción de homenaje, en lo que se refiere a la propuesta inicial y a la apropiación de la misma que hicieron los integrantes de la comisión de la memoria del barrio, para quienes es inconcebible pensar en formas no fosilizadas ni convencionales de prácticas memorialísticas, que no incluyan fórmulas ritualizadas ni frases hechas tales como: “hasta la victoria siempre, compañeros” o mencionar el nombre de cada uno de los desaparecidos, y a continuación la palabra “presente”, por señalar solo algunos ejemplos recurrentes de la práctica militante en relación a la dictadura.

4. Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC)

La FACC es un colectivo no partidario activista que se encuentra constituido por un grupo de artistas autoconvocados que realiza acciones e intervenciones performáticas en el espacio público desde 2016, con el fin de oponerse a toda “máquina de violencia que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales” (Proaño Gómez, 2017: 49). Hasta el momento han realizado ya más de veinte acciones que han tenido un gran impacto. En muchas de ellas se destacan la irrupción y el arrojado de los cuerpos de los *performers* que intervienen en distintos ámbitos de la ciudad y la pregnancia visual que las mismas generan.

La primera acción, por la que el grupo se dio a conocer, tuvo lugar el 24 de marzo de 2016, con motivo de la presencia del por entonces presidente norteamericano Barack Obama. En aquel momento viralizaron la consigna: “Obama no sos bienvenido/Macri Go Home”. Otra fecha significativa en la vida del país, y uno de los grandes festejos públicos de los últimos años, aconteció con la conmemoración del bicentenario de la independencia de la Argentina, el nueve de julio del mismo año. Durante el primer acto patrio del nuevo gobierno, “intervinieron la Avenida 9 de julio, formando una pila de cuerpos con la leyenda ‘Esto no es Independencia’ (Cooperativa Lavaca MU, 2017). En noviembre de ese mismo año efectuaron una serie de acciones encadenadas, unidas por la consigna: “Esto huele mal”. Esta intervención tuvo lugar frente a edificios públicos que constituyen centros neurálgicos del poder político y estatal, de fuerte carga simbólica, como el ex Ministerio de Cultura, el de Energía y la Casa de Gobierno. Esa semana finalizó con otra acción que denominaron *Genocida Suelto*, que incluyó la realización de escraches a cinco militares condenados por delitos de lesa humanidad y beneficiados por la prisión

domiciliaria. Una acción que tiene un antecedente concreto e inmediato en los señalamientos y escraches que el GAC realizaba junto con la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) desde mediados de la década del noventa del siglo pasado. Los *performers* de las FACC caminaban en esta intervención frente al domicilio de cada uno de los represores, marcando con gestos y miradas los lugares donde vivían. Se leía el nombre del acusado y se relataban sus condenas, mientras una serie de músicos tocaban en vivo. Los *performers* tenían puestas las máscaras de los cuervos o pájaros negros de mal agüero, que no solamente habían usado durante esa semana en las otras acciones, sino que volverían a utilizar luego, convirtiéndose así en un rasgo recurrente de las intervenciones de FACC. Ellos sostenían un cartel con la leyenda “Esto huele mal”, además de la frase: “Genocida suelto. El Estado cómplice ayer y hoy”. Acciones como esta, que unen presente y pasado, dan cuenta no solo de la política de desaparición que llevó adelante el terrorismo de Estado durante la época dictatorial, sino que alude también a “los desaparecidos económicos que hoy el gobierno desconoce y niega” (Proaño Gómez, 2017: 55). Con *Genocida suelto*, FACC propone entonces una “lectura del pasado reciente y lo conecta con el presente a fin de tomar parte en la lucha ideológica que se da en Argentina al momento de su producción” (Proaño Gómez, 2017: 55).

Apuntar contra la simbología y la opresión del poder político y económico, así como contra la violencia institucional que este último engendra, parece ser uno de los objetivos centrales del colectivo. El grupo se organiza a partir de su carácter y su impronta artístico/performativa, así como desde la estructuración política que propone la democracia directa. Los encuentros que llevan adelante: “... empiezan en el ensayo seguido de la Asamblea [...] empezamos con el

cuerpo en acción y luego se traslada al debate porque uno se hermana en el trabajo físico; estamos poniendo en tela de investigación la forma de comunicarse... necesitamos ser un híbrido entre una compañía que ensaya, que entrena y también una asamblea” (Proaño Gómez, 2017: 49).

La FACC trabaja desde el anonimato y la declaración conjunta y colectiva que expresan únicamente a partir de sus intervenciones, no se conocen los nombres de sus integrantes, ni otorgan entrevistas a la prensa. Sus acciones siempre tienen lugar de manera irruptiva y sorpresiva, sin convocatoria previa. Los espectadores no presencian voluntariamente sus intervenciones, sino que quedan atrapados por ellas. Acontecen en ámbitos cargados de significación simbólica, con el fin de lograr un gran impacto y visibilidad. No hay aviso previo sobre cuándo ni dónde van a producirse. Así, como sostiene Proaño Gómez: “No hay oferta y, por tanto, tampoco se puede conformar una demanda de parte del público; no se anuncia como una atracción de ningún tipo, menos aún masiva o turística” (Proaño Gómez, 2017: 50). Sus intervenciones implican el desarrollo de prácticas multidisciplinarias como el arte urbano, el diseño, la *performance*, la música, las artes visuales, la danza, el teatro físico, etcétera, en las que predomina la apelación a zonas humorísticas, paródicas e irónicas. Así como en las intervenciones urbanas de FACC se favorece la presentación por sobre la representación, tiene lugar también la abolición de la distancia entre creadores y espectadores, entre la instancia de acción escénica y la expectación. Una búsqueda que se construye desde la provocación y el establecimiento de zonas de fricción con respecto a los espectadores, en lugar de generar vínculos empáticos con ellos. Las acciones de FACC apuntan entonces a “crear una estética que rompe con el alivio, entender el disenso como negatividad afirmativa, estableciendo una relación de antipatía con el

público, ni empatía ni apatía” (García Wehbi, 2012: 26). Así, al establecer vínculos que se materializan en momentos de rispidez y de antipatía con los espectadores, las acciones de FACC no tienen una connotación de celebración, propia de otras manifestaciones del teatro callejero, sino que constituyen “la escenificación de la crítica al pasado y la puesta en evidencia de aspectos oscuros y ocultos en el discurso político” (Proaño Gómez, 2017: 50).

5. Conclusiones

Acciones como las que analizamos aquí, que intervienen raudamente en el espacio público, no solo ofrecen una manera diferente de percibir la ciudad como escenario, sino que también desarrollan estrategias propias del teatro de guerrilla, una concepción “que retoma la intención brechtiana de que todo arte sirve a propósitos políticos [...] y engendra una posibilidad de revuelta cultural” (González, 2015: 99). En acciones de este tipo se favorece la presentación, la búsqueda del acontecimiento único, performático e irreplicable, en vez de apelar a estrategias representativas y reproductivas.

Sin embargo, expresan también modos muy distintos de invadir la ciudad y por lo tanto de incidir sobre distintos públicos. Mientras que FUNO jerarquiza el “ser en común”, tanto por lo amplia de su convocatoria y por los procedimientos que la guían como por su inserción en un evento político de mayor envergadura, asumiendo un posicionamiento concreto ante el mismo (por ejemplo, decidiendo marchar con el EMVYJ), la CFP elige construir, incluso en la misma fecha, una lógica de invasión alternativa, saliendo del centro y proponiendo llevar el ejercicio de la memoria hacia los márgenes, habilitando otros modos de transitar y

reconocer los efectos del terrorismo de Estado en el entramado urbano. Finalmente, FACC escapa a la agenda “convencional” para irrumpir de manera sorpresiva y actualizar por lo tanto que determinados reclamos deben exceder “las efemérides”, con el fin de sostener una presencia inmanente como ocurre en el caso de los efectos de los crímenes de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar.

Por lo que venimos señalando, pensamos que las acciones de los colectivos llevan inscriptas en su matriz de generación la capacidad de transmitir memorias performativas sobre el pasado y el presente neoliberal. “Actuar la memoria” implica aquí accionar la memoria desde el presente de la performatividad teatral, teniendo en cuenta el origen etimológico de la palabra “drama”, que significa “acción”; acciones y actos que construyen memorias sobre el pasado específicamente performativas, memorias que se producen en el momento mismo de su enunciación. Las memorias performativas son las huellas de aquello que ya no es posible restituir por completo en el presente, las marcas del horror inscriptas en los cuerpos, las imágenes, las gestualidades y los textos de una *performance* o de una obra teatral. No buscan ficcionalizar o recrear teatralmente lo sucedido, sino más bien tornar material el recuerdo. Es la presencia de esa ausencia, la presentación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada. La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción, es decir de presentación y no de representación, a través de estas acciones e intervenciones urbanas que traen aparejadas una apropiación y una puesta en acción de ciertos elementos del pasado, más que una reproducción de ellos. Se genera así, a través de las memorias performativas inscriptas en la acción performática, una presentación y una re-actualización que nos permite experimentar de manera

“directa” un cierto aspecto del pasado reciente, en vínculo estrecho con las carencias del presente neoliberal.

A través de los gestos, las situaciones, las acciones, las palabras, los silencios, los movimientos y los cuerpos de los *performers*, el acontecimiento pasado se reactualiza, la vivencia *directa*, *en primer plano*, es compartida por creadores y espectadores/transeúntes. Las memorias performativas poseen una intensa carga afectiva y sensorial, y otorgan sentido al pasado en su relación con el presente a través de la acción que implica el propio acto performativo y teatral. Estas huellas que deja el pasado en el mundo simbólico devienen performáticas, se anclan en el mundo expresivo, y se conforman como memorias significativas socialmente en tanto son evocadas y ubicadas en un marco dador de sentido, tal como sucede con las acciones de los colectivos activistas.

Cabe señalar, finalmente, que las acciones de estos colectivos pueden pensarse en el sentido de lo que plantean Suely Rolnik y Félix Guattari (2006), como acciones con potencia micropolíticas, capaces de intervenir y poner en tensión la cartografía dominante. Con sus cuerpos en el espacio público, denuncian y proponen otro tipo de sentidos, de orden y administración de lo societal.

Bibliografía

- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Córdoba, DocumentA/Escénicas.
- Cooperativa Lavaca-MU (2017). #QuiénElige?: Los gritos del silencio. En línea: <http://www.lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio> [Consulta: 15-03-2019].
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, DocumentA/Escénicas.
- Di Filippo, M.; Iida, C.; Longoni, A.; y Pérez Rocca, J. (2017). Arte Urgente! Notas del plenario, 30 de septiembre de 2017, Ex ESMA, Buenos Aires.
- García Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba, Alción y DocumentA/Escénicas.
- González, M. (2015). *La organización negra: performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires, Interzona.
- Grüner, E. (2002). Del experimento al Laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones. En *Sociedad*, núm. 20/21. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales / UBA.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En *Poéticas Contemporáneas*, pp. 43-46. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- . (2011). ¿Qué queda hoy del activismo artístico? En *Clarín, Revista Ñ*, 16 de diciembre de 2011, Sección Ideas, p.15.
- Proaño Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. En *telóndefondo* núm.26, pp. 48-62. En línea: <http://www.telondefondo.org/numero26> [Consulta: 24-08-2018].
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rolnik, S. y Guatari F. (2006). *Micropolítica. Cartografías de deseo*. Buenos Aires, Mapa.
- Seijo, M. (2018). Entrevista realizada por Ramiro Manduca, 20 de marzo.

Verzero, L. (2018a). Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto. En Sosa, S. y Blejmar, J. (comps.). *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires, Librería.

———. (2018b). Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 19, pp. 56-69. Universidad Nacional de Rosario (UNR).

Biografías

Compiladorxs

Lizel Tornay

Historiadora e investigadora en el Instituto de Investigaciones y Estudios de Género (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Actualmente es docente en la Maestría de Cultura y Salud Mental del Instituto Universitario de Salud Mental. Investigadora del Archivo de Palabras e Imágenes de Mujeres del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (2000-2014).

Ha dictado clases en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora (Méjico, D.F.), en el Departamento Teorías de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Universidad de Valencia (España). Dirige el equipo UBA del programa internacional "Speme: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia", Horizon 2020 Marie Skłodowska-Curie Action, Research and Innovation 2018/2022. Co-dirige el FILOCYT (FC19-033) "Violaciones a los derechos humanos en el pasado reciente argentino: memorias de mujeres (1976-actualidad)" 2019-2021. Su trabajo de investigación está referido al lenguaje audiovisual en temáticas de género. Sus últimas publicaciones: "Nuevas fronteras, viejas y nuevas sensibilidades. Mujeres y tensiones de género en Argentina, siglo XX" en Yoel, Gerardo (comp.) *Género y Silencios*, Los Polvorines, Ediciones UNGS, 2019. "Representaciones y sensibilidades. Mujeres en cuadro" en Ansa Elixabete, Alvarado Margarita (eds.) *Estéticas del Poder y Contrapoder de la Imagen en América*, pp. 347-356, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, ISBN: 978-956-14-1468-6, 2019. "Agencias que importan. Un conjunto fotográfico (im) pertinente" en Letrónica, Revista Digital do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS (Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul), 2019.

Victoria Alvarez

Doctora en Estudios de Género por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Historia y Memoria por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en la materia Historia Social General de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y como becaria postdoctoral del CONICET. Integra distintos proyectos de investigación vinculados con la historia reciente argentina del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género: el FILOCyT "Violaciones a los derechos humanos en el pasado reciente argentino: memorias de mujeres (1976-actualidad)", el UBACyT "Pasado/presente. Afectos, testimonios y archivos en la cultura argentina contemporánea" y el proyecto "Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia-SPEME". Sus temas de investigación giran en torno a las cuestiones de género en la historia reciente argentina y latinoamericana. Ha publicado artículos en revistas de historia, estudios de memorias y de género en Argentina y el exterior. En 2019 recibió el XXIX Premio Internacional Victoria Kent de la Universidad de Málaga por su tesis doctoral, transformada en libro bajo el título *¿No te habrás caído? Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina* (UMA Editorial, 2019).

Fabrizio Laino Sanchis

Doctor en Historia (IDAES-UNSAM) y Profesor en Enseñanza Media y Superior en Historia (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es becario postdoctoral del CONICET y docente de Historia Constitucional Argentina y Latinoamericana I en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Integra el proyecto FILOCYT "Violaciones a los derechos humanos en el pasado reciente argentino: memorias de mujeres (1976-actualidad)" (IIEGE-UBA), el Grupo de Estudios sobre Memoria Social e Historia Reciente (IIGG-UBA), el Núcleo "Política, cultura y sociedad en la historia reciente del Cono Sur" (IDAES-UNSAM) y el Grupo de Estudios sobre Memorias, Política y Cultura (UNDAV). Forma parte del equipo UBA del proyecto internacional "Speme: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia". Su investigación se ha centrado en los procesos históricos de búsqueda y restitución de identidad de los/as niños/as apropiados/as durante la última dictadura en la Argentina. Ha publicado artículos en revistas especializadas en historia y estudios de memoria de Argentina y el exterior.

Mariana Paganini

Magíster en Historia y Memoria (FaHCE-UNLP) y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Trabaja como docente en el Área de Extensión Educativa del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL-UBA), en la cátedra de Didáctica especial y Prácticas de la enseñanza de la Historia (FFyL-UBA) y en la Especialización en museos, transmisión cultural y manejo de colecciones antropológicas e históricas (FFyL-UBA). Ha participado de diferentes equipos de investigación dedicados al estudio del pasado reciente, los derechos humanos, la memoria social y el patrimonio. Actualmente integra el equipo UBA dentro del Proyecto SPEME – Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia y el proyecto UBACyT Propuestas pedagógicas de museos y archivos virtuales en la Enseñanza de la Historia (Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, FFyL-UBA). En 2019 obtuvo una beca del Consejo Internacional de Museos (ICOM), para participar del programa de formación Museos para la reconciliación: comunidades, pedagogías y memorias. Ha publicado artículos en revistas argentinas y extranjeras. Sus temas de investigación se refieren a la transmisión de experiencias difíciles en museos y sitios de memoria.

Autorxs

Patrizia Violi

Profesora titular a tiempo completo de Semiótica en la Universidad de Bolonia (Italia) desde el año 2000. Ha enseñado Semiótica, Semiótica de la Cultura, Metodología, Psicosemiótica, Semiótica del cuerpo y de las percepciones y Semiótica de la Memoria. Ha enseñado y brindado conferencias en muchas universidades extranjeras, incluyendo Tokio Gaikokugo Daigaku, Berkeley, Vancouver, París, Madrid, Santiago de Chile, Limoges, Buenos Aires, Burdeos, Sapporo, Londres, Bilbao, Lisboa, Lund. Sus temas de investigación giran en torno a la teoría semiótica, los estudios de género, la semiótica de la cultura y de la memoria, con particular atención a los lugares de la memoria. Desde el 2014 ha sido Investigadora Principal de dos proyectos europeos dedicados a la memoria: Proyecto Europeo FP7-PEOPLE-2013-IRSES “MEMOSUR A Lesson for Europe: Memory, Trauma and Reconciliation in Chile and Argentina” (2014-2017) y Proyecto Europeo H2020-MSCA-RISE “SPEME – Questioning Trauma-

tic Heritage. Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia" (2018-2022). Entre sus publicaciones se cuentan *El infinito singular* (Madrid, Càtedra, 1991), *Meaning and Experience* (Bloomington, Indiana University Press, 2001) y *Landscapes of Memory. Trauma, Space, History* (Oxford, Peter Lang, 2017).

Rosemarie Buikema

Profesora de Arte, Cultura y Diversidad en la Universidad de Utrecht (UU), donde dirigió el Área de Investigación sobre Culturas, Ciudadanía y Derechos Humanos (2014-2018) y el Centro de Investigación en Género y Diversidad (2018 hasta la fecha). Se desempeña como directora académica de la Escuela de Investigación de Estudios de Género de los Países Bajos desde 2005. Dirige el Programa de Posgrado de Género Universidad de Utrecht desde 2005. Es coordinadora principal por la Universidad de Utrecht del Máster de Excelencia en Estudios de Género de Erasmus Mundus (GEMMA) desde 2006. Fue la investigadora principal y coordinadora de Graduados de Género de la UE FP6 2005-2010 y la investigadora principal de EU Horizon 2020 GRACE, Género y Culturas de Igualdad 2015-2019. Ha publicado ampliamente en el campo de los estudios feministas y poscoloniales sobre la relación entre estética y política. Recientemente publicó *Revolts in Cultural Critique* (Rowman y Littlefield International, 2020) y coeditó *Cultures Citizenship and Human Rights* (Routledge, 2019) y *Doing Gender in Media, Arts & Culture* (Routledge, 2018).

Verónica Perera

Doctora en Sociología por la New School for Social Research de Nueva York, donde recibió el premio The Albert Solomon Memorial Award in Sociology 2008. En 2013 recibió la Beca Raíces de Repatriación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Desde 2013 es Profesora Titular concursada e Investigadora en la cátedra de Memoria, Derechos Humanos y Ciudadanía Cultural en el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Avellaneda. Desde allí dirige proyectos de investigación sobre la construcción de memorias de la violencia política, los derechos humanos y el teatro. Es investigadora asociada al Núcleo de Estudios de la Memoria Social del IDES CIS-CONICET. Participa del Grupo de Estudio sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente, coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik en el

IIGG-UBA. Sus artículos académicos aparecen en revistas especializadas en Argentina, Brasil, México, Estados Unidos, Inglaterra y Turquía.

Mariela Peller

Doctora en Ciencias Sociales y Socióloga por la Universidad de Buenos Aires. Ayudante de primera en las asignaturas "Identities, discursos sociales y tecnologías de género y "Violencia, sexismo y derechos humanos", en la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Investigadora del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (FFyL-UBA). Su tema de investigación actual es "Familia, memoria y transmisión. Experiencias de la segunda generación en Argentina". Es integrante del proyecto UBACyT "Pasado/presente. Afectos, testimonios y archivos en la cultura argentina contemporánea" e Investigadora Responsable del Proyecto PICT "Nuevas voces de la memoria social: hijas de represores en Argentina". Ha publicado artículos en revistas y libros sobre memoria, historia reciente, teoría cultural y estudios de género. Su texto "Las hijas de la militancia", integra la colección Historia feminista de la literatura argentina, Villa María, EDUVIM, 2020

Natalia Fortuny

Doctora en Ciencias Sociales (UBA) e Investigadora del Conicet sobre fotografía argentina contemporánea. Licenciada en Comunicación (UBA) y Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES/UNSAM), dicta clases de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de General Sarmiento sobre problemáticas relativas a la imagen. Desde 2016 coordina el "Grupo de estudios en fotografía contemporánea, arte y política (FoCo)" del IIGG-UBA. Dirige el proyecto UBACyT "Imágenes que arden. Fotografía y política en la Argentina post-2001" y el proyecto PICT "Dispositivos fotográficos: documento, arte y política en Argentina post-2001", ambos radicados en el IIGG (UBA). Es miembro del "Área de Estudios sobre Fotografía" (CCOM) y del "Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente" (IIGG). En ensayo publicó los libros *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (La Luminosa, 2014) e *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América*

Latina (Libraria, 2013, con Blejmar y García). En poesía publicó *Chacarita* (DR, 2017), *Hueso* (En Danza, 2007) y *La construcción* (Gog y Magog, 2010).

M. Florencia Basso

Magíster en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Doctoranda en Artes de la Facultad de Artes (UNLP). Titular de la materia Epistemología de las Ciencias Sociales en la Facultad de Artes (UNLP) y ayudante en Historia Sociocultural del Arte II en la Universidad Nacional de las Artes. Su tema de investigación se centra en las relaciones entre arte, cultura visual y memoria y es integrante del proyecto Artes, Medios y Tecnologías. Estudio de prácticas híbridas locales para la producción de nuevas teorías, conceptos y categorías dirigido por Natalia Mateweky de la Facultad de Artes (UNLP). Es integrante del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FdA, UNLP). Desde el año 2011 al 2015 fue becaria de investigación (UNLP). Ha publicado el libro *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México* de la colección Entre los libros de la buena memoria (UNLP, UNM, UNGS, 2019). Estudió dibujo (FBA) y grabado y realizó varias exposiciones colectivas e individuales.

Julio Flores

Profesor de Artes Visuales de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Realizó el Doctorado en Estéticas Contemporáneas Comparadas. Es Profesor Titular de grado y posgrado en el Departamento de Artes Visuales de la UNA, del cual también fue Secretario de Extensión y Decano. Ha dirigido diferentes proyectos de investigación y publicaciones especializadas.

Participó activamente en varios grupos de arte y política: Grupo "Octubre" de Teatro Villero (1970-73), Grupo "Arte Gráfico Buenos Aires" (1973-75), el grupo de la "Silueteada" con Rodolfo Aguerreberry y Guillermo Kexel (1983-4), el grupo "Brutos Aires" y el "Herbario Silvestre de América del Sur en tiempo del neoliberalismo". Ha obtenido en su práctica artística el premio Xilón de Gráfica Experimental, la Mención de

Honor en Grabado Experimental del Salón Nacional y el Premio Especial de Pintura de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Florencia Larralde Armas

Doctora en Ciencias Sociales, Magister en Historia y Memoria, y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente es investigadora del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Justicia y Derechos Humanos de la Universidad Nacional de Lanús. Fue becaria de doctorado y postdoctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre los años 2012-2019. Integra el Comité académico del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES) y participa de los comités editoriales de las revistas *Aletheia* y *Clepsidra*. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina y del exterior y un libro titulado *Relatar con luz: usos de la fotografía del desaparecido* (EDULP, 2018). Sus investigaciones giran en torno a las memorias sociales sobre el terrorismo de estado argentino y el análisis de distintos tipos de dispositivos: sitios de memoria, fotografía, museos y juicios de lesa humanidad.

Ramiro Manduca

Profesor y licenciado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL - UBA), maestrando en Estudios Culturales de América Latina en la misma casa de estudios. Becario doctoral de la UBA en Historia y Teoría de las Artes bajo la dirección de Ana Longoni. Miembro del Grupo de estudios sobre Arte Cultura y Política en la Argentina Reciente (coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik), del Grupo de estudios sobre Teatro Contemporáneo, política y sociedad en América Latina (coordinado por Lorena Verzero), ambos del IIGG (FCSoc- UBA) y de la cátedra Problemas de Historia Argentina (el Pasado Reciente) dirigida por Débora D'Antonio en (FFyL - UBA). Actualmente investiga sobre teatro y resistencias culturales en la última dictadura militar argentina así como también sobre las memorias del pasado reciente en producciones de colectivos de activismo artístico contemporáneo.

Maximiliano de la Puente

Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es también dramaturgo, performer, director teatral, realizador audiovisual y profesor. Fue Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones Sociales (CIS), actual Unidad Ejecutora de doble dependencia IDES/CONICET. Se desempeña como docente e investigador en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires, y Universidad Nacional de Tres de Febrero.