



Arte y Memoria II: Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles

Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini

Arte y Memoria II: Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles

Arte y Memoria II: Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles

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



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

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decanato

Lic. Ricardo Manetti (decano)
Dra. Graciela Morgade
(vicedecana)

Secretaría General

Lic. Jorge Gugliotta

**Secretaría de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**

Dra. Ivanna Petz

**Secretaría de Asuntos
Académicos**

Dra. Sofía Thisted

Secretaría de Posgrado

Dra. Claudia D'Amico

Secretaría de Investigación

Dr. Jerónimo Ledesma

**Secretaría de Hacienda y
Administración**

Cdor. Leandro Iglesias

**Secretaría de
Transferencia y Relaciones
Interinstitucionales e
Internacionales**

Lic. Martín González

**Subsecretaría de Políticas de
Género y Diversidad**

Dra. Ana Laura Martín

**Subsecretaría de Políticas
Ambientales**

Dr. Jorge Blanco

Subsecretaría de Bibliotecas

Lic. María Rosa Mostaccio

**Subsecretaría de
Publicaciones**

Ed. Matías Cordo

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Saberes

ISBN 978-631-6597-22-9

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2023

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

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

www.filo.uba.ar

Arte y memoria II: Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles / Lizel
Tornay ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad
de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024.
374 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-631-6597-22-9

1. Arte. I. Tornay, Lizel
CDD 760

Diseño de tapa: Shibboleth (2007). Obra de Doris Salcedo en el museo Tate Modern de Londres, Inglaterra.

Fotografía: Gilberto Dobón (2007).

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shibboleth_-_Tate_Modern_2007.jpg



Este proyecto recibió financiamiento del Programa de Investigación e Innovación Horizon 2020 de la Unión Europea mediante el Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044.

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044.

Prefacio	11
<i>Inés Vázquez</i>	
Introducción	21
Parte I. Experiencias participativas en espacios de memoria	35
Capítulo 1. Recorridos creativos. De la memoria del pasado a la imaginación del futuro	37
<i>Patrizia Violi</i>	
Recordar no es suficiente	37
"Zurcidos" de la memoria	46
Arte participativo y "transitivo". El poder de compartir	50
Bibliografía	55
Capítulo 2. Recordar desde el arte. Prácticas de transmisión intergeneracional en espacios de memoria	57
<i>Lizel Tornay, Victoria Alvarez, Fabricio Laino Sanchis, Mariana Paganini</i>	
El "Proyecto Afiches": los/as jóvenes como productores/as de memorias	63

Las poesías en el Olimpo: una aproximación sensible a las experiencias de los/as detenidos/as-desaparecidos/as	71
Reflexiones finales	80
Bibliografía	84

Parte II. Producciones visuales y audiovisuales en la elaboración de pasados traumáticos 89

Capítulo 3. Mirar hacia atrás y encontrar la historia aquí y ahora: Reflexiones sobre dos décadas del pensamiento en el arte, el trauma, la historia, la memoria y la resistencia	91
---	----

Griselda Pollock

Presentación a cargo de Laura Malosetti Costa	91
Introducción	92
Parte I. ¿Y si las mujeres dominaran el mundo?	93
Parte II. Museo feminista virtual	100
Conclusión	115
Bibliografía	124

Capítulo 4. Intercambio entre Griselda Pollock y el público asistente: Seminario Internacional "Arte y memoria. Cruces entre género, generaciones y espacialidad en registros sensibles sobre pasados traumáticos". Buenos Aires, 22 de marzo de 2023	127
---	-----

Bibliografía	148
--------------	-----

Capítulo 5. Experiencias traumáticas compartidas. El gesto ético y político en el cine de Pedro Almodóvar	149
---	-----

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla

Repetición de la pérdida	151
Devenir un/a otro/a	154
Encuentros/eventos trans subjetivos	160
Hospitalidad compasiva	171
Conclusión	175
Bibliografía	179

Capítulo 6. Trauma y sujeto implicado	185
<i>Michael Rothberg</i>	
<i>Caché (Escondido)</i> : retrato de un sujeto implicado	187
Implicación: al margen de la injusticia	190
El mapa de los horizontes de la implicación	197
Conclusión	204
Bibliografía	205
Parte III. Nuevas búsquedas y resistencias	207
Capítulo 7. Bellas Artes y arte traumático en contexto latinoamericano	209
<i>Gonzalo Leiva Quijada</i>	
Introducción	209
Bellas Artes y la trampa de la eternidad	210
El arte latinoamericano y las imágenes en tiempos inciertos	214
El drama de la memoria y la actualidad de la desaparición	218
Las fotografías de las esperanzas	223
Conclusiones	226
Bibliografía	227
Capítulo 8. Las huellas del espacio público fascista: El arte como herramienta de inocencia peligrosa o de reinterpretación crítica virtuosa	229
<i>Viviana Gravano</i>	
Bibliografía	257
Parte IV. Entre generaciones: experiencias y elaboraciones artísticas	259
Capítulo 9. Poéticas performático-documentales y trabajo <i>posmemorial</i> : Reverberaciones de lo personal para una deixis común	261
<i>Mariana Eva Perez, Denise Cobello</i>	

“Mis documentos” (2012-2020): un ciclo de conferencias performáticas con curaduría de Lola Arias	264
Los documentos de una generación: de <i>Mi vida después</i> a la edición 2013 de “Mis documentos”	267
Una carrera en espiral hacia un centro invisible: <i>Campo de Mayo</i> , de Félix Bruzzone	269
“La vida después” de la saga familiar: <i>Capítulo 32</i> , de Liza Casullo	279
La omnipresencia de los espectros: <i>Papá, tengo miedo</i> , de Francisco Garamona	286
Reflexiones finales	295
Bibliografía	297
Capítulo 10. El exilio heredado en los hijos del destierro argentino durante la dictadura: <i>Conjunto vacío</i>, de Verónica Gerber Bicecci	303
<i>Teresa Basile</i>	
Los vacíos del conjunto	308
Bibliografía	324
Capítulo 11. <i>Podcasts</i>: dispositivos de memoria para la construcción de paz	327
<i>Neyla Graciela Pardo Abril, Camilo Alejandro Rodríguez Flechas</i>	
Los sentidos, formas y dispositivos de la memoria	329
En busca de aproximaciones al <i>podcast</i> como dispositivo de memoria	337
Abordando un paisaje semiótico de la oralidad massmediática	342
Conclusiones	357
Bibliografía	359
Compiladores/as-autores/as	361

Prefacio

Inés Vázquez

Hemos construido memorias personales, familiares y societarias por más de cuarenta años en torno a los crímenes del terrorismo de Estado, las resistencias, las huellas de unos y otras aún presentes en nuestro país. Cada nuevo tiempo histórico tomó hebras de esas memorias buscadas, expuestas y confrontadas para crear nuevas tramas atentas a los desarrollos contemporáneos. Por eso las memorias, que tienen una aspiración genuina de veracidad, también muestran cambios en su hechura, en sus contenidos, en sus alcances y develaciones. No es “memoria fiel”, al menos en el sentido casi especular de esa idea de fidelidad. Va más bien fluyendo como la vida misma y entregando construcciones, ensamblajes, que dan cuenta de un mundo complejo y versátil, tanto en el momento que podríamos llamar de la retentiva —al modo clásico— como en el o los otros de la evocación propiamente dicha. Memorias en obra.

Para nuestra territorialidad y temporalidad argentinas, donde el arma de la desaparición forzada de personas ha caracterizado la represión impuesta desde el Estado a su propia

población, *memoria* supone reflexionar hasta qué punto el pasado está activo en el presente. De modo tal que no se trata en nuestro caso de proponer esfuerzos para ir desde la actualidad hacia un pasado que, de algún modo, hay que “despertar” en los aniversarios, las efemérides, sino que, como pasado no concluido, habita el día a día, nos habla permanentemente, aunque no siempre podamos descifrar sus mensajes. Tratándose, además, de la desaparición forzada de personas queridas, necesarias a la lucha de nuestro pueblo, esta presencia/ausencia, descifrada/indescifrable ocupa, creo yo, buena parte de lo que no descansa en paz en nuestro presente, pese a que han transcurrido décadas desde sus secuestros, sus violentas sustracciones del paisaje de nuestras vidas cotidianas.

Siempre valoro la articulación o el diálogo entre *arte* y *memoria*, particularmente la tarea que realizan las/os colegas compañeras/os de SPEME, porque entiendo que esa zona y ese lenguaje de imprecisión y creatividad que convocan las prácticas artísticas ofrecen un camino privilegiado, espléndido, para las memorias, en el sentido de que proponen la persistencia contra el olvido, contra el negacionismo de los crímenes atroces y de sus objetivos políticos de exterminio y, a la vez, lo hacen de una manera viva, dinámica, transformadora, que no apuesta a la repetición de un discurso sabido, ide un saber supuesto sabido!, sino que —tal como los entiendo— los lenguajes artísticos apuestan a interrogarnos sobre lo que no sabemos que, en sus aspectos más oscuros, nos habita desde ese pasado. Y también invitan a conectarnos de modos innovadores con las muchas formas de apropiarnos de lo más amoroso y revolucionario que esas generaciones, impedidas de vivir y realizar sus proyectos de transformación, tienen para ofrecernos, bajo ese envoltorio múltiple y muchas veces, esquivo, que llamamos *memoria*.

Desde distintas perspectivas, se han propuesto figuras de memoria con el fin de que nos permitan expresar la índole social-personal de esa dimensión humana, tan escurridiza como omnipresente. Memoria hojaldre, memoria filigrana, memoria crítica, memoria subterránea, memoria interrogante de sus propios axiomas.

Uno de esos escenarios irregulares, bacheados, de memorias filigrana, se da en la Argentina actual, donde pueden convivir la realización de juicios orales y públicos por delitos de lesa humanidad, y sus más de mil sentencias pronunciadas desde 2006 hasta la fecha,¹ con discursos y prácticas negacionistas de esos mismos crímenes. Una pregunta sobre las memorias se nos impone allí: ¿cuáles son los puentes, no ya entre temporalidades pasadas y actuales, sino entre las contemporáneas, entre los corredores de memoria y de desmemoria que fluyen socialmente en la simultaneidad?

Los juicios —accesibles para todas las personas mayores de 16 años— pueden seguirse hoy en forma presencial o remota. En ellos se activan memorias de sobrevivientes, de familiares de las personas victimizadas, de testigos ocasionales, entre muchas otras. A veces esas audiencias se extienden por meses y meses, después de años de espera desde la instrucción de las causas y de décadas de perpetrados los delitos. Allí, en ese espacio de escucha posible de la voz agredida por la violencia genocida, también se abren paso lenguajes del arte y la creatividad como un modo de ingresar al universo de vidas vividas en los umbrales del genocidio y en los mismos centros clandestinos de detención, tortura y exterminio.

Emiliano Bustos, poeta y dibujante, hijo del poeta-pintor secuestrado y asesinado por la dictadura en 1976, Miguel Ángel Bustos, deja oír en el espacio de su exposición durante la audiencia del juicio Vesubio III, el 21 de agosto de 2021,

1 Disponible en: <http://www.juiciosdelesahumanidad.ar/> Consultado: 15/11/2013.

la voz de su padre grabada cuando Emiliano era un niño. Año 1974 o 1975, Emiliano no lo puede precisar porque no está fechada la grabación en la cual el padre le dedica la lectura del poema “El tigre”, de William Blake:

Tigre, tigre que relumbras
en las selvas de la noche,
¿qué mano inmortal, qué ojo
forjó tu aterradora simetría?

Una mañana atravesada aún por la pandemia de Covid, a través de medios virtuales, una jueza escucha a Blake, a Miguel Ángel Bustos, a Emiliano, combinando arte y memoria en un laberinto sensorial donde los legados revolucionarios, democráticos, antiesclavistas, igualitarios de tres siglos hallan conexiones y nuevas preguntas sobre la belleza, la justicia y el terror.

En ocasiones, el esquema procesal distante, ceñido a “pruebas” y “hechos”, se ve irrumpido por voces testimoniales protagonizadas por nuevas generaciones que evocan cantos de lucha, raps del presente, literaturas hasta hace poco impensadas de legibilidad posible en el escenario ritual de los tribunales.

Malena D'Alessio, hija del militante montonero José Luis D'Alessio, secuestrado en 1977, cerró su testimonio brindado en el Juicio Brigadas, el 29 de noviembre de 2022, con el rap *Hijo de Desaparecido* que compuso y popularizó con el grupo Actitud María Marta, en los años noventa como parte de su lucha contra la impunidad.² Julia Coria, escritora y socióloga,

2 Juicio Brigadas. Audiencia virtual del 29/11/2022. Archivo La Retaguardia, disponible en: <https://youtu.be/NbNf9qE4yqw> Consultado: 10/11/2023.

el 31 de julio de 2022, testimonió ante el Tribunal Oral Federal N° 4 parte de su construcción de memorias emprendida para conocer la vida de sus padres, Roberto Coria y María Ester Donza, secuestrados en febrero de 1977 cuando ella tenía dos meses.³ En un momento de su testimonio, le recomienda al tribunal leer *El lector* de Bernhard Schlink, juez y escritor que ficcionaliza en su libro huellas del horror vigente en la sociedad posgenocida europea.⁴ Carolina Llorens, hija de Sebastián y de Diana Triay, quienes militaban en el PRT-ERP y fueron secuestrados en 1975 y conducidos al centro clandestino de detención conocido como Puente 12, trajo al recinto de la audiencia, en mayo de 2023, la palabra poética de la uruguaya Circe Maia, musicalizada por Daniel Viglietti en los años ochenta del pasado siglo: “Por detrás de mi voz, escucha, escucha, otra voz canta...”.⁵

La poesía de siglos atrás, el rap rasante en su cantidad de cosas por decir, la literatura concentracionaria de tradición europea, el canto poético armado con las penas del Río de la Plata —sin olvidar las imágenes, las fotografías y representaciones visuales y simbólicas que acompañan el testimonio de muchas personas— pueden atravesar los hieráticos actos procesales de esta era de juicios y memorias, vigentes a contrapelo de las estrategias frivlizantes para con los crímenes del genocidio que constituyen también la marca de este tiempo.

Los conductos establecidos entre los lenguajes artísticos y las memorias del terrorismo de Estado hablan de otra forma practicable de transmisión y apropiación de aquellos

3 “Vesubio III. Audiencia virtual del juicio de lesa humanidad”, ANRED, 3/08/2020. Disponible en: <https://www.anred.org/2020/08/03/vesubio-iii-audiencia-virtual-del-juicio-de-lesa-humanidad/> Consultado: 10/11/2023.

4 Notas de campo, audiencia virtual del 31/07/2020.

5 Juicio Puente 12 III. Audiencia del 5/05/2023. Archivo La Retaguardia, disponible en: <https://youtu.be/4xG2g6Ssq8o> Consultado: 10/11/2023.

legados, incluso en la escena burocratizada de las audiencias judiciales.

Y por fuera de ellas, ¿cuál es el puente? Los sitios de memoria, que intentan amarrar las materialidades demolidas, disimuladas o casi intactas de los lugares de padecimiento clandestino, ¿hablan por sí?, ¿logran generar reflexiones, preguntas, sugerencias para la acción?

Como lo atestiguan distintas experiencias vinculadas a espacios de memoria, que han investigado y compartido integrantes del proyecto SPEME, también allí, los lenguajes artísticos permiten un acercamiento sensible e informado. Elaboraciones de sentido que, a la vez, por su propia dinámica creativa, no anticipan ni garantizan sus efectos, sino que los echan a andar; ciertamente con expectativas de apropiación por parte de quienes allí se involucran en una visita, una acción participativa, una escucha, pero abriendo, dejando fluir, de algún modo escapando a la lógica de la reproducción para propiciar lo nuevo —por no preguntado, no conocido, no descubierto— en la trama de las memorias.

Los negacionismos en boga en nuestro país en los últimos años (desde alrededor de 2015 en adelante) incitan como forma de respuesta a afirmar conceptos y datos; en buena medida, a asegurar memorias para contrarrestar esas narrativas de mala fe tendientes a diluir los horrores perpetrados.

En efecto, las prácticas negacionistas, si bien carecen de originalidad histórica, ya que cumplen en argumentos y en cronograma un catálogo previsible de relativización del número de víctimas, de banalización de los daños en personas y grupos, de desprestigio de quienes han luchado por alcanzar justicia, entre otros ítems, apuntan a horadar los saberes sobre el terrorismo de Estado, alcanzados con sumo denuedo tratándose de prácticas represivas clandestinas y devastadoras de la trama social y subjetiva. El fin buscado por estas operaciones de olvido no incorpora nuevos saberes,

no amplía las memorias en un diálogo político de involucramiento de ciudadanías y generaciones, sino que pretende romper las narrativas memoriales a partir de las cuales ha sido posible en el país el proceso de Verdad y Justicia, reiniciado a nivel institucional en agosto de 2003 con la anulación de las leyes y decretos de impunidad.

También en la batalla “por la verdad frente a los negacionismos”, el arte y sus lenguajes ofrecen caminos superadores de la necesaria reposición de datos y contextos. Abren un desborde tentativo al ciclo de la reiteración tendiendo una mano —un pensamiento, una vibración, una inquietud— que torne conflictivos, justamente, esos hechos de horror que las cifras y la materialidad de sus vestigios no siempre logran interpelar, por su sola enunciación o evidencia, a subjetividades en alta medida impactadas por los efectos del plan genocida. Subjetividades que, con sus matices, no son otras que las nuestras, las sobrevivientes y subsiguientes en las tramas sociales donde se entrelazan testigos y testigos de testigos.

Imaginar (y concretar) tareas que dinamicen los legados de memoria sigue siendo el desafío de cada generación. Plantearse las preguntas que se plantearon quienes lucharon antes, como un “decíamos ayer” que recupere la voz, el gesto de quienes fueron borrados/as —sí, con esa carga tremenda en las memorias— pero también —y si fuera posible, más aún— con la densidad vital de cuando esas personas y colectivos políticos estaban en la plenitud de su existencia y libertad.

También una memoria responsable por el presente. Por las desigualdades del presente, por las violencias y violaciones del presente. Memoria no ensimismada en el “no repetir”, sino informada de que el horror no deja de repetirse. Desde ya, en quienes lo han vivido. Y de manera menos evidente también regresa, traducido o sin traducción develada, en los lazos sociales, en las generaciones.

En tanto, además, otros horrores sobrevienen desde otras experiencias en escenarios políticos coexistentes, haciendo caso omiso de las pedagogías de la memoria que han intentado e intentan recordar para no repetir: sobrevienen, vienen, en barcasas migrantes, en caravanas por tierra, en bombas racimo, en bombas con un poco más o un poco menos de uranio, en bombas. En hambre y sed para millones. *¿...Para no repetir...?* Se queda perpleja esa memoria que no ha cesado de hablar y explicar mientras crecen las alambradas, los muros, las formas esclavistas del (mal)trato humano.

¿Cuál sería una más deseable memoria? ¿Algo que pueda superar la repetición para no repetir? Se me ocurre que podría tratarse de una memoria con conflicto ético, con involucramiento en la detección y el rechazo de los horrores del presente. ¿Una memoria que pueda cooperar para percibir el relanzamiento de los genocidios, en el momento en que estos se preparan, se insinúan, se cotidianizan? Algo de ese orden.

Desde los territorios del arte como sugerencia y de la memoria como conflicto en contexto, puede recrearse otra forma de ser colectivos humanos en alerta por las continuidades y las innovaciones de los crímenes de masas. Y pueden explorarse los mundos de nuestras familias, compañeros/as, sociedades, tal como no llegaron a desarrollarse por el imperio de esos crímenes de eliminación y borramiento. Dar cuenta de la falta e imaginar sus eventuales realizaciones compensatorias o reparadoras o reimpulsoras de lo que asomó como transformación posible en tantas vidas castigadas con la desaparición forzada, y que todavía puede asomar y crecer en el presente, con nuevas formas, en nuevas vidas.

Bibliografía

- CELS (2011). *Hacer justicia. Nuevos debates sobre el juzgamiento de crímenes de lesa humanidad en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Feld, C. (2016). Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina. *Estudios de Memoria. Situación. Dificultades. Emergentes. Cuadernos del IDES*, N° 32: 4-21.
- Pollak, M. y Heinich, N. (2006). El testimonio. En *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- Robin, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires, Waldhuter.
- Thus, V. (2017). Los desaparecidos según Macri. ¿Encarna Argentina un negacionismo estatal? *Revista Espacios de Crítica y Producción*, N° 53: 117-136. Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (comps.). (2021). *Arte y memoria: abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Yanzón, R. (2022) *Rouge. Una mirada sobre los juicios por los crímenes de la dictadura*. Buenos Aires, Nuestra América.

Introducción

Este conjunto de trabajos es la segunda compilación¹ que publicamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el marco de las indagaciones recorridas con las/os colegas participantes en el Programa SPEME (Tornay *et al.*, 2021).² Presentamos producciones resultantes de nuestros interrogantes y de los intercambios con autores/as interesados/as en problemáticas relativas a la elaboración y construcción de pasados traumáticos. La mayoría de ellos fueron expuestos en el Ciclo de Conferencias “Narrativas de memorias difíciles”,³ en el Seminario Internacional “Arte y Memoria. Cruces entre género, generaciones y espacialidad en registros sensibles sobre pasados traumáticos”⁴ y en

1 Tornay, L., Álvarez, V., Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (2021). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de Experiencias difíciles*. Buenos Aires, EFFyL, UBA.

2 *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.

3 Ciclo de Conferencias virtuales, 16 y 22/03/2022.

4 Seminario Internacional realizado en el Centro Cultural Universitario “Paco Urondo”, Facultad

los encuentros y visitas realizados en los distintos lugares que participan en el Programa.

Nuestras preguntas iniciales en torno a las narrativas de memorias difíciles y a las posibilidades que ofrece el lenguaje artístico se ampliaron y profundizaron frente a las circunstancias que atraviesan varios países de Sudamérica y de Europa. El notable crecimiento de nucleamientos negacionistas de los delitos de lesa humanidad cometidos en las dictaduras de fines del siglo XX en América Latina, así como el crecimiento de partidos políticos racistas en el continente europeo, fuertemente intolerantes acá y allá, plantean nuevos desafíos.

¿Qué es lo que garantiza que la identificación emotiva con los pasados de las víctimas implique una toma de conciencia política y de madurez ética que asegure que de *no olvidarse* pase indefectiblemente al *Nunca Más*? El nexo entre el imperativo de la memoria y la promesa de no repetición de los horrores del pasado en efecto está, pero necesitamos saber dónde encontrarlo.

“¿Es suficiente con transmitir un recuerdo? ¿Es suficiente con que los lugares destinados a preservar la memoria del pasado nos la devuelvan sin cuestionar nuestro presente?”, se pregunta Patrizia Violi en el artículo “Recorridos creativos. De la memoria del pasado a la imaginación del futuro” de este libro. Frente a esta interpelación se torna imperioso focalizar las relaciones de continuidad entre esos pasados y nuestros presentes. Paralelamente, el esquema víctima-perpetradores, parece insuficiente. No tanto por la ausencia de personas que puedan legítimamente considerarse víctimas. El motivo por el cual el esquema víctima-victimario presenta dificultades se vincula más bien a que en el nuevo desorden

de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 21 y 22/03/2023.

mundial el rol de los victimarios está confusamente repartido entre un número impreciso de actores (Pisanty, 2019). Tal vez, más que ampliar el foco de análisis de una situación traumática se trata de trascender el enfoque del derecho moderno que considera a víctimas y victimarios y entonces ensanchar la mirada al conjunto social desplazándola de la participación individual a las condiciones materiales de violencia traumática (Rothberg, 2019). Tal vez en esa ampliación podamos iluminar la importante intersección entre lo “irrevocable” y lo “¿irreversible?” como señala Michael Rothberg en el artículo de esta compilación. De tal modo, interrogando a la a veces supuesta irreversibilidad de los legados traumáticos, tal vez resulte posible ubicar agencias en el presente.

Hemos agrupado estos trabajos en cuatro ejes temáticos. “Experiencias participativas en Espacios de memoria” aborda las posibilidades de los/as visitantes como sujetos/as activos/as en la tramitación en el tiempo presente de las huellas legadas por pasados traumáticos.

“Recorridos creativos. De la memoria del pasado a la imaginación del futuro” contiene el artículo de Patrizia Violi, una de las fundadoras del Programa SPEME, que reflexiona en torno a uno de los tópicos que nos convocan en el trabajo conjunto desde 2018. ¿Cómo transmitir un recuerdo? “(...) sobre todo cuando la memoria se ha convertido, como hoy, en una especie de mantra y en un recordatorio constante de la necesidad de no olvidar”. Con este cuestionamiento, la autora advierte sobre la posibilidad de situarse en “una especie de distancia silenciada, en un aseguramiento del pasado que da lugar a una versión absolvente de nuestro presente. El mal está en otra parte, no nos concierne, no nos cuestiona”. Con este interés reflexiona en torno a los lugares de memoria cuyos relatos están diseñados “desde arriba” (desde el Estado) y a aquellos otros “ascendentes”, narrados “desde abajo”, desde la sociedad civil. En relación a los primeros advierte

una tendencia a generalizar el carácter de víctimas, vistas como sujetos/as pasivos/as, posiblemente con la intención de evitar temas divisorios y entonces optar por una mirada unificadora desde la narrativa de los Derechos Humanos y las víctimas. Respecto a los espacios de memoria “ascendentes” narrados “desde abajo”, la autora destaca el trabajo, muchas veces colectivo, de “zurcidos” de las memorias que relacionan recuerdos del pasado y la imaginación en torno al futuro. En este sentido, refiere al vínculo que evidencia el uso de pañuelos blancos y pañuelos verdes en tanto batallas llevadas adelante por mujeres. Por otra parte, Violi reconoce la influencia que aún ejerce el canon de las Bellas Artes, aunque diversamente interpelado —como sostiene el artículo de Leiva Quijada—. Paralelamente, ilumina las posibilidades de producciones “que puedan implicar a las personas como sujetos activos de un proceso transformador y no solo como usuarios de una experiencia individual”, se trata de un arte “participativo” y “transitivo” en varios sentidos, entre otros porque refiere a toda una comunidad.

Esta experiencia se puede advertir también en la producción de afiches considerados en el otro artículo de este apartado, “Recordar desde el arte” escrito por Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini, que aborda el trabajo de construcción de memorias con jóvenes estudiantes de la escuela media, es decir, con jóvenes que no han vivido el período del terrorismo de Estado impuesto en la Argentina entre 1975 y 1983. El artículo analiza, por un lado, el proceso de investigación y producción artística realizado por los/as jóvenes visitantes en el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires en el marco del “Proyecto Afiches”, diseñado por ese espacio de memoria para brindar un ámbito participativo. Por otro lado, el artículo considera las posibilidades que abre la lectura de poesías de un ex detenido-desaparecido durante las visitas

de estudiantes al ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio Olimpo de la Ciudad de Buenos Aires. Frente a estas prácticas, se pregunta en torno a las posibilidades que el lenguaje artístico ofrece a quienes no han vivido en ese período. ¿Qué canales de acercamiento abren en función de ligar aquellas búsquedas de otros/as jóvenes con las propias en un presente plagado de incertidumbres? Estas visitas participativas encuentran en el lenguaje artístico resonancias que la explicación histórica muchas veces no puede lograr, resonancias que conectan con un horizonte plagado de dificultades en relación a sus derechos como jóvenes.

En el apartado “Producciones visuales y audiovisuales en la elaboración de pasados traumáticos”, se analizan las posibilidades que distintas producciones visuales ofrecen a fin de acercarse a los pasados traumáticos para “revisar las historias que tratamos como recuerdos bajo un signo diferente; el de la vigilancia ansiosa por un presente tan amenazado”, tal como plantea Griselda Pollock en su artículo “Mirar hacia atrás y encontrar la historia aquí y ahora: reflexiones sobre dos décadas del pensamiento en el arte, el trauma, la historia, la memoria y la resistencia”. Laura Malosetti, una de las historiadoras del arte más destacadas en el ámbito local, presenta a Griselda Pollock así como lo hizo en el Ciclo de Conferencias “Narrativas de memorias difíciles” y en el Seminario Internacional “Arte y Memoria. Cruces entre género, generaciones y espacialidad en registros sensibles sobre pasados traumáticos”.

Griselda indaga desde la historia del arte y los estudios psicoanalíticos las posibilidades de producir una transformación estética potencial a fin de evitar la “memorialización y sentimentalización fetichista”. La autora ha creado nuevos conceptos y también el “Museo Feminista Virtual”, para posibilitar la ruptura de “las reglas históricas del arte para colocar imágenes en una conversación inesperada pero generativa

como un método para rastrear la memoria cultural a través de las imágenes”. En el marco de esta búsqueda focaliza la indagación en torno al mito de Eurídice y Orfeo, una de las bases de nuestra cultura. Reflexiona sobre ese “duelo perpetuo que busca un medio (un proceso estético) para encontrarse con los/as moribundos/as en ese umbral donde nuestra mirada retrospectiva, órfica a su pasado no vuelva a ocasionar una segunda muerte cruel. ¿Por qué el mito advirtió a Orfeo no mirar hacia atrás, pero seguir adelante con una confianza ciega? (Violi, 2021) ¿Por qué el mito expuso la incapacidad humana de no mirar hacia atrás y, en consecuencia, su inhabilidad para no volver a matar?”, pregunta la autora. En la conferencia que ofreció en el Malba en 2004 sobre estas cuestiones, Pollock planteaba “¿Qué hubiera dicho Eurídice? (...) ¡qué extraordinario imaginarnos qué podría decirnos desde ese lugar!” [la traducción es propia].⁵ En esta misma línea de indagación se pregunta en torno a una producción sobre la Esperanza, en torno a la imagen de Pandora —la primera mujer humana que crearon los dioses griegos— y sobre Eva, ambas castigadas por la curiosidad. De este modo, el texto desarrolla la intención explícita de revisar las historias que tratamos.

A continuación, a través del intercambio con el público asistente a la presentación de este artículo, Griselda profundiza y amplía la conceptualización utilizada. La importancia del testimonio, del testigo (*witness*) y del con-testigo (*withness*) en relación a las experiencias traumáticas. Se exhibe sobre la modalidad matricial de la proximidad-en-diferencia, más allá del modelo falocéntrico yo/no. Se pregunta cómo trabajar el trauma y el trauma social a través del arte para intentar crear, tal vez, una estación de transporte (*transport-station of*

5 *The three Graces of Catastrophe or What Eurydice say?* Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 21/04/2004.

trauma) (Ettinger, 2000),⁶ una transformación de situaciones difíciles de significar, problemática esta que la convoca muy especialmente en los últimos veinte años.

El texto de Julián Gutiérrez Albilla, “Experiencias traumáticas compartidas. El gesto ético y político en el cine de Pedro Almodóvar” reflexiona, como indica su título, sobre este gesto desplegado en relación a traumas individuales y compartidos atravesados por huellas de la represión política nacional y transnacional: la pérdida, la muerte, el duelo, la alienación, la marginación social. Focaliza su análisis en la película *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) y argumenta “que la película propone un retorno complejo a la especificidad de lo femenino en la subjetividad humana”. Se trata de la ética de la maternidad y el “cuidado encarnado”, basados en una relación compasiva referida a una “unión-en-diferencia” con otros/as. El autor plantea que la película nos propone “‘atestiguar-con’ las experiencias traumáticas individuales y compartidas de los otros irreductibles”. Este carácter de los/as otros/as, en tanto irreductibles “nos ayuda a pensar en la ‘imposibilidad de no compartir’ las huellas del trauma y los fragmentos de la memoria de los otros”. Si consideramos, como sostiene La Capra que “el trauma refiere a una demoledora ruptura de la experiencia que tiene repercusiones tardías” (2005: 192) entendemos que la película en cuestión enfatice “cómo la experiencia tardía e incognoscible del trauma se inserta en otras temporalidades en tanto que un exceso inasimilable, pues los efectos desatados del evento traumático se repiten y se intensifican inconscientemente (...) la película no imagina simplemente la hospitalidad compasiva como un atributo

6 Bracha Ettinger ha empleado la categoría “estación de transporte” evocando, por supuesto, la cuestión específica de los trenes y los transportes utilizados durante el Holocausto. La ha llevado de ese oscuro recuerdo a ser también una figura para el encuentro y la transformación. Su intención es aterrizarnos e indicar la posibilidad de que nos encontremos y soportemos el trauma asociado a aquellas estaciones y transportes reales.

femenino natural o esencial dentro de un marco ideológico patriarcal y heteronormativo, sino que más bien la hospitalidad compasiva es la manifestación de un gesto ético y potencialmente político asociado con la capacidad psíquica de anhelar responder a la llamada del otro irreductible” (Pollock, 2013: 16).

Gutiérrez Albilla sostiene que en este filme Almodóvar evidencia que, “en lugar de depender de los extraños, nuestras condiciones de existencia dependen de nuestra hospitalidad compasiva para un extraño irreductible” y, de este modo, invierte la frase “siempre he dependido de la bondad de los extraños” de Tennessee Williams varias veces repetida en la película en relación a la representación teatral de *Un tranvía llamado deseo*.

En “Trauma y sujeto implicado”, Michael Rothberg analiza, a través de las posibilidades que brinda el lenguaje cinematográfico, las circunstancias en que se encuentra un sujeto implicado en la película *Caché (Escondido)* (Haneke, 2005). Los/as “sujetos/as implicados/as”, sostiene el autor, “no son ni víctimas ni perpetradores ni, tampoco, espectadores/as pasivos/as. Más bien, ocupan posiciones alineadas con el poder y el privilegio sin ser, ellos mismos, agentes directos del daño. Los/as sujetos/as implicados/as contribuyen, habitan, heredan o se benefician de (en suma, están *implicados/as* en) regímenes de violencia y dominación, pero no los originan o controlan”. Más que ampliar el foco de análisis de una situación traumática se trata de cambiar el enfoque desplazándose de la participación individual a las condiciones materiales de violencia traumática porque, como plantea Rothberg, “las operaciones de poder y violencia producen víctimas traumatizadas sin que siempre se requieran perpetradores moralmente inequívocos y penalmente imputables”. El eje de implicación para estructurar la trama de la película es de carácter diacrónico, se evidencia

en las relaciones intergeneracionales de los legados traumáticos del colonialismo, alojándose en la intersección entre lo “irrevocable” y lo “irreversible?”. Como hipotetizábamos más arriba, las posibilidades de trascender el derecho moderno que considera a víctimas y victimarios para ampliar la mirada al conjunto social (Rothberg, 2019), considerando los diversos tipos de sujetos/as implicados/as sincrónica y diacrónicamente, resulta un desafío de importancia en función de *entender* el pasado traumático, no solo de *recordarlo*.

En el apartado “Nuevas búsquedas y resistencias”, el artículo de Gonzalo Leiva Quijada “Bellas Artes y arte traumático en contexto latinoamericano” da cuenta de un derrotero seguido por la creación artística desde la instauración canónica de las Bellas Artes en el siglo XVII hasta las Artes Industriales de los siglos XIX y XX evidenciando transformaciones paradigmáticas en sus búsquedas y sentidos. El autor focaliza en creaciones que dialogan con situaciones traumáticas en el contexto latinoamericano, diálogo posibilitado por la ampliación de los límites de lo artístico y la incorporación de la cotidianidad. En este recorrido, la Cultura Visual ocupa un lugar destacado a través de nuevas conceptualizaciones. En épocas de violencia extrema, el autor alude a las creaciones que “sostienen el deseo crispado de la vida” (Kristeva, 2000) evidenciando las posibilidades del espacio estético como un ámbito reflexivo. Con esta intención, el artículo refiere a la fotografía latinoamericana y, en particular, a la chilena en tiempos de dictadura como “formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación”. A modo de cierre, plantea “¿se puede considerar este arte reparador un arte de compromiso o establecer un nuevo horizonte epistémico que no hemos reconocido ni menos nominalizado?”.

En “Las huellas del espacio público fascista: el arte como herramienta de inocencia peligrosa o de reinterpretación crítica virtuosa”, Viviana Gravano aborda los diversos

modos de gestionar las construcciones del Estado fascista en el espacio público italiano, hace referencia a los desafíos que nos plantea el diálogo con los/as jóvenes que no han vivido los pasados difíciles, e indaga en torno a la relación particular que tiene la memoria con el espacio, en este caso, público. Como señala Patrizia Violi, “los lugares siempre nos hablan de nuestro pasado, incluso cuando no los escuchamos (...) se puede llegar a considerar la espacialización de la memoria como una condición de su narrabilidad” (2012: 21). Para analizar esta problemática, como muestra de las acaloradas discusiones que se desarrollan actualmente en Italia, el texto toma dos edificios construidos por el Estado fascista, el “Palazzo della Civiltà Italiana” (Palacio de la Civilización Italiana) erigido entre 1938 y 1940 en Roma y la que fuera la sede del Partido Nacional Fascista, levantada entre 1939 y 1942 en la ciudad de Bolzano, hoy edificio de los Tribunales en la Plaza central de esta ciudad. Gravano analiza las diferentes tramitaciones de la memoria del período fascista que ambas construcciones han tenido y actualmente tienen a modo de indagar en torno a sistemas de mediación que posibiliten que los signos autoritarios e imperiales de aquel período “no se vuelvan inocentes en la vida cotidiana o, peor aún, se ignoren deliberadamente, [o] que vuelvan a tener el mismo valor simbólico que durante el gobierno fascista”.

En el apartado “Entre generaciones: experiencias y elaboraciones artísticas” incluimos laboriosas indagaciones de víctimas directas de violencias vividas durante el terrorismo de Estado en la Argentina y en el conflicto armado en Colombia.

En “Poéticas performático-documentales y trabajo *posmemorial*: reverberaciones de lo personal para una deixis común”, Mariana Eva Pérez y Denise Cobello exploran en el ciclo de conferencias performáticas “Mis Documentos” la relación entre el teatro de su curadora, Lola Arias, y las búsquedas estéticas de un grupo de artistas afectados/as

directamente por la última dictadura en sus infancias. En este artículo se analizan tres conferencias performáticas de este ciclo, a veces problematizando y a veces enriqueciendo los abordajes de tipo *posmemorial* (Hirsch, 2008): *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone (2013), *Capítulo 32*, de Liza Casullo (2014) y *Papá, tengo miedo*, de Francisco Garamona (2017). Bruzzone y Garamona son hijos de detenidos/as desaparecidos/as. Casullo es hija de intelectuales y militantes exiliados/as en México, donde ella nació. Según las autoras, estas obras apelan a un dispositivo procesual que “actúa como una instancia superadora de la experiencia pasada recordada. Una dimensión íntima que se enlaza con otra común para producir nuevos saberes estético-políticos en torno al problema de la representación del pasado reciente”. Frente al crecimiento de grupos negacionistas, tal como planteamos al principio de esta introducción, estas búsquedas toman el desafío de trascender las narrativas cristalizadas en torno al pasado reciente para tramitar situaciones traumáticas en el ámbito privado en diálogo con el público.

En “*El exilio heredado en los hijos del destierro argentino durante la dictadura: Conjunto vacío*”, de Verónica Gerber Bicecci”, Teresa Basile analiza las estrategias de Gerber Bicecci para abordar esa herencia del exilio de su madre en México donde nació la autora. La experiencia exiliar, traumática para su madre, se evidencia también para ella con este mismo carácter. Gerber Bicecci elige la ficción para abordar esta temática que la atraviesa, rodeada de silencios de imposible reversión. “Al inicio del relato la madre se rompe como se quiebra la taza que ella tiene en sus manos para terminar de caer al piso en las últimas páginas”, señala Basile. Este texto remite al intercambio que Griselda Pollock mantuvo con los/as asistentes a su exposición, transcripto a continuación de su artículo en esta compilación. Pollock refiere a las experiencias, particularmente de los/as niños/as que “no han experimentado

plenamente, lo que, sin embargo, en los hábitos de su psiquis, ocupa un espacio como una presión o un vacío en la memoria”. A lo largo del texto de Basile se analizan los diversos recursos y estrategias que Gerber Bicecci utiliza en esa intensa y laboriosa búsqueda de elaboración del *Conjunto vacío*.

“Dispositivos de memoria para la construcción de paz”⁷ de Neyla Pardo Abril y Camilo Rodríguez Flechas aborda la experiencia de construcción de estos dispositivos como resultado de un trabajo de investigación del equipo SPEME de la Universidad Nacional de Colombia con estudiantes universitarios/as de entre 18 y 21 años. Lo hacen a través de narraciones referidas a diversas situaciones de violencia sufrida por la población colombiana en el marco del conflicto armado interno que ha afectado y afecta al conjunto de la población y del territorio de ese país durante los últimos sesenta años. Se trata de ocho *podcasts* que, mediante monólogos, entrevistas, testimonios y elaboraciones estético-artísticas, evidencian la diversidad de prácticas victimizantes, en particular las desapariciones y desplazamientos forzados y las masacres. Las narrativas gestionan las voces, la música local, los sonidos naturales resultando una experiencia perceptualmente múltiple: es auditiva pero además promueve una visualidad móvil. Se trata de destellos de agencias de las comunidades.

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 SPEME, Anna María Lorusso que nos ayudó con sus gestiones para facilitar esta producción y a Patrizia Violi, que nos entusiasmó y apoyó a lo largo de todo el proceso. A las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras, particularmente a Mónica Tarducci, la directora del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (UBA) y a Martín

7 Disponible en: <https://www.onalme.co/capsulas> Consultada: 20/11/2023.

González, el Secretario de Relaciones Internacionales de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con quienes contamos siempre para ayudarnos y facilitarnos las gestiones que este proyecto requirió así como para difundir nuestro trabajo. 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

- Almodóvar, P. (dir.) (1999). *Todo sobre mi madre*. El Deseo, Renn Productions. France 2 Cinéma, Vía Digital.
- Bruzzone, F. (2013). *Campo de Mayo*. [conferencia performática]. Ciclo "Mis documentos", Centro Cultural San Martín, Buenos Aires. Disponible en: <https://lolaarias.com/es/my-documents/> consultada: 11/07/24.
- Casullo, L. (2015). *Capítulo 32*. [conferencia performática]. Ciclo "Mis documentos", Centro Cultural San Martín, Buenos Aires. Disponible en: <https://lolaarias.com/es/my-documents/> consultada: 11/07/24.
- Ettinger, B. (2000). Art as the Transport-Station of Trauma. En *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985-1999*, pp. 91-115. Gent, Ludion.
- Garamona, F. (2017). *Papá, tengo miedo*. [conferencia performática]. Ciclo "Mis documentos", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Disponible en: <https://lolaarias.com/es/my-documents/> consultada: 11/07/24.
- Haneke, M. (dir.). (2005). *Caché*. Les Films du losange.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of postmemory. *Poetics Today*, vol. 1, N° 29: 103-128.
- Kristeva, J. (2000). *Un Genio Femenino: Melanie Klein*. Buenos Aires, Paidós.
- La Capra, D. (2005). *Escribir la Historia. Escribir el Trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pisanty, V. (2019). *I guardiani della Memoria e il ritorno delle destre xenofobe*. Florencia-Milán, Bompiani.

- Pollock, G. (2013). Editor's Introduction. En Pollock, G. (ed.). *Visual Politics of Psychoanalysis: art and the image in post-traumatic cultures*, pp. 1-22. Londres, IB Tauris.
- Rothberg, M. (2019). *Implicated Subject. Beyond victims and perpetrators*. Strandford, Stranford University Press.
- Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (comps.). (2021). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Violi, P. (2012). *Paesaggi della Memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milán, Bompiani.
- Violi, P. (2021). Arte y duelo: entre los vivos y los muertos. En Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (comps.). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*, pp. 29-52. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Parte I. Experiencias participativas en espacios de memoria

Capítulo 1

Recorridos creativos. De la memoria del pasado a la imaginación del futuro

Patrizia Violi

Recordar no es suficiente

Junio de 2022. Entramos, con los/as amigos/as que se quedarán con nosotros/as en Italia durante todo un mes,¹ en el museo de la Shoah de Milán, el famoso Binario 21 (Figura 1), un lugar reconstruido en lo que era la vía oculta, y no visible para los/as viajeros/as normales, donde judíos/as, gitanos/as y presos/as políticos/as eran obligados/as a subir a los vagones atestados que los/as llevarían a los campos de exterminio nazis. Lugar oculto porque estaba bajo tierra en comparación con las vías de tránsito, que se encontraban en el piso superior, a la luz del día, mientras que una oscuridad apenas filtrada envolvía, ahora como entonces, el andén veintiuno. Un lugar oculto porque muchos/as, demasiados/as, no querían saber ni ver. Entonces como ahora, aunque ya no se muere por ser judío/a, sino por ser pobre, negro/a, emigrante, refugiado/a. Altos muros grises de hormigón nos rodean. Espacios amplios que recorreremos

1 Los/as amigos/as a los que me refiero son los/as socios/as del proyecto europeo *SPEME-Questioning Traumatic Heritage. Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia*.

en silencio, deteniéndonos de vez en cuando, perdidos/as en un vacío de gran fuerza emocional y eficacia simbólica.



Figura 1. Binario 21 Memoriale della Shoah di Milano. Foto: Patrizia Violi.

Me pregunto una vez más, como hemos hecho tantas veces en los últimos años con amigos/as de muchos países, en Europa y al otro lado del océano, sobre el poder y el significado de estos lugares, su capacidad para significar acontecimientos pasados, su arraigo en la memoria del pasado.

Parto de este lugar porque es un sitio que he compartido con personas que me han llegado a ser muy queridas a lo largo de los años y del trabajo que hemos realizado juntas, y también porque es sin duda un lugar de gran “belleza” podría decirse, si el término fuera apropiado (pero no lo es, dado lo que ha presenciado). Podemos decir de gran potencia, y sin duda objeto de gran inteligencia y sensibilidad en su diseño. Es un lugar capaz de transmitir la memoria traumática a través de una reinterpretación indudablemente estética y muy inventiva del espacio. Desde este punto de vista es una excelencia, un lugar que puede considerarse modelo.

Y, sin embargo, me encuentro haciéndome las mismas preguntas que me cuestionan desde hace mucho tiempo.

Aunque necesarios e imprescindibles, ¿basta con hacer “bellos” lugares de memoria? Binario 21 es un lugar de gran impacto emocional, casi demasiado podría decirse, un lugar difícil de olvidar una vez visitado, pero ¿qué recordamos de su poder visual y espacial? Un terrible pasado de muerte y violencia que todos/as condenan en sus discursos, pero que desgraciadamente sigue repitiéndose, aunque bajo formas diferentes, incluso en nuestros días. ¿Qué eficacia puede tener en nuestro presente el recuerdo de traumas pasados, aunque se reconstruyan y evoquen magistralmente en memoriales y museos? Y aún más radical: ¿es suficiente con transmitir un recuerdo? ¿Es suficiente con que los lugares destinados a preservar la memoria del pasado nos la devuelvan sin cuestionar nuestro presente?

Preguntas, estas, que pueden parecer provocadoras, sobre todo cuando la memoria se ha convertido, como hoy, en una especie de mantra y en un recordatorio constante de la necesidad de no olvidar. De acuerdo, por supuesto: sin duda es esencial mantener vivo el recuerdo de un pasado terrible, en el que se cometieron crímenes contra toda la humanidad. Sin embargo, las formas de esa memoria corren a veces el riesgo de convertirse en una especie de distancia silenciada, en un “aseguramiento” del pasado que da lugar a una versión absoluta de nuestro presente. El mal siempre está en otra parte, no nos concierne, no nos cuestiona.

Y es de aquí de donde me gustaría partir, para intentar detenerme en nuevas formas de cuestionar el pasado, más capaces, tal vez, de conectar realidades diferentes, de imaginar nuevos futuros, de desarrollar una creatividad productiva, de vincular un pasado trágico a un futuro que nos gustaría que fuera diferente.

Pasado y presente: empecemos por aquí, empecemos por la mirada retrospectiva con la que nos volvemos hacia nuestro pasado traumático, por nuestra capacidad de leerlo

en profundidad, de acogerlo como parte de nuestra historia para poder extraer de él una lección, y una indicación para los problemas que atraviesan nuestro presente. ¿Con qué conocimientos, con qué emociones, con qué modos de disfrute nos acercamos a los lugares de la memoria del pasado?

Cada vez más, al menos en lo que respecta a Europa y a la memoria del Holocausto, estos lugares se han convertido en objeto de visitas a menudo distraídas, siempre inevitablemente pasivas, rituales convertidos en ocasiones turísticas. El hermoso documental de 2016 del director ucraniano Sergej Loznitsza, *Austerlitz*, que toma su nombre de la novela de W. G. Sebald, da fe de esta realidad de forma más convincente que muchos análisis teóricos.

El documento, que es tal antes que documental, se rodó en Sachsenhausen, no lejos de Berlín, y en Dachau, a 13 kilómetros de Munich. Ambos fueron campos de concentración nazis, lugares que, por tanto, conservan las huellas vivas del horror del Holocausto. Estar presente, allí mismo, en ese mismo lugar donde sucedieron terribles acontecimientos, donde seres humanos de carne y hueso sufrieron y murieron podría —¿debería?— transformar al/la visitante en partícipe, aunque sea en diferido, de una forma de responsabilidad testimonial.

Para realizar su película, Loznitsza colocó cámaras fijas que “simplemente” grababan a los/as visitantes y sus acciones durante una visita al campamento en un hermoso y soleado día de verano. La película es en blanco y negro, sin comentarios de voz; la banda sonora consiste en los ruidos de los/as visitantes, el arrastrar de pies, los sonidos de los pájaros, las explicaciones de los/as guías en varios idiomas relatando el mecanismo de exterminio. Las acciones de los/as visitantes están filmadas sin ningún filtro, y son las habituales que podríamos esperar en cualquier visita a cualquier lugar turístico: la gente pasea, mira a su alrededor, se saca fotos, *selfies*, muchas *selfies*, sonrío

para sí misma, come, hace picnic en la hierba. Nada en el comportamiento indica que estemos en un lugar de muerte y dolor, todo sugiere más bien una agradable excursión veraniega; en estas acciones, el rol de los/as transeúntes se transforma inadvertidamente: de *visitantes*, posiblemente implicados/as, a un lugar traumático, a *turistas*. La especificidad del lugar pierde sentido: podríamos estar en cualquier parte y presenciar lo que hacen todos los/as turistas, estén donde estén. La distancia entre las víctimas del pasado y los/as turistas de hoy parece desaparecer: el/la turista que se toma una *selfie* en el cuartel, o ante las puertas del campo, tiende a ocupar sin distancia, de forma inmersiva, el punto de vista de la víctima en una especie de mimetismo inaceptable éticamente, antes incluso que estéticamente: donde tuvo lugar la verdadera destrucción de vidas y cuerpos parece tener lugar ahora otra forma de anulación.

Menciono este documento filmico porque nos hace conscientes de las formas en que muchos lugares del trauma y la memoria son visitados y experimentados en la actualidad. No solo apenas nos interrogan sobre nuestro presente, sino que cabe pensar que ya ni siquiera son capaces de transmitir eficazmente la memoria del pasado que les gustaría transmitir, confundiéndose en cambio con una de las múltiples formas de disfrute turístico que caracterizan nuestro tiempo. No es casualidad que ya exista un nombre para este particular turismo, el *darktourism*.

De otro modo, ni siquiera los museos, que quizás aspiran a ser lugares de transmisión memorial más distanciados y reflexivos, consiguen siempre cumplir esta función. Todo museo, como todo lugar de memoria, suele contar una historia y solo esa historia, privilegiando una verdad en detrimento de otras. La parcialidad de la perspectiva desde la que leemos nuestro pasado, y la parcialidad de la narrativa que le sigue son hechos inevitables y, en sí mismos, tampoco

son necesariamente negativos. El problema radica en que la trama de esta narración no siempre es inmediatamente legible; se nos presenta como un hecho incontrovertible y no como una construcción cultural y narrativa. Así naturalizado, el relato del pasado se convierte en la única lectura posible, no en uno de los posibles puntos de vista, entre otros.

Un ejemplo extremo de esta naturalización es, en Europa, el de los museos etnográficos, en torno a los cuales ha crecido recientemente la conciencia política y cultural sobre el abuso que supone este tipo de exposiciones, así como acerca de la necesidad de identificar formas y contenidos diferentes. Como muestran Gravano y Grechi (2016), los museos etnográficos son dispositivos violentos nacidos de la prevaricación, no solo porque sus exposiciones son el resultado del robo y el hurto a costa de otras culturas y poblaciones, sino también, y más profundamente, porque son el resultado de una visión colonialista basada en la supuesta superioridad racial de los/as colonizadores/as, una superioridad impuesta como natural y no cuestionable. Este es un ejemplo muy claro de cómo durante décadas se ha naturalizado e impuesto *una* lectura histórica, basada en los conceptos de hegemonía y superioridad racial, como *la única* lectura posible de las culturas no occidentales.

Pero volvamos a ejemplos más cercanos a nuestra historia conmemorativa, en particular a las memorias de las dictaduras latinoamericanas. Quisiera examinar aquí un caso ciertamente alejado de los museos etnográficos, un caso interesante precisamente porque tiene un impacto emocional extraordinario y también una belleza de ejecución particularmente refinada. Es precisamente su calidad incuestionable y su “corrección política” lo que puede ayudarnos a comprender mejor lo que puede esconderse tras los pliegues de una lectura que, en muchos aspectos, parece idealmente compartible. Me refiero al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

de Santiago de Chile, construido entre 2006 y 2010 durante el primer gobierno de Michelle Bachelet (Figura 2).

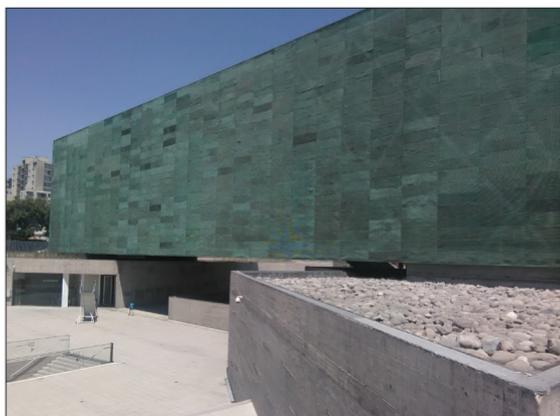


Figura 2. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile. Foto: Patrizia Violi.

El museo inscribe su narrativa en el marco general de los Derechos Humanos, empezando por su propio nombre, centrándose exclusivamente en su violación durante la dictadura. Por supuesto, es esencial recordar la terrible violencia perpetrada por los militares durante aquellos años, pero la forma de esta narración puede tomar diferentes caminos. Considerar los Derechos Humanos como único marco interpretativo implica inevitablemente centrarse de manera principal en la figura de las víctimas y en el discurso victimista resultante. Tal perspectiva despolitiza a las propias víctimas, borrando sus diferentes identidades y su posicionamiento en la arena política con un compromiso y una orientación específicos. De este modo, se empobrece y simplifica la complejidad y la propia profundidad histórica de aquellos años: nos quedamos con víctimas inocentes, por un lado, y verdugos torturadores, por otro, sin poder comprender mejor la complejidad subyacente. La historia de esos años se aplanan, también debido a la particular

elección temporal que caracteriza la estructura narrativa del museo, que comienza con el golpe y termina con el referéndum de 1988 y las elecciones de Patricio Aylwin.

La primera planta del museo está enteramente dedicada al golpe de Estado de las fuerzas armadas comandadas por el general Pinochet el 11 de septiembre de 1973, con numerosos documentos, videos, imágenes de televisión y la posibilidad de escuchar por radio el extraordinario último discurso del presidente Allende durante el bombardeo de La Moneda, el edificio de gobierno. La exposición es de gran impacto mediático y emocional, pero cabe preguntarse si el golpe es realmente el comienzo “natural” de la narración, o no es más bien el resultado final de la reacción conservadora y neoliberal a las reformas sociales iniciadas por Allende. La historia que nos cuenta el museo no insinúa la complejidad de la situación previa al golpe, que condujo a ese violento desenlace y que hubiera implicado una reflexión sobre las radicales reformas económicas y sociales emprendidas por Allende, así como sobre las dificultades que estas reformas entrañaron, especialmente debido al boicot estadounidense. Termina con el retorno triunfal de la democracia, como si la dictadura militar hubiera sido un paréntesis incomprensible y trágico dentro de un desarrollo democrático lineal y progresivo.

Pero otras narraciones de ese período habrían sido posibles. Una reconstrucción más detallada del contexto histórico habría arrojado luz sobre las complejas razones que condujeron a la dictadura militar y al difícil período que la siguió. El museo simplifica todas estas contradicciones, construyendo una narrativa más fácil de leer en la que los papeles de los/as actores/as sobre el terreno son más simples y menos problemáticos: las acciones de los militares no se leen en sus motivaciones políticas y económicas, sino que simplemente se condenan como violaciones a los Derechos Humanos. De este modo, sin embargo, la dura lucha política

que tuvo lugar durante el gobierno de Allende se vuelve invisible, del mismo modo que desaparece la continuidad entre las políticas económicas neoliberales de Pinochet y las de la democracia posterior a la dictadura. La compleja historia de ese período es así “suturada” en una narrativa vagamente edulcorada, donde “los malos” son derrotados y la democracia triunfa, sin cuestionar la difícil transición que implicó la posdictadura, ni la persistencia de fuertes pulsiones autoritarias y antidemocráticas en la sociedad chilena aún después del fin del régimen militar.

No se trata, por supuesto, de argumentar que el museo es inútil o “erróneo”: cualquier cosa que contribuya a transmitir la memoria de tan terribles traumas históricos es imprescindible, y el museo es hoy un lugar importante en el paisaje urbano de Santiago de Chile. Este ejemplo solo pretende mostrar cómo incluso obras museísticas de relevancia e indudablemente eficaces en su articulación son siempre, inevitablemente, historias parciales que solo cuentan una *verdad*, solo una perspectiva entre muchas posibles. La transmisión de la memoria nunca es una operación neutra e imparcial, sino que siempre está situada y puede implicar grados muy diferentes de conexión con el presente. Los museos no son una excepción a esta regla, de hecho muy a menudo tienden a presentarnos una narración acabada, en la que el mal ha sido finalmente derrotado.

La elección de leer la dictadura militar dentro del cuadro discursivo de la violación de los Derechos Humanos puede haber sido dictada por la necesidad de producir un consenso unánime, más allá de cualquier posible crítica, alejándose así de cualquier lectura más marcadamente política e inevitablemente partidista. Una necesidad que también debe rastrearse en la figura del emisor de este museo: el gobierno saliente de Michelle Bachelet, que quiso con esta última obra coronar su mandato y ganar aprecio transversal.

“Zurcidos” de la memoria

No se trata de un detalle irrelevante: el Museo de la Memoria de Santiago de Chile es un museo estatal y, como tal, también satisface necesidades políticas que van más allá de la mera vocación memorialista, o mejor dicho, que inscriben la narrativa memorialista en un marco orientado en cierta medida a necesidades “propagandísticas” y oficiales. A menudo los museos estatales, museos —por así decirlo— “desde arriba”, en los que el Estado y las autoridades constituidas se hacen pasar por los/as emisores/as del mensaje transmitido, persiguen fines que utilizan, y a veces instrumentalizan, los recuerdos traumáticos para reforzar su poder. En el mejor de los casos, como en el chileno, cuentan una historia oficial y circunscrita de Derechos Humanos, que va de la mano de una trayectoria narrativa de victimización.

Distinto es el caso de lo que podríamos llamar museos “ascendentes” (organizados desde abajo): museos que surgen de comunidades de base, de la sociedad civil, de ciudadanos/as, a menudo de asociaciones de sobrevivientes o familiares de víctimas. Hay muchos lugares interesantes de memoria de este tipo en Chile. Podría mencionar aquí Londres 38, un edificio en el centro burgués de Santiago, utilizado como cárcel clandestina para torturar a presos/as políticos/as. En este lugar existe un espacio al aire libre que, durante un período limitado de unos meses, se confía de vez en cuando para su gestión a grupos y asociaciones de activistas no necesariamente vinculados/as en forma directa a la memoria de la dictadura militar. Cuando lo visité por primera vez, en la primera década de los años 2000, había sido confiado a una asociación trans, que había organizado allí una exposición fotográfica pero, lo que es más importante, había montado, con sillas y bebidas a disposición, un lugar de diálogo y confrontación entre experiencias y personas diferentes, absolu-

tamente estimulante y muy innovador. Uno podía sentarse, charlar, enfrentarse a activistas trans en un ambiente relajado y amistoso. La atención prestada a las vidas y dificultades de las personas trans, en apariencia no directamente relacionadas con los años de la dictadura, invitaba en realidad a reflexionar sobre las muy diversas represiones de las que fue responsable el régimen fascista de los coroneles, represiones que incluso, con el fin de ese régimen, siguen operando en la sociedad chilena de forma sigilosa pero no por ello menos opresiva.

En Casa Caña, una pequeña villa en las afueras de Santiago, gestionada ahora por una asociación de sobrevivientes que fueron brutalmente torturados/as allí, los/as voluntarios/as trabajan con la comunidad mapuche que vive en la zona, organizando actividades y brindando formación especialmente para niños/as y jóvenes, fuertemente discriminados/as en la sociedad chilena actual. Aquí también es muy importante el vínculo ideal que se crea entre el régimen militar y el legado del colonialismo en la base de la sociedad chilena moderna: aunque muy distantes en el tiempo, las dos formas de violencia —al menos en el caso del colonialismo de genocidio abierto— están relacionadas y presentan una continuidad confirmada por la represión sufrida por las comunidades locales originarias durante el régimen militar.

En todos estos ejemplos, y podrían citarse otros, lo que me parece fundamental es la capacidad de unir, en una especie de magnífico “zurcido” de la memoria histórica, los recuerdos del pasado y la imaginación del futuro, los traumas y las heridas aún abiertas que reclaman reparación, intervención y curación. Son muchas las formas que puede adoptar esta costura ideal entre pasado y presente: pensemos en el pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo en la Argentina (Figura 3), que se ha convertido en un símbolo transversal de la lucha democrática de las mujeres, y como tal ha sido

retomado en los últimos años por los movimientos feministas que luchan por la afirmación del derecho al aborto y por la aprobación de la ley relativa: de blancos, los pañuelos se han vuelto verdes y han cubierto las cabezas de miles de mujeres jóvenes, convirtiéndose en el símbolo de una nueva batalla democrática librada por las mujeres.



Figura 3. Pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo. Foto: Patrizia Violi.

Pero los ejemplos podrían multiplicarse: incluso los museos etnográficos, lugares especialmente marcados por la ideología colonialista, pueden descolonizarse, transformando su sentido e implicando en esta operación de relectura crítica a los/as propios/as sujetos/as que fueron excluidos de ellos. Por ejemplo, se han inventado acciones con migrantes, que son las últimas víctimas de esa historia de violencia, cuestionando los caminos habituales del museo y transformando la narrativa de la dominación en educación para la paz y la confrontación. O, como se hizo en el Rijksmuseum de Ámsterdam, se añadieron leyendas críticas y explicativas a todos aquellos cuadros que representaban escenas de la historia colonial holandesa. Casos diferentes que, sin embargo, tienen en común el esfuerzo por conectar y relacionar un pasado difícil y traumático con las luchas y problemas del presente.

Solo así, creo, el pasado puede reanimarse, convertirse en algo vivo, ayudarnos a comprender el presente y actuar en consecuencia; esta debería ser la principal tarea de toda memoria. Central, en estos casos, es la perspectiva del/la emisor/a, de quienes imaginan y gestionan un lugar de memoria: no es lo mismo que imaginen y realicen un lugar de memoria quienes han vivido directamente la violencia —los/as sobrevivientes en primer lugar, pero también las asociaciones de familiares y, más en general, la sociedad civil y las organizaciones de base— o el Estado y los/as gobernantes, como fue el caso del Museo de la Memoria de Santiago, que pueden perseguir objetivos distintos y tener necesidades políticas de otro orden. No es casualidad que los lugares conmemorativos diseñados y gestionados “desde arriba” insistan principalmente en los temas no divisorios y unificadores de los Derechos Humanos y las víctimas.

Pero incluso aquí hay que hacer algunas distinciones. Si es indispensable situar la perspectiva de las víctimas en el centro de los recuerdos traumáticos, entonces son posibles muchas miradas diferentes. Las víctimas suelen ser vistas y representadas en su papel de sujetos/as pasivos/as, pero definirlos únicamente en función de la violencia que han sufrido acaba extrapolando un único rasgo definitorio de sus diferentes vidas, estandarizándolas en una homogeneidad forzada que oculta las historias de vidas diferentes. De este modo, las víctimas se transforman en una categoría universal, la de *la víctima*, indiferente a las diversas singularidades que la componen. Pero “haber sido víctimas” no es un rasgo suficiente para calificar una vida: las víctimas nunca son solo víctimas; son personas con historias, pasiones, afectos, proyectos y trayectorias vitales múltiples y diferenciadas. Reducirlas únicamente a “víctimas” las priva de poder, confinándolas a una especie de “tipo” ideal, mientras que sería necesario darles un papel activo, implicándolas en un proceso

de subjetivación. Para ello, es necesaria su participación directa en los procesos de memorización, un papel activo por su parte, naturalmente siempre que esto sea posible.

América Latina sigue estando llena de buenas prácticas y ejemplos sumamente interesantes en este sentido. El Espacio Memoria y Derechos Humanos ex ESMA organiza numerosos encuentros, talleres y recientemente una exposición dedicada a las mujeres secuestradas en la ESMA, con su participación activa. Pero los casos más significativos e interesantes son sin duda los que incluyen prácticas artísticas y creativas abiertas a la comunidad.

Arte participativo y “transitivo”. El poder de compartir

Nuestra tradición nos ha acostumbrado a pensar en la creación artística como algo intrínsecamente ligado a la estética y, por tanto, a la belleza. Pero, ¿cómo es posible hablar de belleza ante el horror? Por supuesto, el concepto de belleza es algo muy relativo, que varía con el tiempo y entre culturas, y no pretendo abordar aquí una cuestión tan compleja; me limitaré a recordar cómo, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, entró en crisis la posibilidad misma de representar a través del arte o la poesía lo indecible de la Shoah. Sin embargo, los/as artistas han seguido produciendo obras del más alto valor estético precisamente a partir de las tragedias del siglo XX; de hecho, podría decirse que todo el mejor arte contemporáneo elabora sobre la memoria del trauma. La belleza tan particular del arte contemporáneo parece hablarnos por encima de todo esto: ya no se trata de la transmisión de formas estéticamente “bellas” en el sentido clásico, sino de una interrogación sobre la pérdida y, a veces, de una meditación implícita sobre su posible aceptación. El arte contemporáneo es en su esencia una reflexión

desconsolada sobre el trauma y el dolor: pensemos en toda la obra de Christian Boltanski o en la última e inolvidable obra de Anselm Kiefer en el Palacio Ducal de Venecia en 2022, por citar solo dos nombres de la escena contemporánea.

En todos estos casos, el arte representa una experiencia sensorial, perceptiva y emocional que nos envuelve y nos ayuda a superar la inmediatez de la realidad traumática, quizá a procesarla, o quizá simplemente a vivir una experiencia estética en la que podemos perdernos y abandonarnos a la contemplación. El arte verdaderamente grande nos permite entrar en contacto con una dimensión diferente, un nivel de realidad de otro orden que, en sí mismo, no repara el trauma, pero que puede tener su propio poder elaborativo particular para el individuo que llega a percibirlo.

Pero, ¿es este el único papel posible que puede desempeñar el arte frente a los traumas y tragedias que aún nos rodean? ¿O es posible pensar en una función diferente, aunque de distinta calidad estética, que pueda implicar a las personas como sujetos/as activos/as de un proceso transformador, y no solo como usuarios/as de una experiencia individual, por extremadamente significativa que sea? ¿Es posible, en definitiva, que el arte logre también “reparar” el trauma, imaginar un futuro diferente, sobre todo pensando en las víctimas directas de la violencia, que deberían estar en el centro de los lugares de recuerdo? ¿Puede la creación artística ayudar a las víctimas en la difícil tarea de simbolizar el “trauma absoluto”? Como nos enseña el psicoanálisis, los traumas absolutos son aquellos que no logran ser incorporados y metabolizados por el sistema psíquico, sino que son evacuados y expulsados, volviendo más tarde como restos no procesables en forma de pesadillas, ataques de pánico y ansiedad, y a veces estados delirantes. El trauma no es solo la laceración de los cuerpos y de la carne, es también, y quizás principalmente, la ruptura

de los vínculos simbólicos, la imposibilidad de integrar entre sí los elementos cognitivos y emocionales y, por tanto, de volver a conectar ese vínculo indispensable que permite reconstruir el sentido de los acontecimientos.

Estoy convencida de que el arte y la creatividad pueden ser una respuesta poderosa al trauma, no solo en forma de contemplación de la obra, aunque sea tan importante, sino también “reparando” el daño ya producido para construir un nuevo tejido social e interpersonal. Vuelvo aquí a la metáfora del zurcido, porque me parece emblemática de un trabajo aparentemente humilde, y que siempre ha estado relegado al universo femenino. Pero la imagen es más que una metáfora, indica ya una dirección de trabajo y de acción extraordinariamente interesante: en Colombia, por ejemplo, existe ahora una tradición bien establecida que implica sobre todo, pero no exclusivamente, a mujeres que han sido víctimas de violencia por diversas razones, o que han perdido a miembros de su familia en la larguísima guerra interna que ha tenido lugar durante los últimos sesenta años en Colombia. En todo el país se han formado pequeños grupos que trabajan juntos en la creación de *patchworks* y bordados en los que cada participante “escribe” con aguja e hilo en la tela su propia historia, los episodios que la han marcado, las figuras de sus seres queridos y también los traumas sufridos. Esta práctica se ha generalizado en todas partes gracias a la acción de mujeres activistas que viajan a las comunidades más aisladas y remotas del país distribuyendo un kit muy sencillo que contiene un trozo de tela, aguja e hilos de colores y unas instrucciones elementales con las que ya se puede empezar a construir una historia en tela. Pero lo más importante quizá sea que, durante la práctica del bordado, las mujeres están juntas, pueden hablar entre ellas, contar sus propias historias y escuchar las de las demás, dando y recibiendo atención, oyendo, reconfortándose. La mirada del/la otro/a

da autoridad a la propia palabra, le confiere dignidad y valor.

Yo definiría esta actividad como una verdadera *práctica de subjetivación*, en la que quienes han sufrido abusos, violencia y duelo pueden redescubrir y dar sentido a su propia experiencia comparándose y reflejándose en las experiencias de los/as demás, tan similares pero siempre únicas y diferentes. Una práctica de subjetivación que es al mismo tiempo *una práctica de compartir*: la subjetivación es posible precisamente porque pasa por una relación, un hacer juntos/as que conecta la experiencia individual y la colectiva, reparando un tejido vital que la violencia había desgarrado, reconstituyendo su trama y su sentido.²

En el reciente memorial diseñado en Bogotá por Doris Salcedo, *Fragmentos* (Figura 4), las víctimas participaron directamente en la creación de una obra de arte a la vez sencilla y muy sofisticada: martilleando con rabia las placas metálicas fabricadas a partir de la fundición de las armas entregadas por el grupo armado revolucionario de las FARC, dieron rienda suelta a su dolor, pero también transformaron su experiencia en su relación con los/as demás, creando algo extraordinario e inolvidable. Insistiría en el aspecto *transformador* de tal experiencia, que representaba una forma de recuperar la fuerza y la dignidad. Las víctimas, especialmente las mujeres víctimas de la violencia, lo son siempre doblemente: de la violencia que han sufrido y de su propia vergüenza, cuando no incluso de un indefinible y persistente, aunque injustificado, sentimiento de culpa. El de la víctima es por definición un papel pasivo, es el papel de alguien que sufre algo terrible contra su propia voluntad y tiene que encontrar nuevas fuerzas y confianza en sí mismo.

2 No es baladí que los resultados de estas prácticas sean obras bellas y de gran valor estético, como bellas eran muchas de las arpilleras que cosían las compañeras de los presos políticos en Chile para contarles acontecimientos de sus vidas fuera de la cárcel.

La experiencia *Fragments* no terminó con la creación del memorial, sino que sigue funcionando a través de un trabajo ininterrumpido de elaboración y confrontación con las víctimas, familiares, allegados/as y amigos/as.



Figura 4. *Fragments*, Doris Salcedo, Bogotá. Foto: Patrizia Violi.

Son estas prácticas transformadoras las que reparan el trauma, remodelan una subjetividad más activa y consciente y restablecen un tejido social compartido a través de las relaciones. Sobre todo, miran al futuro y no solo se refugian en el pasado. Igual de abiertas a un futuro transformador se presentan las experiencias antes mencionadas en las que los lugares de memoria también se abren a nuevas figuras que son objeto de discriminación y violencia en el presente, ya sean minorías, descendientes de colonizados/as o migrantes.

Poco importa la definición que queramos aplicar a estas formas de creatividad, que también pueden tener poco en común con las expresiones artísticas tradicionalmente entendidas: hoy se habla a menudo de arte político, arte participativo, activismo (Trione, 2022) y similares. Personalmente, no creo en la existencia del arte político, que me parece un sinsentido: el arte siempre es político a su

manera, porque representa un aspecto oculto e imprevisto de la realidad. Si, por el contrario, por “político” entendemos la adhesión a una ideología o, peor aún, a un partido político, creo que ninguna creación artística digna de ese nombre lo es jamás. Ciertamente, los ejemplos que he dado se basan en la participación activa de los/as sujetos/as, pero no es “solo” arte participativo. Quizá sea algo más, un arte *transitivo*, en muchos sentidos diferentes: transitivo porque se basa en las relaciones; transitivo porque conecta diferentes géneros, pueblos y generaciones; transitivo porque implica a toda una comunidad, “infectando” su vida. Tal vez únicamente a través de todas estas formas diversas y no homologables, y de otras aún por inventar, los lugares de la memoria sean capaces no solo de dar testimonio del pasado, sino también de transformar el futuro.

Bibliografía

- Gravano, V. y Grechi, G. (eds.) (2016). *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*. Milán, Mimesis.
- Loznitsza, S. (dir.). (2016). *Austerlitz*. Imperativ Film.
- Trione, V. (2022). *Artivismo. Arte, politica, impegno*. Turín, Einaudi.
- Violi, P. (2017). *Landscapes of Memory. Trauma, Space, History*. Oxford, Peter Lang.

Capítulo 2

Recordar desde el arte. Prácticas de transmisión intergeneracional en espacios de memoria

Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini

Para poder llevar adelante el sistema de desaparición forzada de personas el Terrorismo de Estado en la Argentina precisó de más de setecientos centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE) y de otros lugares de reclusión ilegal distribuidos por todo el país. Si bien la violencia era visible, el dispositivo de exterminio se basó en su carácter clandestino, en el secuestro de personas de quienes no solo se ocultó su destino sino también sus cuerpos asesinados, con la consecuente privación de sepultura. También se llevó a cabo un plan sistemático de apropiación de niños/as, hijos/as de desaparecidos/as.

Las prácticas de terror desplegadas por la última dictadura interpelaron la condición humana lesionando su estatuto ontológico. “Tal estallido de la experiencia (...) rompe el lazo con lo pensable (...) pues el horror es una superación de los límites del lenguaje y una aparición del mundo como anulación del sentido” (González, 2005: 72). El horror queda atravesado por lo inefable, no puede explicarse, en la medida en que han sido afectadas las bases mismas de significados

de toda narración. Como señala Patrizia Violi, “los desaparecidos son, literalmente, muertos sin sepultura, y este estado de incertidumbre, de falta de ritualización, de suspensión, produce un vacío imposible de colmar” (Violi, 2021: 17).

Características particulares de la politicidad que conforma la trama histórico-cultural en este territorio habilitaron la construcción de un amplio movimiento de Derechos Humanos en el marco de una reconfiguración de las agencias políticas colectivas operadas en la década de 1970 a nivel mundial (Alonso, 2022). Sus particularidades han excedido en los últimos treinta años a los mismos organismos de familiares y sobrevivientes expresándose en muy diversos colectivos de la sociedad civil. Ellos/as desarrollaron diversas prácticas para la elaboración del duelo frente a la imposibilidad de los rituales funerarios habituales, conformando las bases de la tramitación de estos pasados difíciles.

Paralelamente, la importante presencia desde principios del siglo XX del movimiento psicoanalítico en la cultura argentina (Plotkin, 2003) ha brindado un aporte generoso en los debates culturales y políticos locales (Besse, 2019). La apropiación del psicoanálisis como herramienta interpretativa, su difusión a través de revistas destinadas a un público amplio y la conformación de un campo profesional¹ generaron una fuerte pregnancia de estas herramientas en amplios sectores de la cultura argentina. Tal fenómeno explica sus posibilidades de pervivencia subterránea a pesar de las políticas represivas implementadas por el gobierno dictatorial. Durante los años setenta y ochenta se fue dando una importante circulación de reflexiones entre los/as trabajadores/as de la salud mental (psicólogos/as, psicoanalistas, psiquiatras) exiliados/as y los/as que permanecían en el país, quienes

1 En 1942, se creó la Asociación Psicoanalítica Argentina, la primera asociación miembro de la Asociación Psicoanalítica Internacional (API) dentro del mundo de habla castellana.

dieron una batalla semántica fundamental a fin de colocar las consecuencias de esa ruptura de los lazos de lo pensable en el marco de una situación traumática generada por el terrorismo estatal (Lastra, 2019).²

Este desplazamiento conceptual —desde el abordaje individual hacia su consideración en el marco de una situación traumática social— evidencia un intenso trabajo de investigación e intercambio a fin de afrontar el desafío de entender los efectos de la violencia vivida durante el terrorismo de Estado más allá de las situaciones individuales.

Considerando la mediación de significados que la cultura produce sobre la realidad local, estos aportes desde el campo del psicoanálisis, en diálogo con el trabajo desarrollado por los organismos de Derechos Humanos habilitaron, a partir de los últimos años de la dictadura, la escucha, consideración y tratamiento de la violencia extrema experimentada por amplios sectores de la población en el marco de una situación social entendida como traumática y gestionada como tal, más allá de las subjetividades particulares (Tornay *et al.*, 2021). En este entramado se nutren y circulan las narrativas de construcción de memoria y transmisión intergeneracional, en muchos casos alentadas por búsquedas permanentes a fin de ampliar y profundizar la elaboración de la situación traumática. Todas estas especificidades de la historia reciente argentina fueron trazando un recorrido particular reconocido a nivel mundial por su potencia y amplitud en la elaboración del horror.

2 Por ejemplo, el Centro de Estudios Legales y Sociales, uno de los organismos protagónicos en la defensa de los Derechos Humanos durante esos años, afirma: “desde el año 1982 el Equipo de Salud Mental del CELS viene trabajando con personas que han sido víctimas de la violencia del terrorismo de Estado en las décadas del '70 y '80 (...). El carácter traumático extremo está marcado definitivamente por el horror impuesto (...). El trauma psíquico que padecen es el resultado de la incidencia de una catástrofe social en la subjetividad. Son testimonios paradigmáticos de cómo una historia colectiva trágica se entretreje con la historia individual”. (CELS, 1996).

Actualmente, muchos de los espacios de memoria en la Argentina están referidos a sucesos acaecidos durante la aplicación del terrorismo de Estado. Algunos de los lugares donde habían funcionado centros clandestinos de detención fueron transformados durante los años de la dictadura para borrar las huellas de los delitos. Tras el retorno de la democracia, la mayoría de ellos volvieron a ser sedes de las actividades que cumplían antes de la represión o fueron destinados a usos diversos tales como escuelas, viviendas familiares o de soldados, dependencias policiales, estatales o provinciales, entre otras. Así, durante años, los ex centros clandestinos formaron parte del paisaje cotidiano sin ser identificados como tales.

En la década de los noventa diversas estrategias impulsadas desde el movimiento de Derechos Humanos y la sociedad civil se orientaron a revertir la impunidad y el silencio. Entre ellas, identificar, marcar, recuperar y resignificar los ex centros clandestinos de detención fue otra forma de hacer visible lo que había ocurrido durante el terrorismo de Estado. En algunos casos, se impulsó la creación de espacios de memoria en sitios que no habían sido específicamente centros clandestinos de detención, como fue el caso del Parque de la Memoria. Muchas de estas iniciativas se institucionalizaron a partir del año 2000, fundamentalmente a partir de 2003 durante las presidencias de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. A partir de este momento, los ex CCDTyE “fueron señalados como lugares representativos de la historia argentina, del terrorismo de Estado y, como tales, ya no solo formaron parte de una expresión de denuncia sino que además se constituyeron en lugares simbólicos de la memoria colectiva” (Guglielmucci, Crocchia y Mendizábal, 2008: 8).

En este capítulo nos interesa hacer foco en los lugares de memoria como construcciones de este potente recorrido, para reflexionar en torno a sus narrativas y las posibilidades de transmisión a las generaciones que no han vivido en forma

directa el terrorismo de Estado. Junto con Patrizia Violi nos preguntamos: “¿Qué eficacia puede tener en nuestro presente el recuerdo de traumas pasados, aunque se reconstruyan y evoquen magistralmente en memoriales y museos? (...) ¿Basta con transmitir un recuerdo? ¿Basta con que los lugares destinados a preservar la memoria del pasado nos la devuelvan sin cuestionar nuestro presente?”³

Al respecto resulta oportuno considerar que la afirmación “aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo” fue formulada por George Santayana en 1905 (Pisanty, 2020) en relación a la memoria positiva de la experiencia útil para el progreso de la humanidad, no en relación a la memoria traumática. Fuera de ese contexto de enunciación, esta afirmación se ha repetido con carácter de advertencia universal asumiendo un valor de verdad autoevidente que parece no requerir ninguna explicación en torno al modo en que el recuerdo del evento debería asegurar su irrepetibilidad. Compartimos la reflexión de Pisanty que se pregunta si no será que más que “recordar para no repetir habría que entender el pasado para no repetirlo” (2020: 17).

En esta misma línea problemática, Régine Robin señala las dificultades de la transmisión en espacios que construyen narrativas fuertemente homogeneizantes:

Lo que les falta a la mayoría de los museos o memoriales de narración “homogeneizante” es la parte de sombra, un indecible que no se disimule (...). Lo que obstruye la transmisión en esos edificios oficiales es el exceso de imágenes y de explicaciones, la ilusión de una posible puesta en contacto con lo real de ese pasado (...). Esos museos nos comunican información, pero tal vez no transmitan nada. (Robin, 2014: 140).

3 Ver el capítulo de Patrizia Violi en esta compilación.

El riesgo de estos espacios que informan pero no transmiten, sobrecargados de imágenes y explicaciones cerradas consiste en que en última instancia carezcan de eficacia alguna para aquello que en teoría se proponen: alertar y prevenir en el presente la potencial repetición de esos crímenes del pasado. Como advierte Violi, “las formas de esa memoria corren a veces el riesgo de convertirse en una especie de distancia silenciada, en un ‘aseguramiento’ del pasado que da lugar a una versión absolutoria de nuestro presente. El mal siempre está en otra parte, no nos concierne, no nos cuestiona”.⁴ En ese sentido, vale preguntarse: ¿puede el arte en los espacios de memoria colaborar en la elaboración de memorias críticas que habiliten el abordaje de las nuevas generaciones a esos pasados traumáticos? ¿Cómo contribuyen a entender el pasado pensar y cuestionar el presente?

Frente a estos desafíos de la transmisión y elaboración, algunos espacios de memoria se han propuesto distintas estrategias e iniciativas que invitan a reflexionar críticamente sobre el pasado traumático desde registros sensibles. Con la intención de alimentar diálogos en el marco de una laboriosa tramitación de tales situaciones sociales difíciles, en este capítulo abordaremos experiencias de trabajo desde y a través de diversas expresiones artísticas en dos espacios de la memoria de la Ciudad de Buenos Aires: el Proyecto Afiches del “Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado” (en adelante, Parque de la Memoria) y la utilización de poesías en las visitas guiadas del Espacio para la Memoria Ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio Olimpo.

4 Ver el capítulo de Patrizia Violi en esta compilación.

El “Proyecto Afiches”: los/as jóvenes como productores/as de memorias

El “Parque de la Memoria” es un espacio de memoria que se encuentra ubicado al norte de la Ciudad de Buenos Aires, a orillas del Río de la Plata, destino final de muchos/as detenidos/as desaparecidos/as, arrojados/as allí por sus secuestradores en los llamados “vuelos de la muerte” (Torres y Brizzio, 2021). Su creación fue impulsada durante la década de 1990 por organismos de Derechos Humanos, familiares de víctimas y sobrevivientes del terrorismo de Estado. La Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires aprobó su constitución en 1998, fue inaugurado oficialmente en 2001 y quedó abierto al público de manera definitiva en 2007.

Este espacio de memoria se creó durante la presidencia de Carlos Menem (1989-1999), que se caracterizó por promover una política de “reconciliación” con las Fuerzas Armadas y de “olvido” de los crímenes del terrorismo de Estado (Lvovich y Bisquert, 2008). En este contexto adverso, el Parque de la Memoria se transformó en el primer espacio estatal de promoción de la memoria de ese pasado traumático, varios años antes de que, en otro momento de las políticas de la memoria, muchos ex Centros Clandestinos de Detención fueran recuperados y transformados en espacios de memoria.

Se trata de un espacio público de catorce hectáreas, de acceso gratuito, que incluye en su interior el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (Figura 1),⁵ un conjunto de esculturas abocadas a la memoria del terrorismo de

5 El monumento consta de un muro con la inscripción de los nombres de los/as desaparecidos/as y asesinados/as por la violencia estatal y paraestatal desde 1969 hasta 1983. Si bien la mayoría de las víctimas corresponde a la última dictadura (1976-1983), la elección del período fue fruto de profundos debates al interior de la Comisión Pro Monumento e intenta mostrar al terrorismo de Estado como un proceso histórico más amplio que antecedió al último golpe militar (Vecchioli, 2001).

Estado en la Argentina y una sala para exhibiciones temporarias llamada “Presentes Ahora y Siempre” (Sala PAyS). Como han señalado Cristina Demaria y Patrizia Violi (2017), si bien el espacio tiene ciertos significados oficiales o esperados, adquiere múltiples sentidos en función de la diversidad de sus usos y visitantes, ya que es un espacio de memoria, un lugar de duelo para los/as familiares y una forma de narración del pasado reciente argentino, pero también es un parque, un espacio recreativo al que mucha gente va simplemente a pasear o disfrutar del río.

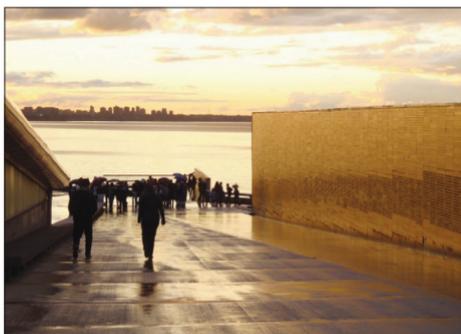


Figura 1. Visitantes en la explanada del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Fuente: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (2017).

Tanto en su diseño como en su narrativa y sus propuestas pedagógicas el Parque de la Memoria le confiere al arte un rol fundamental. El área educativa del Parque lleva a cabo visitas guiadas y talleres formativos con estudiantes de distintos niveles. Una de las iniciativas que se desarrolla desde 2012 es el Proyecto “Afiches-Pensar el presente haciendo memoria”. Este convoca a estudiantes de escuelas secundarias a reflexionar de manera crítica sobre diferentes problemáticas vinculadas a los Derechos Humanos en la actualidad a través de una serie de encuentros (en el Parque de la Memoria y en

las escuelas) de los que participan estudiantes, docentes y el equipo de Educación. El producto final es la realización de un afiche u otras obras gráficas. Los temas que se abordaron entre 2012 y 2022 fueron “genocidios”, “violencia de género”, “derechos de los/as migrantes”, “juventudes”, “usos y disputas del espacio público”, “géneros e identidades” y “pueblos originarios y Derechos Humanos”.

En cada nueva edición el proyecto plantea un recorrido que consta de varias etapas. En primer lugar, luego de lanzada la convocatoria desde el Parque, los/as trabajadores/as del espacio se reúnen con los/as docentes de las escuelas que se inscriben. En esos encuentros trabajan sobre los principales lineamientos a abordar a partir de materiales teóricos y actividades propuestas por el equipo de educación, que además busca para cada edición el asesoramiento y la articulación con instituciones gubernamentales y no gubernamentales que se dedican a esas temáticas.

Después de trabajar los contenidos en las aulas con sus docentes, los/as estudiantes de todas las escuelas concurren al Parque de la Memoria y realizan una visita guiada y un taller colectivo. La visita, si bien es más breve que la que se realiza habitualmente, tiene por objetivo que los/as jóvenes conozcan la institución que organiza la actividad, tengan un conocimiento básico sobre el terrorismo de Estado y sepan las razones por las cuales el espacio impulsa este tipo de proyectos. Como señalan los/as integrantes del área de educación, los/as jóvenes disfrutaron mucho de esta visita, ya que para la mayoría es “toda una salida”, en la que después de las instancias formativas continúan por su cuenta con actividades recreativas. Es también una oportunidad única para que puedan recorrer el lugar e introducirse en la temática, lo que puede generar un interés por visitar otros espacios de memoria (entrevista a Rapp, Toytoyndjian y Vázquez Lareu, 2020). En cuanto al taller, los encuentros

(...) tienen un carácter participativo, donde lxs jóvenes ponen en juego el cuerpo y sus ideas para desarmar prejuicios, cuestionar argumentos y debatir con sus compañerxs. Esta experiencia colectiva busca dar lugar a propuestas de carácter lúdico que comprometan a lxs estudiantes y lxs inviten a poner en práctica el pensamiento crítico, la creatividad y el trabajo con otrxs. (Parque de la Memoria, 2022: 14-15)

Por último, los/as jóvenes vuelcan sus ideas en afiches y/o historietas, con el acompañamiento de sus docentes y de los/as integrantes del equipo de educación del Parque, que van a las escuelas. Estas producciones se elaboran de manera grupal y la intención es que a través de diversas técnicas artísticas los/as estudiantes puedan condensar sus opiniones formadas sobre los temas abordados. Por último, los afiches son digitalizados para poder ser exhibidos en el Parque (y en algunas ocasiones, en la propia sala PAyS) durante varios meses. En dos oportunidades estas producciones han itinerado por otros espacios culturales del interior de la Argentina.

En este análisis centraremos la mirada en la convocatoria de 2018, cuyo tema fue “Géneros e identidades en construcción. Repensando la norma y los modos de ser”. El tema resultó muy convocante, por el crecimiento que el movimiento feminista ha tenido en la última década en la Argentina pero, en especial, por la discusión sobre la ley de interrupción voluntaria del embarazo que tuvo lugar ese año en el Congreso Nacional. Si bien el proyecto fue rechazado, la campaña a su favor generó un proceso de movilización que tuvo un muy fuerte arraigo entre la juventud. Finalmente, la Ley fue aprobada dos años más tarde, en diciembre de 2020. En este contexto, la convocatoria de “Afiches” de 2018 alcanzó un récord de participantes con veintiún escuelas.

En esta convocatoria el Parque de la Memoria propuso trabajar sobre tres ejes: roles de género, identidad en la escuela y discriminación. El cuadernillo de trabajo elaborado por el equipo de educación del Parque presentaba los principales lineamientos de los estudios de género y los planteos actuales del movimiento feminista y LGBTIQ+, como las diferencias entre sexo, género y sexualidad y la noción de identidad de género. También se analizaban las formas de discriminación que sufren las personas que no encajan dentro del binarismo heteronormativo. Asimismo, en la introducción, el cuadernillo buscaba vincular los temas propuestos en la convocatoria con las memorias del terrorismo de Estado en la clave narrativa del Parque. Así, por un lado, destacaba la lucha por el reconocimiento del Derecho a la Identidad emprendida por las organizaciones que buscan restituir a los/as niños/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar.⁶ Por otro lado, hacía hincapié en las formas de represión sufridas por el colectivo LGBTIQ+ durante esos años.⁷ Por último, proponía una serie de actividades con publicidades y notas periodísticas para que los/as estudiantes las analizaran y pusieran en discusión los estereotipos de género y las diferentes formas de discriminación. Se buscaba que desarrollaran una postura crítica sobre estas cuestiones a partir del debate, para lo cual se proponían dinámicas de trabajo grupales y juegos de roles.

Las producciones finales fueron muy diversas, tanto a nivel técnico como conceptual. Del conjunto, dos afiches resaltan por su valor artístico y el proceso de investigación y reflexión que denotan. El primero (Figura 2) fue realizado por un grupo de estudiantes de una escuela pública de Laferrère, un

6 Sobre la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo y otras organizaciones por la localización de esos niños/as (hoy adultos/as) y por la restitución de su verdadera identidad biológica, ver Villalta (2012) y Laino Sanchis (2020).

7 Para un panorama de las memorias sobre la represión al colectivo LGBTIQ+, ver Insausti (2015).

barrio popular del conurbano bonaerense. En una línea de fuga, se ve un camino con los colores de la bandera de la diversidad, rodeado de fuego, que conduce hacia el Congreso Nacional a un grupo de personas con pañuelos verdes y naranjas (sin rostro, quizás sin género definido). El edificio se encuentra rodeado de mariposas y puños en alto. Arriba de esta figura se puede leer la frase de la activista LGBTIQ+ argentina Lohana Berkins “En un mundo de gusanos capitalistas, hay que tener coraje para ser mariposa”. El afiche no puede dejar de interpretarse en relación con la discusión por la ley de interrupción voluntaria del embarazo que estaba teniendo lugar en ese momento en el parlamento argentino. El pañuelo verde es el símbolo del movimiento por la legalización del aborto, mientras que el pañuelo naranja representa el reclamo por la separación de la Iglesia del Estado, en un país donde la Iglesia Católica es una de las más férreas opositoras a dicho proyecto de legalización.⁸ Sin embargo, el camino de la diversidad marchando entre llamas al Congreso parece dar cuenta de un horizonte de expectativas más amplio, donde la perspectiva feminista y el movimiento LGBTIQ+ entran con toda su potencia a la sede de uno de los poderes del Estado para modificar de raíz la sociedad patriarcal.

8 En la Argentina dicha separación es ambigua en tanto la Iglesia Católica recibe financiación del Estado en términos preferenciales.

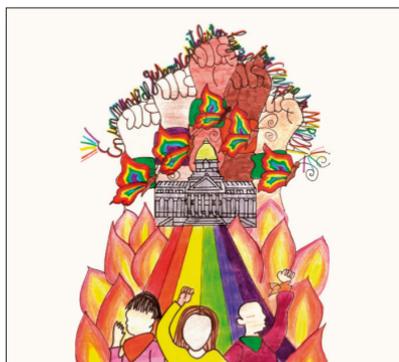


Figura 2. Afiche de alumnos/as de la Escuela Secundaria N° 8 Juan Carlos Bruera de Gregorio de Laferrière, Provincia de Buenos Aires. Fuente: Jones et.al (2022).

El segundo afiche (Figura 3) fue realizado por un grupo de estudiantes de una escuela privada católica de la Ciudad de Buenos Aires. De esta composición con diferentes elementos, sobresale la *Venus* de Botticelli, intervenida con una bandera de la diversidad que tapa sus ojos. Esta figura canónica de la belleza femenina es cuestionada porque, al correrse su cabello, vemos que esta mujer emblemática tiene genitales masculinos. Al mismo tiempo, la imagen es acompañada por cuerpos diversos (con diferentes genitales, gordos, flacos, con pelos) que se encuentran en el fondo de la escena. En la parte superior del afiche volvemos a ver el Congreso de la Nación, el fuego, los puños en alto y la alusión a diferentes consignas del movimiento feminista y de mujeres: “Ni una menos” (en relación con los feminicidios), “se va a caer” (en referencia al patriarcado) y “basta de travestidos”. En la parte inferior, separada por una cadena que se ha roto, aparece aquello que la escena superior busca liberar: la trata de mujeres, la imposición de la heteronormatividad, la regulación de los cuerpos femeninos, los estereotipos de belleza, la oposición a la aplicación de la Ley de Educación Sexual Integral (representada en un cartel

que sostiene “no a la ESI”), la clandestinidad de las prácticas de interrupción del embarazo.



Figura 3. Afiche de alumnos/as de la Escuela María Ana Mogas de Mataderos, Ciudad de Buenos Aires. Fuente: Jones et.al (2022).

Es interesante volver a remarcar que este afiche fue realizado en una escuela privada católica. Si bien la institución permitió a sus estudiantes participar y los/as trabajadores/as del Parque pudieron realizar sus actividades sin ningún impedimento, estos/as últimos/as intuían la posibilidad de que existieran tensiones en la escuela. En este sentido, la voz legitimada e independiente de un actor externo, como puede ser la del Parque, le permitió a la docente desarrollar temáticas que probablemente no hubiera podido tratar de la misma manera en sus clases regulares (algo parecido a lo que ocurre con los/as docentes que, sin participar del “Proyecto Afiches”, realizan visitas guiadas al Parque).

Las poesías en el Olimpo: una aproximación sensible a las experiencias de los/as detenidos/as-desaparecidos/as

El Olimpo fue uno de los Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio (CCDTyE) que operó durante la última dictadura en la ciudad de Buenos Aires. Se estima que en sus cinco meses de funcionamiento, entre el 16 de agosto de 1978 y fines de enero de 1979, estuvieron secuestradas allí quinientas personas, de las cuales sobrevivieron alrededor de cien (Messina, 2010). En 1979, debido a la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA a la Argentina, el centro clandestino fue desmantelado por los represores, la mayoría de los/as secuestrados/as fue ejecutada en los “vuelos de la muerte” (Verbitsky, 1995) y unos/as pocos/as trasladados/as a otros centros clandestinos. A partir de ese momento, el predio permaneció en manos de la Policía Federal, como una planta de verificación de automotores.

Desde la década de los noventa, diversos colectivos sociales comenzaron a visibilizar las violaciones a los Derechos Humanos cometidas en el lugar y denunciaron la permanencia de las Fuerzas de Seguridad. Este proceso fue protagonizado por agrupaciones de vecinos/as organizados/as, sobrevivientes, familiares de los/as detenidos/as-desaparecidos/as, militantes políticos/as e integrantes de organismos de Derechos Humanos. Tras años de lucha, en los que estos/as actores/as presentaron proyectos de ley y llevaron a cabo actos, festivales, asambleas y movilizaciones frente al predio, en octubre de 2004, el entonces Presidente de la Nación Néstor Kirchner y el Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Aníbal Ibarra, firmaron un convenio que establecía el desalojo de la Policía y su “recuperación”⁹ como Espacio

9 El término “recuperación” busca poner en evidencia tanto el proceso de resistencia como la participación de diversos/as actores/as sociales en la gestión de los sitios.

para la Memoria y la promoción de los Derechos Humanos (Guglielmucci, Croccia y Mendizábal, 2008). Luego de varias controversias, las personas y organizaciones que participaron de este proceso, definieron para el sitio una co-gestión entre una Comisión de Trabajo y Consenso, autodenominada “Mesa”,¹⁰ y el Estado. Además, crearon el “Programa para la Recuperación de la memoria histórica del ex CCDTyE Olimpo”, en cuyo marco se desarrollan proyectos de investigación, visitas guiadas y otras actividades de tipo participativo y cultural.

Entre las diversas acciones que se llevan adelante en el Olimpo, las que mayor demanda tienen son las visitas guiadas para jóvenes de escuelas secundarias y de organizaciones sociales y políticas. Aunque no hay una visita igual a otra —ya que estas varían de acuerdo con el momento en el que se desarrollan, con quiénes las coordinan y con los grupos a los cuales se dirigen— existen acuerdos básicos entre los/as trabajadores/as del sitio respecto del relato a transmitir. Entre ellos se destacan la importancia de superar una “memoria literal” (Todorov, 2000), aquella que recupera solo las prácticas represivas y el horror de la experiencia concentracionaria; la necesidad de explicar cuáles fueron las condiciones que hicieron posible el terrorismo de Estado y cuáles de ellas subsisten en la actualidad; y hacer del sitio un lugar también de vida, que honre a quienes fueron vistos/as allí y reivindique tanto sus valores políticos e ideológicos, como sus diversas trayectorias militantes (Mesa de Trabajo y Consenso del ex CCDTyE Olimpo, 2011).

A grandes rasgos, las visitas se organizan en tres momentos: una introducción, que tiene como objetivo contextualizar al

10 Espacio de discusión y gestión en el cual, mediante la construcción de acuerdos, se toman las decisiones que atañen al sitio. En la actualidad, está integrada por sobrevivientes de ese espacio, organismos de Derechos Humanos y por diversas agrupaciones políticas, barriales y culturales.

Olimpo —explicar el rol que tuvo dentro del aparato represivo y cómo llegó a convertirse en sitio de memoria—, un recorrido por el “pozo”¹¹ (Figura 4) y un cierre en la exposición “Eso que no pudieron destruir: Historias de Vida de detenidos-desaparecidos vistos en el ex CCDTyE Olimpo”.¹²



Figura 4. “Pozo”, sector donde se ubicaban las celdas, ex CCDTyE Olimpo. Fuente: Paganini (2020).

En muchas ocasiones los/as guías utilizan en las visitas para jóvenes una selección de fragmentos de poemas que forman parte del libro *Eso no está muerto, no me lo mataron* (1986),

- 11 En la jerga represiva, se denominaba “pozo” al sector donde los represores mantenían cautivos/as a los/as secuestrados/as; allí los espacios eran reducidos, sin luz natural ni ventilación. Luego del desmantelamiento del Olimpo en 1979, la Policía realizó sucesivas transformaciones en este lugar con el objetivo de ocultar sus crímenes: demolió paredes y celdas, tapió ventanas, cubrió los pisos con otros materiales, entre otros cambios estructurales. En la actualidad, solo persisten vestigios que permiten reconstruir, en diálogo con los testimonios de los/as sobrevivientes, los acontecimientos que ocurrieron allí.
- 12 La muestra recuerda a los/as detenidos/as-desaparecidos/as vistos/as en el Olimpo a partir de la reconstrucción de sus biografías en carpetas/álbumes realizadas por sus seres queridos. Cada álbum reúne, a modo de *collage* diferentes fotos, documentos, cartas, anécdotas, etc., que dan cuenta de los distintos aspectos de sus vidas, como sus militancias, sus intereses y sus redes afectivas.

escrito y publicado por primera vez en el exilio por el sobreviviente Roberto Ramírez, alias “Viejo Guillermo”.¹³ Decidimos detenernos en ellos por su capacidad para narrar las experiencias de cautiverio de los/as detenidos/as-desaparecidos/as y por la huella que estos dejan en los/as visitantes. Como afirman los/as trabajadores/as del sitio, los poemas se convirtieron con el pasar de los años en un dispositivo clave para acompañar a los/as jóvenes durante el recorrido por el pozo. Estos poemas permiten cabalgar entre lo universal y lo particular, conmover sin angustiar, generar empatía entre los/as detenidos/as-desaparecidos/as y los/as visitantes, y colaborar en la transmisión de la experiencia en clave resistente (Mendizábal *et al.*, 2017).

En los poemas, el autor rescata algunos recortes de la vida cotidiana durante su experiencia concentracionaria en los distintos centros clandestinos en los que estuvo secuestrado. Es así que los poemas constituyen, por un lado, un aporte al conocimiento de lo ocurrido en los centros clandestinos durante la última dictadura y, por el otro, una forma de honrar a sus compañeros/as detenidos/as-desaparecidos/as:

Nos arriesgamos hasta tu celda
para ver el milagro
producto de la complicidad
de la naturaleza con tu voluntad:
un tallo verde con dos hojitas.

Lo vivimos como un homenaje

13 Roberto Ramírez, militante de la izquierda marxista, secuestrado en diversos centros clandestinos. Liberado en 1979 se exilió en Suecia donde escribió y publicó el poemario.

A tu hijo recién nacido
-te dejaron hablar por teléfono-,
Como un canto a la vida,
Como un canto a la lucha.

(Ramírez, 1986: s/n)

El autor oscila en el uso de la primera persona del singular, como sujeto que recupera y comparte recortes de su experiencia concentracionaria individual, y una primera persona del plural que representa los actos de resistencia llevados adelante por otros/as compañeros/as.

Asimismo, en los títulos de los poemas advertimos el deseo de recuperar y retener los nombres de los/as compañeros/as:¹⁴ Elías-Horacio, Mariano, Inés, Pequi, Mori, Willy, Matías, Darío y Guarincho son los/as protagonistas de historias y vivencias que no murieron. De hecho, el “yo poético” en ocasiones se dirige a ellos/as, construye un “tú poético” que está vigente aún: el de los/as compañeros/as desaparecidos/as, eternizados/as con la palabra. A través del recurso de las comillas, el poeta intenta, por un lado, reproducir lo más fielmente posible los hechos, recuperar cada palabra y cada gesto de los/as compañeros/as que ya no están. Por otro lado, busca potenciar el carácter polifónico del texto.

“...casi todos sentados en el suelo
en una vigilia

14 Resulta interesante destacar que los/as guías utilizan a lo largo de toda la visita el término “compañeros”, en presente, para referirse a los/as detenidos/as-desaparecidos/as. Creemos que esto se debe, además de a la afinidad política e ideológica con estos/as y al deseo de honrar sus memorias, al deseo de construir un puente entre los/as militantes de ayer y los/as de hoy.

que dura varias horas,
y una mano
acaricia suavemente mi cabeza
para darme ánimo,
como al pasar para no ser vista.

Te reconozco:
¡Pequi!

Con los meses sabremos
Los caídos recientemente
De tu grandeza humana,
De tu entereza militante...”
(Ramírez, 1986: s/n)

Como en estos versos, las anécdotas que traen los poemas no solo brindan información y generan imágenes sobre cómo era la vida cotidiana en cautiverio,¹⁵ además permiten un acercamiento a cómo era transitar esas situaciones para los/as detenidos/as: qué sentían, qué pensaban, a qué le temían, pero también lo que estaban dispuestos/as a arriesgar para ayudar a los demás. Todos los poemas comienzan con una descripción de algunas características del sistema

15 Dentro del “pozo”, había un sector donde los/as secuestrados/as permanecían incomunicados/as, pero también existían otros espacios, donde las personas que llevaban más tiempo detenidas podían desplazarse, encontrarse y relacionarse parcialmente, bajo la vigilancia de los represores.

represivo en general y de la vida diaria en los CCDTyE en particular. Por ejemplo, se relata cómo se hacía el reparto de la comida, el modo en el que los represores llevaban a cabo las torturas y la forma en la que se efectuaban los traslados a otros centros clandestinos o al destino final. Sin embargo, los poemas describen desde un lugar diferente al de los testimonios dados por los/as sobrevivientes frente a la justicia, en los que no suele darse espacio para expresar emociones, subjetividades y resistencias (Mendizábal *et al.*, 2017). Si bien los poemas dan cuenta del horror vivido en los centros clandestinos, se destacan los actos de resistencia y solidaridad entre compañeros/as y la construcción de lazos afectivos. La mayoría de las acciones recuperadas en los versos son riesgosas para ellos/as en tanto constituyen un desafío directo a los represores:

“...hay 8 pancitos y somos 14.
Comeremos la mitad
y la otra para cuando el hambre
retuerza las tripas.
¿cómo guardarlos,
en quién confiar?
Por unanimidad
-casi un reflejo instintivo-
Elías y Horacio
serán los custodios.

Es la hora acordada,
el pan se reparte
sin una migaja de menos,
imagino en los ojos de todos
un destello de triunfo.”

(Ramírez, 1986: s/n)

De esta manera, los poemas complejizan la figura de los/as detenidos/as como meras víctimas y rescatan su agencia en el contexto represivo. Si tenemos en cuenta que uno de los objetivos centrales de la dictadura fue borrar sus identidades y destruir cualquier forma de organización colectiva, estas resistencias cotidianas adquieren un significado político mucho mayor.

Durante las visitas, los/as guías invitan a los/as jóvenes a leer estos poemas en voz alta en distintas “estaciones” del recorrido por el pozo. Generalmente, lo hacen en los lugares que resultan más difíciles de recrear, debido a las transformaciones edilicias que hicieron los represores. También en los espacios donde se llevaban a cabo los interrogatorios o donde estaban las celdas. De esta manera, los poemas colaboran en la transmisión de experiencias traumáticas, como el encierro y la tortura, pero evitan generar parálisis, distanciamiento o incluso un goce masoquista en las nuevas generaciones. Cada verso compartido repone gestos de humanidad, permite imaginar instantes de vida y luz, en un pasado signado por la muerte y la oscuridad:

“...conocía solamente retazos de vos
por debajo del tabique

y nunca cruzamos
ni media palabra,
pero como al descuido
en la puerta de la celda
te arriesgas a dejar
prendido un susurro:
Guillermo, cuidate de...

Comprendí entonces
que era posible.
Que detrás de los tabiques
continuaban las miradas,
que en las bocas amordazadas
seguían fermentando las palabras.
(Ramírez, 1986: s/n)

Los momentos de lectura en voz alta son interesantes, ya que permiten democratizar el uso de la palabra durante la visita, abren nuevas formas de escucha de las experiencias de los/as sujetos/as del pasado y habilitan la posibilidad de que los/as jóvenes las imaginen y, con ello, las hagan propias. En cierto sentido, esta lectura compartida puede mirarse con la lente de la *performance*, en tanto pone en juego una entonación especial de la voz por parte de quien lee, una postura corporal determinada y se desarrolla en un

escenario específico. Todos estos elementos hacen que ese acto sea único e irrepetible para quienes participan de él, tal como se presenta la memoria, inestable, cambiante y en permanente construcción (Tornay *et al.*, 2020).

Al mismo tiempo, considerando que el plan de exterminio sistemático fue acompañado por un proyecto complementario de represión cultural que incluyó la destrucción de libros y, con ellos, de todo el universo de ideas que rodea la actividad de la lectura, recuperar estos poemas, y su lectura en voz alta en particular, puede ser pensado, en sí mismo, como un acto de resistencia.

En suma, las poesías permiten una aproximación sensible a las experiencias de los/as detenidos/as-desaparecidos/as, invitan a mirar de otro modo. En palabras de Belén, una joven de dieciocho años que visitó el sitio con su escuela:

Es para mí una nueva forma de verlo. Porque imaginate, en una poesía que tiene tanto sentimiento, tanta emoción, es, por así decirlo, no me sale... como contar partiendo de los sentimientos. Son detalles que logran que una se ponga en el lugar del otro, que logran que una sienta empatía por aquel que estaba en ese momento pasando por esas cosas. (Entrevista a Belén, 2017)

Reflexiones finales

Como hemos visto, el “Proyecto Afiches” en el Parque de la Memoria lidia con dos de los principales retos que enfrentan los espacios de memoria sobre pasados traumáticos en la Argentina y en gran parte del mundo. El primero es cómo convocar e interpelar a las nuevas generaciones. En diferentes contextos nacionales se plantea el desafío de

habilitar el diálogo con los/as jóvenes que no han vivido los hechos traumáticos que se rememoran en esos espacios. La segunda cuestión, relacionada con la anterior, tiene que ver con las posibilidades de vincular el pasado que narran con las problemáticas del presente. En términos de Todorov, se trata de trascender la “memoria literal” de los hechos que se recuerdan para construir una “memoria ejemplar”, en la cual “el pasado se convierte en principio de acción para el presente” (Todorov, 2000: 31).

Con respecto a lo primero, este proyecto promueve que los/as estudiantes no sean simples espectadores/as o receptores/as del relato del Parque sino que adquieran un rol activo. Ellos/as se convierten en productores/as de sentidos que se plasman en sus creaciones artísticas. Más aún, los/as estudiantes se apropian de las propuestas y dan curso a sus propias inquietudes e intereses referidos a las problemáticas circulantes. En ambos afiches analizados, por ejemplo, aparece la lucha por la legalización del aborto, que no era uno de los ejes específicos del cuadernillo de trabajo pero que, sin dudas, fue uno de los temas más convocantes para la juventud en aquel año. Al mismo tiempo, el Parque valoriza esta posición activa y creativa de los/as estudiantes al exhibir sus afiches en la Sala PAyS.

En el “Proyecto Afiches”, las memorias sobre el terrorismo de Estado y sus víctimas ocupan un lugar acotado dentro del desarrollo de las actividades y de los temas trabajados. De hecho, no son necesariamente retomadas por los/as estudiantes en sus producciones. Sin embargo, el proyecto busca generar nuevas relaciones, trazar líneas de cambios y continuidades entre aquel pasado y el presente. Como señalan sus trabajadores/as, entre los principales objetivos del Parque está el de promover la vigencia de los Derechos Humanos (entrevista a Rapp, Toytoyndjian y Vázquez Lareu, 2020). En este sentido, la reflexión sobre sus violaciones en

la actualidad permite recuperar el espíritu crítico de los/as jóvenes de edades similares a la de aquellos/as que en los años setenta fueron perseguidos/as (asesinados/as, desaparecidos/as o encarcelados/as) por defender sus derechos. Los/as estudiantes involucrados/as en el presente pueden experimentar cercanía entre aquellos compromisos y sus actuales intereses. Paralelamente, se habilita el diálogo con la tradición de lucha de los organismos de Derechos Humanos que impulsaron la creación del espacio de memoria. De esta manera, “Afiches” promueve un acercamiento de los/as jóvenes al Parque más allá de lo conmemorativo, a partir de la reflexión sobre problemáticas actuales que los/as interpelan. Fomenta el desarrollo de una ciudadanía activa que, desde esa reflexión crítica sobre el presente, también pueda mirar hacia el pasado traumático del terrorismo de Estado. Como señalan los/as trabajadores/as del espacio, lo que se busca es “abonar la posibilidad de entender al sitio de memoria como un lugar de expresión para la juventud, que se colme de sentidos actuales que, valga la redundancia, actualicen el sentido del espacio” (Eliano *et al.*, 2019: 3).

Por su parte, la lectura de poesías durante las visitas al ex Olimpo en diálogo con las huellas materiales del sitio es una práctica que ofrece a las nuevas generaciones un modo de acercarse a la situación de los/as jóvenes que transitaban por ese centro clandestino. Esto tiene especial relevancia si tenemos en cuenta la escasez de imágenes con las que contamos en la Argentina para representar el mundo concentracionario (Raggio, 2009). De tal modo, el lenguaje poético interpela desde las sensibilidades habilitando interrogantes hasta entonces no pensados acerca de las experiencias de los/as sujetos/as del pasado. Las imágenes que generan los poemas movilizan a los/as jóvenes y los ponen en el rol de pensar qué harían en una situación similar. De esta manera, establecen un vínculo con los/as que ya no están y

se aproximan a la comprensión de sus intenciones y motivaciones, aun en un contexto de suma vulnerabilidad, como era la vida en un centro clandestino.

En resumen, el lenguaje poético penetra allí donde la explicación histórica muchas veces no puede llegar. En tanto para saber no solo hace falta “ver”, sino también “creer” (Raggio, 2007), la experiencia necesita volverse verosímil. La literatura, en este caso los poemas del “Viejo Guillermo”, permiten elaborar la realidad y ponerla en perspectiva. Al ofrecer una representación singular sobre el pasado y hacerlo “creíble”, los poemas funcionan como potentes vectores de memoria (Rouso, 2012).

Es importante considerar la heterogeneidad de los grupos de visitantes en ambos espacios. La producción de elaboraciones sobre el pasado reciente ha sido profusa y diversa en la Argentina: obras literarias, teatrales, cinematográficas, *performances*, activismo político en espacios públicos. Sin embargo, su recepción depende de múltiples factores que involucran a los/as integrantes de las nuevas generaciones. En los casos analizados se trata de cursos de escuelas secundarias en los que los/as estudiantes seguramente han tenido diferentes modos de acercamiento a la construcción de la memoria de los años de la dictadura argentina, dependiendo de los ámbitos familiares, sociales, culturales, políticos que hayan atravesado. Como hemos visto, sus docentes y los/as trabajadores/as, gestores/as y guías de los espacios de memoria han trabajado con ellos/as a partir de diferentes propuestas y cada estudiante habrá elaborado su aproximación. Lo que destaca en ambos casos es el esfuerzo por parte de los espacios por pensar la trabajo memorial como un proceso dialógico, con formatos que permiten a los/as jóvenes un acercamiento personal y la posibilidad de apropiarse, traducir y reelaborar ese pasado a partir de sus inquietudes del presente.

Jorge Alemán señala que “la obra de arte consiste en que la voluntad singular vea, en el desamparado, su propia posibilidad” (2003: 56). Las prácticas en ambos espacios a través de un lenguaje sensible evidencian un trabajo fructífero que podría orientar nuestras indagaciones en torno a la ampliación y profundización del diálogo con diversos sectores de las nuevas generaciones en el proceso de elaboración de la memoria. En estas prácticas vemos un acercamiento al pasado que habilita un cuestionamiento del presente y, entonces, la posibilidad de imaginar nuevos futuros, desplazando, como decíamos al inicio, una versión absolutoria del presente.

Bibliografía

- Alemán, J. (2003). *Notas antifilosóficas*. Buenos Aires, Grama.
- Alonso, L. (2022). “*Que digan dónde están*”. *Una historia de los derechos humanos en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo.
- Besse, J. (2019). Conjeturas acerca de las condiciones históricas de posibilidad de las políticas de la memoria sobre el terrorismo de Estado: la singularidad argentina. En Besse, J. y Escolar, C. (eds.). *Políticas y lugares de la memoria. Figuras epistémicas, escrituras, inscripciones sobre el terrorismo de Estado en Argentina*, pp. 17-44. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- CELS (1996). Informe anual sobre la situación de los derechos humanos en la Argentina. CELS, Argentina.
- Demaria, C. y Violi, P. (2017). Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires. *Storicamente*, N° 13, art. 7: 1-25.
- Eliano Sombory, S.; Rapp, A.; Toytoyndjian, A. y Vázquez Lareu, L. (2019). Proyectos educativos para la ciudadanía crítica: la experiencia del “Proyecto Afiches” en el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. En *XII Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Crisis del presente y disputas por la memoria”*, Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, Buenos Aires, 3, 4 y 5 de octubre de 2019.

- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2017). *Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (2017)*, 2ª ed. ampliada. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.
- González, H. (2005). Las sombras del edificio: construcción y anticonstrucción. En Brodsky, M. (ed.). *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*, pp. 71-77. Buenos Aires, La Marca.
- Guglielmucci, A.; Crocchia, M. y Mendizábal, M. E. (2008). Patrimonio hostil: reflexiones sobre los proyectos de recuperación de ex centros clandestinos de detención en la Ciudad de Buenos Aires. En *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, 5, 6, 7 y 8 de agosto.
- Insausti, S. J. (2015). Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina. En D'Antonio, D. (comp.). *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente*, pp. 63-82. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Laino Sanchis, F. (2020). La apropiación de niños y niñas en el marco del terrorismo de Estado y las luchas por su restitución en Argentina (1975-actualidad). *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 9, N° 19: 231-259.
- Lastra, M. S. (2019). Dejar de ser síntoma con el silencio: la inscripción del exilio-retorno en el campo de la salud mental en la posdictadura argentina (1983-1986). *Revista Tempo*, vol. 25, N° 2: 496-519.
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Mesa de Trabajo y Consenso del ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio "Olimpo" (2011). *Ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio "Olimpo"*. Buenos Aires, Instituto Espacio para la Memoria.
- Messina, L. (2010). Políticas de la memoria y construcción de memoria social: acontecimientos, actores y marcas de lugar. El caso del ex centro clandestino de detención "Olimpo". Tesis doctoral. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Mendizábal M. E.; Cerruti, I.; López, M. y Lasa, L. (2017). El lugar de las biografías de los detenidos-desaparecidos y la voz poética de los sobrevivientes en los procesos memoriales de los Sitios de Memoria. El caso del ex CCDTyE "Olimpo". En Comité de Educación y Acción Cultural, CECA-ICOM Chile y la Subdirección

- Nacional de Museos (comps.). *Decir lo indecible. VII Congreso de Educación, Museos y Patrimonio*, pp. 157-165. La Ligua. Región de Valparaíso (Chile), 6 y 7 noviembre de 2017. ICOM Chile, La Ligua.
- Paganini, M. (2020). Experiencia y transmisión intergeneracional. La construcción de significados en los y las jóvenes visitantes del Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos ex CCDTyE "Olimpo" (2015-2017). Tesis de Maestría. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Parque de la Memoria (2022). *Proyecto Afiches. 10 años*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.
- Pisanty, V. (2020). *I Guardiani della Memoria e il ritorno delle destre xenofobe*. Florencia-Milán, Bompiani.
- Plotkin, M. (2003). *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Raggio, S. (2007). ¿Qué se puede aprender "mirando las penas de los demás"? Reflexiones desde las experiencias en el programa Jóvenes y Memoria. En Archivo Nacional de la Memoria, Red Federal de Sitios de Memoria (ed.). *Sitios de memoria: experiencias y desafíos*, Cuaderno II: 11-17. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Raggio, S. (2009). La Noche de los Lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico. En Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 45-76. Buenos Aires, Paidós.
- Ramírez "Viejo Guillermo" R. (1986). *Eso no está muerto, no me lo mataron*. Estocolmo, Comunidad, Nordan Comunidad.
- Robin, R. (2014). Sitios de Memoria e intercambio de lugares. *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Nº 2: 122-145.
- Rouso, H. (2012). Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy. *Aletheia*, vol. 3, Nº 5: 1-14.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.
- Torres, S. G. y Brizzio, C. (2021). *ESMA: la investigación judicial*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (2021). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires, EFFyL.

Vecchioli, V. (2001). Políticas de la memoria y formas de clasificación social ¿Quiénes son las “Víctimas del Terrorismo de Estado” en la Argentina? En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*, pp. 83-102. La Plata, Al Margen.

Vervitsky, H. (1995). *El vuelo*. Buenos Aires, Planeta.

Villalta, C. (2012). *Entregas y secuestros. El rol del Estado en la apropiación de niños*. Buenos Aires, Del Puerto.

Violi, P. (2021). Arte y duelo: entre los vivos y los muertos. En Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (2021). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires, EFFyL.

Entrevistas

Belén (2017). Entrevista realizada por Mariana Paganini, 29/12/2017, Buenos Aires.

Rapp, A.; Toytoyndjian, A. y Vázquez Lareu, L. (2020). Entrevista realizada por Victoria Álvarez y Fabricio Laino Sanchis, 24/09/2020, Buenos Aires.

Parte II. Producciones visuales y audiovisuales en la elaboración de pasados traumáticos

Capítulo 3

Mirar hacia atrás y encontrar la historia aquí y ahora

Reflexiones sobre dos décadas del pensamiento en el arte, el trauma, la historia, la memoria y la resistencia¹

Griselda Pollock

Presentación a cargo de Laura Malosetti Costa

Griselda Pollock es una de las historiadoras críticas del arte más radicales e influyentes del siglo XX. Desde la década de 1970, su planteo básico ha sido desnaturalizar lo “femenino” como categoría atemporal con características inherentes como “color delicado”, “temas de intimidad”, “sensibilidad femenina”, “intuición femenina”, etc., considerando el lugar de las mujeres como sujetas de la mirada, como productoras de arte y también como espectadoras, protagonistas de una opinión diferenciada que permanecía soslayada en los relatos de la modernidad artística. De ahí llega a la crítica radical de la cuestión del canon occidental en las artes plásticas.

1 Una primera versión de este artículo fue la conferencia brindada por la autora en el Seminario Internacional “Arte y Memoria. Cruces entre género, generaciones y espacialidad en registros sensibles sobre pasados traumáticos”, el 22 de marzo de 2023 en el Centro Cultural “Paco Urondo” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La presentación estuvo a cargo de Laura Malosetti Costa.

Desde hace aproximadamente veinte años, Pollock se ha volcado a una reflexión sistemática sobre el lugar del arte en relación con la memoria y el trauma cultural después del Holocausto. Y se pregunta si es posible discernir un análisis feminista del más terrible evento racista de la historia. Piensa la imagen como portadora de memoria, de profundas memorias culturales, aun cuando sus orígenes hayan sido olvidados. En 2004, dictó un seminario de doctorado sobre estas cuestiones en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. ¿Quiénes somos cuando miramos el pasado? ¿Qué significa ser testigo? ¿Es posible transformar el trauma en memoria cultural? En esta dirección, Griselda Pollock ha ido desplegando un pensamiento incisivo y original sobre estas cuestiones: la necesidad de instituirse en testigo, de no olvidar, el lugar del arte en la superación del trauma y la construcción de una memoria cultural, la ética y los límites de las representaciones y la persistencia y transmisión de la memoria, tomando conciencia de que cada mirada, la nuestra, es única, situada, sitiada.

Introducción

Reflexiono en el momento, a principios de este siglo, cuando los estudios sobre trauma y memoria, que se desarrollaron después de tantas catástrofes del siglo XX, e incluso antes, no solo generaron teorías culturales sobre el trauma para la humanidad más allá de las definiciones psicológicas o médicas, sino que además fueron exploradas por artistas en prácticas estéticas. Mi contribución a este doble campo fue la unión de estudios psicoanalíticos y de historia del arte sobre el trauma para una transformación estética potencial de sus residuos a través de “imágenes y efectos posteriores” (Pollock, 2013). Un nivel secundario de investigación abordó la manera como

la Historia del Arte, tanto en sus modalidades académicas como museísticas, confrontaba pasados traumáticos y espeluznantes con experiencias recientes y actuales de terror y sufrimiento. Aquí repaso las décadas de 1990 hasta 2010, transitando mi propia ruta de estudios traumáticos, para llegar a un presente muy incierto y amenazado, pero cargado de historia, lo cual me llevó desde un ámbito general de estudios del trauma y memoria hasta una contribución específica de los conceptos adicionales de *memoria concentracionaria*, *imaginario concentracionario* y *arte concentracionario*.²

Mi capítulo está dividido en tres partes: el museo feminista virtual, una “instalación” de tres artistas y sus obras de arte, y una explicación de los conceptos *memoria concentracionaria*, *imaginario concentracionario* y *arte concentracionario*.

Parte I. ¿Y si las mujeres dominaran el mundo?

La película norteamericana, *Dr. Strangelove* o *Cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba* de Stanley Kubrick, cuyo estreno se realizó el día en el que el presidente Kennedy fue asesinado en 1964, es una historia de ciencia ficción distópica basada en la novela *Alerta Roja*, también conocida como *Dos horas para la perdición* del escritor y piloto galés, Peter George (1924-1966); trata sobre la guerra fría en la cual un general deshonesto pone bombarderos norteamericanos B52 en una misión para arrojar bombas nucleares sobre la Unión

2 Entre 2007 y 2020, codirigí con Max Silverman un proyecto de investigación sobre memorias concentracionarias: *The Politics of Representation* que produjo cuatro volúmenes: *Concentrationary Cinema: Aesthetics and Political Resistance in Night and Fog by Alain Resnais* (Londres y Nueva York, Berghan, 2011); *Concentrationary Memory: Totalitarian Terror and Cultural Resistance* (Londres, I B Tauris, 2013); *Concentrationary Imaginaries: Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture* (Londres, I B Tauris, 2015); *Concentrationary Art: Jean Cayrol, the Lazarean and the Everyday in Post-War Film, Literature, Music and the Visual Arts* (Londres, Berghan, 2019).

Soviética. Esto da comienzo a la guerra de destrucción mutua. Entre el 16 y el 28 de octubre, solo cuatro años después del fin del mundo profético de la novela y dos años antes de que se realizara la película, el mundo entero estuvo al borde real de una guerra nuclear durante la presidencia de Kennedy en la crisis de los misiles de Cuba. La guerra se evitó por concesión mutua de ambos lados.

La película *Dr. Strangelove* está ambientada, en gran parte, en la sala de guerra fuertemente protegida donde el presidente norteamericano, sus asesores y generales, todos hombres, discuten qué hacer mientras mapas gigantes en las paredes rastrean las trayectorias dobles de los bombarderos norteamericanos y soviéticos que se preparan para un contraataque.

En 2017, la artista contemporánea radicada en Berlín, Yael Bartana (nacida en 1970), junto a Vicki Featherstone y Abi Morgan, realizó una *performance* continua titulada *What if Women Ruled the World?* (¿Y si las mujeres dominaran el mundo?). Al recrear el set de la sala de guerra de Ken Adams en la película *Dr. Strangelove*, Bartana y sus colaboradores/as iniciaron una ficción político-teatral, con actrices y participantes invitadas de varias profesiones, todas mujeres. Se colocó a las invitadas en situaciones de crisis potencialmente mortales (representadas varias veces) y, como en la película, se les asignó un tiempo durante el cual debían encontrar una solución colectiva en caso de que sucediera una catástrofe (Figuras 1 y 2).



Figura 1. *What if Women Ruled the World?*, performance, 2021, Yael Bartana. Foto: Hans-Georg Gaul.



Figura 2. *Two Minutes To Midnight* (fotograma de la performance, 2021, Yael Bartana. Foto: Birgit Kaulfuß. Cortesía de Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sommer Contemporary Art, Tel Aviv; Galleria Raffaella Cortese, Milán; Petzel Gallery, Nueva York y Capitain Petzel, Berlín.

Yael Bartana invitó a once mujeres (filósofas, científicas, políticas y artistas) a cada debate. Las actrices utilizaron guiones preparados para participar en las discusiones improvisadas ofreciendo testimonios del sufrimiento de mujeres en todo el mundo. Cuando se acabó el tiempo, había una catástrofe o un futuro. *What if Women Ruled the World?* (¿Y si las mujeres dominaran el mundo?) fue la pregunta abierta que el trabajo de arte como evento exploró profundamente, pero sin ninguna conclusión. ¿Las mujeres tomarían otras decisiones?

Después de 1989, con la inesperada caída de la Unión Soviética y la liberación de muchas de sus ex repúblicas y de los países dominados por los soviéticos en Europa del Este y Asia central, habíamos llegado a imaginar que tales situaciones de catástrofe mundial habían sido relegadas a la memoria de quienes estaban vivos en esos días aterradores de principios de los años sesenta, yo incluida, como adolescente superada por el miedo a un mundo después de una guerra nuclear.

Desde la perspectiva presente, cuando escribí la primera versión de este trabajo, el mundo parecía una vez más al borde de una terrible catástrofe debido a la invasión de Ucrania por los rusos en un enfrentamiento con la OTAN. Una vez Marx dijo que todo en la historia sucedía dos veces, primero como tragedia y luego como farsa. En ese entonces escribía sobre el golpe de Estado en Francia en 1852 que instauró la dictadura de Luis Napoleón y el Segundo Imperio, con consecuencias nefastas, como sabemos, para el continente latinoamericano y la gente mexicana. Por supuesto, Marx, estaba equivocado. Estos hechos son siempre trágicos ya que es la gente común la que paga el precio en cada instancia.

A principios del siglo XX, tras los pasos de los dictadores Franco, Stalin, Hitler (y posteriormente, Pinochet en Chile y la Junta Militar en la Argentina), la filósofa política Hannah Arendt analizó con brillantez las bases históricas y la estructura del totalitarismo, rastreando sus orígenes hasta la larga historia de imperialismo y colonialismo europeo pero que se desarrolló en el siglo XX de la forma en la que argentinos, latinoamericanos, españoles y portugueses conocen muy bien. El análisis de Arendt (1958) del totalitarismo identificó el *campo de concentración*, primero utilizado en la Cuba colonial, la parte británica de Sudáfrica y el sudoeste alemán de África, Namibia, como un instrumento clave del horror totalitario. Su análisis se basó en los escritos y observaciones de

prisioneros políticos, en particular, comunistas y trotskistas de Alemania y Francia, quienes habían resistido al Tercer Reich y fueron enviados a campos de concentración alemanes como Buchenwald, Neuengamme y Mauthausen. David Rousset, de la resistencia francesa (1912-1997), al poco tiempo de su liberación en 1945 de Buchenwald, escribió un “retrato” casi surrealista del campo como otro mundo al que denominó *L’univers concentrationnaire* (*El universo concentracionario*) (1945).

Este universo muy visible y amplio creado por una vasta red de campos de concentración, de los cuales había más de diez mil en toda Europa bajo el Tercer Reich (1933-1945), debe distinguirse de cuatro campos escondidos de corta actividad y destinados al exterminio (1942-1943) y Auschwitz II-Birkenau (1942-octubre 1944) donde se llevó a cabo un genocidio racial de millones a escala industrial. Como un instrumento a largo plazo del universo concentracionario, el campo, rodeado de alambre de púas, pero visible desde el exterior, destila un veneno que surte efecto más allá de sus límites. El universo concentracionario es una infección de toda la sociedad cuya secuela consiste en aniquilar políticamente dicha sociedad por completo. En lo que podemos nombrar como sociedad concentracionaria, existe además una sola persona, Líder o Dictador, alrededor del cual se encuentran sus secuaces. Como resultado, el resto de la población se vuelve superflua a excepción de las hormigas obreras que sirven al Uno y su cohorte. En esa sociedad concentracionaria, la democracia se destruye por completo; nadie tiene derechos; todos existen para mantener al Uno, por lo tanto, cada uno de nosotros/as en nuestra singularidad se vuelve superfluo/a, prescindible; los/as detractores/as deben ser enviados/as a vivir sus vidas en los recintos del universo concentracionario mientras que aquellos/as discriminados por su raza y exiliados/as políticamente de la sociedad deben ser

exterminados/as. Esto significa crimen y desastre profundo en los campos de concentración, para las personas que, en su lucha por mantener algún vestigio de su condición humana en este espacio intencionalmente deshumanizante, no pueden más que sufrir intensamente como seres humanos.

Ahora, imagino que hay salas de guerra en todo el mundo y comités de emergencia reuniéndose para discutir qué hacer con respecto a la agresión de Putin y la destrucción militar de Ucrania por el sueño de ser la reencarnación de Pedro el Grande, el gobernador ruso del siglo XVII que creó el primer Imperio Ruso y en el proceso “europeizó” y “modernizó” los pueblos y los vastos y diversos territorios de Rusia, vinculando los instrumentos de Ilustración de la ciencia, la filosofía y el lenguaje para formar parte de los primeros proyectos concentracionarios de colonización e imperio que fueron escritos en Latinoamérica, África, el subcontinente de India y muchos más.

Permítanme regresar al *Dr. Strangelove* y la sala de guerra. Vemos un círculo de hombres uniformados con trajes militares que representan las diferentes fuerzas armadas, los uniformes de la masculinidad imperial, como la novelista Virginia Woolf definió las procesiones de hombres en su libro feminista contra la guerra, *Three Guineas (Tres Guineas)* (1938), o en el traje del siglo XX, una versión del “uniforme de luto eterno” como el poeta del siglo XIX Charles Baudelaire caracterizó la levita negra burguesa que usaban los hombres del siglo XIX.³ Hoy en día, los hombres en sus trajes, camisas y corbatas parecen todos iguales o se diferencian por el rango en sus insignias de militarismo. En su comedia negra sobre el potencial real de una guerra

3 “¿No es el atuendo necesario de nuestra época doliente, que lleva sobre sus espaldas negras y magras el símbolo de un duelo perpetuo? Observar también que el frac y la levita no solo poseen su belleza política, que es expresión de la igualdad universal, sino también su belleza poética, que es expresión del alma pública, un inmenso cortejo de mudos de funeraria.” (Baudelaire, 1988: 105).

nuclear por destrucción mutua, Kubrick destacó el género, las imágenes eróticas y la energía fálica que respaldan el lenguaje militar y las imágenes de guerra con sus bombas fálicas y nombres femeninos para los aviones bombarderos. Ambos se asemejan a las discusiones urgentes en la sala de guerra sobre cuántas mujeres se necesitarán para las necesidades sexuales de cada hombre cuando los/as pocos/as seleccionados/as sean trasladados/as a los búnkeres de bombas atómicas como los únicos sobrevivientes de la humanidad.

La reproducción sin sonido de la película de Bartana *¿Qué pasaría si las mujeres gobernarán el mundo?* nos conduce a preguntarnos si las mujeres podrían cambiar la forma de nuestro mundo y sus destinos, y cómo podrían hacerlo. ¿Ser una mujer es un hecho, una condición? ¿O el feminismo ha creado un sueño de una posible colectividad política que, a través de la clase, el género, la sexualidad, la etnia, la diversidad política, desafía el grado en el que un imaginario fálico y un falocentrismo simbólico son poderosas y peligrosas culturas de muerte y que, a menudo, arrastran a las mujeres con ellas o son lideradas por mujeres que se identifican con lo fálico? Aquí debemos recordar el análisis crítico de Julia Kristeva (1979) sobre cómo las mujeres se convierten en terroristas cuando son tan abusadas por el sistema que internalizan su lógica a la cual solo pueden representar.

¿Cuántas mujeres políticas han internalizado también la lógica fálica y se han convertido en sus más activas defensoras o votantes? Por lo tanto, si “las mujeres” a las que se refiere Bartana podrían cambiar el mundo, no es una pregunta que marcamos en una casilla en encuestas de identidad. Desde el feminismo, *mujeres* es la ficción que “nosotras” podríamos necesitar inventar o, finalmente, en la que podríamos convertirnos para nuestro propio futuro y el del planeta.

Parte II. Museo feminista virtual

Entre 2001 y 2007 elaboré un concepto para el pensamiento feminista en la historia del arte al que llamo “Museo Feminista Virtual” (Pollock, 2010). Como en el *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1929), una serie de 47 pantallas de lienzo, cada una con fotografías de una variedad de imágenes, artefactos, edificios en los que rastreó *Nachleben*, supervivencia o pervivencia, de ciertas fórmulas clásicas de *pathos* que migraron a lo largo de un mundo cultural expandido, reactivadas en tiempos de necesidad, por ejemplo, cuando artistas, escritores/as, coreógrafos/as y compositores/as del Renacimiento buscaron “animarse” a romper las cadenas de la cultura cristiana medieval. El Museo Feminista Virtual rompe las reglas históricas del arte para colocar imágenes en una conversación inesperada pero generativa como un método para rastrear la memoria cultural a través de imágenes, muchas de las cuales confrontan formas de experiencia traumática y violenta.⁴ Además, el Museo Feminista Virtual evoca el escritorio de Sigmund Freud que estaba repleto de estatuas, cada una “cuestionando” al hombre, y Freud que se sentaba frente a ellas cuando escribía sobre el *Atlas Mnemosyne* que es la psique humana. Cada objeto de las culturas antiguas plantea, de forma única, los enigmas del deseo y la muerte en una profunda memoria cultural acarreada por la persistencia a su entonces presente moderno (Pollock, 2023). Entre la teoría de Warburg de la imagen visual como afecto psíquico almacenado y el misterio de por qué Freud optó por colocar tanto arte en el espacio, real y teórico, de la elaboración del psicoanálisis y la tesis freudiana de represión y el inconsciente, mi Museo Feminista Virtual se comprometió con tres artistas que trabajan con legados traumáticos.

4 He trabajado sobre las producciones de Aby Warburg en Pollock (2011, 2018).

Bracha Ettinger (1948)

El miércoles 3 de marzo de 2022, recibí un texto de la artista Bracha Ettinger (1948) quien comenzó a pintar en los años noventa y aún continúa y tituló a muchas de sus pinturas *Eurídice* (la esposa muerta del poeta Orfeo a quien intentó rescatar del inframundo, pero la “asesinó” cuando giró la cabeza hacia atrás). Ese fue el tema de la conferencia que di en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2004 titulada “The Three Graces of Catastrophe” (“Las tres gracias de la catástrofe”). Ettinger estaba enviando un mensaje de texto cuando se enteró de la noticia sobre la invasión a Ucrania.

Estoy desolada. La serie de pinturas al óleo llamadas *Eurídice* y otros títulos, están todas basadas, hasta el día de hoy, en la fotografía de la matanza de mujeres y niños en el barranco afuera del pueblo de Mizocz en Ucrania durante la Segunda Guerra Mundial en 1942. Y, una vez más, nos encontramos con esta matanza bestial sin razón alguna. *¿Puede el arte salvar?*

Estas son las últimas palabras de la conferencia que ofrecí en 2004:

Bracha Ettinger propone *Eurídice* como una “fórmula de *pathos*” por medio de la cual imaginamos una condición subjetiva no-fálica que tiene implicaciones para este tema fundamental de la relación con nuestra propia historia, una memoria de cómo debemos vivir con ella, al lado, después y detrás del dolor ajeno, ya sea transmitida generacionalmente a nosotros o como un legado humano de historia. *¿Cómo evitamos la memorización o sentimentalización fetichista y, por*

lo tanto, una suerte de profundo desconocimiento? A menos que hagamos ciertas preguntas *feministas* profundas e interroguemos el orden falocéntrico bajo el cual vivimos en nuestros diversos sistemas políticos, diría que tenemos pocas posibilidades de supervivencia humana. Las mujeres no necesitan gobernar el mundo. Pero se necesita un pensamiento feminista y anti-falocéntrico para cambiarlo. Lo que debemos entender, específicamente, es el daño irrevocable que nos causó todo lo sucedido durante el siglo XX (producto de una historia aún más larga de violaciones) y que estamos representando esa ignorancia a diario. Lo reprimido (pensamiento fascista o fascismo), de hecho, volverá y está volviendo una y otra vez; parecemos indefensos ante ello. La teoría estética y psicoanalítica feminista es un lugar poco probable para encontrar esperanza. Pero está allí. Esta es mi defensa del valor de los estudios de arte y cultura como análisis del totalitarismo e imaginario falocentrista de las fantasías e imágenes que sustentan nuestras prácticas e instituciones políticas formales, nuestras convenciones sociales y procedimientos y nuestro consumo diario por medio de la cultura.

El trabajo de Bracha Ettinger, en mi opinión, se destaca entre los artistas profundos que se sienten obligados a quedarse *con* un archivo histórico y devolver su mirada compasiva a aquellos que murieron en estas historias. Su arte busca recuperar a los desaparecidos; no conmemorar a otros en su ausencia. La artista evita el riesgo de lo que Eric Santner (1992) denominó *fetichismo narrativo* que puede ocurrir cuando creamos un objeto o construimos un monumento que nos

permite escapar de la cuestión misma y del trabajo que debemos hacer sobre nosotros mismos. Santner advierte del peligro de que leguemos al monumento u obra de arte la tarea de duelar y recordar por nosotros. El proyecto artístico a largo plazo de Ettinger funciona a través de un duelo perpetuo que busca un medio (a través de una tecnología convertida en un proceso estético) para encontrarse con los moribundos en ese umbral donde nuestra mirada retrospectiva órfica a su pasado no vuelve a ocasionar una segunda muerte cruel. ¿Por qué el mito advirtió a Orfeo a *no mirar hacia atrás*, pero a seguir adelante con una confianza *ciega*? ¿Por qué el mito expuso la incapacidad humana de *no mirar hacia atrás* y, en consecuencia, su inhabilidad para *no volver a matar*? Ambas preguntas son igualmente importantes y difíciles de responder también.

La cuestión de qué hacemos con *la retrospectiva* —qué hacen los estudios de la memoria y la creación artística conmemorativa aun cuando nuestro objetivo es reconocer el trauma de otros y, de hecho, el nuestro— expone muchas cuestiones difíciles que los/as artistas plantean con la complejidad que requieren. Cuando di esta conferencia en el MALBA en 2004, la Argentina era todavía una sociedad profundamente traumatizada y recientemente destrozada por la crisis financiera que destruyó la economía. En los círculos académicos, la memoria cultural y el trauma fueron temas de investigación y debate. En los años noventa, el concepto de trauma, hasta ese momento un término médico para referirse a lesión y cirugía o un término psicoanalítico para referirse a la experiencia arrolladora, entró a la academia por medio de la teoría literaria en primera instancia e incluso afectó al arte y a la historia del arte. La ética y la política de la memoria generaron muchos libros y proyectos

de arte tanto monumentales como personales. Cuando accedí a volver a ese momento de mi trabajo para este capítulo, no imaginaba que lo prepararía en el contexto de crisis en el continente europeo que, tal vez, afecte al mundo entero como consecuencia de la invasión rusa a Ucrania.⁵ Parece un acontecimiento local de Europa occidental, pero revela cuán unidos estamos, no por la nacionalidad y la cultura, sino por el petróleo y el gas, por sus mercados, por la distribución internacional de comida, por las noticias cotidianas y, por lo tanto, por el poder económico concentrado que deforma la política en su codicioso control. En las noticias, la palabra genocidio se utiliza a diario, aun cuando se citan muchos otros casos de genocidio de todos los continentes y de muchos momentos en la historia y en tiempos muy recientes, algunos considerados noticias mundiales, otros solo para que las poblaciones locales recuerden.

En 1990, estábamos en la cúspide de las transformaciones masivas que ahora dan forma a nuestros mundos: internet pronto alojaría la World Wide Web que, contra el sueño de su inventor Tim Burgers Lee, creó la plataforma técnica de llegada de las redes sociales que culminó en Facebook (2004), Twitter (2006), Instagram (2010) y el resto (Bryant, 2020). En ese momento, la reestructuración de nuestras sociedades por el capitalismo neoliberal y globalizado estaba afianzándose cada vez más con su profunda destrucción de los restos de la ya destrozada democracia (Brown, 2015). En 2007, los/as teóricos/as culturales definen un cambio en la civilización humana (y la subjetividad): el teléfono inteligente. Además, los movimientos masivos de personas —migración de países devastados a naciones súperricas— remodelarían las relaciones entre varias partes del mundo y expondrían la gula viciosa de los centros capitales. Cualquier sueño restante de

5 Refiere a la Conferencia Virtual dada por la autora en marzo de 2022 (ver nota anterior).

progreso social hacia objetivos humanitarios de justicia y estabilidad social está siendo despedazado por las fuerzas combinadas que se han desatado sin instituciones políticas o voluntades lo suficientemente grandes para oponerse al mundo capitalista neoliberal globalizado. ¿Cómo nos han guiado los/as artistas a través de este nuevo mundo?

Vera Frenkel (1938)

Vera Frenkel, una niña sobreviviente del Holocausto en Eslovaquia, encontró refugio, primero en Inglaterra y, luego, en Canadá y es ahora la artista canadiense preeminente que trabaja con la estética política del video y los nuevos medios y que aborda cuestiones de memoria, migración, abusos y engaños del poder institucional. Hoy, su trabajo en el Museo Feminista Virtual es *This is Your Messiah Speaking (Quien les habla es su Mesías)* creado en 1990 al inicio de la mayor revolución minorista y de consumo en Gran Bretaña, la llegada del centro comercial basado en uno estadounidense (el primero e histórico *Southdale Centre*, en Edina, Minnesota, 1956). En 1990, Vera Frenkel estaba en Newcastle, Inglaterra, en una residencia artística. Fue testigo de la inauguración del monumento al consumo en esta ex ciudad industrial en decadencia. Frenkel fue afectada por conjunciones que encontró en el interior donde un avión caza de la Segunda Guerra Mundial estaba colgado del cieloraso mientras que una banda del Ejército de Salvación tocaba himnos cristianos entre la exposición masiva de productos. La fantasía, el mito, los sueños, los engaños, la guerra, la religión y el comercio se codeaban. Mientras exploraba varias tecnologías y modos de comunicación pública, Vera Frenkel creó una obra que utiliza nueva tecnología LED de espectro visible. Fue situada en lo alto con vista a Picadilly Circus, el corazón del distrito comercial y teatral de Londres, la ciudad

capital de Gran Bretaña. El título y el contenido es *This is your Messiah Speaking* (*Quien les habla es su Mesías*). En 2011, Frenkel adaptó el guion y formato para colocar una versión de la obra antes mencionada en las trescientas pantallas de información de los andenes de los subterráneos de Toronto, Canadá.⁶

El Mesías es como el “one leader” de Arendt, en quien “nosotros” depositamos toda nuestra confianza. El Mesías de Frenkel dice: “¡Compra! ¡Compra! ¡Compra! O alguien lo hará por ti...”. Frenkel fue estudiante de antropología y siempre le fascinaron los cultos con sus promesas de satisfacción completa de nuestros gigantescos deseos de felicidad a través de... líderes falsos, ideologías y, por sobre todo, cosas, productos y objetos. En las pantallas, aquellos que esperaban el tren para ir al trabajo o de compras, leían y escuchaban de pasada:

No se preocupe. Nadie lo obligará a hacer algo que no quiera

No hay apuro, él dijo

Nadie nunca lo obligará a hacer algo que no quiera

Pero compare precios, dijo

Quien les habla es el Mesías

Ordenándole a usted comprar

Y esa tarde en el centro comercial, dijo,

Quien le habla es su Salvador

El mejor en negocios

Bienvenido, dijo

6 Ver <https://vimeo.com/31871368> Consultado: 24/11/2023.

Compare precios

¡Rápido!

Sea listo

Le contaré una historia...

Una persona...

Les ordenó que se quitaran toda la ropa

Así lo hicieron y quemaron todas sus pertenencias

Y esperaron en la costa para su redención

Por el milenio de paz y prosperidad

...Qué importante es elegir el Mesías con las credenciales correctas

Pregúntese si este es el Mesías que les habla

Lo que el trabajo de imagen y voz de Vera Frenkel explora es el vínculo entre un *imaginario capitalista y uno totalitario* el cual, sugiero, está entrelazado con lo que he teorizado como un *imaginario concentracionario*. Me di cuenta de la perspicacia de Frenkel en forjar el vínculo entre el totalitarismo genocida del cual escapó en brazos cuando era bebé y el capitalismo consumidor. Como artista y analista cultural (además de investigadora y lectora de psiques) nos interroga y reflexiona sobre las fantasías y los engaños que nos hacen vulnerables a lo dictatorial y totalitario, lo cual es siempre mesiánico: está el Líder, está el infierno de una sociedad de la cual el Líder promete rescatarnos. Una vez que existe el Líder, el Uno, nadie más existe, como reconoció Arendt (1958).

Lo que sigue es una abdicación de nuestra singularidad política, que crea la diversidad y pluralidad requeridas para la existencia y agencia política democráticas.

En *Documenta IX* (1991), Vera Frenkel había creado un trabajo sobre migración y desplazamiento llamado *From the Transit Bar* (Galería Nacional de Canadá en Ottawa). Se trataba de una instalación multilingüe de un bar real situado en medio de esta exhibición famosa del arte actual. El bar vendía bebidas, tenía mesas (para sentarse), un piano y, a veces, una concertista ubicada en medio de las pantallas de video que presentaba sus películas de migrantes que hablaban del trauma de la emigración forzosa, el exilio y el racismo perpetuo.

En 1994, Frenkel realizó *Body Missing*, un análisis del robo de arte masivo, del saqueo e, incluso, de la violación del arte europeo por los/as partidarios/as del Tercer Reich. El trabajo no se refería a las personas desaparecidas: ciudadanos/as de Europa, judíos/as y romaníes asesinados/as, en la Catástrofe (en hebreo, *Shoa*)/el Holocausto/el Porraimos entre 1942 y 1945. Frenkel se concentró en el deseo delirante de acumularlo todo mediante el saqueo sistemático de arte y objetos de arte de los museos, tanto de naciones conquistadas como de colecciones de personas asesinadas.

Vera Frenkel, una vez más, investigaba psicoanalítica y culturalmente qué es lo que hace que la gente invierta en *cosas* y en *posesiones* como promesa de felicidad absoluta. Los nazis saqueaban mientras llevaban a cabo asesinatos masivos en búsqueda del poder absoluto y la aniquilación masiva de la democracia y de cualquier forma de vida política para su población *totalmente* subordinada. Unos pocos trataron de poseer todo. El *total* nos lleva al totalitarismo de las dictaduras que muchos/as lectores/as desde España hasta el continente latinoamericano conocen con intimidad agonizante y continua.

Yael Bartana (1970)

En 2020, me pidieron que escribiera sobre Yael Bartana, una artista formada también en una historia de cruces entre las sociedades concentracionarias y las exterminadoras pero que vive en un exilio por elección en Berlín. Para su retrospectiva en el Museo Histórico Judío de Berlín, Bartana creó una gran presentación y una instalación de tres canales llamada *Redemption: Malka Germania* (Figura 3). En el centro de la instalación se encontraba el trabajo de video, *Malka Germania* (en hebreo) (*La reina Germania*), que Bartana presentó en lugares de Berlín cargados de historia, en la que una vez fue capital del Tercer Reich. Por lo tanto, creó una figura femenina y una fórmula *pathos*. El museo explicó:

La exhibición siguió un topos escatológico —la idea recurrente de que un líder puede traer la salvación— y su deconstrucción. La figura de un salvador andrógino llega a la capital alemana. Su viaje inunda la ciudad con escenas de un inconsciente colectivo imaginado; pasado y presente se funden en un presente alternativo. El tema de la instalación, la redención colectiva, aborda traumas, esperanza de salvación y deseo de cambio. Yael Bartana observa, documenta, analiza minuciosamente y reinventa rituales públicos, ceremonias y prácticas sociales que apuntan a construir identidades colectivas. Su arte provoca una visión activista que invita a los visitantes a participar en el acto político de reflexionar sobre su responsabilidad en la sociedad.⁷

7 Disponible en: <https://www.jmberlin.de/en/exhibition-yael-bartana> Consultado: 24/11/2023.



Figura 3. *Malka Germania* (captura de video), 2021, Yael Bartana. Cortesía de Annet Gelink Gallery, Ámsterdam; Sommer Contemporary Art, Tel Aviv; Galleria Raffaella Cortese, Milán; Petzel Gallery, Nueva York y Captain Petzel, Berlín.

En una entrevista con los curadores, Shelley Harten y Gregor Lersch, le preguntaron a Yael Bartana:

Ella es esperanza, líder, Mesías, impostora, historia.
Es la heroína de tu más reciente obra de arte.
¿Quién es Malka Germania?

YB: Para ser honesta, todavía estoy intentando descubrir quién es. O, tal vez debería decir, quiénes son, ya que ella personifica a muchas personas en vez de una sola. (Harten y Lersch, 2021)

Mi contribución al libro que acompañó esta exhibición, un Talmud como tejido de muchas lecturas e interpretaciones, fue una exploración serpenteante de la “esperanza”. *Esperanza*, irónicamente en hebreo *Ha Tivka*, que es ahora el himno nacional de la democracia traicionada por su lugar de nacimiento, un tema feminista. En la mitología griega aprendemos que Pandora fue la primera mujer humana que crearon los dioses. Cada uno de los dioses le dio un regalo que fue colocado en una caja que nunca debía abrirse. Pandora

significa *mujer con muchos regalos*. Sin embargo, Pandora sintió curiosidad y abrió la caja. Ella —por supuesto, mujer— dejó escapar al mundo los males y horrores que los dioses habían puesto dentro. Logró cerrar la tapa antes de que *Esperanza* se escapara. ¿Cómo nos imaginamos a *Esperanza* ahora? ¿Es una mujer curiosa, investigadora, crítica, feminista? Desde Eurídice, objeto de una mirada retrospectiva, y tal vez asesinada como consecuencia de esa mirada, pasando por el falso Mesías del consumo hasta la imagen problemática de Pandora y de Eva, castigadas por la curiosidad, hemos recorrido un largo camino hasta Yael Bartana, cuya obra provoca una mirada activista que pide a los/as visitantes participar en el acto político de reflexionar sobre su responsabilidad en la sociedad. Además, Bartana examina la fantasía mesiánica que alimenta nuestra verdadera ansiedad con falsas promesas. Bartana deconstruye las ideologías nacionalistas y sus rituales. En una práctica que no puede dejar de estar influenciada por las Madres de Plaza de Mayo, ha creado muchas obras que combinan arte en vivo con demostraciones rituales que involucran a voluntarios/as. A veces, estas actividades imitan a aquellas llevadas a cabo por regímenes comunistas en Europa del Este bajo el dominio soviético para separar rituales totalitarios de contrarrituales de solidaridad antirracista y democrática pero no ilusoria. Su trabajo comenzó con la investigación de rituales de masculinidad y de memoria institucionalizada del Holocausto en su país natal, Israel. Luego, investigó las deformaciones de la memoria cultural que justificaban el nacionalismo. En *And Europe Will Be Stunned (Y Europa se aturdirá)*, la artista trabajó con el periodista y teórico político polaco de izquierda, Slawomir Sierakowski a quien filmó pidiendo escandalosamente a tres millones de judíos/as volver a Polonia. Sin sus minorías, Sierakowski argumenta que Polonia se había vuelto peligrosamente solitaria y que ahora se había deslizado hacia un extremismo populista

y nacionalista cada vez mayor que, como resultado, condujo al despido o sustitución de directores/as progresistas de museos. Los proyectos feministas, *queer* y diversos son reprimidos, cancelados y definidos como antipolacos. Mientras Yael Bartana trabajaba en Polonia con pensadores/as de izquierda progresistas y valientes, en el proyecto *And Europe Will Be Stunned* involucró a muchos/as jóvenes, homosexuales y de otras minorías, así como a israelíes descontentos/as que se ofrecieron como voluntarios/as para interpretar su guion y sus acciones. Al participar, aprendieron a trabajar con la diversa comunidad que se había reunido por elección para crear su proyecto. La propia obra se convirtió en un seminario viviente que desafiaba los conceptos de raza y religión por los que la ideología nacionalista segrega y excluye a las personas.

Otros dos proyectos de Bartana, puestos en escena en los Estados Unidos de Norteamérica, fueron colocados simbólicamente en Filadelfia, el hogar de la “democracia” norteamericana, cuyo nombre significa amor fraternal. En *Bury Our Weapons, Not Our Bodies! (Entierra nuestras armas, no nuestros cuerpos)* (2018), Bartana trabajó, principalmente, con la figura del líder mesiánico. Sus participantes realizaron un entierro de armas de todas las épocas de la historia norteamericana. En una película realizada para esta obra, *The Undertaker (La Sepulturera)*, una figura sombría conduce a su multitud de seguidores/as armados/as en una marcha ceremonial camino a realizar un ritual de entierro masivo (Figura 4). Con una variedad de armas de diferentes contextos históricos, el grupo coreografiado camina por numerosos sitios cargados de historia en el centro de Filadelfia y, finalmente, es guiado por su líder hasta el lugar de sepultura en el Cementerio de Laurel Hill, donde se deshace de las armas que tiene en su poder. En lugar de un monolito a los/as muertos/as, el grupo crea un monumento humano

para los/as vivos/as, vinculado a los fantasmas del pasado. Al abordar las nociones de militarismo, nacionalismo, pertenencia y memoria, *The Undertaker* desdibuja las líneas entre realidad y ficción y pone atención en el rol de las armas en perpetuar nuestros sistemas de violencia, represión y desplazamiento. Un comentarista explica: “Las representaciones públicas vinculan varios proyectos de Bartana en su investigación de posibles resultados futuros y realidades históricas y resumen el *pre-enactment*, es decir, el ‘accionar previo al hecho histórico’: experimentos que hacen que el presente parezca un futuro imposible.”⁸



Figura 4. *The Undertaker* (captura de video), 2019, Yael Bartana. Cortesía de Petzel Gallery, Nueva York; Annet Gelink Gallery, Ámsterdam y Sommer Contemporary Art, Tel Aviv.

En *The Undertaker* y en *Bury Our Weapons Not Our Bodies*, las figuras llevan máscaras en sus rostros y funcionan como un coro acompañante. No están armadas, pero simplemente se protegen, atestiguan y observan silenciosamente el estado de los acontecimientos. Bartana ha distanciado las máscaras en una exhibición separada de sus protagonistas, aislándolas en un intento simbólico por dismantlar todo rastro de violencia en su construcción perpetua de una realidad ficticia alternativa.

8 Pueden verse los comentarios en: <https://www.annetgelink.com/exhibitions/293-yael-bartana-the-undertakers/overview/> Consultado: 23/11/2023.

La inspiración para este tipo de trabajo radica en las acciones y, por consiguiente, en la ética, la estética y las políticas de las protestas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. No sé si Yael Bartana hace referencia directa a ellas, pero es descendiente, a sabiendas o no, de esta combinación de gestos, rituales, *performance* y estética de resistencia política: lo que denominaría *arte concentracionario*. Este no es el arte *de* o *desde* los campos de concentración. El *arte concentracionario* moviliza recursos estéticos para impugnar la infiltración mortal de nuestra imaginación por parte de un imaginario concentracionario que aviva la violencia real de sociedades concentracionarias. Las actividades de las Madres, así como de quienes se unen a Yael Bartana para hacer estas obras que se realizan en público, crean el espacio preciso de lo político que el totalitarismo busca reprimir a cualquier precio. Lo político es el espacio de acción, de discurso, de espontaneidad, de pluralidad. El arte es político cuando agrega acción, discurso, pluralidad y espontaneidad, lo nuevo, lo imprevisto, la esperanza que no es ilusa, sino que debe coconstruirse en el conocimiento real de los peligros para la humanidad que se han normalizado por haber ocurrido en la historia.

El acontecimiento puesto en escena como obra de arte confronta las cuestiones urgentes sobre las cuales debemos hacer elecciones pero que se aniquilan en el nuevo mundo de lo que he denominado *instagramatología*. Tomo prestados elementos del texto clásico de Jacques Derrida, *Grammatology (De la gramatología)* (1986 [1967]) para señalar que ahora luchamos en un ámbito nuevo de otra forma de sociabilidad antipolítica y corrupta, concretamente, las redes sociales. Dichas redes, la cara virtual de acumulación masiva de capital, compras y comercio virtualizados, constituyen otra forma de sociedad de campo y remodelan las subjetividades de millones de personas en todo el mundo cautivadas por este nuevo “líder”.

Las formas de las redes sociales han producido un lenguaje empobrecido que se usa fácilmente como arma de violencia verbal, vigilancia burlona y censura feroz de ideas. Cometen el último delito en los ojos de Hannah Arendt (1998 [1958]). Pulverizan e inhiben el pensamiento al transformar el discurso en arma, no en un sitio de democracia comunicativa (Bryant, 2020).

Conclusión

La memoria concentracionaria define una forma de memoria que está alerta y ansiosa. No se trata de monumentalismo. La memoria concentracionaria observa constantemente los signos recurrentes de esta plaga concentracionaria y totalitaria que puede volver a infectar cualquier sociedad inesperadamente y en grados que escapan a nuestra completa percepción. Esto me lleva a reflexionar sobre la situación actual en Europa que puede causar una guerra mundial intercontinental en el sentido que las potencias globales se enfrenten como los titanes con implicancias horribles, ya que están armadas con armas nucleares. En este escenario internacional, volvemos a los centros históricos y conflictos imperiales hasta la propagación mundial de la infección desde Europa o Euroamérica. Pero necesitamos agregar al administrador sigiloso de todo esto: el capitalismo en su forma actual que es parte del análisis de Arendt sobre lo totalitario y lo moderno (1998 [1958]). Con esto, ella se refiere a que con el capitalismo se han derrumbado dos espacios diferentes, concretamente, la *economía* (el lugar de trabajo) y la *política* (el espacio del discurso, pensamiento, acción y trabajo). En nuestros sistemas políticos los gobiernos no son espacios políticos. Se han convertido, mayoritariamente, en administraciones económicas bajo un solo dios (el mercado), mediante cuya

manipulación unos/as pocos/as se han vuelto obscenamente ricos/as más allá de nuestra comprensión mientras que, en todo el mundo, la mayoría de las personas lucha por los elementos más esenciales para el sustento de la vida y busca a través de la emigración conseguir algo más humano. Vivimos bajo un nuevo escenario de capitalismo determinado por la racionalidad neoliberal: el dominio completo del mercado. Este se ha convertido en el único líder, el mesías, el dios de los/as capitalistas.

En nuestro estudio de lo concentracionario, encontramos escritores/as que analizan la novedad de este totalitarismo, pero también una sociedad concentracionaria que podría no tener campos claros. Los/as escritores/as que habían vivido en el universo concentracionario también escribieron, crearon literatura, no de supervivencia y regreso a la vida sino de lo que Jean Cayrol (2019 [1950]), escritor francés, sobreviviente del campo de concentración de Mauthausen-Gusen, denominó lo “lazareano”, de la historia bíblica de Eliezer/Lázaro a quien Jesús resucitó de entre los/as muertos/as. Por lo tanto, en nuestro libro, *Arte Concentracionario* (Pollock y Silverman, 2019), lo exploramos como estética. No es una advertencia, sino una sensación de que ahora todos/as llevamos algo de esta sociedad de muerte dentro nuestro.

Volver de un encuentro inmediato con el universo concentracionario es traer a casa una experiencia excepcional, donde podría ser presenciada, narrada en un estudio político o utilizada como fuente para una ficción. Pero si el/la que retornó es lazareano/a, el lugar del que retornó al mundo cotidiano no es tan solo un “allí” o un “otro sitio”. Es una condición inhumana, o ya no humana, pero humanamente sensible, que se forma en la contradicción de haber encontrado la tumba del mundo de los/as humanamente muertos/as mientras todavía vivían. Por lo tanto, “volver” se convierte en una forma de vivir comprometida a perpetuidad que es la

sombra negativa que aparece en el concepto de la “condición humana” de Arendt (1998 [1958]). Lo lazareano tal vez se entienda mejor como el doble misterioso y constante de nuestra aspiración a convertirnos en humanos/as una vez que sabemos que lo concentracionario no se limita, en realidad, a los campos. Es la naturaleza de nuestras sociedades.

Arendt (1998 [1958]) formuló su término para insistir en la importancia a largo plazo del experimento concentracionario para una humanidad política en el contexto de definición de la humanidad como quintaesencia de lo político. Lo político no es el problema de los partidos y la división. Basándose en el concepto griego de la polis y reformulándolo, Arendt imagina lo político como un espacio igualitario de reunión de ciudadanos/as para hablar, escuchar y actuar, donde la acción instituye lo nuevo y, por ende, lo creativo. A la luz de esta interpretación, Arendt caracterizó el experimento concentracionario como la némesis de lo político precisamente porque, en la búsqueda del dominio total, se había intentado, de manera sistemática, erradicar tres elementos que definen lo político como el único escenario en el que actuamos como humanos/as al ejercitar la capacidad de expresión y acción en nuestra pluralidad fundamental. La deshumanización se logró por medio de espantosas torturas físicas. Su objetivo era la destrucción de lo humano en los/as prisioneros/as, finalmente reducidos/as a una masa idéntica de organismos fisiológicamente desesperados por aferrarse a la vida. Por lo tanto, esto fue un crimen psicológico contra la humanidad.

En su insensibilidad prefeminista a la pluralidad de género usando el colectivo “hombres”, Arendt argumenta:

La acción, única actividad que continúa directamente entre hombres sin intermediación de cosas ni de materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, viven en la

Tierra y habitan el mundo. Si bien todos los aspectos de la condición humana se relacionan de alguna manera con la política, esta pluralidad es específicamente la condición —no sólo la *conditio sine qua non*, pero la condición *per quam*— de toda vida política. (1998 [1958]: 7)

La vida política es aquella actividad que está fuera del laborar, lo que hacemos para sobrevivir, y del trabajo, lo que hacemos utilizando los materiales del mundo. Lo último constituye el ámbito de lo económico mientras que lo primero está basado en nuestra cualidad física y sus necesidades. Lo político es un orden de actividad diferente porque es a la vez el producto y la realización del carácter definitorio del/la humano/a como ser político: la pluralidad y la capacidad de actuar, de crear lo nuevo.

La acción sería un lujo innecesario, una interferencia caprichosa con las leyes de comportamiento, si los hombres fueran repeticiones infinitamente reproducibles del mismo modelo, cuya naturaleza o esencia fuera la misma para todos y tan predecible como la naturaleza o esencia de cualquier otra cosa. La pluralidad es la condición de la acción humana ya que todos somos iguales, o sea, humanos, de tal forma que nadie es igual a otro que haya vivido, viva o vivirá. (Arendt, 1998 [1958]: 7)

Lo político es la realización de una condición que el totalitarismo tiene que abolir para someter a todos los pueblos a la dominación total. Por ende, las personas son superfluas al sistema autoritario. No es ni su labor ni su trabajo, si no su hablar, su actuar humanitario lo que la lógica concentracionaria destruye. El racismo exterminador del Tercer Reich fue un modelo extremo de aniquilación de la pluralidad mediante

el asesinato en masa. Por otra parte, lo concentracionario fue el instrumento de dominio en los países ocupados por el Reich. Allí, la población estaba sometida al orden fascista mientras que aquellos/as que resistían ese orden eran ejecutados/as o deportados/as para realizar trabajo esclavo bajo políticas destinadas a destruir a los/as prisioneros/as y aterrorizar a aquellos/as que quedaban atrás con el conocimiento de que un ser querido había sido llevado a un lugar espantoso sin posibilidad de rastreo. Este proceso de dos caras —la desaparición de los/as insumisos/as y la revelación de este horror a aquellos/as que permanecían en casa bajo el orden fascista— es particularmente significativo en términos de ser capaces de extender nuestro análisis de los hechos para verlo como una estructura que puede existir en el denominado trabajo de libre mercado de las sociedades capitalistas contemporáneas.

Por esta razón, Max Silverman y yo diferenciamos dos sub-conceptos adicionales: *memorias concentracionarias e imaginarios concentracionarios*. El primero amplía el campo de los estudios de memoria, aliándose con la urgencia de la memoria del Holocausto mientras se dibuja un campo paralelo que no coincide por completo, pero que no se puede separar enteramente en algunos lugares clave. El segundo aborda la difusión de lo *concentracionario* en y por medio de la cultura popular, donde el poderoso papel del cine, la música y la imagen visual hace circular elementos de este otro universo. El imaginario concentracionario, reinventado infinitamente con la magia técnica, normaliza la lógica concentracionaria mientras que nos habitúa continuamente a la aceptación de sus premisas, a menudo violentas y violadoras, bajo la rúbrica del entretenimiento.

La memoria concentracionaria y un imaginario concentracionario nos precipitan a la necesidad de una fuerza opositora que identificamos como la *estética de la resistencia*. Cuando

terminamos el libro, miramos a nuestro alrededor y oímos la ansiedad renovada sobre lo que le está sucediendo a nuestra humanidad política en un mundo de una división intensificada y ahora dominada por lo que la teórica política Wendy Brown define como “racionalidad neoliberal” que puede ser sintetizada como la mercantilización de todas nuestras actividades, incluyendo educación y aprendizaje (Brown, 2015).

El neoliberalismo es una reconfiguración de la economía y el Estado en beneficio de la primera. Pero es más. Brown lo llama una razón normativa que “transforma todos los dominios y esfuerzos humanos junto a los seres humanos mismos de acuerdo a una imagen específica de lo económico” (2015: 10), lo que hace que toda conducta sea “económica”. En términos que claramente hacen eco pero que actualizan la preocupación de Hannah Arendt expresada en *The Human Condition (La condición humana)* (1998 [1958]), de que la esfera política se erosiona de forma continua en las sociedades modernas al transformarse en un mero instrumento y sirviente de lo económico, Brown declara que lo que siguió al momento histórico de 1989 que aparentemente puso fin al largo reinado del totalitarismo soviético en Europa del Este es la *cauterización de la democracia* misma:

En un siglo repleto de ironías políticas, puede no haber existido algo más grande que esto: al final de la guerra fría, mientras los principales expertos elogiaban el triunfo global de la democracia, una nueva forma de razón gubernamental se desataba en el mundo Euro-Atlántico que inauguraría el desamarre conceptual y el desentrañamiento sustancial de la democracia. En treinta años, la democracia occidental se volvería demacrada, fantasmal y su futuro cada vez más limitado e improbable. (Brown, 2015: 9)

¿Se ha vuelto lazareana la democracia?

Lo concentracionario es el doble siniestro del sueño político de la democracia como condición. Dicha condición, humana por ser política y política por ser humana, no debe confundirse con los establecimientos políticos económicamente aprisionados en los que las personas han perdido la fe, con razón, ya sea que se llame “demasiado gobierno” o burocracia de la Unión Europea. El instrumento para lidiar con una superfluidad creativa de la humanidad producida por el estrecho totalitarismo económico del capitalismo neoliberal que está destripando nuestras democracias es una vez más el campo: en nuevas formas, como centros de detención, campos para refugiados, sociedades enteras condenadas a la ocupación facciosa paramilitar, nuestras sociedades que aceptan los acontecimientos horribles en nuestras calles como la nueva normalidad de una alienación sin sanar, infinitamente inflamada por la retórica aniquiladora.

Necesitamos oír las palabras de Jean Cayrol en *Night and Fog (Noche y Niebla)* de Alan Resnais como si hablara no desde su pasado sepultado sino a nuestro presente y su futuro potencial si no escuchamos:

Hay quienes se resisten a creer

O que creen de vez en cuando

Hay quienes hoy miran estas ruinas

Como si el viejo monstruo concentracionario estuviera muerto y sepultado bajo los escombros

Los que tienen otra vez esperanza mientras la imagen se desvanece

Como si hubiese una cura para la plaga concentracionaria

Los que fingen que todo esto pasó una sola vez,
En cierto momento y en cierto lugar.
Los que se niegan a mirar a su alrededor,
Sordos al grito incesante.⁹

Sin embargo, una vez establecido el campo más amplio de debate en Francia al cual Cayrol pertenece, su concepto de lo lazareano se convierte en una figura precisa, pero no puramente localizada, para la delineación no solo de la memoria concentracionaria sino de la estética específicamente concentracionaria.

Permítanme regresar a la pregunta inicial planteada por Yael Bartana: ¿Y si las mujeres dominaran el mundo? ¿Las mujeres encontrarían soluciones mejores? No podemos responder a esto ya que las mujeres no están unificadas ni son uniformes o idénticas. Son diferentes, tanto progresistas como racistas, tanto izquierdistas como nacionalistas. Lo que el concepto de “mujeres” podría compartir no se produciría a un nivel individual. Desde una perspectiva feminista, “mujeres” es un conjunto de preguntas teóricas, históricas y posicionales, así como posibilidades que pueden engendrar una crítica profunda del patriarcado falocéntrico. En verdad, creo que el análisis feminista de *lo concentracionario* con ayuda del psicoanálisis y la práctica artística puede resistir, imaginar y pelear por una condición humana frente a la inhumanidad salvaje del capitalismo y todas las formas de totalitarismo.

9 El texto original en francés dice: “Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.” (Resnais, 1956)

Sin embargo, el psicoanálisis mismo debe desafiarse y expandirse más allá de su camisa de fuerza falocéntrica y su servicio al patriarcado. Es por eso que, junto al estudio de lo concentracionario en el fascismo y en el totalitarismo y el análisis de las transformaciones estéticas del trauma a través del arte, he trabajado simultáneamente para que se conozca mejor la teoría de la Matriz, contribución teórica e increíblemente rica de la artista y pensadora Bracha Ettinger, quien ha aportado una serie de conceptos, testimonios, fragilización, arte como estación de transporte del trauma, transubjetividad, imposibilidad de no compartir. Desde 1991, he estado estudiando tanto su trabajo en el arte como su teoría. Desde 2004, cuando estuve la última vez en Buenos Aires, creo que pasé del trauma y la memoria cultural a la ansiedad, la vigilancia y a un miedo más profundo por nuestro futuro humano. Me he inspirado en las prácticas críticas de los/as artistas que *transforman* al mundo y a nosotros/as si aceptamos convertirnos no solo en testigos de los horrores del pasado sino del sufrimiento del presente y agentes de la crítica radical de nuestro presente.

Así que, permítanme concluir: no es que nos persigan los recuerdos o la necesidad de conmemorar las tragedias y atrocidades del pasado que suponemos extremas y excepcionales. En efecto, fueron traumáticas. Trauma significa un acontecimiento de magnitud e intensidad tan excepcionales que no podemos integrarlo a ningún otro en la historia. Ahora, no solo siento que estamos viviendo profundamente en tiempos postraumáticos, lo que significa que estamos experimentando condiciones de fuerzas antidemocráticas tan masivas y generalizadas que necesitamos revisar las historias que tratamos como recuerdos bajo un signo diferente; el de la vigilancia ansiosa por un presente tan amenazado. La lectura y el estudio de obras artísticas no son una solución. Pero como pensadoras y creadoras de nuevas fórmulas de

pathos en una variedad de medios, nos aportan herramientas de comprensión que trabajan con imagen y afecto para transformarnos. Debemos ser los/as guardianes/as fieles de memorias traumáticas, pero también los/as sustentadores/as de la estética de la resistencia.

Bibliografía

- Arendt, H. (1998 [1958]). *The Human Condition*. Chicago, University of Chicago Press.
- Baudelaire, C. (1988). *Curiosidades estéticas*. Gijón, Júcar.
- Brown, W. (2015). *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Princeton, Zone Books.
- Bryant, T. (2020). What the Web has Wrought. *Informatics*, vol. 2, Nº 7. Disponible en: <https://www.mdpi.com/2227-9709/7/2/15/html> Consultado: 24/11/2023.
- Cayrol, J. (2019 [1950]). Lazarean Dreams. En Pollock, G. y Silverman, M. (eds.). *Concentrationary Art. Jean Cayrol, the Lazarean and the Everyday in Postwar Film, Literature, Music and the Visual Arts*, pp. 33-48. Nueva York, Berghahn Books.
- Derrida, J. (1986 [1967]). *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- Harten, S. y Lersch, G. H. (2021). Who is Malka Germania? Yael Bartana in Conversation with Shelley Harten and Gregor H. Lersch. Disponible en: www.jmberlin.de/en/node/7893 <https://www.jmberlin.de/en/interview-yael-bartana-who-is-malka-germania> Consulta: 24/11/2023.
- Kristeva, J. (1979). Le temps des femmes. '33/44: *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents*, Nº 5: 5-19.
- Kubrick, S. (dir.). (1964). *Dr. Strangelove o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba*. Hawk Films.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid, Cátedra.
- Pollock, G. (2011). Aby Warburg and Mnemosyne: Photography as *aide-mémoire*, Optical Unconscious and Philosophy. En Caraffa, C. (2011) (ed.). *Photo Archives*

- and the *Photographic Memory of Art History*, pp. 73-98. Berlín, Deutscher Kunstverlag.
- Pollock, G. (2013). *After-images/After-affects: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester, Manchester University Press.
- Pollock, G. (2018). Monroe's Gestures Between Trauma and Ecstasy: Reading the Cinematic Gesture 'Marilyn Monroe' with Aby Warburg's Venus and Nymph. En Chare, N. y Watkins, E. (eds.). *Gesture in Cinema*, pp. 99-113. Londres, Routledge.
- Pollock, G. (2023). The Object's Gaze in the Freudian Museum. En *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, pp. 62-86. Londres, Routledge.
- Pollock, G. y Silverman, M. (2019). (eds.). *Concentrationary Art. Jean Cayrol, the Lazarean and the Everyday in Postwar Film, Literature, Music and the Visual Arts*. Nueva York, Berghahn Books.
- Resnais, A. (dir.). (1956). *Noche y niebla*. Argos Films.
- Rousset, D. (1945). *L'univers Concentrationnaire*. París, Editions du Pavois.
- Santner, E. (1992). History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. En Friedlander, S. (ed.). *Probing the Limits of Representation*, pp 143-155. Cambridge, Harvard University Press.
- Woolf, V. (1938). *Three Guineas*. Londres, Hogarth Press.

Capítulo 4

Intercambio entre Griselda Pollock y el público asistente

Seminario Internacional “Arte y memoria. Cruces entre género, generaciones y espacialidad en registros sensibles sobre pasados traumáticos”.

Buenos Aires, 22 de marzo de 2023

Lizel Tornay: Muchas gracias, Griselda, por la exposición. Abrimos a continuación el intercambio con los/as asistentes.

Asistente 1: en principio les quiero agradecer a Laura la presentación y a Griselda la profunda dimensión de esta ponencia. Para mí fue muy valioso escucharla porque para quienes transitamos la historia argentina, la dictadura y la posdictadura, esta idea de la continuidad del trauma en el presente, esa profunda estructura que usted mencionó que aún sigue viviendo en nuestra construcción histórica y de la memoria, es —pienso yo— únicamente transitable a partir de la acción artística. Pienso en esa pregunta que se planteó: ¿Es posible hacer arte? ¿El arte va a salvarnos? Quizás me condiciona el hecho de ser historiadora del arte pero creo que es la única manera de transitarlo. Lo digo porque en la actualidad estoy investigando sobre un grupo de hijos/as y familiares de desaparecidos/as, que ya tienen 40 o 70 años, que han conformado durante la pandemia un grupo en el que están bordando sus memorias. Ni siquiera es necesario saber bordar, si no que aprenden a hacer durante el

tránsito conjunto de compartir esta memoria y luego lo ponen en situación, socializan esa obra, que quizás no tiene un gran valor estético, pero sí plantea lo que significa el trauma. Es la única posibilidad que sienten, igual que el Siluetazo (Flores, 2021) que fue un momento en el que se constituyó quizás un *pathosformel*, esa idea de la silueta del/la desaparecido/a. Son cosas que en nuestra sociedad continúan teniendo un fuerte impacto, todavía no hemos terminado de transitar. Sigue siendo un trauma estructural para nuestra sociedad. Entonces su reflexión para mí es muy valiosa, porque me permite volver a pensar sobre esto. Era simplemente un comentario, una reflexión.

Griselda Pollock: muchas gracias por este comentario. Me interesó mucho tu trabajo y tu pregunta sobre el papel del arte social y la silueta como *pathosformel*. Estoy trabajando con la idea de transformación estética no para ofrecer formulaciones estéticas, sino para que nos preguntemos cómo transformar un legado traumático en historia, en memoria. Por supuesto, el trabajo que la gente ha realizado bajo el concepto de testimonio es muy importante porque las palabras pueden convertirse en “una estación de transporte del trauma”. Para mí, uno de los legados del psicoanálisis es que estos acontecimientos no procesados —la definición de trauma— persiguen nuestra psiquis de formas que no siempre comprendemos. En el caso de los/as niños/as que han vivido experiencias traumáticas, es posible que también estén viviendo en presencia del trauma de sus padres. Sin embargo, la paradoja en estos casos es que el trauma implica que la persona no ha experimentado plenamente lo que, no obstante, habita su psique, ocupa un espacio como una presión o un vacío en la memoria. Por lo tanto, he llegado a comprender el trauma de la siguiente manera: imaginemos la conciencia como una especie de policía fronteriza, que vigila desde las murallas de una fortaleza alrededor de nuestras mentes muy

vulnerables para estar preparada ante un ataque alienígena. La conciencia está constantemente vigilante, intentando estar lista para acontecimientos inesperados. Pensemos cómo nos asustamos si alguien viene hacia nosotros o cómo parpademos para protegernos de los objetos. En el caso del trauma, el evento —lo que está ocurriendo— es tan abrumador que “eso” salta por encima de las defensas y de la conciencia vigilante y se mete dentro, ocupa un espacio interior, sin que uno sea consciente de ello. El afecto traumático *habita en la persona*, nos *ocupa*, pero no sabemos qué es lo que se ha metido dentro. Es como si lo que está causando la perturbación estuviera detrás de nuestros ojos, de modo que no podemos verlo, detrás del muro de la conciencia como un invasor que no podemos ver ni asir. Por lo tanto, el trauma no es una experiencia conocida que nos permita decir: “He tenido una experiencia traumática”. No sabemos que estamos traumatizados ni cómo hemos sido traumatizados, sino que el “ocupante” alienígena, el acontecimiento traumático, se manifiesta solo indirectamente como síntomas cuya causa nosotros mismos no “conocemos”.

Fue leyendo sobre familias que sobrevivieron al Holocausto y trabajando con un artista que nació en el seno de una familia de sobrevivientes muy dolidos, que llegué a comprender cómo el trauma tácito y no del todo comprendido que afectaba a los padres se manifestaba en forma de síntomas en los/as hijos/as, que son extrañamente sensibles a las heridas psíquicas de los/as adultos/as que los/as rodean. A veces, de forma inconsciente, los/as hijos/as exteriorizan la ansiedad transmitida por un/a progenitor/a, haciendo algo que no tiene sentido en el presente pero que conlleva la ansiedad o el dolor no liberado del padre o de la madre. A veces buscan compensar o restaurar a los padres, sin saber por qué sienten que deben repararlos o rescatarlos.

Esta forma de entender el trauma transmitido transgeneracionalmente es diferente de la cuestión del testimonio, mediante el cual el/la sobreviviente puede plasmar algo del trauma en el lenguaje. El testimonio puede ser el punto en el que la experiencia traumática puede procesarse mediante la combinación de palabras y gramática con sus tiempos verbales, dando forma y tiempo a la eternidad informe del trauma. En el testimonio se encuentran el/la testigo y quien presencia el testimonio, el/la testigo del/de la testigo. Este último es un/a receptor/a u oyente que forma parte fundamental del pacto testimonial. Ahora entendemos que la transmisión del trauma al lenguaje no consiste en liberar o controlar experiencias, sino más bien en que la combinación de hablar y escuchar permita que algo entre en el espacio de la mente y que, en la conversación y el tiempo, el/la testigo que habla y el/la otro/a testigo que escucha puedan trabajar sobre ello.

También me involucré en estos temas a causa de mi propio duelo. Sé que hay un acontecimiento en mi vida que nunca superaré. Sé que, a pesar del tiempo, en cualquier momento algo puede desencadenar el trauma con toda la fuerza del dolor, como si estuviera sucediendo ahora mismo pero, a la par, algunos aspectos de ese acontecimiento pasado se han superado mediante algún tipo de análisis. También siento que el lugar donde me hirieron me ha hecho sensible a las heridas del mundo.

Otra dimensión es que en situaciones traumáticas u horripilantes cualquiera de nosotros/as puede no comportarse correctamente. Algunas víctimas-sobrevivientes pueden haber sido avergonzadas o humilladas, u obligadas a hacer cosas terribles o a tomar decisiones insoportables. Así que cuando trabajamos con el trauma, no es solo una cuestión de transformación a través del arte, de estetización. Se trata de algo más formal, de dar forma al dolor informe, incluso de expresar

en palabras lo que te han hecho o has tenido que hacer. El lenguaje puede a veces hacer que estos temores sean más contenibles, de modo que dejen de ser lo Desconocido o lo Invisible. Sin embargo, sigue existiendo el riesgo de desplazamiento que se produce cuando el trauma que un/a niño/a ha asimilado de la psique de su progenitor/a silencioso/a emerge en forma de fantasías y miedos. La idea clásica de trabajar a través de los nudos y vacíos de la psiquis está rodeada de dificultades, pero lo que Bracha Ettinger (2000) llama *artworking*, utilizando la idea de Freud de la psiquis como una economía de la transformación en funcionamiento, puede tocar, contener y desplazar el trauma para que no nos asistan miedos oscuros y fantasías sin forma. El arte como trabajo, en el sentido del *Arbeit*¹ de Freud, de materialización y formalización puede desempeñar un papel, puede ser un pasaje para el trauma. Saludo y agradezco por su comentario y su trabajo.

Asistente 2: usted hizo varias referencias respecto del legado del psicoanálisis. A mí me interesaría saber de qué psicoanálisis. Porque Buenos Aires es una ciudad que, por lo menos hasta hace unos pocos años, estaba muy atravesada por el psicoanálisis, había numerosas corrientes, entonces me interesaría saber cuál es su referencia al respecto.

Griselda Pollock: sé que el psicoanálisis es ahora un campo muy expandido con muchos modelos teóricos diferentes. Yo misma estoy profundamente implicada en los textos de Freud, pero no en el sentido del freudismo como escuela de análisis. No soy psicoanalista, pero trato los escritos de Freud como un acontecimiento destacado del pensamiento moderno. Así que

1 N. A.: *Arbeit* es un término alemán que significa "trabajo". Freud introdujo esta idea del "trabajo" o "economía de la psiquis" después de 1915, cuando rechazó la idea de catarsis o ab-reacción, propuesta por Pierre Janet y otros/as, y sugirió que, por ejemplo, los sueños o el duelo eran procesos reales que implican el trabajo de transformación, que llevan tiempo. Volvió a teorizar la psiquis como procesos específicos que producen cambios y nuevas disposiciones de sentimientos o recuerdos, liberando energía para nuevas empresas.

me centro en conceptos y palabras clave. Leo los escritos de Freud como un hecho histórico, revolucionario que explora la gran pregunta: ¿qué es la mente? No utilizo a Freud como el fundador de un sistema que luego se aplica a personas que sufren. Provengo de una generación que se sintió cautivada y entusiasmada por las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan, sobre todo en relación con la forma en que se retomaron en los estudios cinematográficos y, en particular, con sus teorías de lo Imaginario y lo Simbólico y lo que elude a ambos registros de la vida psíquica, lo Real. Lacan nos ofreció un mapa psíquico de la sociedad falocéntrica. También me fascinaba, cuando desarrollaba mi estudio sobre el universo concentracionario, que uno de los usos inmediatos de este adjetivo en la posguerra, *concentracionario*, se encontraba en el primer texto de Lacan sobre lo imaginario.

También he sido siempre una gran lectora de la obra de Julia Kristeva. Diría que soy una estudiosa de Kristeva en un sentido muy profundo, ya que he seguido su trabajo en muchas áreas, porque ella también vincula la psiquis con el lenguaje, pero específicamente ve un potencial transformador, si no revolucionario, en lo que denomina *le féminin*. No se trata de las mujeres ni de la feminidad. *Le féminin* es una posibilidad semiótica de alteración de lo simbólico falocéntrico y se asocia con lo que Kristeva considera la estética de lo semiótico en el lenguaje y la imagen. También escribe sobre pintura.

Pero al mismo tiempo descubrí la obra de la artista Bracha Ettinger, que también ha producido todo un corpus de escritos psicoanalíticos en los que desarrolla una teoría de la subjetividad matricial a partir de su labor como artista que trabaja sobre su propio trauma transmitido transgeneracionalmente como hija de sobrevivientes del Holocausto.

Tanto Freud como Lacan o Kristeva nos ofrecen un análisis o definen el territorio simbólico e imaginario falocéntrico. Pero todos ellos confinan lo femenino dentro de una jerarquía

falocéntrica. Y por eso me interesa mucho Bracha Ettinger. Desde el momento en que leí su primer artículo en 1992, “Matrix y la metamorfosis”, supe que había descubierto un desafío feminista transformador del ordenamiento falocéntrico de la subjetividad. He estado estudiando su teoría a medida que ha ido evolucionando durante treinta años, y por eso puedo explicar un poco más qué es la Matrix y por qué la considero crítica para pensar el trauma y para analizar los fundamentos de la violencia. La mayoría de las teorías de la psicología nunca cuestionan el principio fundamental de lo que organiza la subjetividad. Aceptan el ordenamiento falocéntrico del *plus/minus* como total y excluyente. Así, en la fantasía, el hombre es *plus* y la mujer es *minus*. Ya sea que lo llamen castración o de cualquier otra forma, pocos/as pensadores/as antes de Ettinger realmente se preguntaron: ¿existen otras dimensiones posibles de la psiquis, de la subjetividad, que coexistan con el orden falocéntrico y no sean una alternativa a él, sino que, al existir, puedan desplazar ese orden de modo que deje de ser el único rector de nuestra comprensión sobre nuestra psiquis? Ettinger propone una dimensión de la subjetividad (cómo nos convertimos en sujetos/as que piensan, sienten, imaginan y actúan, aunque divididos/as entre la conciencia y el inconsciente) que no se basa en el *plus/minus* o en el tú/yo. Bracha Ettinger se atrevió a sondear la condición primaria del *devenir humano* desde sus inicios *estéticos* más primarios en la prenatalidad tardía hasta las condiciones primarias de la vida posnatal. Ella sugiere que nuestra historia del devenir humano siempre significa que empezamos en la *severalidad* (*severality*)² antes de

2 N. A.: *severality* es un concepto que Ettinger creó para sugerir que, además de las conocidas teorías del yo como una singularidad, una sola, existe también una dimensión subjetiva que es fundamentalmente plural (o, más precisamente, no-singular, más que una). La mayoría de las teorías se centra en la emergencia del individuo a partir de un mar de inmersión en o con los/as otros/as: la individuación. Ettinger sostiene además que hay algo que precede a la indivi-

que exista un sentido del individuo separado. Lo matricial no es una alternativa a lo fálico, sino que surge antes que él y persiste como un potencial dentro de él. Tiene un significado específico porque sus elementos primarios son estéticos (resonancia, sonido, movimiento, ritmo, tacto, etc.) y sus sitios posnatales son también estéticos y afectivos (compasión, asombro, maravilla).

Últimamente me ha influido mucho la filósofa feminista italiana Adriana Cavarero (a su vez muy influida por Hannah Arendt). Ella también cuestiona el universo fálico, al que caracteriza como basado en el uno y en la rectitud, el Yo erguido, que rastrea a lo largo de la tradición filosófica occidental y que respalda una visión masculina del Yo solitario. Cavarero postula una fuerza contraria en el concepto de Arendt de la pluralidad humana y la idea de inclinación, que examina en relación con el cuadro de Leonardo *Santa Ana con la Virgen y el Niño*. Vinimos al mundo no como uno/a, sino tras una larga estancia en la severalidad estética con una otredad desconocida e incognoscible por el sentido. Por ende, lo matricial no es un complemento de lo falocéntrico, como si dijéramos “aquí está lo fálico masculino y aquí lo femenino matricial”. Es una forma completamente diferente de entender los fundamentos de la subjetividad, que también nos ayuda a reconocer una base primordial protoética para una dimensión de la subjetividad que nunca es destruida por el orden falocéntrico en el que entramos a través del lenguaje después del nacimiento y la socialización.

La razón por la que esta teoría de lo *matricial* es relevante para los estudios sobre arte y memoria en las sociedades posttotalitarias es que se trata precisamente de una teoría antitotalitaria

duación. Se trata del encuentro matricial entre la futura madre y el futuro bebé en las últimas fases del embarazo, que establece una vía adicional o potencial en la subjetividad humana que constituye la base primordial de la compasión matricial y de nuestra capacidad para responder y sentir con y por un/a otro/a desconocido/a.

de la subjetividad. Coexiste con nuestro sentido del “yo” en el que tengo que convertirme para actuar y tomar la decisión de actuar hacia otro/a. Es el revestimiento psíquico de esa acción y es lo que me precipita o hace posible sentir realmente por el/la otro/a. Lo que Ettinger teoriza como matricial femenino ha sido hallado y experimentado por cada persona que ha nacido a la vida. Lo matricial no es atributo de las mujeres sino que es un orden diferente de subjetividad ya que todos/as nos convertimos en humanos/as vivos/as en proximidad a (y distancia de) una mujer. Así que animo a la gente a estudiar sus escritos porque creo que tienen un enorme potencial exactamente para lo que estamos tratando de entender: cómo cambiar no solo el imaginario totalitario o concentracionario que produce muertes, sino entender que hay otros imaginarios y otros sistemas simbólicos que el falocéntrico. Esto no se identifica con los hombres o el patriarcado. El falocentrismo es un problema porque crea el Uno, instalando la ilusión de que esas personas llamadas hombres son el/la uno/a y cualquiera puede convertirse en el/la otro/a, mujeres, socialistas, estudiantes, gente de color, etc.

Asistente 3: siempre fue una disciplina de referencia para mí práctica educativa, pero el psicoanálisis y la educación son dos prácticas radicalmente distintas. Lo que me resulta interesante es esta cuestión de trabajar sobre la subjetividad, que no es algo individual, porque a mí lo que me preocupa es ese concepto del individuo que sigue persistiendo, y la subjetividad digamos es algo personal, pero que se construye en sociedad. El otro tema que me resulta interesante es que usted señala que hay otros sistemas simbólicos e imaginarios en otros contextos culturales. Yo también trabajo en un museo de antropología y esto es evidente. A mí se me impuso eso cuando tuve que pensar los modelos familiares que hay en el mundo. Y son todos distintos. El hegemónico es el nuclear que sigue de alguna manera en el imaginario de la gente, pero

ha habido muchas formas de conformar una familia.

Griselda Pollock: gracias por esta pregunta. Efectivamente, hay muchas formas diferentes de imaginar y simbolizar los mundos de la vida humana. El psicoanálisis es claramente un producto de una cultura europea clásica/cristiana desafiada por la Modernidad y que intenta pensar sobre el funcionamiento de la mente. Con esta idea podemos imaginar otros *mundos vitales* y formas en que las mentes y las imaginaciones piensan sus relaciones con el tiempo, los cuerpos, las necesidades, los deseos y el misterio del devenir, es decir, la vida y la muerte. Así que sí, la antropología es rica en material y descentra los modelos occidentales. Algunos psicoanalistas interesantes de la India y de África han retomado la idea central de los sistemas simbólicos e imaginarios y han explorado formas muy específicas en las culturas de sus dos continentes. Hay un libro, *L'Edipe africain*, de Marie-Cécile Ortigues y Edmond Ortigues (1966), que identifica una estructura basada no en el padre o en la familia nuclear occidental, sino en la relación del recién llegado, del bebé o del/la niño/a con los ancestros. Sea cual sea el sistema que encontremos, siguen teniendo sentido dos elementos: cada uno/a de nosotros/as llega a una estructura frente a la cual tiene que sacrificar lo que quiere para encontrar un lugar dentro de ella. Una razón por la que creo que el psicoanálisis es importante es porque nos da acceso al imaginario, que es una forma de intentar dar sentido al mundo que no está totalmente organizada por el lenguaje y el orden simbólico. No basta con decir que la sociedad o la cultura nos lo imponen. La razón por la que me interesa tanto la idea de lo imaginario y el arte es que nos permite acceder y movilizar aspectos que escapan a la ley de la cultura. A menos que podamos articular con palabras algo de este exceso, que hay más en nosotros/as de lo que cualquier sistema permite, permanecemos atrapados en esa particular formación cultural o en ese orden social. Así

pues, si pensamos en la familia (madre-padre-hijos/as, en cualquier forma que sea, básicamente los/as que ya están ahí y los/as que llegan como recién nacidos/as), acabamos en el triángulo que designa un lugar de paternidad, un lugar de maternidad y un lugar de infancia. La Matrix plantea un modelo de coemergencia en una diáda que no es la estructura familiar. El ser que viene rehace a la persona que lo está gestando tanto como esta persona gestante está transformando al ser que está por nacer en una condición de coemergencia subjetiva. Todo ser humano que ha nacido ha llegado a ser y ha alcanzado un nivel muy elevado de conciencia estética. Y cuando salimos al mundo donde tenemos que sobrevivir por nosotros/as mismos/as, tenemos un largo período de lo que Cavarero llama la “inclinación de la madre”. La madre no dice “oh, bebé, bien, levántate y sigue adelante”. Nos inclinamos hacia el vulnerable y continuamos con la compasión. No es la familia ni el individuo. Tenemos que tener algo en ese sentido que tenga que ver con cómo podemos imaginarnos inclinándonos hacia y estando con los/as demás, al mismo tiempo que necesitamos ser un yo y un tú y estar separados/as.

Pero cuando hablamos de trauma transgeneracional, tenemos que entender el mecanismo psíquico. No se trata de fantasmas y embrujos. ¿Cómo se explica psíquicamente que lo que ha sufrido el padre pase a formar parte del mobiliario de la mente del/la hijo/a y de lo que este/a experimenta? Nadie le ha contado al/la niño/a lo que ha sufrido su progenitor/a ni el trauma. Lo percibe más allá del lenguaje. Así que para transformar sus legados también necesitamos comprender la dimensión psico-estética que podría permitir la transformación, la liberación de la repetición sintomática. Por lo tanto, lo matricial es un *suplemento* que permite dar cuenta de las dimensiones de la subjetividad que implican la capacidad de respuesta ética, la fragilización, la compasión.

Y lo que es tan crucial: no es edípico, no se trata de familias en el sentido tradicional. No se trata de la individuación, de que llegamos al mundo solos/as y solitarios/as y tenemos que abrirnos camino. Fuimos gestados/as en una Matrix de proximidad-en-diferencia, fuimos acogidos/as como una pareja-en-la-diferencia. Estos son los modos matriciales. Se trata de los fundamentos estéticos y psíquicos para una ética de la acción hacia lo que es no-Yo. Llegamos a convertirnos en seres humanos en un estado coemergente de ser con otro/a que no conocemos. Y creo que este modo adicional de formación psíquica enriquece nuestra capacidad de pensar más allá del modelo falocéntrico Yo/no-Yo. Como cualquier otra teoría, es hipotética, tiene su base, tiene su lógica, no es el único modelo ni la única respuesta. Muchas culturas ya piensan algo de esto en sus propios sistemas imaginarios y simbólicos. Creo que Bracha Ettinger es la única teórica que ha construido un cuerpo de veinte o treinta artículos y una práctica artística que sugiere absolutamente que son suplementos a esta forma de pensar.

Esta idea de que haya más de un modelo para nuestra subjetividad, más de un modelo para la ética, más de un modelo para la estética, me parece una contribución muy importante porque estamos pensando en los legados del totalitarismo que fue mortalmente fálico y falocéntrico. Es decir, cuando se ha combinado con un capitalismo industrial rapaz, impulsado por los beneficios, ha producido una catástrofe planetaria que tendrá un impacto brutal y violento en los pueblos más vulnerables del mundo. El capitalismo trata al planeta y a sus recursos como algo que hay que violar, esclavizar y explotar. La lógica fálica enganchada al capitalismo se convierte en una lógica de supremacismo humano selectivo. Y si no podemos coexistir con otras formas de vida o utilizar estos esfuerzos para afirmar nuestra responsabilidad frente a todas las formas humanas —por no hablar de otros seres

vivos y, de hecho, del planeta—entonces pronto seremos como los dinosaurios, un evento olvidado en la historia de la evolución.

Asistente 4: mi pregunta es sobre el concepto *witnessing*. A mí me interesaba saber el tema del testimonio, si en tu experiencia y en las lecturas que tenés encontrás diferencias entre el testimonio desde el marco jurídico, en un juicio de lesa humanidad o lo que fuera, y el testigo y el testimonio en el arte, propiamente dicho en las obras, si existen diferencias o si es parte de lo mismo.

Griselda Pollock: muchas gracias por la pregunta. El testimonio se origina en el ámbito legal, lo que implica la noción de que cualquier cosa que le ocurra a una persona tiene que haber sido vista por otra para confirmar que eso ha ocurrido. Yo puedo confesar o declarar que esto sucedió, pero legalmente solo aceptamos que ha sucedido si hay una segunda palabra, un/a testigo. Cuando se empezaron a recopilar las historias, o los relatos de lo sucedido, de muchos de los/as sobrevivientes de grandes atrocidades, se utilizó la palabra “testimonio”. Pero Dori Laub descubrió que el trauma se debía a que en muchas situaciones no había testigos que corroboraran lo sucedido, porque parte de la tortura a las víctimas se sustentaba en la idea de que nadie lo sabría. Como sucede con la violación o el abuso infantil, hay sucesos sin testigos. Y es que parte del trauma de los acontecimientos que ocurrieron en los campos de concentración o en la experiencia del Holocausto (estoy segura de que este es el caso de los/as sobrevivientes de la Argentina y de otras dictaduras concentracionarias), parte del terrorismo, del terror, es que estás en un espacio donde alguien dirá “puedo hacerte cualquier cosa y no habrá testigos que confirmen que cometí el crimen”. Así que sigue tratándose de un crimen que se está cometiendo contra ti y contra la humanidad, pero estando en el universo concentracionario, o no vas a vivir,

y nadie va a vivir, o los/as demás no van a vivir para poder ser esos testigos que confirmarán que aquello efectivamente ocurrió. Y, al mismo tiempo, la naturaleza de nuestra propia memoria es tal que no es algo independiente fuera de nosotros/as. Así que si tienes un accidente automovilístico inmediatamente acudes a alguien y le dices “¿Has visto lo que ha pasado? Este coche se ha estrellado contra mí...” y mientras dices eso piensas: “A lo mejor no... a lo mejor estaba dormido, a lo mejor no estaba prestando atención, a lo mejor ha sido culpa mía”. Así que el/la testigo, esta persona independiente, es crucial para ayudarnos a verificar experiencias que en sí mismas son chocantes o perturbadoras, que no nos permiten afirmar con tranquilidad “iba caminando y pasó esto”, porque el suceso en sí nos desorienta.

Por lo tanto, existen estos acontecimientos “sin testigos”. Cuando nosotros/as, en el ámbito de la memoria cultural, tomamos o escuchamos testimonios de personas que relatan lo que han vivido, no somos un tribunal que dice: “No estoy seguro de poder creerle. Usted sabe que un crimen tan terrible no puede haber ocurrido. Es demasiado extremo, nadie te habría hecho eso”. Debemos adoptar otro tipo de posición. Estamos en una posición diferente a la jurídica y, por lo tanto, esta posición se convierte en ética. Esto coloca a la persona que toma el testimonio en situaciones psicológicamente problemáticas. Podría identificarme demasiado con la persona. Podría conmoverme tanto que inundaría su experiencia con las emociones que la misma provoca en mí cuando la escucho. O podría ocurrir que me protegiera para que esos terribles sucesos no me perturbaran. O podría simplemente cortar porque no podría soportar imaginar estos horrores. Así que en toda esa literatura la cuestión de qué es ser testigo se desplaza de la ley al plano de la subjetividad, de nuestras respuestas como personas ante el sufrimiento ajeno.

Así pues, cuando Bracha Ettinger habla de ser el “Con-Testigo” (*Wüt(h)ness*), no nos está pidiendo que seamos el/la juez/a que pregunta: “¿Es cierto? ¿Ocurrió realmente? ¿Podría suceder?”. En lugar de eso, tenemos que ser conscientes de nuestras propias reacciones para no cerrarnos, colorear o sobreidentificarnos, y escuchar lo que dice la otra persona. Esa es una posición totalmente nueva. Y eso creo que forma parte de lo que se plantea cuando lo llevamos a una forma cultural más amplia. ¿Qué es acompañar a alguien? No se trata de decir “Oh, lo entiendo, de verdad. Me conmueve mucho tu historia”. Ser testigo y “con-testigo” es, por un lado, un acto de solidaridad política dedicado a afirmar que se han cometido crímenes terribles y que hay que dar consejo y saber lo que ha pasado. Pero, a la vez, lo que estamos haciendo es prepararnos para abrirnos a un/a otro/a y ofrecer una respuesta ética al hecho de que alguien que ha sido víctima de algo horrendo y traumatizante haya tenido que pasar por el proceso de intentar alcanzar lo que he denominado el “alivio de la significación”. Es decir, el alivio de permitir que el dolor, el horror, la vergüenza y el terror no procesados entren en palabras que puedan literalmente encerrarlos, contenerlos. Entonces se convierten en algo doloroso, pero no ya solamente se trata de un terror constante, terrible, oscuro, informe que habita en la psiquis. La vergüenza empieza a tener en parte una forma, una contención. Por esto en mi trabajo sobre el trauma, lo que llamo el movimiento del trauma a la transformación estética, lo que descubrí estudiando el arte —y esto va finalmente a la pregunta sobre el arte— es que estos/as artistas en particular que habían heredado o presenciado algo tardaron mucho tiempo en ser capaces de abordar lo que había sucedido en sus infancias. No fue fácil, no fue que simplemente lo soltaron. Pasaron toda una vida construyendo en sus obras una estructura de formas o prácticas que les permitieran algún día enfrentarse a

sus traumas. Solo pudieron encontrar el alivio de la significación cuando construyeron una arquitectura a través de muchas piezas artísticas que pudieran contener el trauma lo suficiente, darle la forma justa para permitir un breve momento antes de la necesidad de volver a hacer una nueva obra. El alivio de la significación es algo que podemos pensar como un *pathosformel*, una fórmula, una formulación de la formación de una contención de la afección.

Así que cuando hablamos de trabajar con el trauma y el trauma social, no estamos buscando una definición legal de lo verdadero. Desde la posición de “con-testigo” estamos intentando ayudar a que ciertas cargas sin forma y sin contorno de lo traumático puedan aliviarse y (a menudo en pequeñas dosis) tomar forma. Pero el/la artista o el/la testigo están buscando una forma no para afirmar algo sobre lo que la ley dirá “eso es verdad” y nos permitirá entonces acusar a alguien. Estamos intentando crear una transformación del trauma, y ahí es donde esta cuestión del arte puede convertirse, posiblemente no siempre ni para todo el mundo, en una estación de transporte del trauma. De hecho no solo el arte, tal vez escuchar pueda convertirse en una estación de transporte del trauma. Bracha Ettinger dice que no todo el mundo puede escucharlo todo. A veces no tengo la capacidad de escuchar todo lo que alguien puede querer decirme. Como alguien nacido/a en Sudáfrica que escucha los relatos que hacen los/as sudafricanos/as negros/as de cómo fueron sus vidas o lo que vivieron, hay una parte de mí que piensa: “¿Puedo soportarlo? ¿Puedo escucharlo?”. Y no es que no tenga que oírlo, tengo que oírlo. El arte es estético, pero no necesariamente bello. Se trata de la forma, que puede contener el afecto y, en cierto sentido, modelar formalmente aquello que alivia a la persona que sufre el trauma informe, la persistencia del trauma como una oscura e inquietante pesadilla.

Cuando hice una película sobre el duelo o el dolor, sabía que necesitaba una forma, no para escandalizar a otras personas o decirles “esto es lo que pasó”. Necesitaba una forma, un tiempo y una figura que permitieran pasar del trauma al recuerdo, pero para ello hay que estar especialmente alerta desde el punto de vista psicoanalítico, porque puede traumatizar de nuevo. Y puede traumatizar al/la oyente porque son cosas abrumadoras de ver y oír. Tenemos que tener mucho cuidado al estar en una situación ética para acompañar y ayudar en esta transformación. Y eso es estético, ya sea encontrando las palabras que hagan el trabajo, como palabras literarias, palabras poéticas perfectas, o palabras que hagan el trabajo para producir la liberación de la significación o en el trabajo artístico que pueda generar un *pathosformel* para las dimensiones afectivas no lingüísticas.

Asistente 5: al inicio habló de distintas formas de transmisión de la memoria, por ejemplo en el caso de los/as hijos/as de perpetradores. Me preguntaba si es posible hablar del mismo trauma en esta forma de transmisión que tienen estos/as hijos/as que acá en la Argentina y en algunos lugares de Latinoamérica, incluso en Alemania, tienen el nombre hijas/os desobedientes. Si es posible hablar de testimonio, de trauma, en esa experiencia, en esta infancia vivida por el/la hijo/a de un perpetrador y desde una subjetividad en contradicción con su herencia para tramitar este trauma en forma de lenguaje, arte o también testimonio. Es algo que me pregunto alrededor de cómo se piensa el trauma en esos casos que son tan distintos.

Griselda Pollock: muchas gracias por esa pregunta. Creo que es un área que surgió lentamente, en mi experiencia con el caso europeo. Aquí los acontecimientos se produjeron en la década de 1970, mientras que en Europa ocurrieron en la década de 1940 por lo que tenemos diferentes generaciones. Como resultado de lo que entendió cuando estudió los

totalitarismos nazi y soviético, Hannah Arendt argumentó que cada nacimiento crea la posibilidad de un nuevo comienzo para la humanidad en su conjunto porque cada uno introduce novedad. Esa es su teoría fundamental: que lo que hace diferentes a los seres humanos es que no somos repeticiones de nuestros padres, portadores de un código genético que simplemente se asegura que seamos más o menos iguales y hagamos más o menos lo mismo que ellos. La cualidad de la natalidad es que los seres humanos no son clones de sus padres. Empiezan a existir como una nueva posibilidad para la humanidad. Vienen al mundo con la posibilidad de la espontaneidad de hacer algo imprevisto. La natalidad hace que la humanidad sea plural, con el potencial para la acción y para hacer algo impredecible. Todas las dictaduras y totalitarismos quieren suprimir esto y Hannah Arendt explicaba que en estos sistemas solo existe el Uno, el líder y el resto es superfluo, prescindible, como mosquitos que hay que aplastar. Por eso el totalitarismo no es solo un experimento inhumano sino antihumano y por eso sus campos y prácticas de exterminio forman parte de la lógica del Uno.

Así que, en cierto sentido, lo totalitario, lo concentracionario, son todos ejemplos brutales de un proceso sistemático para privar a los seres humanos de esas potencialidades para la acción, para hacer lo imprevisto, crear lo nuevo y contribuir a la pluralidad. De este modo, tenemos que aceptar que los/as hijos/as de perpetradores también fueron recién llegados/as y tuvieron la posibilidad de la transformación. Entonces es muy positivo decirles a los/as niños/as que han crecido en esa situación que no cargan por herencia con los crímenes de sus padres. Porque una de mis queridas amigas, la artista estadounidense Mary Kelly, dice que, por supuesto, cada uno/a de nosotros/as llega a la mayoría de edad, al final de la adolescencia, mirando hacia atrás al mundo que

nuestros padres crearon para nosotros/as, preguntándose “¿Por qué no lo hicieron mejor?”. Dice de su generación —ella nació en 1940— que la generación de 1968 miró atrás y dijo: “no pararon el Holocausto ni Hiroshima, así que ahora tendremos que cambiar el mundo y hacer algo diferente”.

De este modo, creo que es un punto muy importante afe-rrarse a esto, que esta cuestión de la memoria transmitida no atrape al/a la niño/a. Esto puede ser algo muy terapéutico para ofrecer a los/as niños/as, que hay un camino y, a conti-nuación (ya que esta es la noción generacional de esta escena primaria de los padres y las decisiones que tomaron) puede convertirse en algo que puede utilizarse psicoanalíticamen-te: “Bueno, esto es para lo que me formaron pero tenemos la opción para la acción”, y la acción política es política, ya que implica actuar con los/as demás para el cambio. Pero en-tonces volvemos a esta otra línea de ese trauma transmitido que se absorbe del mundo parental a través de nuestras ante-nas psíquicas. Además de lo matricial, hay otro conjunto de ideas sobre el trauma transmitido desarrollado por el/la psi-coanalistas húngaros Nicolas Abraham y Maria Török. Ellos hablan de la “cripta psíquica”. Una cripta es una tumba, un lugar donde algo puede ser enterrado y escondido, pero una cripta se relaciona también con algo que ha sido codificado, como cuando decimos “encriptado”. Abraham y Török toma-ron la obra de Shakespeare, *Hamlet*, como ejemplo de cripta. Hamlet, el hijo, mata a su tío y a la madre de su propia herma-na, provoca el suicidio de su novia y luego muere. En la histo-ria real y la leyenda de este príncipe de Dinamarca, el padre de Hamlet había violado al hijo de otro rey. Así que el fan-tasma que atormenta a Hamlet no es uno que dice “oh, fui una víctima, me mataron mi cuñado y mi esposa traidora”. El padre de Hamlet ya es culpable y la carga que soporta Hamlet es la vergüenza encriptada del crimen de su padre. Es una teoría muy interesante, y cuando se le da un giro

matricial, se plantea la cuestión de cómo se transmite esto, cómo lo percibe Hamlet. Así que esta idea de una especie de herencia entumecida del padre o encriptada que no conoces y que tienes que buscar, trabajar, es muy fuerte. Pero al mismo tiempo, los propios elementos de nuestro devenir matricial, esta estimulación estética del sentido del/la otro/a, es precisamente lo que crea en el/la niño/a una compasión por su progenitor. Porque el/la niño/a, todos/as nosotros/as, hemos sido traídos a la vida compasivamente, a menudo a costa de la vida de la madre, o a un gran coste fisiológico y emocional para la mujer que gesta y da a luz. Así que toma la idea de la estación de transporte, de que hemos sido transportados/as, pero también se produce una clave simétrica, una especie de relación entre hospitalidad y compasión.

Así pues, no se trata de perdonar, sino de reconocer en los acontecimientos históricos y en las acciones de la generación paterna en general, en algunos casos atroces —como las de los perpetradores—, nuestra parte y parcela de lo que hemos heredado, y que llevamos a veces encriptado de manera que no podemos reconocerlo y también enterrado dentro de nosotros/as como un oscuro secreto. Pero, al mismo tiempo, otro elemento de nuestro ser es la capacidad de compasión. La compasión no es “lo siento mucho por ti. Oh, lo entiendo”. Es una capacidad de *com-pasión* que es *con*, de nuevo, *con*-sufrir. Y creo que esa es la cuestión de lo que podemos movilizar, de modo tal que no sea una condición para el testimonio tener que afirmar: “Mis padres fueron asesinos viciosos o robaron niños o participaron en algo”. No se trata tampoco de perdonarlos por sus actos o de aceptar que lo que hicieron es por lo menos indecente, sino de darle al/a la hijo/a el espacio y el sentido de reconocer algo que puede estar llevando. En un sentido similar al de Hamlet, no necesita expresarse y no es responsable por el padre, pero tener compasión y juicio son acciones humanas

porque lo que importa, para volver a Arendt, es que en tanto recién llegado/a, como lo es cada niño/a y cada generación, pueda tomar decisiones políticas y, de hecho, éticas para producir un cambio.

Por lo tanto, la comprensión (no en el sentido de “estar contaminado por la proximidad”, sino en estas dos o tres maneras de pensar que conversamos) habilita en alguna manera lo que estamos buscando, que no se trata solo del alivio del trauma, como si dijéramos “Oh, Dios, me he aliviado, ya no me siento mal”, sino de lo que hacemos con él. Lo que importa entonces es si ejerces la compasión y también tu capacidad de agencia. Es entender entonces cuál fue el crimen, que es un Crimen contra la Humanidad. Debemos preguntarnos: “¿Qué hace falta para que cualquiera de nosotros siga siendo humano? ¿Qué es lo que permite a la gente ser solidaria con todos los que llevan el rostro humano y no decir ‘este es un comunista’, o ‘este es un anarquista’, ‘este es un judío’ o ‘este es un criminal’, ‘ese es un negro?’”. Todos estos nombres de “otros” nos impiden vernos los/as unos/as a los/as otros/as. Tenemos que emprender un trabajo sobre nosotros/as mismos/as de transformación tanto de la herencia del sufrimiento traumático como de la acción criminal. Y por eso las palabras importan. Esta es para mí la importancia del arte y la teoría de Bracha Ettinger, porque me da herramientas en forma de palabras para empezar a cambiar estas frases tan falocéntricas y deshumanizadoras. “Hay un criminal”, “hay un malo”, “soy un niño, estoy contaminado por los crímenes de mis padres”. En cambio, ¿cómo hacemos el trabajo para crear un espacio de transformación, agonizante y doloroso? Este trabajo necesita que se dé una serie de elementos. Nos lleva a profundizar en la comprensión de las estructuras de la subjetividad psicológica. ¿Cómo es posible que heredemos el trauma de las generaciones pasadas? ¿Qué tipo de trabajo social, cultural y psicológico podemos

emprender para crear un proceso de transformación y no solo de conmemoración o duelo? ¿Podemos tomar conciencia de un potencial profundo y primordial para movilizar nuestra capacidad ética de compasión?

Bracha Ettinger ha escrito: “No permitiré que el autor [de crímenes contra la humanidad] me prive de mi compasión por los demás”. “Sí, no permitiré que esto vuelva a ocurrir. Tomaré medidas, trabajaré para que no sea posible”. Este es el trabajo de pensar, hacer arte y responder al arte que realiza la transformación en una acción social y política concreta y, de hecho, creativa.

Muchas gracias por esta maravillosa oportunidad de hablar con todos ustedes en la intensidad de su compromiso con estas preguntas. Ha sido muy estimulante para mí y ha sido un honor formar parte de su proyecto. Gracias por la invitación y las preguntas.

Bibliografía

- Abraham, N. y Török, M. (2005). *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Ettinger, B. (1992). Matrix and metamorphosis. *Differences: A journal of feminist cultural studies*, 4(3): 176-209.
- Ettinger, B. (2000). Art as the Transport-Station of Trauma. En *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985-1999*, pp. 91-115. Gent, Ludion.
- Flores, J. (2021). La Silueteada: construcción del signo de los/as desaparecidos/as en Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (comps.). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*, pp.239-269. Buenos Aires, EFFyL.
- Laub, D. (1991). *Truth and Testimony the Process and the Struggle*. *American Imago*, 48(1), 75-91.
- Ortigue, M.-C. y Edmond Ortigue, E. (1966). *L'Edipe africain*. París, Plon.

Capítulo 5

Experiencias traumáticas compartidas. El gesto ético y político en el cine de Pedro Almodóvar¹

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla

En aras de reflexionar sobre el gesto ético y político en el cine de Pedro Almodóvar, este ensayo se centra en la manera en que *Todo sobre mi madre* (1999) aborda temáticamente traumas individuales y compartidos asociados a la ausencia, el abandono o la dominación patriarcal; a las huellas de la represión política, tanto nacional como transnacional; a la pérdida, la muerte, el duelo, el sida o la alienación y la marginación social, por nombrar solo algunos. Entonces, este ensayo explora lo que Sudeep Dasgupta (2009) denomina como las “resonancias y disyunciones” entre la teoría *queer* y el psicoanálisis matricial, y la conexión entre los estudios del trauma, el psicoanálisis matricial y una subjetividad femenina y *queer*. Argumento que la película propone un retorno complejo a la especificidad de lo femenino en la subjetividad humana, la cual no reemplaza, sino que se encuentra más allá y al lado de las concepciones patriarcales, heteronormativas

1 Este ensayo es una versión abreviada y revisada de mi segundo capítulo en Gutiérrez-Albilla (2017).

y fálicas de la subjetividad. Así pues, evocamos una esfera psíquica subsimbólica en la que, en lugar de utilizar un lenguaje psicoanalítico basado en objetos y sujetos separados, podemos explorar cómo el “Yo” y el “no-Yo” imprimen huellas psíquicas uno en el otro y transforman continuamente sus hilos y esferas compartidas” (Ettinger, 2005: 74). La contribución de Bracha Ettinger a los debates sobre el trauma histórico y personal nos ayuda a explorar cómo *Todo sobre mi madre* ofrece un antídoto contra el falocentrismo, el patriarcado y la heteronormatividad, y una potencial transformación de los traumas de la violencia patriarcal y política. Así pues, exploramos las posibles implicaciones políticas y éticas que sustentan el énfasis en *Todo sobre mi madre* en la maternidad y el “cuidado encarnado”. Sostengo que una ética de la maternidad y del “cuidado encarnado” más allá de las concepciones patriarcales, fálicas y heteronormativas con respecto a la relacionalidad materna se basa en una relación compasiva que deriva de nuestra “unión-en-diferencia con otros en las relaciones de transferencia” (Ettinger, 2006a: 143).

Sin perpetuar una narrativa de redención, la película nos apela a *atestiguar-con* las experiencias traumáticas individuales y compartidas de los/as otros/as irreductibles. Mi atención se centra en un modo ético de la relacionalidad materna en la temática de la película, pero también presto atención a la forma en que el/la espectador/a, producido/a en/dentro de lo femenino a través del medio cinematográfico, adopta la ética de la “maternidad *queer*” y el “cuidado encarnado” a través del encuentro afectivo, interpretativo y transubjetivo con el medio filmico. Dicha lectura de *Todo sobre mi madre* a la luz del psicoanálisis matricial de Ettinger y las metodologías *queer* y feministas nos ayuda a pensar en la “imposibilidad de no compartir” las huellas del trauma y los fragmentos de la memoria de los/as otros/as irreductibles a través del medio cinematográfico.

Repetición de la pérdida

Empezamos nuestra discusión acerca de *Todo sobre mi madre* con la escena que muestra la muerte de Esteban II casi al principio de la película. Mientras la cámara se aleja de Manuela, la protagonista femenina de la película, por medio de un *travelling*, una toma subjetiva desde el punto de vista de Manuela muestra a Esteban II corriendo por una calle totalmente mojada detrás del taxi que Huma, su diva favorita, ha tomado con el fin de pedirle un autógrafo a la actriz. Una toma subjetiva desde el punto de vista de un conductor sin identificar es seguida por un primer plano de Manuela, cuya expresión facial parece anticipar la tragedia que está a punto de ocurrir. Una toma desde el interior del coche muestra a alguien que ha sido atropellado por el coche, que suponemos que es Esteban II. Una toma de los cristales rotos del parabrisas produce una opacidad perturbadora en nuestro campo de visión y refleja en términos cinematográficos el angustiante dolor físico que el cuerpo de Esteban II debe estar sufriendo en el momento en que encuentra la muerte. Dicha opacidad perturbadora, producida por los cristales rotos del parabrisas —lo cual se convierte en una huella temporal de la mirada— también anticipa en términos cinematográficos el dolor emocional y psíquico que Manuela sufre al presenciar la muerte de su hijo. Emma Wilson describe la secuencia siguiente así: “de una manera muy desconcertante, la cámara adopta el punto de vista de Esteban al mismo tiempo que vemos de repente la escena de lado, desviada de su eje (...). Vemos las piernas de Manuela mientras corre hacia Esteban (...). La escena termina con el llanto de Manuela” (2003: 71). Volveré a reflexionar sobre esta tan desorientadora toma desde el punto de vista de Esteban II más adelante. Es interesante observar en este momento que el dolor psíquico y emocional de Manuela se refleja en

términos cinematográficos a través de la falta de sincronización entre su imagen y el sonido de su llanto y gritos. Esta ruptura dolorosa entre el sonido y la imagen, lo cual hace hincapié en la ruptura de la subjetividad de Manuela, crea un deslizamiento entre la voz y el sujeto hablante. También produce una dolorosa resonancia táctil y corporal en nuestro propio cuerpo y subjetividad, como si nuestra relación corporal con la cinta tuviera que completar el significado de esta escena de muerte, el cual se encuentra en los intersticios del lenguaje y de la representación.²

Esta trágica escena nos recuerda a la anterior simulación llevada a cabo por Manuela y presenciada por su hijo, en la que ella interpreta el papel de una viuda durante un seminario sobre donación de órganos. Dentro de la realidad diegética de la película, Manuela volverá a dramatizar este papel cuando muere su hijo, puesto que es ella quien da el consentimiento para que los órganos de su hijo puedan ser trasplantados en otros cuerpos. Estas repetidas, pero al mismo tiempo diferentes acciones dentro de la película, ocurren en varias ocasiones. Por ejemplo, un intertexto televisivo muestra una escena de *Eva al desnudo* de Joseph L. Mankiewicz (1950) en la que Margo (Bette Davis) acusa a Eva Harrington (Anne Baxter) de querer ocupar su lugar. Más tarde en la película, Nina acusa a Manuela de querer interpretar el papel de Estella en la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo* (2013 [1947]). Del mismo modo, el llanto real de Manuela, provocado por la muerte de Esteban II, se repite de forma diferente cuando interpreta a una Estella embarazada en la obra de Williams. La resonancia táctil y corporal del sonido del llanto de Estella rompiendo aguas aquí nos recuerda al anterior sonido perturbador de su llanto al presenciar la muerte de Esteban II. El acto performativo de

2 Para una excelente teorización sobre el sonido en el cine de Almodóvar, ver Vernon (2009).

Manuela podría entonces interpretarse como una repetición compulsiva como síntoma de su experiencia traumática, la cual está asociada a la trágica pérdida de Esteban II, “así involuntaria y repetidamente reviviendo su trauma como una experiencia tardía” (Hallas y Guerin, 2007: 8). El ensayo que realiza Huma de su importante papel en *Bodas de sangre* de García Lorca (2021 [1933]), en la que interpreta a una madre en un proceso de duelo a causa de la muerte de su hijo asesinado, también puede leerse como una repetida, pero al mismo tiempo diferente dramatización de ese anterior evento catastrófico. Es decir, el papel de Huma como madre afligida en la obra teatral de García Lorca puede, entonces, interpretarse como la espacialización y temporalización de la inscripción de la pérdida traumática de Manuela en su propia psiquis a través de la práctica creativa y estética. Como un fantasma que entra y sale en el tiempo, dicho evento catastrófico se manifiesta y se repite constantemente a lo largo de la película. Esta infinita y repetitiva serie de ecos y retornos circulares y reverberaciones de escenas y acciones dentro de la película anticipa o recuerda elementos que ocurrirán más tarde o que ya han ocurrido en la narrativa, lo cual funciona como un *déjà vu* e inquieta y transforma constantemente al presente a través de evocar cómo “diferentes temporalidades y memorias se mezclan, se inscriben y se conjugan entre sí” (Skoller, 2005: XV). Por tanto, la cinta enfatiza cómo la experiencia tardía e incognoscible del trauma se inserta en otras temporalidades como un exceso inasimilable, pues los afectos desatados del evento traumático se repiten e intensifican inconscientemente.

En *Todo sobre mi madre*, las secuencias relacionadas con la realidad diegética de la película y aquellas ligadas a la realidad de las obras teatrales *Un tranvía llamado deseo* o *Bodas de sangre*, o al intertexto televisivo *Eva al desnudo*, coexisten e interactúan unas con otras, por tanto, haciendo énfasis en

los pasajes de fantasías, las ansiedades y realidades a través de umbrales psíquicos y físicos que no pueden contenerse dentro de una única temporalidad, espacio y lugar. La película registra una movilidad de conciencia a través de lo que Leo Bersani (1986) define como “círculos concéntricos”, lo cual implica desenfoces, deslices y/o yuxtaposiciones de registros visuales y textuales. Almodóvar no rompe la distinción entre el espacio y el tiempo perteneciente a la ficción, asociada con el teatro, y el espacio y tiempo reales, ligados al día a día de los personajes. No obstante, *Todo sobre mi madre* consiste en inversiones, reversiones o conflaciones de referencias textuales, imágenes, diálogos, personajes, escenas, acciones o incluso voces, produciendo o generando un espacio precario de coexistencia entre textualidades múltiples, intercambiables y transmisibles y, más importante en el contexto de esta discusión, identidades y subjetividades.³

Devenir un/a otro/a

La convergencia e interacción entre la realidad diegética y la realidad de las obras teatrales incluidas en la cinta se manifiesta en la siguiente escena. Recordando de alguna manera la figura del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro, Agrado se sube al escenario del teatro con el fin de interactuar con el público, aunque ella esté a punto de realizar un monólogo.⁴ Sin guardar una relación con la trama,⁵ una

3 Ver el excelente análisis de la película de Kinder en términos de una transubjetividad intertextual, concebida por la autora como energizando la narrativa y extendiendo “la vida, el significado y la movilidad de cada parte delimitada” (2005: 15).

4 Ver Greer-Johnson (2001) para una discusión sobre la figura del gracioso.

5 Estableciendo una analogía entre esta particular técnica cinematográfica y el cine de Ozu, Smith explica que estos paneos de la cámara, que no están conectados con la trama, “sugieren que sus personajes están atrapados en una red de accidentes que componen la vida cotidiana y no

toma del telón del escenario hecho de terciopelo rojo evita la profundidad de campo, convirtiendo la imagen del telón en una abstracta superficie casi monocromáticamente roja, como si el color “se convirtiera en el registro de la experiencia” (Fer, 2004: 172). Sin embargo, como Briony Fer sugiere con respecto a *Desierto rojo* de Michelangelo Antonioni (1964), “una dialéctica entre el color y lo monocromático se convierte en el motor de una poética del cine” (ibídem). Esta opaca superficie móvil producida por el propio movimiento de la cámara ocupa todo el campo de visión del/la espectador/a y crea un exceso de proximidad al objeto estético, corriendo así el riesgo de contribuir a una dislocación de la experiencia. A pesar de este exceso de proximidad de la mirada, lo que podría crear una perturbación en el campo de visión, el/la espectador/a puede percibir hápticamente⁶ la textura del tejido de terciopelo y la serie de diferencias tonales en la superficie roja. Los espacios oscuros en los pliegues del telón rojo se convierten en rayas verticales negras que interrumpen la uniformidad del color rojo que se asocia estrictamente a una superficie monocromáticamente roja.

A medida que la cámara se mueve hacia la derecha, un primer plano del perfil de Agrado es seguido por una rápida toma subjetiva del público desde su punto de vista. En este momento, un rayo de luz, que suponemos que proviene de un foco lumínico que apunta a Agrado en el escenario, atraviesa y llena la pantalla cinematográfica hasta que casi nos ciega. Esta luz cegadora inscribe ambivalentemente la dialéctica entre la opacidad y la transparencia como

pueden ser extraídos de los lugares altamente coloridos que habitan” (2014: 166).

6 El concepto de “hápticalidad” es muy pertinente para aquellos interesados en la teoría fenomenológica del cine, el afecto y la encarnación. Ver el trabajo pionero de Laura Marks (2000). Aunque recurro a dicha teoría, soy consciente del riesgo que se corre de perpetuar una metafísica de la presencia en el núcleo de la fenomenología. La huella espectral resiste cualquier fenomenologización completa al situarse más allá de una lógica entre la presencia y la ausencia.

condiciones fundamentales de la visión y la percepción. En esta escena de *Todo sobre mi madre* vemos una conexión entre la imposibilidad de moverse hacia la imagen cinematográfica —inherente a la poética de la forma cinematográfica— y uno de los temas que se abordan en la película como lo es la incapacidad de relacionarse con el/la otro/a como síntoma de las disfunciones que subyacen a las estructuras fálicas de una sociedad patriarcal, tal como se representa en el padre de Rosa. Este último encarna el abandono patriarcal, pues no puede conectarse con su hija, no puede moverse hacia ella en un nivel físico, afectivo o emocional, lo cual se asocia con una incapacidad que subraya la preocupación de la película por cómo los órdenes sociales y simbólicos patriarcales y fálicos no permiten ninguna relación ética con el/la otro/a que se base en la apertura de uno/a hacia el/la otro/a. El hecho de que el padre de Rosa no se abra a sí mismo alegoriza la negación y la desconexión irrevocable con el/la otro/a sobre la que se basa la sociedad patriarcal. El padre de Rosa no puede ofrecer la seguridad y protección mutua que es la condición de posibilidad para una relación ética asimétrica pero recíproca. Después de esta luz cegadora, sigue un plano largo de Agrado anunciando la cancelación de la obra y ofreciendo, en cambio, contar el relato de su vida. A medida que la cámara se mueve hacia el escenario mediante un *travelling*, hasta que Agrado se ve en plano medio, ella empieza a contar la historia de su vida. Si el mismo acto de describir el telón de terciopelo rojo nos permitía visualizar cómo un proceso de metamorfosis —un telón convirtiéndose en una abstracta superficie roja— ya es inherente a la poética de la forma cinematográfica, sugiero que ese proceso de devenir otro/a es el tema del monólogo de Agrado. Un montaje que consiste en tomas de Agrado y otras que muestran la reacción de un público empático, la película se centra en cómo la narración de la vida de Agrado se basa en la repetitiva serie

de operaciones de cirugía estética a las que su cuerpo material y su cara se han sometido para permitirle sentir el potencial emancipador que se puede encontrar en el proceso de convertirse en un sujeto en transición y transgénero que encarna un espacio asociado con lo femenino, aun si conserva el órgano que la pudiera describir como una mujer fálica.

El cuerpo artificialmente transformado y fabricado de Agrado puede estar relacionado a la preocupación por parte de Almodóvar por la superficie y el estilo —una lectura que no invalida de modo alguno la preocupación ética y política por la constitución de uno/a, y por la relación compasiva para con la alteridad y la diferencia radical que subyace en la cinta, como Smith acertadamente señala (2014: 168)—,⁷ y puede ser leído como un significante paródico que connota una inversión excesiva en la performatividad de la identidad femenina. De manera similar, la puesta en escena de la película enfatiza los trajes, las pelucas de pelo rojo y rubio que usa Huma y el diseño interior de hogares burgueses catalanes (el apartamento a la Gaudí de la madre de la Hermana Rosa) u hogares más modestos (el de Agrado o el apartamento de Manuela), los cuales son tan artificiales que parecen casi tan teatrales como los escenarios de las obras de Williams y García Lorca representadas en la película. La puesta en escena de la película refuerza, por tanto, una especie de compromiso hiperbólico con los personajes y objetos, ya sean mujeres biológicas, sujetos transexuales o transgénero, indumentaria o artículos de decoración. Esta pérdida de la frontera entre la “artificialidad” y la “naturalidad” también se pone de manifiesto mediante la asociación de bebés reales, por ejemplo, el hijo de la Hermana Rosa, Esteban III, con el muñeco que Nina y Agrado tienen en sus

7 Para una lectura de lo *camp* en la película más allá de la asociación común de lo *camp* con los términos “insinceridad” e “inautenticidad”, ver Garlinger (2007).

brazos durante la representación teatral de *Un tranvía llamado deseo*. De la misma manera que el monólogo de Agrado pone énfasis en devenir un/a otro/a en lugar del producto final del cambio (Weidner-Maluf, 2005), la ominosa confusión entre el bebé animado, Esteban III y el muñeco inanimado borra la distinción entre el/la “uno/a” y el/la “otro/a”.

Así pues, la subjetividad femenina que Agrado encarna como sujeto transgénero y la representación de Lola como una madre y/o un padre transexual nos permite leer *Todo sobre mi madre* como un texto que promociona o propone posiciones subjetivas que se excluyen y se articulan más allá del orden social y simbólico dominante. Esto es un desafío a la “naturalidad” del género y de la sexualidad y una deconstrucción de las nociones esencialistas de identidad y subjetividad dentro del paradigma heteronormativo. Este último es en sí mismo, como sugiere Butler (1999), una repetición mimética de su propia idealización. Desde esta perspectiva, la encarnada feminidad de la subjetividad transgénero de Agrado y de Lola deshace, a través de un proceso de citación, la dicotomía arbitraria entre el género original y sus imitaciones dentro de la heteronormatividad. Para Butler (2004), la performatividad del sexo y del género no puede ser interpretada como un acto intencional, ya que, según la autora, ya estamos constituidos por lo que hay antes que nosotros/as y fuera de nosotros/as. Por tanto, el desplazamiento o la resignificación de las normas social y culturalmente hegemónicas a través de la repetición subversiva ya depende de las normas que limitan, preceden y exceden al sujeto (Harris, 1999). Aunque Butler hace hincapié en el hecho de que la performatividad se relaciona con las prácticas corporales, así como con los actos del habla, su enfoque en la construcción del cuerpo dentro de los discursos sociales y culturales parece pasar por alto la materialidad y la expresividad del cuerpo como instrumentos para

la formación del sujeto, incluso cuando la autora presta atención a la relación entre las condiciones materiales y discursivas del cuerpo (Pollock *et al.*, 1995).⁸ Además, aunque Butler reflexiona sobre la producción de nuevos significados a través de la reiteración o repetición, su énfasis en la posibilidad improvisacional dentro de un campo de limitaciones culturalmente predeterminadas parece no tomar en cuenta el “potencial proceso de la aparición radical, del devenir, de la evolución creativa” (Tuhkanen, 2009: 21). La encarnada femineidad de la subjetividad transgénero de Agrado y de Lola se articula no tanto en el momento de pasar de una noción fija de la identidad masculina a otra noción fija de la identidad femenina sino más bien en el momento de transición,⁹ ampliando así el proceso de ser y de devenir, y abriendo un espacio que permita un modo de pensamiento nómada que movilice el potencial transformativo y expansivo de los cuerpos y las subjetividades en un inacabable proceso de devenir aquello que es aún desconocido.¹⁰ Desde esta perspectiva, la película pone énfasis en:

(...) los constantes procesos de pliegues y despliegues de la experiencia asociada no tanto a los centros fijos sino a las partes y fragmentos que están en constante movimiento dentro y fuera de los pliegues para entrelazarse con otros despliegues de alrededor en

8 Ver esta obra para una discusión sobre la manera en que Butler reflexiona sobre la materialidad y discursividad del cuerpo en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*.

9 Bersani y Dutoit argumentan también que Agrado y Lola son “transiciones de género sin puntos finales normativos” (2004: 245).

10 Ver la discusión de la película de Ballesteros en términos de las implicaciones tanto subversivas como normativas con respecto de la representación de sujetos transgénero (Ballesteros, 2009). Aunque estoy de acuerdo con su argumento, pues algunos de estos personajes transgénero, como Lola, pueden ser bastante perturbadores o incluso machistas, mi análisis de la cinta va más allá de una lectura que se centre en las imágenes positivas o negativas de los/as personajes *queer* o trans en el cine.

un proceso distributivo que va formando una espiral.
(Hequembourg, 2007: 158)

Si Agrado y Lola participan en un proceso sin fin e incompleto de devenir otro/a mediante la alteración de sus cuerpos materiales, ahora me centraré en cómo la película en sí misma produce en nuestro propio cuerpo y psiquis la sensación de ocupar otro espacio: el cuerpo de la película.

Encuentros/eventos transubjetivos

Después de la muerte de Esteban II en Madrid, Manuela decide volver a Barcelona en busca del padre de su hijo. Esteban II anhela a este último, pues su padre personifica una ausencia irrevocable que él solo puede espacializar y temporalizar escribiendo en su diario confesional, una actividad creativa que transporta los afectos desatados inducidos por su pérdida al propio diario. Este último se convierte en el lugar de la inscripción del trauma encriptado de Esteban II, el cual se asocia con la ausencia y el abandono paterno,¹¹ y el proceso creativo de escribir estructura y potencialmente transforma, sin poder curar, las huellas del vacío y la pérdida constitutiva de Esteban II. Esto ocurre debido a la asociación ambivalente entre la simbolización lingüística y la formulación artística. Dicha asociación se articula en términos cinematográficos, por ejemplo, al comienzo de la película. Una toma subjetiva desde el punto de vista de Esteban II lo muestra escribiendo en su diario. Esto es seguido de un plano subjetivo desde el punto de vista del diario, por tanto, antropomorfizando el

11 Ibáñez (2013) conecta de manera muy convincente la necesidad de Esteban II de espacializar y temporalizar sus experiencias personales con el trauma histórico compartido de la Argentina, el cual le ha transmitido su madre Manuela. Como veremos más adelante, este ensayo se centra en la imbricación de experiencias personales y colectivas a través del personaje de Manuela.

propio diario. En lugar de una hoja de papel opaca, Esteban II está escribiendo sobre una superficie transparente, como si lo estuviera haciendo en la propia cámara. Las letras que Esteban II produce son invisibles para el/la espectador/a, pues solo vemos la mano y el lápiz de Esteban II moviéndose sobre la superficie transparente, como si la acción simbólica pero también física de escribir estuviera asociada con el proceso de Esteban II moviéndose corporalmente sobre la superficie transparente, más que con la inscripción de las huellas indécicas del movimiento de la mano de Esteban II a través de la hoja de papel. Así pues, el lenguaje se desliga de su condición de sistema significante.¹² Suponemos que la frase escrita en su diario da título a la película (*Todo sobre mi madre*), ya que este último aparece y desaparece en la siguiente escena. El título se muestra en rojo entre Esteban II y Manuela, como si la escena que muestra a Esteban II escribiendo en su diario no pudiera contener la expresión de sus experiencias afectivas, y la articulación lingüística tuviera que ser desplazada a la siguiente escena. Pero volviendo a la escena que muestra a Esteban II escribiendo: la sombra de su mano, la propia mano y el lápiz producen una “escritura-otra”, la cual obstruye nuestro campo de visión. Su opacidad interrumpe la superficie transparente. Desde esta perspectiva, el acto de escribir de Esteban II crea un espacio liminal, en el que la significación solo puede tener lugar a través y en los intersticios inestables y resbaladizos del lenguaje y la visión. Esta escena nos invita a prestar más atención a la “textura del evento”, para utilizar la frase de Jacques Rancière (2011), que a las letras (invisibles) como unidades de significación. Este énfasis en la desestabilización del campo de representación transforma potencialmente nuestra relación afectiva y perceptiva con la imagen cinematográfica.

12 Me inspire aquí en el análisis de Fer de la obra de Mira Schendel donde las letras parecen transformarse en insectos, por tanto, se disocian las palabras de su función semántica (Fer, 2012).

Como sabremos más adelante, el padre de Esteban II es la transexual Lola (Esteban I) quien también ha mantenido una relación sexual sin protección con la Hermana Rosa, lo cual resulta en la muerte de esta a consecuencia de sida. En formulaciones recientes de la teoría *queer* sobre el recto, por ejemplo, Leo Bersani o Tim Dean (Bersani y Phillips, 2008; Dean, 2009), la práctica sexual de “*barebacking*” (sexo a pelo) se convierte en un modo de relacionalidad basado en una intimidad impersonal, no solo entre el sujeto pasivo y el sujeto activo, sino también entre el sujeto pasivo y todos aquellos que han mantenido previamente una intimidad impersonal con el que penetra. “*Barebacking*” se convierte así en un modo de relacionalidad que se basa no tanto en la inteligibilidad social sino en la forma en que el sujeto se sumerge en un sin-sentido y autodestrucción (Dasgupta, 2009: 2). Aunque el gesto generoso por parte de sor Rosa de cuidar y recibir a Lola en su cuerpo conlleva su fatal encuentro con la muerte, sumiéndose ella misma en la autodestrucción, su desprotegida intimidad con Lola y con todos aquellos que han tenido sexo o que han compartido agujas con Lola antes que ella, a diferencia del énfasis que Bersani y Dean ponen en el recto como el lugar de concepción de la muerte, dicha desprotegida intimidad conlleva a dar a luz a un hijo que vivirá después de ella. El hijo se convierte en el generoso regalo que, sin esperar nada a cambio, la Hermana Rosa ofrece a Manuela para reemplazar o sustituir a su propio hijo muerto, así Manuela se convierte en una madre adoptiva en lugar de biológica del hijo de Rosa. Manuela ya había adoptado el mismo gesto ético al encargarse de cuidar a la Hermana Rosa durante su embarazo hasta que esta encuentra la muerte en el mismo momento que trae al mundo a su hijo.

Como monja y trabajadora social (como es definida por Manuela durante su visita al ginecólogo), la Hermana Rosa pasa su vida ayudando a aquellos/as que son a menudo

expulsados/as o asimilados/as de forma agresiva en el cuerpo de la sociedad española de finales de los noventa, como los/as inmigrantes africanos/as, las prostitutas o los/as sujetos/as transgénero. Por ejemplo, es interesante señalar que los/as inmigrantes sin nombre o sin voz provenientes de África aparecen constantemente en la película (ellos habitan el barrio del Raval donde vive Agrado, o están detrás de la Hermana Rosa y de Manuela durante su visita al Hospital del Mar). A pesar de que solo cumplen la función de extras en la película, la presencia de estos/as sujetos/as subalternos/as obliga al/la espectador/a a confrontarse con la cara del/la otro/a, reconociendo así las experiencias del/la otro/a como reales, aunque sean incomprendibles para el/la espectador/a, y fomentando un modo de ver que pueda apoyar y tolerar la diferencia y la alteridad en lugar de repudiarla o asimilar la experiencia del/la otro/a a uno/a mismo/a (Bennett, 2005: 105). Con respecto a otros/as sujetos/as marginados/as, como las prostitutas transexuales, la primera vez que vemos a la hermana Rosa es cuando Manuela se encuentra en un taxi en busca de Lola en Barcelona y el taxi conduce alrededor de un área fuera de la ciudad donde, como Paul Julian Smith acertadamente describe, “los conductores van lentamente en busca de prostitutas como si formaran un bajo círculo en los infiernos del suburbio” (1999: 29). Una toma subjetiva desde el punto de vista de Manuela muestra a la Hermana Rosa dando algo a un par de prostitutas transexuales. Pero esta escena es el final del viaje que lleva a Manuela de Madrid a Barcelona en busca del padre de Esteban II, lo cual es además el comienzo de un viaje hacia su pasado individual y compartido. En una escena anterior, vemos el rostro de Manuela, con la cabeza apoyada en lo que es reconociblemente el asiento de un tren. El testimonio oral de Manuela, el cual se escucha en voz en *off*, afirma que su viaje a Barcelona es una repetición *diferente*

de un hecho que aconteció diecisiete años atrás, cuando Manuela huyó de Lola estando embarazada de su hijo, en aquel caso, mudándose de Barcelona a Madrid.

Si consideramos la imbricación de la historia personal con la colectiva, sugiero que el viaje de Manuela a su pasado personal (su huida de Barcelona diecisiete años antes) se refiere indirectamente al movimiento contracultural de la *Movida*, al que pertenecía Almodóvar, durante la transición española de la dictadura a la democracia. Como es bien sabido, antes de su institucionalización oficial, su instrumentalización por parte de todo el espectro político y, en última instancia, su neutralización comercial,¹³ la *Movida* celebró la experimentación de la expresión artística y de subjetividades sociales y sexuales micropolíticas, incluso si la sociedad española en su conjunto estaba intoxicada por el legado de violencia política y parecía a punto de sucumbir al fascismo a nivel micro y macropolítico.¹⁴ Curiosamente, la evocación oblicua al período de la transición política española coincide con la alusión de la película a la represión militar y el terrorismo de Estado en la Argentina durante la década de 1970 y principios de la de 1980, lo cual resultó en el asesinato o desaparición de muchos ciudadanos argentinos. Esta historia se evoca en *Todo sobre mi madre* mediante la elección de una actriz argentina para interpretar a un personaje argentino y por las referencias explícitas en el diálogo de la película al encarcelamiento del general Videla. En este contexto, *Todo sobre mi madre* parece señalar la manera en que el proceso individual y compartido de recordar los traumas de las

13 Para una crítica excelente de la institucionalización de la *Movida*, a través de la cual se la idealiza nostálgicamente como el gran ejemplo de la adopción del posmodernismo en España, ver Nichols (2009).

14 Un hecho histórico que demuestra dicha intoxicación en la frágil democracia de la sociedad española en la década de los 70 y el riesgo de volver a sucumbir al autoritarismo político fue al fallido golpe de Estado liderado por el General Tejero en febrero de 1981.

sociedades posdictatoriales tiene lugar tanto a nivel nacional como transnacional.¹⁵ Almodóvar nos permite pensar en el entrecruzamiento de las huellas del trauma y los fragmentos de la memoria asociados a los legados del terrorismo de Estado tanto en la Argentina como en España. *Todo sobre mi madre* explora así cómo diferentes capas de memorias asociadas a la violencia política coexisten o se yuxtaponen, tangible e intangiblemente o explícita e implícitamente. Dicha yuxtaposición de hechos históricos similares pero diferentes realza las conexiones entre España y América Latina, pero no obvia las diferencias ontológicas e históricas entre ellos. Más bien, la película reflexiona sobre cómo la memoria de algunos eventos históricos traumáticos se anima y remodela mediante la transmisión de recuerdos de otros eventos traumáticos similares, pero diferentes. El complejo replanteamiento de la película sobre cómo el inconsciente histórico acecha el presente puede permitirnos confrontar nuestra propia complicidad y comprender nuestra *capacidad de responder (responsabilidad)* a los efectos del pasado traumático, tanto argentino como español, tanto en nuestro propio presente “postraumático” como para el futuro impredecible.

Volviendo a la escena del viaje en tren que Manuela emprende de Madrid a Barcelona, en lugar de una escena convencional de un tren atravesando la pantalla cinematográfica, lo cual podría ser simbólicamente asociado a la penetración fálica (Acevedo-Muñoz, 2004: 29), Almodóvar nos muestra una toma del interior de un túnel largo y oscuro,

15 La preocupación por parte de Almodóvar por la política de la memoria en España y por los debates sobre la memoria histórica a finales de los años 90, en general son influidos por la manera en que Chile y la Argentina lidiaron con sus procesos de justicia transicional durante el período de redemocratización. Como es bien sabido, Baltasar Garzón ordenó la extradición del General Pinochet en aras de que fuera juzgado en España. Estos hechos contribuyeron en España a repensar sobre la falta de justicia transicional en aquel país durante el período de la transición de la dictadura a la democracia.

el cual parece estar desteñado, desde el punto de vista de la cámara, y por tanto del director, en lugar de desde el punto de vista de Manuela, al mismo tiempo que escuchamos la banda sonora tocando una canción senegalesa titulada *Tajabone*, cantada por Ismaël Lô, enfatizando aún más nuestro ya mencionado encuentro con la alteridad irreductible. Como se señaló anteriormente, la secuencia que muestra la muerte de Esteban II se veía desde su punto de vista. El punto de vista del/la espectador/a se fusionaba con el del moribundo Esteban II, revelando por tanto el principio de sutura, el proceso a través del cual el sujeto queda unido a la cadena de significación. Susan Martin-Márquez sugiere acertadamente que esta toma subjetiva desde el punto de vista de Esteban II podría implicar que la narrativa de la película está contada desde más allá de la tumba y que, desde “este particular encuadre, la narración que sigue se centra en Manuela como nuestra-madre” (2004: 502). Martin-Márquez plantea una cuestión crucial en relación con la teoría de los estudios de recepción (*spectatorship theory*): desafiando un modo unidireccional de ver la pantalla, la autora reflexiona implícitamente sobre la manera en que el/la espectador/a es “a la vez receptivo y proveedor de la forma” (Kuhn, 2009: 7), por tanto, pensando su lugar y posición como una experiencia encarnada. A partir de este modo más interactivo y participativo por parte del/la espectador/a, sugiero que la toma dislocada del túnel largo y oscuro nos hace sentir como si nuestros cuerpos entraran o se encontraran en el espacio de la película o como si la película en sí saliera del marco, así entrando en el espacio del/la espectador/a. Como Tanya Leighton articula en un contexto diferente, la película podría apuntar hacia “la disolución ilusoria de la frontera entre el sujeto que observa y la pantalla, abriendo un nuevo espacio psicológico que permita un ambiente sensorial más inclusivo” (2008: 33) y alterando las percepciones del/la espectador/a sin conciliar

las contradicciones entre los fallos o los excesos de nuestras percepciones y nuestra conciencia de la corporalidad, la cual es necesaria para el conocimiento de la autopresencia (O'Bryan, 2005: XVI). La primera toma del túnel largo y oscuro, que Manuela atraviesa en su viaje de Madrid a Barcelona y viceversa, es seguida por una toma aérea de Barcelona al atardecer, como si la ciudad mediterránea abrazase a la argentina Manuela cual hija, como si Manuela volviera a nacer en una Barcelona multicultural y multirracial o como si estuviera dando a luz a una Barcelona multisexual y poblada de múltiples clases sociales. Nuestra propia dificultad en forzar el lenguaje para articular adecuadamente algo que sentimos en un discurso totalmente racional, para describir los efectos que el proceso de la película produce en nosotros/as como espectadores/as, apunta sintomática y ambivalentemente hacia el miedo y/o la comodidad de expresar un retorno a y/o una memoria de un particular lugar que es familiar y extraño al mismo tiempo: la fantasía autodestructiva o la ansiedad de la existencia intrauterina en el cuerpo materno. No estoy interesado en asociar el túnel largo y oscuro con metáforas del cuerpo humano, como por ejemplo el útero o la matriz materna.¹⁶ Dicha asociación metafórica identificaría la matriz con un objeto, el cual ya está atormentado por el proceso de ser rechazado como objeto fóbico. En su lugar, pondré énfasis en cómo la toma del túnel largo y oscuro dramatiza algunos procesos psíquicos que están en juego aquí. La repetida escena del túnel largo y oscuro, que podría convertirse en un significante del “espacio-fronterizo-compartido”, el cual se asocia a nuestra fuente

16 Ernesto Acevedo-Muñoz nos ofrece una lectura alegórica de la película que asocia el cuerpo humano con el cuerpo fragmentado de la nación (2004). Con respecto a la asociación del túnel por el que pasa el tren con un canal de parto, el autor argumenta convincentemente que dicho túnel conecta las diferentes partes de España y, de manera más alegórica, se puede leer también como una visualización del renacer de una nación a partir o desde lo femenino.

primaria del devenir, hace hincapié en la porosidad de las fronteras del sujeto (Dasgupta, 2009: 3).

Desde esta perspectiva, quiero sugerir que *Todo sobre mi madre* representa y crea varias relaciones afectivas y espacios de “co-emergencia” y “co-afecto” dentro y fuera del espacio diegético de la película, creando así encuentros transubjetivos. Estos encuentros transubjetivos apuntan hacia las huellas de lo que Ettinger ha definido como el proceso matricial —el cual se extiende a través del umbral de la cultura por medio del arte, ampliando el propio orden simbólico— donde lo que queda fuera está más allá de cualquier oposición espacial entre dentro y fuera. Puesto que Ettinger se refiere a la especificidad de la diferencia femenina, es importante involucrarse profundamente con el paradigma teórico de Ettinger con el fin de comprender la manera en que *Todo sobre mi madre* podría apuntar hacia una rearticulación de la subjetividad femenina más allá de un marco psíquico e ideológico asociado al patriarcado y a la heteronormatividad. Dicho marco, el cual ha excluido históricamente lo femenino de la metafísica occidental, reduce la feminidad, como Griselda Pollock sugiere acertadamente, a una esencia fisiológica, anatómica o biológica (Pollock, 2009: 12). Quisiera establecer una conexión entre el énfasis de la película en los encuentros transubjetivos y las innovadoras proposiciones teóricas de Ettinger. Por ejemplo, Esteban II que vive después de su muerte en forma de corazón transplantado en el cuerpo de un paciente gallego,¹⁷ narrando la historia e inquietando a los/as otros/as personajes más allá de la tumba, como Martin-Márquez alega, o ser

17 Para un análisis teórico sofisticado sobre la cuestión del transplante en la cinta con relación a la reflexión personal y filosófica de Jean-Luc Nancy sobre su propio transplante de corazón, ver Chambers-Letson (2014). Para Nancy, vivir con un transplante implica tener que compartir el cuerpo de uno/a con el de otro/a, estar en una relación íntima conmovedora con un/a extraño/a, lo cual contribuye a deshacer al “Yo” soberano. En este contexto, la existencia de uno/a se basa en la pluralidad y la imposibilidad de no compartir las experiencias con los/as otros/as (Nancy, 2008).

reencarnado en Esteban III. Además, los/as espectadores/as establecemos un encuentro afectivo con la cara del extra, los/as sujetos/as marginalizados/as en la película. Sor Rosa porta las huellas del cuerpo “contaminado” de Lola¹⁸ y Huma registra las huellas de las experiencias traumáticas de Manuela como madre desconsolada. Esta intersección porosa entre la teoría de Ettinger y la práctica cinematográfica de Almodóvar nos permite explorar cómo *Todo sobre mi madre* apunta hacia las interconexiones y las tensiones productivas entre el desafío por parte de la teoría *queer* a la lógica edípica y fálica y el énfasis que Ettinger da a la especificidad de la diferencia femenina como aquello que permanece fuera de la oposición entre lo femenino y lo masculino en la subjetividad humana.

Ettinger reflexiona sobre la posibilidad de pensar lo femenino en la subjetividad humana como aquello que permanece fuera de la economía dominante de la representación simbólica que se asocia con el significante fálico, sin relegar la feminidad a la esfera de lo psicótico. Desde esta perspectiva, una esfera femenina alternativa y subsimbólica continuamente afecta a lo simbólico, basada no tanto en la subjetividad no-diferenciada, la cual se asocia a lo preedípico, o en la subjetividad diferenciada, asociada a lo edípico, sino más bien en lo que Ettinger define como una “subjetividad matricial”. Para Ettinger, la subjetividad se concibe como un encuentro entre el “Yo” y el “no-Yo” en “espacios-fronterizos-compartidos” donde varios/as sujetos/as parciales, compuestos/as de lo conocido, así como de lo desconocido no-rechazado y no-asimilado, devienen vulnerables y frágiles a través de una “vinculación-en-el-margen” (Ettinger, 1996). Además, según Ettinger, en el espacio fronterizo matricial, “metabolizamos huellas mentales unos a otros en cada web

18 La atención de Kinder a la intertextualidad transubjetiva también reconoce las implicaciones transubjetivas que subyacen a la transmisión del virus HIV a través de los cuerpos.

matricial cuyos granos psíquicos, y cuerdas virtuales y afectivas e hilos inconscientes participan en otras webs matriciales y se transforman por medio de ‘vinculación-en-el-margen’ en ‘metra-morfosis’” (Ettinger, 2005: 705). El “espacio-fronterizo-matricial” crea así una redistribución en el campo compartido y un cambio en la subjetividad común, ofreciendo una potencialidad transformadora para las transacciones transubjetivas.

A la luz de que Ettinger redefine la “subjetividad-como-encuentro”, podemos pensar que *Todo sobre mi madre* propone una noción de la subjetividad femenina dentro de la esfera psíquica subsimbólica que se asocia a lo matricial, la cual no se concibe ni después de la división del corte fundador de la castración ni por medio de una regresión a la etapa psíquica arcaica asociada a lo preedípico, ya que esta seguiría siendo atormentada por su posición en relación con el significante fálico dominante.¹⁹ El énfasis que pone Ettinger en la especificidad y la aportación de lo femenino a la subjetividad humana parece estar en una relación mutuamente exclusiva con la línea dominante dentro de la teoría *queer*, la cual aboga por una política de la identidad más allá del género. Sin embargo, según Dasgupta, el psicoanálisis matricial y la teoría *queer* “comparten una reformulación de la subjetividad más allá de un sujeto cerrado y esencializado, y sugieren una ruptura de las fronteras que

19 En su discusión sobre la concepción de la diferencia sexual de Derrida más allá de cualquier oposición binaria, que fue muy importante para el desarrollo de las propuestas dentro de la teoría *queer*, Anne-Emmanuelle Berger señala que el corte de la castración, el cual es una herida sangrante, es la condición de posibilidad para dividir lo entero en múltiples partes diferentes (2005). Para Ettinger, lo varío está asociado al “más-de-uno” o al “menos-de-uno” (2006a: 69). La relación entre lo varío y lo singular ya siempre opera en lo matricial, por tanto, precediendo al corte de la castración. Para Ettinger, la multiplicidad no está condicionada por el corte de la castración. Además, lo varío no perpetúa la oposición binaria entre lo singular y lo infinito en la lógica fálica. Sin embargo, según Ettinger, el sujeto todavía tiene que pasar por la simbolización edípica.

han delimitado las teorías del sujeto basadas principalmente en un enfoque en el falo” (2009: 1). Desde esta perspectiva, si nos movemos más allá del universo semántico asociado a lo edípico freudiano y/o al falocentrismo lacaniano, podemos asociar la película de Almodóvar a una articulación más compleja de lo femenino en la subjetividad humana, dentro del paradigma matricial de Ettinger, cuyo énfasis en la transubjetividad puede ser celebrado por los/as sujetos/as *queer*.

Hospitalidad compasiva

En el contexto del pensamiento de Ettinger, argumento que el énfasis en *Todo sobre mi madre* en la diferencia femenina dentro de lo femenino está indisolublemente ligado a los actos compasivos y prácticas maternas que los/as personajes, ya sean mujeres o sujetos/as transgénero, adoptan y que forman el núcleo de sus relaciones transubjetivas. A pesar de la clara asociación de Almodóvar con la política *queer*, el director español ha sido ampliamente criticado por representar a las mujeres como exageradamente emocionales, hasta el punto de parecer histéricas, o demasiado sexualizadas. En estas representaciones, Almodóvar parece establecerse como Pigmalión. ¿Reinserta el cineasta, consciente o inconscientemente, la maternidad en un marco ideológico patriarcal y heteronormativo en el que la virtud de la mujer se asocia a una maternidad abnegada la cual, en cierto modo, reproduce la política de género asociada a la tradición nacional católica propugnada por el franquismo?²⁰

20 Aunque Camino (2010) reconoce las múltiples formas de leer el énfasis en la maternidad en la cinta, la autora nos advierte acerca de la instrumentalización de la maternidad por una política de género conservadora. Sin embargo, es importante rescatar la maternidad de su instrumentalización ideológica dentro de una política de género conservadora en aras de reflexionar sobre su asociación —la cual se articula más allá del patriarcado y la heteronormatividad— con la capaci-

¿Perpetúa el énfasis de *Todo sobre mi madre* en la maternidad las nociones patriarcales y heteronormativas de parentesco basadas en la reproducción biológica y la familia nuclear edípica, en la que el/la niño/a es simplemente “un lugar denso para la transferencia y la reproducción de la cultura” (Butler, 2002: 22)?²¹

Una respuesta simple a estas preguntas señala que la película presenta una amplia gama de vínculos maternales, literal y figurativamente, así como vínculos no maternales: Nina, quien mantiene una relación con Huma, termina en una relación heterosexual con un hijo biológico y regresa a su pueblo de origen; Manuela cría sola a Esteban II; vemos a Lola, el padre biológico transgénero de Esteban II, acunando al bebé Esteban III, después de que Manuela haya podido sentir compasión por ella; Manuela se convierte en madre adoptiva de Esteban III, y también ella cuida a sor Rosa como hermana adoptiva; Agrado cuida de la actriz, Huma; esta última se vincula con un hijo no biológico muerto (Esteban II), al quedarse con su fotografía; Sor Rosa adopta una actitud materna para con las prostitutas, los transexuales y los/as inmigrantes africanos/as, todos/as ellos/as sujetos/as al margen de la sociedad española. Dada esta gama de vínculos compasivos con el/la otro/a irreductible, argumento que la película no imagina simplemente la hospitalidad compasiva como un atributo femenino natural o esencial dentro de un marco ideológico patriarcal y heteronormativo. Más bien, la hos-

dad ética y potencialmente política de uno/a para abrazar al/la otro/a irreductible.

21 Para otra crítica del énfasis de la cinta en la maternidad, ver Zecchi (2005). Para Ana Corbalán, *Todo sobre mi madre* se sitúa en un punto ambivalente entre la redefinición de un concepto de la familia más allá de la cultura falocéntrica y la perpetuación de una noción de maternidad que se articula dentro de la misma cultura falocéntrica que la película intenta subvertir (2008). Moviéndose más allá de una definición de la maternidad dentro de las estructuras ideológicas heteronormativas y patriarcales, D'Lugo sugiere acertadamente que la maternidad en la película debe entenderse con relación a la *performance* de la maternidad y la feminidad (2006).

pitalidad compasiva es la manifestación de un gesto ético y potencialmente político asociado con la capacidad psíquica de anhelar responder a la llamada del/la otro/a irreductible (Pollock, 2013: 16). Esta “cohabitación sin límites”, para utilizar el término de Smith, se articula más allá de las concepciones heteronormativas y patriarcales de la familia, no en oposición a ellas o dentro de ellas, por lo que la hospitalidad compasiva, asociada a la esfera matricial femenina, puede tener lugar más allá de la relación entre madre e hijo/a dentro y fuera de la familia inmediata. La relacionalidad femenina en la película muestra cómo nuestra experiencia de transacciones afectivas durante los encuentros corporales y psíquicos con la “madre-Otra” puede ser un recurso psíquico, fomentando así relaciones compasivas con los/as otros/as irreductibles con quienes convivimos y compartimos el mundo. La propia Ettinger ha escrito sobre las relaciones matriciales más allá de la relación entre madre e hijo/a, por ejemplo, en su reinterpretación de la historia de Isaac y Abraham, donde vemos una relación matricial entre padre e hijo/a: “Isaac fue compasivo con su padre porque, como infante, él ya había sido compasivo con su madre, aprehendiendo su hospitalidad compasiva sin darse cuenta y sintiendo emocionalmente el trauma que había sido para ella el traerlo a la vida” (2006b: 124). Entonces, lejos de perpetuar relaciones de parentesco heteronormativas, el énfasis en *Todo sobre mi madre* en la asociación de la hospitalidad compasiva con el espacio fronterizo matricial subraya el potencial ético y político de la relación de uno/a con la alteridad radical, sin comprender, reconocer o empatizar con la especificidad irreductible del/la otro/a (Hand, 1996: 13). En otras palabras, el énfasis de Almodóvar en la matricialidad, la cual se relaciona con nuestras relaciones prenatales, nos permite pensar en los recursos inconscientes que movilizamos para poder responder a la llamada ética del/la otro/a. Por supuesto

que tal respuesta ética siempre está condicionada por la indecidibilidad del concepto de responsabilidad. Sin embargo, Ettinger nos ayuda a prestar atención al aporte de lo femenino a la subjetividad humana y al aporte del inconsciente a estos complejos conceptos éticos y filosóficos en el campo social y político.

Todo sobre mi madre propone así que la maternidad puede asociarse a una estructura de pensamiento (Pollock, 2007), con una ética del “cuidado encarnado”, o a una apertura al gesto ético y potencialmente político que adoptan todas las mujeres y los/as sujetos/as transgénero en la película. Dicho gesto implica la fragilización de nuestros límites psíquicos individuales, fragilización que es la —o al menos una— condición de posibilidad para crear un espacio social, psíquico y afectivo en el que el/la otro/a puede devenir —aunque, como en el caso del hijo de Manuela o la Hermana Rosa, existe el riesgo de que uno/a mismo/a o el/la otro/a no pueda seguir viviendo—. ²² Como apunta Smith, “éste es una especie de cine de corazón abierto en el que se muestra que la forma en que nos tocamos tiene efectos inmediatos y mortales” (2014: 167). Martin-Márquez argumenta que la película “ejemplifica una ‘ética del cuidado’, para recordarnos que la demanda compasiva es una necesidad humana universal, la cual exige una respuesta humana universal” (2004: 497). Para Martin-Márquez, el aparente autosacrificio que sustenta esta “ética del cuidado”, la cual podría perpetuar un “sufrimiento masoquista que subyace a las prácticas tradicionalmente definidas como de benevolencia materna”, puede “repercutir en nosotros mismos para servir nuestros propios intereses” (2004: 497). La autora detecta así un potencial emancipador en el centro de esta “ética del cuidado”. Me gustaría agregar al argumento de

22 La película se centra tanto en la hospitalidad sacrificial como en la no sacrificial.

Martin-Márquez (2004) que esta estructura de pensamiento —una maternidad que puede ser adoptada por los seres humanos independientemente de su subjetividad sexual y de género— no se basa en los cálculos egoístas del/la sujeto/a autónomo/a al servicio de un deseo narcisista de reclamar lo que se ha regalado (Pollock, 2007). Por tanto, dicho gesto compasivo —asociado a una maternidad por fuera de la reproducción biológica, heterosexual y del núcleo familiar edípico— es un movimiento sin retorno, más allá de una economía de intercambio, en la que se permite al/la otro/a irreductible devenir por encima y al lado de nuestro yo no-soberano.

Conclusión

Quiero terminar este ensayo proponiendo que *Todo sobre mi madre* se puede pensar a partir del tipo de espectador/a que produce el propio proceso filmico. Es decir, la película invita al/la espectador/a a convertirse en o a devenir una “madre-Otra-queer” a través del encuentro afectivo con la interpretación de la película. Como he tratado de demostrar en mi descripción de la estética y la temática de la película y de los efectos que se producen en nuestros cuerpos y psiquis, esta podría interpretarse no tanto como un texto sino como un proceso transubjetivo que produce al/la sujeto/a, tanto al cineasta como al/la espectador/a, en/dentro de lo femenino (de Zeguer, 1996: 23). La producción del/la sujeto/a en/dentro de lo femenino se concibe por encima de un modo de pensamiento dialéctico y de la lógica de la identidad asociada al patriarcado y al falocentrismo. El/la sujeto/a en/dentro de lo femenino, en oposición al/la sujeto/a femenino/a, está vinculado/a a la mirada matricial, la cual está “sin hendiduras, pero tampoco sin fusionarse con el sujeto o con el Otro” (Ettinger, 2006a: 124). La mirada matricial coexiste con la paranoica (teorizada por Lacan), y contribuye a

la disipación de los elementos destructivos de la mirada persecutoria de Lacan: “la mirada matricial no sustituye a la mirada fálica, pero ayuda a desplazar a un lado sus aspectos destructivos, un movimiento que es, sin embargo, un proceso interminable de por vida” (Ettinger, 2006b: 111). Si la esfera matricial transgrede los límites del orden simbólico a través de la práctica estética (cinematográfica), nuestro encuentro transubjetivo con *Todo sobre mi madre* nos da acceso a la “mirada matricial” porque, en lugar de reaccionar con angustia o agresión hacia el/la otro/a, nosotros/as, queriéndolo o no, nos fragilizamos. Dicha fragilización es la condición de posibilidad para la inscripción y la impronta cruzadas de las huellas desconocidas e incognoscibles del trauma y de los fragmentos de experiencia que son transmitidos por “Yos” y por “no-Yos” irreductibles y parciales, que se “unen-en-la-separación” y “se-separan-en-la-proximidad” a través de “vincularse-en-los-márgenes”. Este proceso ético, estético y potencialmente político de volver a acceder a la “mirada matricial” a través del medio cinematográfico no implica una retórica de redención, a pesar del énfasis de la película en la reconciliación y la resurrección. Este proceso psíquico también puede ser traumatizante, un recurso psíquico negativo. Ettinger explica:

El deseo de unirse en la diferencia y diferenciarse en la co-emergencia con el Otro no promete ni paz ni armonía, porque la unión es ante todo una unión dentro del trauma del otro que hace eco de mis traumas arcaicos: unirse al otro matricialmente es siempre unirse a la madre-Otra y correr el riesgo de fragmentación mental y vulnerabilidad. Una mirada matricial da lugar a su propio deseo, lo cual puede generar encuentros peligrosos. (2006a: 147)

Por consiguiente, volver a acceder a la “mirada matricial” a través del medio cinematográfico nos permite asociar *Todo sobre mi madre* a un texto teórico. Nuestro compromiso afectivo y crítico con la película cambia del análisis textual distante a un intercambio más físico y afectivo con su materialidad, agudizando así nuestras prácticas críticas.²³ Es desde esta perspectiva que concebimos al/la espectador/a en tanto que convirtiéndose en una “madre-Otra *queer*”, más allá de las concepciones patriarcales y heteronormativas de la maternidad. Dicha reconceptualización de la maternidad dentro de la noción de devenir una “madre-Otra *queer*” se basa en una asimetría entre el “Yo” y la alteridad irreductible, la cual nunca puede comprenderse o ser accedida por completo. Dicha alteridad evoca la hospitalidad compasiva de uno/a y la responsabilidad por el/la otro/a irreductible, en lo que Pollock denomina su alteridad radical y nuestra propia alteridad (2009: 10). Dicho proceso ético, estético y potencialmente político de devenir una “madre-Otra *queer*” nos hace pensar en el cine no tanto como un reflejo de la realidad externa o de un referente externo, sino como un medio de producir la propia teoría. La película de Almodóvar destaca lo que Mieke Bal identifica como un pensamiento teórico y la articulación cinematográfica de dicho pensamiento (1999: 104). Desde esta perspectiva, a través del medio cinematográfico, las huellas individuales y colectivas del trauma y de los fragmentos de la memoria son transmitidos y recibidos

23 Aquí me inspiro en el trabajo teórico sobre el cine que se muestra en galerías de arte y museos, como por ejemplo el de Catherine Fowler (2004). Para esta autora, aunque este tipo de cine todavía toma prestado del dispositivo específico el medio cinematográfico, hay que tomar en consideración cómo lo que está fuera del marco afecta la experiencia perceptiva. Dada nuestra actual exposición a una gran variedad de medios visuales, traemos al visionado de una película nuestra experiencia de estar expuestos a diferentes dispositivos, aunque la película que trato en este ensayo recurre al dispositivo del cine. Además, el cine se ha expandido en otros medios, como el digital. Desde esta perspectiva, tenemos que recurrir a nuevas herramientas teóricas para dar cuenta de novedosas formas de comprender y expandir nuestra experiencia perceptiva cinematográfica.

compasivamente en un nivel transubjetivo como condición de posibilidad para la transformación.

En resumen, el énfasis de *Todo sobre mi madre* en devenir otro/a, los encuentros/acontecimientos transubjetivos y la hospitalidad compasiva permiten la posibilidad de pensar una relacionalidad *queer*/femenina y un “estar-en-el-mundo” *queer*/femenino de una manera que invertiría la famosa frase de Tennessee Williams: “siempre he dependido de la bondad de los extraños”, la cual se repite a lo largo de la película durante y después de la representación teatral de *Un tranvía llamado deseo*. En varias ocasiones, Agrado admite que su seudónimo proviene de haber intentado, a lo largo de su vida, ofrecer bondad y compasión a los/as demás dándoles placer y cuidándolos/as, incluso a aquellos/as que fueron físicamente violentos/as con ella, como vemos cuando Manuela se reencuentra con Agrado en las afueras de Barcelona. La afirmación de Agrado resume el modo de relación ética que sustenta la película de Almodóvar. En otras palabras, en lugar de depender de los/as extraños/as, nuestras condiciones de existencia dependen de nuestra hospitalidad compasiva para con un/a extraño/a irreductible, en aras de que él/ella pueda devenir más allá y al lado de nosotros/as. Finalmente, así como Huma inscribe e imprime en su “Yo” parcial los traumas y eventos de un “no-Yo” (Manuela), *Todo sobre mi madre* nos permite pensar el cine como un proceso estético a través del cual podemos compasivamente *atestiguar-con* el/la otro/a irreductible. Tal vez, podamos trans-portal y trans-formar las huellas del trauma y los fragmentos de la memoria del/la otro/a irreductible; podamos “vincularnos-en-los-márgenes” con el/la otro/a sin fusionarnos, rechazarlo/a o asimilar al/la otro/a en encuentros/eventos transubjetivos fragilizantes, pero éticos y potencialmente políticos.

Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, E. R. (2004). The Body and Spain: Pedro Almodóvar's *All about My Mother*. *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 21, Nº 1: 25-38.
- Almodóvar, P. (dir.). (1999). *Todo sobre mi madre*. El Deseo, Renn Productions. France 2 Cinéma, Vía Digital.
- Antonioni, M. (dir.). (1964). *Il deserto rosso*. Film Duemila, Francoriz Production.
- Bal, M. (1999). Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object. *Oxford Art Journal*, vol. 22, Nº 2: 101-126.
- Ballesteros, I. (2009). Performing Identities in the Cinema of Almodóvar. En Epps, B. y Despina K. (eds.). *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, pp. 71-100. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, Stanford University Press.
- Berger, A.-E. (2005). Sexing Differences. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 16, Nº 3: 52-67.
- Bersani, L. (1986). The Culture of Redemption: Marcel Proust and Melanie Klein. *Critical Inquiry*, vol. 12, Nº 2: 399-421.
- Bersani, L. y Dutoit, U. (2004). *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. Londres, BFI.
- Bersani, L. (2009). Almodóvar's Girls. En Epps, B. y Kakoudaki, D. (eds.). *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, pp. 241-266. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bersani, L. y Phillips, A. (2008). *Intimacies*. Chicago, Chicago University Press.
- Butler, J. (1999). Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. En Thornham, S. (ed.). *Feminist Film Theory: A Reader*, pp. 336-349. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Butler, J. (2002). Is Kinship always already Heterosexual? *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 13, Nº 1: 14-44.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Londres, Routledge.

- Camino, M. (2010). "Vivir sin ti": Motherhood, Melodrama and *españolada* in Pedro Almodóvar's *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver* (2006). *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, Nº 5: 625-642.
- Chambers-Letson, J. (2014). Compensatory Hypertrophy, or All about My Mother. *Social Text*, vol. 32: 13-24.
- Corbalán, A. (2008). Dificultad ante una alternativa familiar en *Todo sobre mi madre* de Almodóvar: ¿Subversión o regresión? *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 6: 149-166.
- D'Lugo, M. (2006). *Pedro Almodóvar*. Urbana, University of Illinois Press.
- Dasgupta, S. (2009). Resonances and Disjunctions: Matrixial Subjectivity and Queer Theory. *Studies in the Maternal*, vol. 1, Nº 2: 1-5.
- de Zeguer, C. (1996). Introduction. En de Zeguer, C. (ed.). *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, pp. 19-41. Cambridge, MA, MIT Press.
- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago, Chicago University Press.
- Ettinger, B. L. (1996). Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace in Subjectivity as Encounter. En Welchman, J. (ed.). *Rethinking Borders*, pp. 125-159. Nueva York, Macmillan.
- Ettinger, B. L. (2005). Co-poiesis. *Framework X Ephemera*, vol. 5, Nº 10: 703-713.
- Ettinger, B. L. (2006a). *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Ettinger, B. L. (2006b). From Proto-Ethical Compassion to Responsibility: Besideness and the Three Primal Mother-Phantasies of Not-Enoughness, Devouring and Abandonment. *Athena*, Nº 2: 100-136.
- Fer, B. (2004). *The Infinite Line: Remaking Art after Modernism*. New Haven, Yale University Press.
- Fer, B. (noviembre de 2012). Mira Schendel Conference (conferencia inédita). Londres, Tate Modern.
- Fowler, C. (2004). Room for Experiment: Gallery Films and the Vertical Time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila. *Screen*, vol. 45: 324-341.

- García Lorca, F. (2021 [1933]). *Bodas de sangre*. Josephs, A. y Caballero, J. (eds.). Madrid, Cátedra.
- Garlinger, P. P. (2007). All about Agrado, or the Sincerity of Camp in Almodóvar's *Todo sobre mi madre*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 5, Nº 1: 117-134.
- Greer-Johnson, J. (2001). Sor Juana Castaño: From *gracioso* to Comic Hero. *South Atlantic Review*, vol. 66, Nº 4: 94-108.
- Gutiérrez-Albilla, J. D. (2017). *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Hallas, R. y Guerin, F. (eds.) (2007). *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. Londres, Wallflower.
- Hand, S. (1996). *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*. Surrey, Curzon Press.
- Harris, G. (1999). *Staging Femininities: Performance and Performativity*. Manchester, Manchester University Press.
- Hequembourg, A. (2007). *Becoming Lesbian Mothers*. *Journal of Homosexuality*, vol. 53, Nº 3: 153-180.
- Ibáñez, J. C. (2013). Memory, Politics, and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema. En D'Lugo, M. y Vernon, K. (eds.). *A Companion to Pedro Almodóvar*, pp. 153-175. Malden, MA, Wiley-Blackwell.
- Kinder, M. (2005). Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-dead Trilogy. *Film Quarterly*, vol. 5, Nº 2: 9-25.
- Kuhn, A. (2009). Screen and Screen Theorizing Today. *Screen*, vol. 50, Nº 1: 1-12.
- Leighton, T. (2008). Introduction. En Leighton, T. (ed.). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, pp. 7-40. Londres, Tate and Afterall.
- Mankiewicz, J. L. (dir.) (1950). *Eva al desnudo*. 20th Century Studios.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC, Duke University Press.
- Martin-Márquez, S. (2004). Pedro Almodóvar's Maternal Transplants: From *Matador* to *All about My Mother*. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 81, Nº 4: 497-509.

- Nancy, J.-L. (2008). The Intruder. *Corpus*: 161-70. Rand, R. (trad.). Nueva York, Fordham University Press.
- Nichols, W. (2009). From Counter-Culture to National Heritage: "La Movida" in the Museum and the Institutionalization of Irreverence. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 13: 113-126.
- O'Bryan, C. J. (2005). *Carnal Art: Orlan's Refacing*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pollock, G. (mayo de 2007). Notes from a Feminist Front (conferencia inédita). *Feminist Futures: Theory and Practice in the Visual Arts*. Nueva York, MoMA.
- Pollock, G. (2009). Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger's Elaboration of Matrixial/Aesthetics. *Studies in the Maternal*, vol. 1, Nº 1: 1-31.
- Pollock, G. (2013). Editor's Introduction. En Pollock, G. (ed.). *Visual Politics of Psychoanalysis: art and the image in post-traumatic cultures*, pp. 1-22. Londres, IB Tauris.
- Pollock, G.; Rifkin, A.; Easton, R.; Gabriel, H. y Suriano, T. (1995). A Conversation on Judith Butler's *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. *Parallax*, vol. 1, Nº 1: 143-164.
- Rancière, J. (2011). *The Emancipated Spectator*. Londres, Verso.
- Skoller, J. (2005). *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-garde Film*. Minneapolis, Minnesota University Press.
- Smith, P. J. (1999). Silicone and Sentiment. *Sight and Sound*, vol. 9, Nº 9: 28-30.
- Smith, P. J. (2014). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Londres, Verso.
- Tuhkanen, M. (2009). Performativity and Becoming. *Cultural Critique*, Nº 72: 1-35.
- Vernon, K. (2009). Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar. En Epps, B. y Kakaoudaki, D. (eds.). *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, pp. 51-70. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Weidner-Maluf, S. (2005). Embodiment and Desire: *All About my Mother* and Gender at the Margins. *Gender Institute New Working Paper Series*, Nº 14: 1-17.

Williams, T. (2013 [1947]). *Un tranvía llamado Deseo*. Diéguez, A. (trad.). Barcelona, Alba.

Wilson, E. (2003). *Cinema's Missing Children*. Londres, Wallflower.

Zecchi, B. (2005). All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema. *College Literature*, vol. 32, N° 1: 146-164.

Capítulo 6

Trauma y sujeto implicado

Michael Rothberg

De víctimas y perpetradores a sujetos implicados

Las teorías del trauma, hasta el momento, se han centrado en la experiencia de las víctimas y las acciones de los perpetradores. Han dado lugar a discusiones intensas y, a veces, controvertidas del trauma del perpetrador y la transmisión del trauma a generaciones subsiguientes e, incluso, a testigos y espectadores/as. Las categorías de víctimas, perpetradores y espectadores/as son puntos de partida obvios para los relatos de violencia y trauma, pero ¿son suficientes? En mi libro *The Implicated Subject (El sujeto implicado)* (Rothberg, 2019), argumento que no lo son y sugiero la necesidad de complementar esas categorías familiares con una nueva figura de responsabilidad histórica y política. Las figuras a las que denomino “sujetos implicados” no son ni víctimas ni perpetradores ni, tampoco, espectadores/as pasivos/as. Más bien, ocupan posiciones alineadas con el poder y el privilegio sin ser, ellos/as mismos/as, agentes directos de daño. Los sujetos implicados contribuyen, habitan,

heredan o se benefician de (en suma, están *implicados/as* en) regímenes de violencia y dominación, pero no los originan ni los controlan.

Los sujetos implicados son partícipes de historias y formaciones sociales que generan trauma y consolidan las posiciones de víctima y perpetrador y, aun así, en las que la mayoría de las personas no ocupan roles tan definidos. Menos involucrados/as “activamente” que los perpetradores, los sujetos implicados tampoco encajan en el molde del/la espectador/a “pasivo/a”. Aunque indirectas o tardías, sus acciones e inacciones ayudan a producir y reproducir las posiciones de víctimas y perpetradores. En otras palabras, ayudan a propagar los legados de violencia histórica y apuntalan las estructuras de desigualdad que afectan al presente; modos aparentemente directos de violencia traumática que resultan depender de la falta de dirección. Derivado de la raíz latina *implicare* que significa enredar, involucrar y conectar estrechamente, la *implicación*, como término parecido, pero no idéntico a *complicidad*, llama la atención sobre cómo *estamos incorporados/as a* (im-pli-ca-dos/as en) acontecimientos que, al principio, parecen ir más allá de nuestra voluntad como sujetos individuales.

Debido a que, en general, el rol de los sujetos implicados en permitir la violencia traumática no se ha encontrado en la agenda de la teoría del trauma, recurro a la película de Michael Haneke de 2005 titulada *Caché (Escondido)*, un ejemplo concreto que puede ayudarnos a pensar qué significa integrar el relato de la implicación y de los/as implicados/as a nuestra comprensión del trauma. Tal contribución no radica en ampliar el alcance de quién puede considerarse “víctima”, sino más bien en cambiar nuestro enfoque de la psiquis individual traumatizada a las posibles condiciones materiales de violencia traumática. Léida en el contexto del relato marxista de los tres horizontes de interpretación de Fredric Jameson,

la película de Haneke pone al descubierto el trauma como el efecto de la voluntad indirecta de estos/as sujetos/as dentro de las múltiples escalas de la vida social.

Caché (Escondido): retrato de un sujeto implicado

Caché ofrece un retrato de Georges Laurent, el exitoso anfitrión de un programa literario de entrevistas de la televisión francesa. Georges vive en una elegante casa parisina con su hermosa esposa, Anne, editora, y su hijo adolescente y malhumorado, Pierrot. La cómoda vida burguesa de Georges y sus valores aparentemente liberales entran en crisis cuando cintas de videos grabadas justo enfrente de su casa y de la hacienda familiar donde creció aparecen en el umbral de su puerta junto con dibujos infantiles siniestros que muestran escenas sangrientas. *Flashbacks* cortos y enigmáticos hacen que Georges rápidamente sospeche de quién está detrás de los videos, pero oculta esta información a su esposa y, por lo tanto, a sus espectadores/as hasta que ciertas circunstancias que se desarrollan lo obligan a revelar su premonición.

Aunque Haneke deja, deliberadamente, sin resolver el misterio de los orígenes de los videos, incentiva al público a compartir la intuición de Georges de que el acoso que experimenta deriva de un incidente de su infancia y sus supuestos efectos a largo plazo. Como Georges, finalmente, le admite a Anne, justo en la parte central de la película, inicialmente cree que los videos son obra de Majid, quien era el hijo de unos empleados argelinos que trabajaban en la hacienda familiar de los Laurent y que ahora vive en un apartamento deprimente otorgado por un plan de viviendas en las empobrecidas afueras de París. Los padres de Majid, quienes se estaban manifestando pacíficamente en París contra un toque de queda racista y, en apoyo al FLN, el movimiento

argelino de independencia en 1961 (House y MacMaster, 2006) desaparecieron la noche del 17 de octubre de 1961 durante la notoria masacre policial de los/as argelinos/as. Según la confesión reacia e incompleta que le hizo a Anne, sus padres querían adoptar a Majid, pero Georges de 6 años conspiró con mentiras y manipulación para arruinarles el plan. En cambio, como observamos en la toma penúltima ambiguamente codificada de la película —¿es una secuencia de sueño, un recuerdo o una fantasía?— el joven Majid fue sacado a la fuerza de la hacienda de la familia Laurent y llevado a un tipo de orfanato u hospital. Con posterioridad, Majid desapareció de la vida y de la conciencia de Georges por varias décadas hasta que los videos llevaron a este último hasta la puerta de Majid.

Obligado a recordar y confrontar a su rival de la niñez después de tantas décadas, Georges responde, con rabia, y decide que Majid —o más probablemente el hijo anónimo de Majid— está buscando vengarse por los acontecimientos del pasado, aunque tanto Majid como su hijo lo niegan. En medio de su reencuentro con Georges, Majid, que aún sufre, se corta la garganta en el acto de violencia más impactante de la película. Aunque está perturbado por lo que ha presenciado, Georges continúa negando cualquier responsabilidad por el curso de vida de Majid y la película termina ambiguamente con insinuaciones de que las grabaciones de acoso tal vez continúen y que el hijo de Majid y Pierrot puedan ser cómplices de algún tipo.

Como deja en claro este resumen, *Caché* es un filme, evidentemente, sobre el trauma. Su trama gira, como muchas narrativas sobre trauma, en torno al regreso fantasmal de un violento pasado mucho después del hecho en cuestión. La película describe ese pasado como aún no resuelto: es una “experiencia sin reclamar”, en la frase resonante de Cathy Caruth (1996), que es simultáneamente personal y

colectiva. En el centro del filme vemos el suicidio de Majid, un incidente impactante de violencia autoinfligida que recrea el origen del trauma evocado por la película y, a su vez, transmite una versión de ese trauma al/la espectador/a. El marketing de la película —en forma de afiches y la imagen de tapa del DVD— transforma ese incidente en un logo: un corte sangriento que sugiere la mancha de violencia traumática.

Como casi todas las narraciones traumáticas, *Caché* describe la experiencia de una víctima, pero aquí las cosas se tornan más complicadas. De hecho, la película produce un cambio en la perspectiva en la que el sentido inicial del público con respecto a quién está siendo victimizado, cambia a medida que conoce más sobre el misterio en el centro de la historia. Al comienzo, parece que Georges está siendo aterrorizado por un/a desconocido/a, agente amenazador, pero llegamos a ver que la víctima real y el sujeto traumatizado es, en realidad, Majid. La descripción del trauma de Majid es elíptica, pero conmovedora: no sabemos mucho de lo que le ha sucedido a él, pero presenciamos el impacto del trauma, *après coup*, en sus interacciones con Georges y, a la larga, en su suicidio. Al desviar nuestra atención del sufrimiento de Georges al de Majid, se podría pensar que el filme representa un giro reciente en la teoría del trauma, en particular, en la crítica poscolonial hecha por Stef Craps y otros/as. Craps (2012) critica a Caruth y otros/as teóricos/as del trauma “canónicos/as” por dejar de lado las historias y sujetos/as no europeos/as y por proyectar simultáneamente un modelo de trauma etnocéntrico con poca aceptación fuera de los centros de poder. La figura de Majid y la historia reprimida de la masacre del 17 de octubre podrían ciertamente guiarnos en esta dirección y, en verdad, en mi capítulo anterior sobre *Caché* en *Memoria multidireccional* busqué “provincializar Europa” (Chakrabarty, 2007) al mostrar cómo la película conectaba, de manera productiva,

la Guerra de Independencia Argelina con el Holocausto (Rothberg, 2009: cap. 9). Aquí intento algo diferente: lo que quiero sugerir es que, aunque la película fue convincente al representar el impacto a largo plazo de la victimización traumática y ayudó a descentralizar la teoría eurocéntrica del trauma, la contribución más original radica en su exploración del rol del sujeto implicado al permitir y beneficiarse del trauma.¹

Implicación: al margen de la injusticia

Al centrarse principalmente en Georges, pero evitando cualquier tipo de identificación fácil con su perspectiva, *Caché* abre un espacio para explorar dilemas de justicia y responsabilidad histórica y para repensar el trauma. De hecho, el filme crea un escenario ambiguo que aclara las áreas grises de responsabilidad exploradas después del Holocausto por Primo Levi, Karl Jaspers y Hannah Arendt, entre otros/as. Haneke no quiere que los/as espectadores/as sientan compasión por Georges (claramente nuestra solidaridad está del lado del sufrido y melancólico Majid y de su hijo confiado y confrontativo), pero sí desea que reflexionemos sobre su destino: el de un sujeto implicado. El filme de Haneke perturba a los/as espectadores/as no solo por su hábil uso del acoso y otras cuestiones propias del *thriller* psicológico, sino porque desafía los lenguajes convencionales de la ley, la moralidad y la psicología. En efecto, Haneke parece comprometido a representar a un sujeto confrontado con formas de responsabilidad y justicia que exceden los marcos legales y con legados de trauma que se desarrollan más allá de las categorías estables de víctimas y perpetradores.

1 Para más historias de implicación, ver Meretoja (2018).

Georges no ha cometido ningún crimen y no puede fácilmente considerarse perpetrador de actos de violencia. En la medida en que Georges propició la exclusión del joven Majid de la casa de la familia Laurent, lo hizo como menor sin culpabilidad directa o clara; fue decisión de los padres de Georges despedir a Majid; una decisión poco generosa, de seguro, pero no criminal. Haneke, tampoco nos brinda una cronología que nos conecte directamente con la expulsión de Majid de la casa de la familia Laurent con su evidente sufrimiento y su eventual suicidio medio siglo después, pese a que hay cierta conexión clara. A excepción de comentarios breves hechos por el hijo de Majid sobre el destino de su padre, desconocemos por completo las décadas siguientes en su vida y, en consecuencia, podemos extrapolar, solo especulativamente, los vínculos entre los hechos del pasado y la situación del presente. Además, Haneke deja claro que ni Georges ni sus padres pueden ser responsables directos de la masacre que dejó huérfano a Majid en primer lugar; ese episodio consistió en violencia patrocinada por el gobierno y muchos/as ciudadanos/as franceses/as tal vez aprobaron y, con certeza, la mayoría eligió ignorar, pero solo agentes del gobierno participaron directamente.

Todas las descripciones en el párrafo anterior parecen confirmar las objeciones bien conocidas de Paul Gilroy a la película de trivializar el daño de los legados coloniales en la Europa contemporánea y reproducir “el monopolio blanco y burgués de dramatizar el estrés de la experiencia vivida en esta modernidad” (2007: 234). Sin embargo, las distinciones entre diferentes formas de responsabilidad a las que el filme nos enfrenta son precisamente su núcleo productivo. Sin duda, Haneke no nos permite pensar en Georges como ajeno a los daños que rodean su domesticidad privilegiada. De ninguna manera, Georges tiene la intención de parecer inocente como él mismo afirma defensivamente

al hijo de Majid cuando usa la frase: “*Je ne suis pas responsable*” (“no soy responsable”), que hace eco de los perpetradores y colaboradores nazis en el juicio representado en *Noche y niebla* de Alain Resnais (1956), como ha observado Max Silverman (2010). En la misma conversación, Georges invoca el título multicapa de la película y continúa repitiendo el vocabulario del sistema legal: “No tengo nada que ocultar [*rien à cacher*]. (...) Joven, la muerte de tu padre debe doler. Pero me niego a que sospeches de mí.” Como podría sugerir un crítico psicoanalítico, la negación repetida de Georges y la relativización de sus acciones se pueden leer como admisiones negativas de una responsabilidad que, al menos inconscientemente, parece reconocer.

Como sujeto implicado, Georges es tanto participante como beneficiario de las historias colonialistas más recientes y poscolonialistas, así como “heredero” de una historia colonial-nacional más extensa pero, como la mayoría de sus conciudadanos/as, él es algo más que un perpetrador de las injusticias que contaminan esas historias. Esa distancia de la perpetración directa le abre a Georges un terreno de “negabilidad” en el que, como él dice, no tiene “mala conciencia” pero desafía a los/as espectadores/as a confrontar los marcos dominantes basados en la culpa y la responsabilidad y a comenzar a conceptualizar relatos alternativos de responsabilidad como implicación. Al contar una historia llena de espacios en blanco e incertidumbres, *Caché* abre un campo donde las discusiones legales y morales parecen tambalear y existen las injusticias, pero la responsabilidad sobre ellas se ha dispersado. Si queremos entender el sufrimiento traumático en el centro de la narrativa, la película sugiere que miremos más allá de la culpabilidad de los perpetradores que cometen crímenes que pueden ser juzgados en cortes y condenados desde una posición normativa y cómoda de justicia. En su lugar, lo que el filme

quiere es que reflexionemos sobre los terrenos más oscuros de la implicación.

El modo de cuestionamiento de *Caché* sintoniza especialmente con la exploración del individuo y la culpa colectiva de Jaspers en *The Question of German Guilt (El problema de la culpa)* (2000). La película confronta una situación similar en ciertas maneras a la que Jaspers abordaba al principio de la posguerra alemana: una en la que la mayoría de los/as ciudadanos/as no se reconoce a cargo de la culpa “criminal” y, por ende, se niega a reconocer su implicación y responsabilidad *política*. Sobra decir que el personaje de Georges en la película no se disculpa ni entra en un proceso parecido a la autotransformación. Se debería agregar que tampoco Francia, como forma de gobierno o colectivo, ha hecho mucho para aceptar su responsabilidad por la masacre de París o por otros crímenes contra la humanidad cometidos durante la Guerra de Independencia Argelina (o durante el largo proceso de colonización). Ni siquiera se demostró la culpa criminal en el caso del conflicto argelino, debido a que las leyes de amnistía prohibieron tales relatos. Maurice Papon, jefe de policía de París y uno de los responsables claves de la masacre de 1961, fue el único llevado, mucho tiempo más tarde, ante la justicia (imperfecta) y esto a causa de su colaboración en la deportación de judíos durante la Segunda Guerra Mundial y no por sus crímenes en la era de la descolonización. Al menos, los últimos crímenes se hicieron conocidos durante el curso del juicio a Papon, una forma de reconocimiento público que ha ayudado a promover actos limitados de conmemoración oficial y tal vez haya llevado a Haneke a realizar *Caché*. Al proporcionar un conjunto de distinciones diagnósticas, en particular, entre la culpa criminal del perpetrador individual y la culpa política del/la ciudadano/a, Jaspers nos ayuda a ubicar dimensiones diferentes de “la cuestión

de la culpa francesa” abordada por el filme de Haneke.

Pero, a su vez, *Caché* nos puede también ayudar a pensar los límites del enfoque de Jaspers. Si bien, las perspectivas principales de su trabajo son conceptos no políticos de culpa metafísica y moral, la película politiza la implicación al sugerir que los problemas de moralidad individual están entrelazados inextricablemente con estructuras y contextos históricos más amplios: no solo en la referencia breve pero central a la masacre del 17 de octubre sino también en su uso de noticias televisivas diegéticas en el fondo del apartamento de la familia Laurent para aludir a los escenarios neo y poscoloniales en Iraq, India e Israel/Palestina. Aun más directamente, el motivo del acoso deshace la división entre lo público y lo privado que caracteriza la filosofía de Jaspers al exponer el campo de lo individual a su inmersión en un mundo social desigual: los videos guían a los/as espectadores/as a entender el privilegio de la existencia parisina de Georges vinculada estructuralmente a la empobrecida *banlieue* donde viven Majid y su hijo. Los legados coloniales junto con sus relaciones cercanas, desigualdad económica y racialización, se filtran en todos los sectores de lo cotidiano. Lo que oculta *Caché*, y lo que el filme busca revelar, no son simplemente los secretos del corazón y el alma humanos sino las relaciones materiales de raza, clase y país.

La película revela esas relaciones y su potencial traumatizante para operar en dos ejes entrelazados: el sincrónico y el diacrónico. Si la negación y la agresión de Georges se despliegan en las relaciones desiguales del presente, afectan equitativamente los hechos colectivos y personales del pasado que regresan como trauma. Al resaltar el trauma por medio de *flashbacks* y la centralidad del suicidio de Majid, *Caché* hace referencia al problema de la implicación diacrónica que Jaspers no pudo anticipar cuando estaba escribiendo *The Question of German Guilt*. Pese a que las

historias violentas retroceden hacia el pasado, no dejan de hacer reclamos en el presente; más bien, dichos pasados distantes continúan rondando el presente y formulan preguntas sobre la reparación histórica, como los referidos al período Nazi y el Holocausto que han ilustrado a lo largo de las décadas los debates sobre qué tipo de responsabilidad deberían asumir los/as descendientes de perpetradores. Estos son los dilemas que se extienden más allá del Holocausto, y a los que Janna Thompson denomina temas de “justicia diacrónica” (2002: 149).

Haneke utiliza precisamente este eje de implicación diacrónica para estructurar la trama de *Caché*. Al vincular, en el centro de la película, el trauma al comportamiento de Georges, un niño de seis años hace casi medio siglo, Haneke nos obliga a reflexionar sobre el “estatuto de limitaciones” de la implicación. ¿Cuánto tiempo duran los reclamos de los/as traumatizados/as? ¿Por cuánto tiempo un individuo sigue siendo responsable y por qué consecuencias de sus acciones? Haneke va aún más lejos al enfatizar las cuestiones inter y transgeneracionales: el filme no examina solo la relación de Georges con Majid en marcos duales de tiempo (pasado, presente) sino también cuestiona la relación de padres e hijos/as, tanto del lado de los “perpetradores” como del de las “víctimas”. Como hemos observado, la historia de Georges se refleja negativamente en sus padres, quienes toman la decisión final de despedir a Majid; en su única aparición en la película, la madre de Georges parece haber reprimido este incidente y haber guardado resentimientos contra Georges por sus acciones de la infancia. Pero el filme además nos motiva a pensar en una forma orientada hacia el futuro sobre la generación siguiente. Los hijos de Georges y Majid viven su “herencia” del pasado de modos desiguales y estilísticamente diferentes pero su silencio en el encuentro en pantalla al terminar la película sugiere la existencia de

cierto tipo de relación generacional específica, ya sea marcada por cooperación o rivalidad desplazada.

No obstante, a pesar de la centralidad del trauma y la injusticia histórica en la trama, el discurso narrativo de *Caché* se desarrolla predominantemente en el presente, a excepción de sus *flashbacks* breves en forma de sueños, fantasías y recuerdos involuntarios de Georges. De esta forma, su puesta en escena de dilemas históricos coexiste con el enfoque en las injusticias actuales. La película destaca en particular una constelación de poder, moldeada por raza y clase, que está incrustada en la textura del espacio urbano. No solo nos hace notar el contraste obvio entre el hogar unifamiliar de la familia Laurent, que parece una fortaleza, y el apartamento de Majid en el barrio popular, sino también los conflictos que surgen en los ámbitos públicos y semipúblicos. Después de que Georges y Anne van a la estación de policía por primera vez para quejarse de los videos filmados a escondidas y los dibujos amenazantes, tienen un encuentro breve pero ominoso con un joven ciclista negro que se cierne al borde de la violencia. Anne logra disimular la tensión con un discurso de culpa mutua pero la sensación de que algo anda mal persiste en el espacio público y nos hace pensar en la implicación de género “más amable” en el mantenimiento de las divisiones raciales y de clase que Georges controla con mayor precisión. Cuando, tras el suicidio de su padre, el hijo de Majid realiza una visita inesperada a la oficina de Georges, la cámara enfatiza cómo la transparencia de la arquitectura contemporánea del edificio de oficinas facilita la segregación basada en clase y raza: las puertas de vidrio giratorias del *lobby* y la pared de vidrio que separa los elevadores del espacio de trabajo parecen prometer apertura pero también se convierten en las barreras que mantienen fuera a los/as “invitados/as” no deseados/as pero, fácilmente identificables. Como enfatizan las puertas de vidrio y las paredes (y la

presencia de una mujer negra lo confirma en una de las cenas de los Laurent), esta forma variable de segregación no levanta barreras absolutas pero, en su lugar, crea un mecanismo de clasificación para mantener a raya a aquellos/as indeseables. En el mundo profundamente racializado y dividido por clases en la ciudad contemporánea de París representado en *Caché*, la segregación variable mantiene a las personas en su lugar, pero hace que la acción de esa segregación sea menos obvia: la misma arquitectura de espacios públicos y privados contribuye a la producción de sujetos implicados.

Sin embargo, esta producción de implicación presente solo “funciona” porque se construyen y vuelven a poner en movimiento los legados racializados del colonialismo. El filme vincula el anacronismo de la rivalidad de la niñez de Georges y Majid —representada en la película como el retorno fantasmal de un pasado que sucedió en un mundo rural y lejano— del mundo de los negocios de la París contemporánea. Por lo tanto, sugiere la necesidad de colocar la modalidad traumática del tiempo que Berber Bevernage (2011) denomina “irrevocable” dentro del “irreversible” progreso de la modernidad capitalista. La implicación sugerida en *Caché* se aloja en la intersección de lo irrevocable y lo irreversible y exige una nueva confrontación con el tiempo y el espacio.

El mapa de los horizontes de la implicación

El filme de Haneke no es tan valioso por proveer respuestas claras a los enigmas de la responsabilidad distante e indirecta del trauma, sino más bien por abrir un espacio de reflexión en el que encontramos historias de trauma íntimo alojadas dentro de un marco histórico más amplio y un espacio social contemporáneo. Por ende, nos dirige hacia un enfoque materialista de la conjunción del

trauma y la implicación que exploro a través del trabajo de Frederic Jameson. Al escribir dentro de la tradición marxista, Jameson ofrece herramientas útiles para pensar el trauma y la implicación entre sujetos/as situados/as y estructuras a grandes escalas.

En *The Political Unconscious (El inconsciente político)*, Jameson desarrolla una teoría de interpretación que ubica los trabajos de la literatura y el arte en relación a los “tres marcos concéntricos” que ofrecen escalas de análisis ascendentes. Requiere:

(...) una ampliación del campo social [de la interpretación] a través de las nociones, primero, de historia política, en el sentido estricto de un acontecimiento puntual y una secuencia crónica de los sucesos en el tiempo; luego, de sociedad, en el sentido ya menos diacrónico y limitado en el tiempo de una tensión constitutiva y una lucha entre clases sociales y, por último, de historia, ahora concebida en su sentido más amplio de la secuencia de formas de producción, sucesión y destino de las varias formaciones humanas, desde la vida prehistórica hasta cualquier futuro lejano que la historia nos depare. (1981: 75)

Como señala Jameson en su más reciente *Valences of the Dialectic (Valencias de la dialéctica)*, adaptó estas diferentes escalas u horizontes de interpretación de las tres “duraciones” del libro de Fernand Braudel sobre el Mediterráneo (Jameson, 2009: 532; Wegner, 2014).

Enmarcada en una narrativa de un retorno traumático, *Caché* explora la implicación en estos tres niveles: hechos, grupos sociales y modos de producción. La estructura profunda de su trama comienza con un hecho puntual de la historia política (la masacre del 17 de octubre de 1961), la cual

explora alegóricamente a través de otro acontecimiento puntual: el destierro de Majid del patrimonio de la familia Laurent. Como alegoría, este hecho se abre al segundo horizonte de la sociedad: el filme describe la lucha de clases (entendida en sentido amplio) como algo que se desarrolla tanto en el contexto de una guerra anticolonial (la Revolución argelina implícita pero ausente) como en un conflicto poscolonial e intrafrancés, delimitado por la raza y la etnia (como vemos tanto en la trama principal que enfrenta a Georges con Majid y su hijo y en acontecimientos efímeros como el encuentro con el ciclista negro). Pero finalmente, en un tercer nivel, la película describe estos hechos y conflictos como si sucedieran dentro del modo de producción actual: el de un capitalismo hípermoderno basado en los medios y el espectáculo en una era de guerra y globalización. Este tercer nivel —cuyas particularidades corresponden en este caso con bastante precisión a la caracterización que hace Jameson (1990) del posmodernismo como “lógica cultural” del modo de producción tardío— aparece en el filme principalmente como escenario y telón de fondo: en la arquitectura donde se mueven los/as personajes (incluyendo el simulacro que constituye el programa de entrevistas de Georges), en los conflictos que aparecen y desaparecen en las pantallas de televisión y en los detalles mencionados al pasar como el hecho de que el libro que Anne ha estado editando es un estudio de la globalización. Aún más, la película establece este modo posmoderno dominante de capitalismo de la información frente a un modo agrícola residual que permanece apenas visible en la granja, propiedad de la familia Laurent, y en la que alguna vez trabajaron los padres de Majid. Al describir el solapamiento y la tensión entre estos dos modos de producción (representados alegóricamente como la ciudad y el campo), el filme pone la historia en un contexto y muestra que ese lugar es sumamente histórico.

Al situar su narrativa del trauma dentro de estos tres horizontes de historia (hechos, grupos sociales y modos de producción), el filme presenta un mapa complejo de implicación. El protagonista de la película, Georges, está implicado en los tres niveles, aunque de diferentes maneras: es actor (no completamente responsable) al nivel del hecho puntual, beneficiario de una clase privilegiada y una posición de raza como “bobo” (burgués-bohemio), parisino, blanco a nivel de sociedad y agente de modo de producción basado en la información como así también heredero obvio de la granja familiar presuntamente inactiva. Mientras el esquema de Jameson presupone una prominencia hermenéutica ascendente en el movimiento de hechos a modos de producción, *Caché* ofrece una visión menos clara de dónde yace la instancia interpretativa central: los tres niveles de implicación interfieren unos con otros y ninguno subsume a los otros. Al rastrear la implicación de Georges en estos tres niveles, la película sugiere la importancia de las formas de implicación tanto sincrónicas como diacrónicas: los hechos del pasado del 17 de octubre y la expulsión de Majid (y la presencia continua aunque residual de la granja y el modo de producción agrícola) señalan la necesidad de una conciencia histórica, aun cuando el desarrollo de la película en un presente de conflicto racial y de clases y de capitalismo posmoderno reafirma la fuerza moldeadora de la sincronía.

Pese a su implicación de niveles múltiples en la producción y reproducción del trauma y la injusticia, Georges carece de la habilidad para entender su propia posición, de comprender su propia contextualización en los horizontes de análisis que vislumbramos como espectadores/as. Aquí es donde resulta útil otra contribución de Jameson: su hipótesis del *mapeo cognitivo* como una herramienta útil para entender la ubicación de los/as sujetos/as en un sistema global caracterizado por la “confusión social” (Jameson, 1990: 54). En la

formulación de Wegner, el mapa cognitivo es una actividad narrativa que tiene “el efecto de coordinar (...) dos polos, la *experiencia* existencial y fenomenológica de las personas en su vida cotidiana y las totalidades económicas, sociales y políticas *abstractas* globales en las que siempre vivimos”. (2014: 70). Es “un *proceso*, una forma de *hacer* conexiones, de *dibujar* redes y de *situarnos* como individuos y sujetos colectivos dentro de un sistema espacial particular” (ibídem: 71-72). Para colocarlo en mis propias categorías: aceptar la contextualización significa mapear la implicación entre sujetos/as y estructuras.

El mapeo de la implicación requiere una forma de conocimiento que funciona a través de escalas y duraciones. *Caché*, narrado dentro del género de un *thriller* psicológico-político, sigue a Georges en su intento de dar sentido a las pistas y a las conexiones que podrían revelar el origen del acoso que sufre su familia. No obstante, nunca realiza el trabajo de coordinar y situar que requiere el mapeo cognitivo ya que carece de autorreflexividad para indagar sobre su propia ubicación en el sistema espacio-temporal en el que se encuentra (Francia poscolonial, Europa globalizada). Precisamente, es su incapacidad (o negativa) de conectar pasado y presente (así como el aquí y el allá) lo que constituye el origen de su “confusión social” y lo que está en juego en los dilemas de la película. Un proceso de mapeo que solo busca establecer conexiones entre las ubicaciones dispersas del capitalismo contemporáneo (tan significativas como lo son para la película) fracasa por no tener en cuenta el asunto pendiente de la historia: aquí, los legados racializados del colonialismo que se entrelazan con las divisiones del presente. Trauma, en *Caché*, es el efecto de ese entrelazamiento.

Sin embargo, la película está menos interesada en proporcionar a los/as espectadores/as un “mapa” completo de

Francia poscolonial que en animarlos/as a ocupar la posición del sujeto implicado. Un mapa de ese estilo daría mayor presencia a los sucesos reprimidos del 17 de octubre de 1961 que *Caché* y, probablemente, investigaría las posiciones de víctimas (como los padres de Majid) y los perpetradores (como Papon y la policía de París). Pero *Caché* no hace ninguna de las dos cosas y, en cambio, se detiene en una situación moralmente ambigua del sujeto implicado en las secuelas distantes de los hechos mientras sigue registrando el daño de los acontecimientos en relación a diferentes escalas y duraciones. Este enfoque en la implicación se manifiesta a nivel de la forma. En su famosa toma inicial, la película nos arrastra al punto de vista de Georges: lo que parece una toma larga y objetiva de una casa resulta ser un primer plano subjetivo de la televisión de los Laurent vista a través de los ojos de Georges. Pese a que el enfoque cambia rápidamente después del inicio, el posicionamiento de los/as espectadores/as en la cercanía con Georges permanece durante toda la película y la perspectiva a través de su mirada reaparece, con fuerza, en momentos como el del suicidio de Majid. *Caché* no es solo un filme sobre la implicación, es una película que busca producir al/la espectador/a como sujeto implicado.

El enfoque persistente a través de Georges, el antihéroe, una versión cinematográfica del narrador poco confiable, crea una asimetría en la película: aun cuando tenemos un sentido íntimo, aunque “vacío” de la conciencia de Georges, las perspectivas de Majid y su hijo permanecen mayormente ausentes. Como hemos visto, Gilroy (2007) lamenta que tal ardid narrativo imite la jerarquía racial en la que el/la colonizador/a (o, aquí, el/la sujeto/a posimperial) posee un nivel de interioridad negado al/la colonizado/a (o sujeto/a poscolonial). Por supuesto, el diagnóstico de Gilroy es correcto pero esta asimetría resulta productiva para desarrollar la teoría del sujeto implicado. De hecho, la estructura del

enfoque en *Caché* llama la atención por la asimetría fundamental entre sujetos/as posicionados/as diferentemente tras el trauma y en medio de la desigualdad estructural. El filme revela que la comprensión de las relaciones asimétricas es fundamental al proceso de mapeo cognitivo de la implicación en el pasado y el presente.

Si bien, la teoría del sujeto implicado busca arrojar luz sobre una posición más allá del binomio víctima/perpetrador, no supone un espacio homogéneo de implicación, como tampoco la desaparición de víctimas y perpetradores. Más bien, el terreno no binario de implicación refracta a los/as sujetos/as de manera diferencial. Majid sigue siendo una víctima que quedó presuntamente huérfana a causa de las acciones del Estado francés, aun cuando no podemos decir a la ligera que Georges es un perpetrador; esta asimetría probablemente genera una parte significativa del malestar que acompaña a la película. La asimetría entre la víctima y el perpetrador en experiencias de violencia es fundamental y obvia, pero la atención a la implicación saca a la luz una asimetría menos obvia: el hecho de que ciertos escenarios de violencia, en última instancia, muy comunes no parecen requerir categorías binarias de víctimas y perpetradores en absoluto. Esta última asimetría puede ser la percepción más perturbadora de *Caché*: las operaciones de poder y violencia producen víctimas traumatizadas sin que siempre se requieran perpetradores moralmente inequívocos y penalmente imputables. Además, es la fuente de su compromiso más productivo: la presunción del sujeto implicado como fundamental al funcionamiento de la violencia a nivel de hechos históricos, grupos sociales y estructuras sociales, aun cuando los perpetradores parecen estar distantes de la escena del crimen.

Lejos de evadir una imputación a los “verdaderos” perpetradores del 17 de octubre, Haneke dirige nuestra atención

a las posibles figuras de la violencia habitual de los mundos coloniales y poscoloniales: aquellos sujetos implicados que nunca se verían como “penalmente” o “políticamente” culpables; quienes tal vez no registren o recuerden los hechos en los que fueron implicados/as y cuya responsabilidad no es meramente moral o metafísica. La implicación de Georges y sus padres no se deriva de la perpetración consciente, sino de las formas materiales en las que han permitido y se han beneficiado, sin perpetrar activamente, de las mismas historias y relaciones sociales que traumatizaron a Majid y asesinaron a sus padres.

Conclusión

Caché nos ayuda a ver que las categorías de víctimas y perpetradores no pueden decirnos todo lo que necesitamos saber sobre el trauma, especialmente cuando hechos traumáticos se encuentran a una distancia espacial e histórica de los sujetos implicados en ellos. Aun cuando evoca, con fuerza, la experiencia íntima e inquietante del trauma psíquico, el filme de Haneke abre un mundo perturbador, pero demasiado familiar: el mundo de los sujetos implicados. Al abrir ese mundo, revela que nuestra comprensión del trauma tiene mucho que ganar con un giro materialista que entienda la violencia como incrustada en los circuitos de lo social y de las estructuras del día a día. De acuerdo con la teoría de la implicación y de los sujetos implicados, las experiencias íntimas y aisladas como el trauma psíquico se entrelazan con fuerzas sociales difusas en una multiplicidad de escalas, desde hechos dramáticos hasta sistemas globales. La teoría también sugiere que las experiencias traumáticas, con frecuencia, llevan los residuos tanto de la violencia histórica como de la desigualdad contemporánea. Nada debería

distraernos del sufrimiento de las víctimas traumatizadas o de la necesidad de responsabilizar a los perpetradores. Pero, si queremos comprender los orígenes de la violencia en nuestro mundo, necesitamos comenzar a prestar atención a los sujetos implicados.

Bibliografía

- Bevernage, B. (2011). *History, Memory, and State-Sponsored Violence*. Nueva York, Routledge.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Chakrabarty, D. (2007). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press.
- Craps, S. (2012). *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Gilroy, P. (2007). Shooting Crabs in a Barrel. *Screen*, vol. 2, Nº 48: 233-235.
- Haneke, M. (dir.). (2005). *Caché (Escondido)*. France 3 Cinema, Canal +, Bavaria Film, Wega film.
- House, J. y MacMaster, N. (2006). *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory*. Nueva York, Oxford University Press.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press.
- Jameson, F. (1990). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- Jameson, F. (2009). *Valences of the Dialectic*. Nueva York, Verso.
- Jaspers, K. (2000). *The Question of German Guilt*. Nueva York, Fordham University Press.

- Meretoja, H. (2018). *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Nueva York, Oxford University Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Stanford University Press.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, Stanford University Press.
- Silverman, M. (2010). The Violence of the Cut: Michael Haneke's *Caché* and Cultural Memory. *French Cultural Studies*, vol. 1, N° 21: 57-65.
- Thompson, J. (2002). *Taking Responsibility for the Past: Reparation and Historical Injustice*. Cambridge, Polity.
- Wegner, P. (2014). *Periodizing Jameson: Dialectics, the University, and the Desire for Narrative*. Evanston, Northwestern University Press.

Parte III. Nuevas búsquedas y resistencias

Capítulo 7

Bellas Artes y arte traumático en contexto latinoamericano

Gonzalo Leiva Quijada

Introducción

El arte desde el siglo XVII construyó una memoria recursiva al instaurar la estructura canónica de las Bellas Artes. Con esto se instituyó una práctica moral en la base de creación, los/as artistas debían expresar el ascendiente edificante de toda producción artística, con principios redentores sintetizados en la “noble sencillez y la serena majestuosidad”, según lo expresaba el visionario Winckelmann (2008) en el siglo XVIII.

Lo que se organiza ideológicamente entre los siglos XVII y XX con la constitución de la Escuela de Bellas Artes será una ideología que instauraba como razón de Estado el rey Luis XIV, expandiendo los valores de la belleza ideal bajo los criterios mitológicos greco-romanos. La propuesta central de las Bellas Artes consistía en que al oficializarse buscaba desde la imitación de la naturaleza constituir un núcleo representacional, donde los dibujos, las pinturas, las esculturas y la arquitectura seguían el mismo modelo mimético centrado, contenido en las formas ennoblecidas, en las estructuras equilibradas, en la complejidad de la perspectiva que emulaba la eternidad del paradigma.

¿De qué modo siguieron perviviendo las Bellas Artes en el contexto latinoamericano y en el sentido de apertura de las artes clásicas a las nuevas formulaciones y contingencias comprobadas? Este será el derrotero que buscaremos analizar y reconocer, en particular desde el arte o creación que dialoga o se gesta desde el trauma histórico padecido en tiempos dictatoriales.



Figura 1. Museo de Bellas Artes, fotografía, 1900. Fuente: AF-0013-39, Museo Histórico Nacional de Chile.

Bellas Artes y la trampa de la eternidad

Era, de un modo evidente, un molde difícil de cooptar, pues la rigurosidad académica de la estructura de las Bellas Artes se definía en una competencia que tenía tres ejes en su base organizacional. Un oxímoron como perla rara, una verdadera entelequia ideológica. A saber, se necesitaba de una Academia de Bellas Artes donde se educaran los artistas, bajo el esquema de maestro y discípulo. Además, se requería una vez al año, realizar un salón anual para seleccionar los ganadores que recibirían el premio de Roma, premio que

consagraba al emulador por excelencia de la Antigüedad. También, primaba la idea de que viajar a Roma para un artista significaba nutrirse de los escenarios de la eterna ciudad, corolario de una sensibilidad académica que realizaba notas de campo en sus vestigios, iglesias, palacios y colecciones por doquier. Finalmente, las mejores pinturas de cada Academia conformaban las propias colecciones del Museo de Bellas Artes que definía de una manera ajustada lo que era y debía ser el arte, una estructura canónica.

Este universo artístico convocado por las Bellas Artes fue un modelo proyectivo desde la realeza francesa que fue remediado por todos, creando e impulsando la creación de Academias de Bellas Artes, en particular en las colonias. En efecto, estos modos prestigiosos de realizar arte, el constreñido en las estructuras del canon de las Bellas Artes se imitaron por todas partes. Todo lo que no calzara con el modelo era receptado como de “mal gusto”, antiestético, simplemente despreciable. No había discusión, las reglas de las Bellas Artes eran “claras y distintas” como lo decía Descartes y su obligación pedagógica radical se consideraba insoslayable, pues se percibía que los valores plásticos transmitidos eran los correctos.

Con la emergencia de la Modernidad hubo elementos que comenzaron a expandir sus horizontes, uno de ellos fue la consideración artística, pues el siglo XIX con sus procesos industriales difundió nuevos ideales y sobrepasó el patrón canónico de las Bellas Artes. Tenemos la conformación del modelo de las Artes Industriales que emergieron de otro paradigma representacional, al principio imitando las Bellas Artes para luego terminar expandiendo sus dominios de manera libertaria en espaciados campos semánticos y estéticos, claramente diferenciados. Es así, que las tres artes industriales —la fotografía, el diseño y el cine— supusieron la conformación de inesperados derroteros, estructurando

el eje fundador de las Artes Visuales y Decorativas que, al transitar por medios de socialización de grandes grupos, alcanzaron un reconocimiento temprano y expandieron los anquilosados límites de lo artístico hacia originales consideraciones más cotidianas y no simplemente a obras circunscritas al espacio museal.

De un modo evidente, las vanguardias históricas en el siglo XX realizaron la emergencia de esta ruptura definitiva con el modelo opresor de las Bellas Artes. La creación visual alcanzó un grado de compenetración social extrema, pues todo tema era factible de ser representado y las experiencias creacionales traspasaron la bidimensionalidad, ocupando el espacio, el cuerpo, la ciudad, la moda, los utensilios del cotidiano. Las postales, fotografías y revistas ilustradas enarbolaron y difundieron estas nuevas ideas estéticas por todas partes.

Latinoamérica, más bien alejada de los grandes hitos de poder artístico, fue construyendo una red de representaciones, que hizo a la par con sus homólogos europeos un trasvasije desde el sentido mimético al experimental, maximizando los recursos creativos. Muchos/as artistas hicieron del inconsciente o de la emocionalidad formal sus estrategias discursivas para dialogar con la realidad. Fue en este cara a cara con el entorno que el arte latinoamericano subsistió fraguando un proceso de liberación, y la decolonización se fue definiendo como resistencia a los embates de un primer mundo que pensaba que continuábamos siendo súbditos/as.

El golpe definitivo se centra en dos momentos históricos particulares, en la década de 1930 con la aparición de vanguardias literarias, pictóricas, es decir de voces disonantes en el terreno estético combinadas con los nacientes conglomerados políticos que desembocaron en la posterior creación de Frentes Populares. El golpe definitivo lo otorga la revolución de los barbudos en Cuba en 1959, donde se produce

un giro revolucionario que establece una tensión social en la producción artística y, en particular, en la representación visual del eje latinoamericano. En efecto, el cuerpo social se manifiesta en las calles y frente a tanta desigualdad, pobreza, injusticia, se establece un nutrido condicionamiento socio-cultural de las expresiones plásticas. Por un lado, adoptando peculiares formas, utilizando los materiales presentes y finalmente enarbolando las reivindicaciones locales, enrostradas en las exposiciones y sus materialidades que cubrían los muros urbanos.

Por supuesto que los gobiernos de restauración o directamente dictatoriales o de excepción generaron, y en algunos países aún generan, políticas represivas con consecuencias de sufrimiento extremo para numerosos sectores de la población y, evidentemente, muchos/as artistas fueron también víctimas. Nos referimos a situaciones traumáticas, circunstancias que se presentan como una ruptura demoledora de la experiencia que tiene repercusiones tardías (LaCapra, 2005). Por lo mismo, el arte y su punta de lanza que será la Cultura Visual realizan tempranamente el abordaje de estas condiciones por medio de nuevas conceptualizaciones y la búsqueda de bríosas “elaboraciones creativas”. Todo esto se da en momentos de una fuerte tensión local para configurar una “experiencia narrativizada”, con definiciones políticas y el interés ético que se imbrica con el dispositivo estético. Sin duda, desde los años setenta la conformación de un nuevo panorama de las Artes se ve enfrentada a tiempos históricos convulsos, a las presencias de las abyecciones y la violencia, a las prácticas deleznable de la política de Estado de ataque y perpetración contra sus ciudadanos. Los ideales plásticos pasaron a enardecer las conciencias y la toma de decisiones fue un campo abierto a toda posibilidad expresiva, pues las Bellas Artes habían perdido prestigio y operatividad cultural en el escenario de avanzada contingente, de utopías políticas.



Figura 2. Grupo de alumnos escuela de pintura, fotografía, 1913. Fuente: Fa-001816, Museo Histórico Nacional de Chile.

El arte latinoamericano y las imágenes en tiempos inciertos

En el Cono Sur de América Latina las políticas represivas lucieron metodologías curiosamente unidas bajo un patrón común. En este contexto, las unidades de construcción de la memoria han cobrado sus particularidades en concordancia con la politicidad de cada uno de los procesos vivenciados. Por lo mismo, las creaciones artísticas han dialogado con las tensiones sociopolíticas, transformándose en destacados agentes para la elaboración y reconocimiento de las situaciones traumáticas soportadas.

De la multiplicidad de ingresos a estas consideraciones epistemológicas nos permitimos hacerlo desde la memoria presente. De esta experiencia artística extrapolaremos consideraciones más generales, que nos permitan salir del marasmo de una memoria artístico-política anclada a los hechos determinantes del pasado. Nuestra lectura busca revertir estos procesos en

dispositivos de reactivación de memorias desde el aquí y el ahora, para que continúen —como el mito de Sísifo— interpellando las conciencias como una piedra que siempre rueda desde la cima.

Ahora bien, la primera pregunta que surge es ¿cómo traer a la memoria colectiva estos espacios cargados de tanto sufrimiento real? No se trata solo de historizar estos dolores, ejercicio inicial de reconocimiento a las víctimas y los olvidos oficiales y, de este modo, avanzar con lecturas que nos permitan volver a empatizar con los espacios de padecimientos, casi siempre lugares nada acogedores y con marcas evidentes del abandono y el desprecio estatales. Por supuesto, que aquí se generan redes de familiares y amigos/as de detenidos/as, desaparecidos/as, torturados/as, etc., que pueden sostener esta memoria originante. Una memoria con insistencia, obstinada, “multidireccional, sujeta a una negociación continua, de referencia cruzada y de apropiación, como productiva y no privativa” (Rothberg, 2009: 3). Este primer peldaño sostendrá las reapropiaciones que el arte puede realizar para la labor conmemorativa, para la simbolización de la ausencia. El arte unifica los dos bordes de la herida, el/la padeciente y su familia, la víctima y el grupo de pertenencia. Son canales humanos que no siempre dialogan; en esta dimensión el arte es un tejido fino, una gasa que busca que la herida no siga sangrando, estableciendo como los árboles del bosque sus propios sistemas de comunicación interna, donde lo afectivo y lo microhistórico no están exentos.

En este camino surge un segundo peldaño, el reconocimiento del poder de las imágenes para vincular a los/as sujetos/as a sus espacios. Estos anclajes, si son narrados por fotografías, alcanzan una dimensión redentora. En efecto, tras la instalación de la “cultura de la imagen” (Hughes, 1968), estas han adquirido una legitimidad y pregnancia tal que han reseñado los modos de ver y habitar este

universo contemporáneo. Por lo mismo, en América Latina, las imágenes vinculadas a la especificidad histórica del trauma histórico-político centran la vivencia desde el organismo de vinculaciones humanas, unificando territorios, grupos de pertenencia, círculos familiares, etc. Además le da al ámbito antropológico, en sociedades alfabetizadas por las imágenes, fuerzas interpretativas desde prácticas estéticas específicas como el *Phatosformel* (Warburg, 2010), para que puedan extraer toda la información pertinente. Aun sabiendo que cada imagen se constituye en la resultante de movimientos de sedimentación y cristalización, tras la configuración de un “giro icónico”, las imágenes disponen su estela física, pero por sobre todo se constituyen en reservorios y catalizadores de grandes sectores sociales, que se ven por fin, como parte de la historia reconocible.

Un primer ejercicio al contar con las imágenes es imaginar los campos semánticos convocados, las adscripciones a planos de representación, o bien de presentación, de afecto aurático, planteamiento situacional, recontextualización, zonas de demarcación, instancias de identidad o bien simples constataciones de que las personas existieron y fueron en algún momento felices.

El teórico Roland Barthes ha indicado que las imágenes —en particular las fotográficas— como parte de la Modernidad en esencia no podrían construir memoria, sino que se transforman en *contramemoria*, dado que el pasado es inmutable (Barthes, 1990). Sin embargo, desde el despliegue de lo latinoamericano, la referencialidad posibilita hurgar en los resabios de identidad para constituir imaginarios de memorias visuales; como las sociedades son siempre permeables en el individuo, finalmente estas unidades visuales se ajustan al tiempo histórico por la palabra. Esta es una unidad individualizada donde cada imagen convoca una memoria oral, una narrativa afectiva que ancla al/a la referente a su soporte

y que organiza una memoria parlante *sui generis*. Todo esto es factible pues en Latinoamérica la tradición visual precolombina ya tenía una fuerte tradición que la Revolución Mexicana impulsa y que las brigadas políticas transforman en festín urbano, una memoria que se construye con grandes murales en los templos ancestrales, en las ciudades del progreso, en las barriadas, en el panfleto, etc.

Los trabajos de acopio de los archivos de la reminiscencia van trazando una estela silenciosa entre dos campos de conocimiento que no necesariamente se unifican y relacionan, el de la memoria individual y el de su representación. Son estos dos aspectos las armas secretas que fueron articulando las huellas culturales de la comunidad, mezclando los intereses de individualidades unificadas y dispuestas a testimoniar, en el presente, los horrores del pasado. Así, se articulan las esperanzas del futuro, pues finalmente todo el ejercicio es un despliegue de voluntad vital, una vida que se desparra y que derriba los símbolos de muerte evidentes que acechan como cortejo fúnebre a todas las disidencias, todo el deseo de configurar afectos. De este modo, la memoria de la imagen se nutre de la evanescencia de ella, de su muerte oscurecida por el beneplácito de la vida y, en particular, por el arribo de nuevas imágenes que se ajustan al tiempo histórico. En períodos confusos y revueltos, las imágenes se reactivan como memoria de sí, justamente cuando está el deseo extremo de una especularidad y frente a la frivolidad del consumo de imágenes, estos corpus se constituyen en un ideario de significación palpable por medio de íconos fundantes de identidad individual y de la semejanza del colectivo. En definitiva, las imágenes en la experiencia vital traen una circularidad de voces, de recuerdos abiertos para solidificar la presencia en plenitud del/la que ha padecido, para devolver simbólicamente en algo esa vida brutalmente desaparecida.

Claro está que la propia vulnerabilidad de las imágenes, así como de los cuerpos disidentes, están en el centro de las preocupaciones. El pliegue oculto de los/as vencidos/as, el rostro de los/as invisibilizados/as, los cuerpos torturados asoman con sus estelas de llagas enrostrando el deseo del recuerdo, brotando de las penumbras del ayer. Pues, en efecto, frente a la desaparición forzada, los fragmentos vivenciales familiares conforman un relato de enfrentamiento con la muerte; lo abyecto como presencia mortuoria significa en definitiva comprender que la muerte no tiene señorío, a pesar de que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al/la sujeto/a, y normalmente provoca un quiebre insondable, demoledor, pero al mismo tiempo sostiene el deseo crispado de vida (Kristeva, 2000).

No obstante, en el diagrama referencial de la imagen fotográfica, se instala el rostro del/la que no está, el/la ausente permanece por su ausencia. El trabajo de la memoria refiere a la memoria personal, como extensión de esa memoria selectiva y de la memoria individual activa; sabemos que “la memoria no es todo el pasado; sino la porción de él que sigue viviendo en nosotros se nutre siempre de representaciones y preocupaciones del presente” (Rouso, 2013: 87). La memoria es un presente activo que convoca el testimonio como parapeto frente al olvido. Es la experiencia transmitida, así también son las imágenes las que sostienen su perseverancia.

El drama de la memoria y la actualidad de la desaparición

No solo fueron las autoridades que debieron enfrentar estas nuevas sensibilidades gestadas en torno a la desaparición, sino que se abrió un largo camino por el que se trabajó en la reparación a las familias diezmadas y ante la emergencia desde los años ochenta de una cultura democrática de los

Derechos Humanos, ratificada por los organismos internacionales, que denuncian estos hechos frente al atentado del Estado, de los perpetradores y de los sectores más virulentos de la sociedad latinoamericana.

Pues bien, en este universo representacional, los/as artistas desde su producción transformaron estas unidades de significación en un escenario de provocación y compromiso. Desde la gestación de colectivos culturales, hasta el uso del espacio intersticial que generaban los medios de comunicación de masas, se fue haciendo evidente que el espacio estético es también un espacio reflexivo. Se distingue entre la experiencia estética y la creación artística desde un lineamiento creativo conceptual que manifiesta nuestra región con algunas características comunes entre sí. De este modo, se reconoce que las marcas culturales de los anclajes sobre la muerte y el cuerpo envilecido evidencian una raigambre ancestral indígena y una reconsideración ritual barroca.

Asimismo, los sectores artísticos conceptuales latinoamericanos presentan preocupaciones con sentido existencial en contraposición con un pasatiempo elitista. Por lo mismo, asume relevancia la construcción de un arte que se involucra con las preocupaciones sociales y políticas y, como una constante, surge la visión de resistencia ante los intereses imperialistas de lo establecido; quizás aquí ahonda su aporte epistemológico más radical. Se considera que la trinchera artística no está en la contemplación sino en la idea del/la artista como agente de cambio y el arte tiene, cada vez más, una función de crítica social. Pues, muchas veces la autoafirmación cultural tiene de por sí un sentido de resistencia política.

Es en este escenario donde la memoria —que es un ejercicio individual y social— va siendo apuntalada por una serie de manifestaciones artísticas que apuntan no desde la retórica artificiosa sino desde el sentido y el compromiso por el fortalecimiento de una temporalidad que estira el pasado

hacia su presente vivificador. La temporalidad es un marco de referencia que sirve a los miembros de la comunidad para erigir hitos dentro de la memoria. El obrar societal enfocado en América Latina proviene de la autorregulación que se estructura desde la importancia con que se revisten las relaciones humanas y las complejas actitudes de conciencia de alcance significativo, donde el flujo temporal se ve demarcado por conquistas democráticas que permean las certezas históricas como conquistas civilizatorias.

La memoria colectiva sincroniza y articula los códigos compartidos hacia un presente donde el reparto de lo sensible implica un fortalecimiento del imaginario cultural de un pueblo. Los/as artistas fueron elaborando una cartografía donde el sentido histórico y la memoria se constituyen en eje de un imaginario develatorio del compromiso asumido y del levantamiento de estructuras cognitivas; allí la memoria situada se levanta para enardecer temáticas culturales y sociales.

En esta propuesta, veremos una serie de casos considerados desde la hendidura poética polifónica, así como desde los grados de compromiso estético con las temáticas que conforman la agenda de los Derechos Humanos y su visibilidad actualizada.

La práctica del cenotafio o tumba vacía o el monumento funerario erigido en honor de una persona o grupo de personas para las que se desea guardar un recuerdo especial es un campo semántico que tiene antecedentes. En particular, en América Latina donde la presencia de la corporalidad es un hecho constatativo, la memoria se enaltece desde la edificación simbólica que recuerda el cuerpo y el rostro “del que no está”.

El “estadio especular” de Lacan asume un rol protagónico en la propuesta rediseñada sobre el universo traumático testimonial (Miari y Smith, 2012). En efecto, vemos en concreto

que este estadio enuncia una práctica de reconocerse en el espejo y en las paredes desgastadas (Lacan, 2009). No es solo una etapa indagadora sino también el enunciado de un nomadismo visual que se resiste a asentarse en un articulado codificado, sino que quiere realizar asomos viajeros en estos espacios de opresión, que se constituyen por su propuesta en un espacio deviniente.

Nuestros aires hurgan entre la lluvia y la bruma, desanclando el frío con el trabajo poético de los/as artistas que hace resplandecer el dolor corporal de tantos presos/as, torturados/as y ejecutados/as políticos/as que dejaron sus trazas luminiscentes en tantas paredes descascaradas, como si cada oxidación o pérdida fuera el escenario desgarrado del dolor.

La “práctica reflectante” reinstala testimonios y, al mismo tiempo, interviene el espacio con destellos fractales directos, como los procesos internos vivenciados por los/as encarcelados/as. De esta manera, los desplazamientos concebidos desde universos minimalistas asumen el desafío de enfrentar el pasado traumático con perspectiva de futuro.

El trabajo realizado por los/as artistas que se enfrentan al trauma tiene una práctica de descentramiento de la cartografía (Warburg, 2010) o desde las imágenes que van enjuiciando la cultura visual y su traza de memoria (Mirzoeff, 2003), en particular como mecanismo para entregar la carga emocional e íntima que la propuesta amerita.

Pues al modo de Walter Benjamin, la propuesta estética de los trabajos que enuncian el trauma explicita una liberación de todo punto de vista que encapsule, oprima o reduzca los ejercicios de las imágenes a simples certezas comprensivas. Es, en efecto, un deseo inconsciente de dejar este registro visual de un lugar con peso histórico y político (Benjamin, 1982) que fue centro de apremio, como un escenario dignificado de esperanzas y de vivencias humanas.

Estos ejercicios de reparación realizados por artistas aquí se constituyen en la reproducción de una percepción aferrada en una acción, donde la memoria, como sistema de huellas mnémicas, significa un consuelo que actúa como significado esperado pero cuya mayor potencia se establece como significante. En este sentido, el arte puede cumplir un rol necesario, pues evidentemente constituye un significante flotante que se manifiesta desde la creación o energía de vida.

La noción de “representación fin” (Klein, 1988), que nos retrotrae a elementos inductores, es capaz de organizar el curso de las asociaciones. Lo traumático se caracteriza por su intensidad, aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del/la sujeto/a y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones. Trauma viene de herida y de perforar. Cuando la efracción es demasiado intensa, se sobrepasan las capas protectoras, se habilita el trauma como despliegue y, por desgracia, en el sujeto quedan, de modo constante, la reminiscencia y la angustia ante la experiencia de indefensión. Melanie Klein busca al/la sujeto/a, como un intento de suturar los efectos de sus fantasmas destructores sobre su objeto de amor. Esto fue denominado como “reparación fantasmática” (1935: 272), la cual debe ser atendida desde la consideración del deseo que prevalece antes de ser tomada por los fantasmas destructores del despedazamiento, de la devoración o la aniquilación. La reparación implica la acción de eliminar la posesión depresiva que aparece frente al proceso total, configurándola desde una función estructurante y edificante del yo individual y, por extensión, del yo social (Kristeva, 2000: 74).

Las fotografías de las esperanzas

Las fotografías fueron establecidas como dispositivos estéticos (Deotte, 2007), es decir, como aparatajes estéticos e instrumentales donde la cultura local busca instaurar renovaciones espacio-temporales y por lo mismo enunciar visibilidades. Las fotografías de los cementerios conforman un universo simbólico específico, demostración de afecto y señal del “nunca te olvidaremos”.

La fotografía, por la acción del/la investigador/a, se presenta como certificado de presencia que posibilita el asomo existencial de los/as retratados/as, muchos seres de realidad ya olvidada. Concuerdo con las investigaciones de Nelly Richard en que en el repertorio simbólico de la reciente historia chilena hay una tensión no resuelta entre recuerdo y olvido, entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y denegación (Richard, 2006). No obstante estas contradicciones, las fotografías conforman un camino enunciador de algunas verdades que dialogan directamente con lo ominoso. En este escenario, las fotografías se transforman en una arremetida existencial, en una urgencia del sentido histórico pues el orden quebrado de la presencia de lo ominoso no solo perturba la cotidianidad, sino también recubre con prácticas de muerte que tienen la fuerza dramática esencial en culturas con sensibilidades más ancestrales como las latinoamericanas. Asimismo, para tantas familias, son las débiles fotografías, o bien algunos objetos significativos, los vehículos que posibilitan transitar el duelo, en ese lazo afectivo que une el padecimiento a un reservorio agonista de lucha por recuperar el resto humano como patrimonio afectivo, reparador, mitigador del dolor sin sentido.

En los archivos de la memoria latinoamericana, vemos desplegarse una historicidad acompañada de un discurso

vivencial de la temporalidad. Hay momentos en que los hechos marcan determinantemente las imágenes. El universo tecnológico fotográfico se pone al servicio de la acción temporal, de las acciones biográficas y así también las demandas sociales se van configurando en embriones performáticos de intratemporalidad.

La imagen fotográfica —tanto en su dispositivo individual como del álbum familiar— reclama los cruces de memorias que tanto estos objetos como la memoria han tejido e imbricado como fragmentos, conformando una *posmemoria*. Pues justamente en el encuentro con los objetos que dan cuenta del pasado se abren los interrogantes sobre este pasado tan silenciado, tan oculto y atemorizado, y son las imágenes fotográficas las que impulsan la salida en su enunciación silente evidenciada.

Los trasfondos espirituales que llegan de las generaciones anteriores son recompensados por la gratitud que encierran las fotografías, como también lo hacemos nosotros/as, sobrevivientes de la cotidianidad, de países con profundas huellas de intolerancia con torturados/as y muertos/as. El ejercicio de las fotografías de personas que fueron ejecutadas, detenidas, desaparecidas y torturadas son las señales silenciosas realizadas como la cigarra que prepara su próxima temporada acariciando la vida en abundancia, enterrándose para renovar la foresta y lanzar su sonido resistente, persistente.

Detrás de los enunciados analíticos debemos decir que no intentamos solo explicitar la tensión productiva entre lo político y lo estético, sino más bien problematizar sobre dichas relaciones. De este modo, las fotografías y los acopios de archivos se constituyen, a pesar del férreo control militar instaurado en nuestros países en tiempos de dictaduras, en evidentes formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación, que posibilitan que la memoria cultural se nutra

realizando visualmente un tejido consistente que sobrepasa la censura, la sospecha y la violencia de la hegemonía militar.

Tal vez por esto, el salvataje que viene aparejado con las percepciones fotográficas y de la visualidad se instala justamente donde el residuo fragmentario, la memoria interrumpida y la conciencia se unifican en una serialidad que organiza matemática y cromáticamente ordenado, el caos existente. Es un ejercicio de una conciencia indagatoria que, por medio de imágenes desgastadas por el recordar, realiza la fundadora labor de constituir un cosmos simbólico específico, el retrato de la ausencia.

La relación cognitiva entre dichas series fotográficas se sustenta en algunos conceptos como “fluir de conciencia” o bien “viaje de la memoria”. Queda evidenciada desde el comienzo una particular visión que busca organizar dicha liquidez de conciencia, desde el agua, en la memoria del agua se hunden iconos o imágenes, que tarde o temprano vuelven a nuestras playas del conocimiento. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria, su capacidad inmaterial. Dichas imágenes constituyen serialidades que trasponen y expresan sentimientos, reembarcan percepciones frente al país que se construía, que se construye. Dentro de esta mirada es considerable la mención desde la perspectiva de la decolonialidad que ha llamado a ciertas expresiones como “desobediencia epistémica” (Mignolo, 2010). En este sentido, debemos pensar la alteridad nominativa que traen las imágenes fotográficas de tal manera que los monolitos discursivos enuncien los corazones interiores como búsqueda del/la ausente y de la identidad desconocida.

Dado que la pragmática del arte se constituyó en una norma y en un canon con las Bellas Artes, con la fotografía se transforma en episteme que deviene un acto interpretativo como expresión de acción y de liberación. Al respecto, se recogen algunos aspectos de la mirada y del tiempo, donde la fotografía

inventa una proximidad bien real, una verosimilitud testificada (Didi-Huberman, 1982: 222).



Figura 3. Museo de Bellas Artes, salón decimonónico, fotografía, 1900. Fuente: PFB-000774, Museo Histórico Nacional de Chile.

Conclusiones

Nuestro presente se ha considerado como una “era del testigo” (Wieviorka, 2006), el recuerdo y su testificación se constituyen en un deber cívico. Dentro de esta perspectiva, el recorrido realizado va enunciando cómo se pasa de un paradigma de las Bellas Artes a otro de la Visualidad, donde las fotografías han cumplido un rol protagónico. En particular, han sido las fotografías las que han sostenido el testimonio y la temporalidad frente a las experiencias traumáticas.

En resumen, se trata de un mapeamiento fotográfico, una exploración insistente que organiza el conocimiento visual que va desplegando alegrías y contradicciones de la memoria, como historia vivificada desde el trauma padecido por cuerpos sociales, por cuerpos individuales ausentes.

El diagrama de la reparación parte desde una “poética del flujo” que exhibe en sus propuestas, asentadas en las

grietas del centro del poder, la emergencia de una reparación artística, como diagrama fantasmático.

En esta apertura reflexiva continua, las producciones creativas se instalan como “mediadoras” entre la sensibilidad, el entendimiento y el “capital simbólico” de un espacio donde los Derechos Humanos indican no solo que Chile está vivo sino, lo más importante, que nosotros/as seguimos vivos/as a pesar de todos los signos de muerte. No deja de extrañar que en las imágenes fotográficas se muestran las alteridades dispersas en sus búsquedas aisladas, las ilusiones perdidas, las miradas extraviadas; en medio de esos dolores las sensibilidades artísticas intentan resarcir las grietas, enunciar los tiempos de certezas y reparaciones. Queda como pregunta final el siguiente interrogante: ¿se puede considerar este arte reparador un arte de compromiso o establece un nuevo horizonte epistémico que no hemos reconocido ni menos nominalizado?

Bibliografía

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (1982). *Para una crítica de la violencia*. México, Premiá.
- Deotte, J. L. (2007). *Qué es un Aparato Estético*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (1982). *Invention de l'hysterie*. París, Edition Macula.
- Hughes, R. (1968). *Cielo e infierno en el arte occidental*. Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- Klein, M. (1988). Sobre los criterios para la terminación de un psicoanálisis. En *Obras Completas*, 3. Barcelona, Paidós.
- Klein, M. (1989). El desarrollo de un niño. En *Obras Completas*, 1. Barcelona, Paidós.

- Klein, M. (1935). *Contribución a la psicogénesis de los estados manícodepresivos*. Buenos Aires, Paidós.
- Kristeva, J. (2000). *Un Genio Femenino: Melanie Klein*. Buenos Aires, Paidós.
- La Capra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lacan, J. (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Escrito 1*. México, Siglo XXI.
- Miari, A. y Smith, C. (2012). El estadio del espejo y la constitución del yo en la enseñanza de Jacques Lacan: incidencias en la práctica analítica. *Revista Universitaria Psicoanalítica*, vol XII: 137-147.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.
- Richard, N. (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Rouso, H. (2013). *La dernière catastrophe: L'histoire, le présent, le contemporain*. París, Gallimard.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto, Stanford University Press.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal.
- Wieviorka, A. (2006). *The era of the witness*. Nueva York, Cornell University Press.
- Winckelman, J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*. México, Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 8

Las huellas del espacio público fascista

El arte como herramienta de inocencia peligrosa o de reinterpretación crítica virtuosa¹

Viviana Gravano

Profesor (Rainer Wenger): ¿Conocen ejemplos de alguna dictadura?

Kevin: El Tercer Reich.

Bomber: ¡Oh! ¿Otra vez? ¡No!

Profesor: Yo no elegí el tema, pero les guste o no tenemos que tratarlo. Aquí he impreso algo de material.

Bomber: No tenemos que aguantar esa mierda.

Mona: Cállate que es un tema importante.

Bomber: La Alemania nazi era una mierda, lo sé.

Kevin: Claro, que se jodan los nazis.

Bomber: Y de todos modos no volverá a ocurrir.

Mona: ¿Ah no? ¿Y los neonazis?

Bomber: No podemos sentirnos continuamente culpables por algo que no hemos hecho.

¹ Este texto es un breve extracto del libro de Viviana Gravano *Discordare. Ricerche artistiche sulle eredità del fascismo in Italia*, publicado por la editorial italiana DeriveApprodi (Roma) en 2024.

Mona: No se trata de la culpa, sino de la responsabilidad histórica que todos tenemos como alemanes con nuestra historia.

Sinan: Ah bueno yo soy turco.

[Risas en la sala]

Jens: Sí, pero eso de la responsabilidad ya lo sabe todo el mundo.

Profesor: ¿Qué sabe todo el mundo?

Jens: Bueno, tal vez algunos estúpidos alemanes del este no...

Alumno: ¿Qué significa eso? Yo vengo del este.

Jens: Estoy hablando de los skinheads. Weiner, ¿no podemos hacer otra cosa?

Profesor: ¿Qué?

Jens: Hablemos de la administración Bush.

Profesor: Espere, eso me parece muy interesante. ¿Tu dices que una dictadura ya no sería posible en Alemania?

[Todos sacuden la cabeza para decir que no.]

Jens: Lo descarto, conocemos las consecuencias.

Profesor: Marco, ¿cuál es su opinión?

Marco: No tengo ni idea.²

2 *Die Welle*, en español *La Ola*, es un filme estrenado en 2008 y dirigido por Dennis Gansel, basado en la novela *Die Welle* de Trod Strasser. La historia, y en consecuencia la película, están tomadas de un experimento real llamado "La tercera ola", llevado a cabo en 1967 por el profesor de historia Ron Jones con los/as alumnos/as de segundo curso del instituto Cubberley de Palo Alto, California, en el curso sobre la Alemania nazi que impartía para demostrar el atractivo del nazismo. Al principio se habló poco del experimento, salvo en el periódico estudiantil interno de la escuela, *The Cubberley Catamount*, pero luego el propio Jones publicó un relato completo de su experimento en las páginas de la revista *The Next Whole Earth Catalog* (1980: 374-377).

Esta es la transcripción de una de las escenas iniciales de la película *Die Welle* (*La ola*, 2008), dirigida por Dennis Gansel y basada en la novela homónima de Todd Strasser. La película imagina un experimento en el aula de un instituto en Alemania, donde un profesor —para explicar a los/as alumnos/as lo que es la “autocracia”, es decir, el gobierno de unos pocos sobre muchos, en esencia una dictadura— insta a los/as alumnos/as a crear un grupo, que se convertirá en los potenciales fundadores o al menos adherentes de un régimen dictatorial. Bajo su “autoridad” los/as empuja a darse cuenta de que cualquiera puede convertirse en autor/a, en miembro de una formación política que se impone por la fuerza y la violencia. La situación, sin embargo, se le va de las manos, el grupo empieza a volverse realmente violento, hasta que al final, cuando el profesor detiene todo mostrando a los/as chicos/as por qué lo hizo, uno de ellos/as dispara a un compañero y luego se suicida delante de todos/as. En la escena final, el profesor es llevado por la policía en medio de una multitud de sus alumnos/as incrédulos/as por lo que ellos/as mismos/as han llegado a hacer en solo una semana de experimento. La película plantea la cuestión central sobre la memoria de los períodos dictatoriales: la posibilidad de transmisión a las nuevas generaciones.

El diálogo inicial que he citado, tanto más cuanto que la película está ambientada en la Alemania posterior a la unificación, contiene gran parte de los temas que trataré en este texto, y que el arte ha abordado de diversas maneras en los últimos cuarenta años aproximadamente: la sensación de que ahora estamos hablando de cosas del pasado, que todos/as ya conocemos; la certeza de que esa época terrible no puede volver nunca más, porque conocemos las consecuencias; la impresión de que hay algo en el presente que es inmediatamente más importante (el gobierno de Bush dice Jens en la película); la cuestión de la culpa y de la culpabilidad de los/as

descendientes de la generación que protagonizó esos acontecimientos, así como de las víctimas; y por último, pero no menos importante, el papel de los/as llamados/as espectadores/as, es decir, los/as que no expresan una opinión, no toman una posición, simplemente se quedan al margen y siguen la situación. La película, muy bien construida y dirigida, muestra una realidad absolutamente normal, en la que jóvenes que suelen ser progresistas, de diferentes clases sociales, y también con diferentes antecedentes familiares y culturales, se encuentran viendo personificadas en ellos/as mismos/as, en sus cuerpos, en sus frases, en sus actitudes, esas categorías por las que al principio dan por sentado que saben lo que son, y que piensan que es imposible que puedan seguir interpellando a un alemán después de la experiencia del nazismo. Lo que llama la atención es la absoluta fluidez e inconciencia con la que ellos/as juntos/as se deslizan lentamente de ser individuos, con características muy diferentes, a ser un grupo compacto, que lleva un uniforme, que hace un gesto como saludo compartido, que imprime su marca/logotipo por toda la ciudad y, lo que es más importante: que responde a un solo líder, el profesor, y que excluye violentamente a quienes no quieren unirse al grupo.

Vivir hoy en un país que ha soportado una dictadura en el siglo XX, una dictadura moderna, significa pasar por grandes cantidades de huellas, más o menos explícitas, más o menos voluntariamente disfrazadas, que hablan a quienes las encuentran, las atraviesan y las leen, a menudo inconscientemente. No hay inmunidad de rebaño para la continua sollicitación que cada uno/a de nosotros/as soporta al atravesar los lugares materiales e inmateriales que las dictaduras han difundido con signos que aún hoy hablan con eficacia y peligro. Una expresión lingüística, un gesto, un lugar, una canción o un objeto pueden ser portadores/as de un recuerdo que parece haber olvidado casi su origen, pero que lleva en

su interior su potencial violento y sobrecogedor. Por eso, un análisis iconológico de esos signos a distancia de tiempo, tal y como resurgen hoy, no es un ejercicio intelectual, sino una forma de decodificar las reencarnaciones siempre presentes de los signos que el tiempo ha dejado a la posteridad. En este texto me gustaría mostrar cómo fue y es a menudo el arte el que proporciona herramientas para analizar, decodificar y rectificar críticamente esas señales, partiendo de la capacidad de leerlas, en primer lugar, como objetos estéticos capaces de producir una comunicación todavía activa y pertinaz. Pero, al mismo tiempo, me gustaría aportar un ejemplo opuesto de cómo el propio arte, si se utiliza de forma instrumental para el poder, puede consolidar valores ligados a las dictaduras del pasado, proponiendo nuevas visiones que parecen alejadas de ese pasado, pero que en realidad solo están bien disfrazadas para volver a ser propuestas hoy en una versión “políticamente correcta”.

Uno de los temas que más me apetece tratar y sobre el que llevo tiempo pensando es el papel del espacio público durante las dictaduras, pero aún más después de su caída. Estamos en un momento de discusión muy acalorada sobre la cuestión de las huellas dejadas en Alemania por el gobierno de Hitler, en Italia por Mussolini, en España por Franco y en todos los países de Europa del Este por las diversas dictaduras que se sucedieron. Una cuestión compleja que ha desencadenado y desencadena ahora más que nunca agitados debates.

El espacio habla sin cesar. No hay un solo lugar que no esté atravesado por las trayectorias de la experiencia que lo han transformado en un espacio colectivo.³ Esta consideración

3 Aquí me gustaría citar la distinción de Michel de Certeau entre *lugar* y *espacio*, que me parece perfecta para explicar cómo los “lugares” de los recuerdos traumáticos del pasado pueden transformarse en “espacios” de acción en el presente. “Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea), según el cual los elementos se distribuyen dentro de las relaciones de coexistencia. Ahí pues, se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo

general adquiere valor y profundidad al hablar de un espacio que fue concebido y realizado con una intención oratoria y retórica precisa puesta en marcha por un poder dictatorial. El espacio es y sigue siendo culpable, produce narrativas violentas que no se desvanecen con el tiempo, sino que cambian en relación con el uso que se hace de él y el papel que se le otorga. Así, uno de los temas centrales de la memoria traumática es no imaginar nunca el espacio público como un telón de fondo neutro, sino concebirlo siempre como un actor principal.

Una de las características esenciales de casi todas las dictaduras, al menos en Europa, es el uso de la monumentalidad, que podríamos decir que es la versión material de la retórica comunicativa y oral. La grandeza, la majestuosidad, aluden a un poder fuerte, masculino, fálico, que subyace en toda oligarquía violenta. De ahí que uno de los primeros temas a los que hay que enfrentarse al querer abordar las huellas aún gritadas de esa retórica de la piedra sea la dimensión monumental.

Muchos de los espacios por los que pasamos hoy han sido escenario de atrocidades o han representado simbólicamente lugares de poder de gobiernos dictatoriales, pero han sido transformados en espacios “inocentes” de su historia después de esos acontecimientos. Una tendencia a la inocentación pública del espacio domina las ciudades europeas posteriores a la Segunda Guerra Mundial que, a

“propio”: los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es, pues, una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad (...) Hay *espacio* en cuanto se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan­cian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.” (1990: 129). (Las cursivas son del original.)

menudo son ajenas, no por negligencia sino por una precisa elección política, a la densa red de estribillos y ecos que nos solicitan los espacios traumáticos. Quiero plantear la cuestión con respecto a los espacios de la cultura, aparentemente menos violentos y portadores de legados traumáticos menos evidentes y que, en cambio, conservan una fuerza evocadora especialmente poderosa que debería, con más razón, ser objeto de clarificación.

Ya después del 8 de septiembre de 1943, Italia se enfrentó a una cuestión que iba a ser, y sigue siendo hasta hoy, central en su historia: su desfascistización. El proceso, que implicó a todas las partes del Estado a nivel gubernamental, económico y jurídico, no fue menos importante y crucial a nivel cultural. La falta de un verdadero proceso de desfascistización de Italia y de descolonización de las antiguas colonias ha transformado de hecho al país en una especie de zona franca, un ejemplo limitante y al mismo tiempo ilustrativo de cómo un Estado dictatorial puede sobrevivir a su propia desaparición, a su muerte aparente, mediante procesos definidos como “pacificación”, unidad y reconciliación nacional, pero de hecho como estrategias de eliminación y borrado. La particular conformación cultural de Italia, referida siempre como país de la belleza y el arte, ha contribuido a la creación de una indulgencia generalizada hacia cualquier forma de cultura fascista, que ha producido, y sigue produciendo con gran vigor, modelos de marginación y exclusión principalmente sobre una base racial, pero no solo. Durante muchos años, sobre todo en la historiografía progresista, se sostuvo la vulgata de que el fascismo no había producido cultura, y que como no podía haber “cultura fascista” no había riesgo de reproducir una cultura neofascista. Un error, probablemente en parte deliberado, que hizo que los productos culturales de los veinte años de fascismo no fueran estudiados durante muchas décadas,

impidiendo así su decodificación y lectura crítica, con la consecuencia de su continuidad subterránea y perniciosa que reaparece continuamente en la cultura italiana desde los años cuarenta hasta hoy.

Este texto no puede tratar en detalle la cuestión del fracaso de la depuración de los fascistas de todo tipo de papeles clave desempeñados durante el régimen y luego en la República de Salò por el Estado italiano en la época republicana democrática, pero quisiera sin embargo dar un mínimo de coordenadas políticas para comprender mejor cómo estas fueron entonces decisivas en los procesos de eliminación de la memoria de la época.

Ya en 1943, con la llegada de los aliados, y más concretamente de los estadounidenses a Italia tras la caída de Mussolini, se crearon tribunales y organismos oficiales compartidos por los nacientes gobiernos partisanos y, de hecho, por los militares aliados, con el fin de identificar inmediatamente a los fascistas y colaboracionistas que debían ser depurados de los cargos que ocupaban durante el régimen, y organizar su detención y juicio. Este comienza con cierto ritmo, e inmediatamente se identifica a las personas y se las hace responsables de sus acciones durante el fascismo. Pero Italia se sumerge en la plena ocupación nazi, las formaciones partisanas tienen que luchar y se forma la República de Salò que, con Badoglio, no es más que un régimen fascista más moderado y “aceptable”. Así pues, la verdadera fase de identificación, juicio y castigo, así como, tal vez más importante, la purga de las oficinas del gobierno estatal y local, comienza realmente en 1945 y alcanza su clímax en 1946. Un año marcado por la famosa Amnistía de Togliatti (*cf.* Franzinelli, 2016). Se ha discutido y escrito mucho sobre el decreto emitido por Palmiro Togliatti, entonces ministro de Justicia del primer gobierno democrático, pero lo que nos interesa son dos elementos: el primero, que la Amnistía además de decretar la

total impunidad de los fascistas, en cualquier grado de responsabilidad en que hubieran estado comprometidos con el fascismo, se convirtió en la premisa esencial para la anulación cultural radical de cualquier necesidad y posibilidad de analizar el régimen en sus vertientes más oscuras, violentas y arraigadas en la mentalidad común; el segundo, la anulación u ocultación física de numerosos documentos que fueron así destruidos y perdidos, impidiendo una lectura atenta de todos los fenómenos que el fascismo había generado, ante todo, precisamente como cultura del poder. Todos los “hombres de Mussolini”, como dice un interesante ensayo de Davide Conti (2018), no solo no sufrieron consecuencia alguna por su adhesión al fascismo o por haber sido sus flanqueadores, sino que pudieron volver a ocupar muchos de los puestos clave del Estado en muy pocos años, sin interrupción en sus cargos, informando así la cultura italiana de la posguerra de forma dramática, manteniendo realmente las visiones e imaginarios del fascismo.

No solo los militares, los jueces y los políticos permanecieron en sus puestos, con cambios aparentemente menores, sino que también los/as directores de museos y de las principales instituciones culturales, los/as intelectuales, los/as artistas de todas las disciplinas, los/as arquitectos/as, los/as diseñadores/as y similares pudieron cambiar de túnica con una despreocupación que caracterizó el período posterior a la dictadura, pero que en Italia estaba realmente increíblemente extendida. Por otra parte, la ausencia total de juicios a los/as autores/as del fascismo, a los asesinos y a los torturadores, hizo aún más aceptable el “perdón” hacia los/as que solo habían producido cultura. Esta visión superficial, yo diría que deliberadamente superficial, ha eliminado cualquier espíritu crítico con respecto a aquellos/as que, durante el régimen, ni siquiera eran partidarios/as silenciosos/as sino verdaderos/as adeptos/as, y que después de la guerra pudie-

ron volver a entrar en las filas de la democracia sin ningún problema. En los últimos tiempos, he discutido a menudo esta cuestión con colegas historiadores/as del arte, oyéndolos/as decir que el arte tiene una especie de pasaporte, como una burbuja protectora, que siempre le permite superar el presente contingente. En otras palabras, fue Mario Sironi quien creó un verdadero estilo neomonumental y neoclásico para el fascismo, directamente subordinado a sus oficinas de propaganda y que, una vez terminado el régimen, se convirtió en un elemento colateral que permite mostrar su pintura como absolutamente inocente. En una reciente exposición retrospectiva dedicada a él en el Museo del Novecento de Milán, admiré el hábil eslabonamiento con el que se presentaba toda su obra sin dar nunca realmente protagonismo a su período más importante, significativo e incluso valioso, es decir, el período fascista. Omitir que ese arte responde a un canon estético preciso, que recuerda valores esenciales de la modernidad fascista, no solo es un acto de revisionismo histórico del arte, sino que impide totalmente captar su valor y su innovación. No es necesario decir que Sironi no era fascista, que su arte no era fascista, sino que hay que estudiar lo que el arte de Sironi proponía, precisamente, porque era fascista; cómo su modernismo neoclásico respondía perfectamente a la idea de Mussolini de una nueva monumentalidad imperial para la nueva Italia unida y fascista. Pero la amnistía política y jurídica también sirvió para “amnistiar” la cultura y el arte, hasta el punto de inventar la inexistencia de una verdadera cultura fascista.

El libro seminal de la erudita italianista estadounidense Ruth Ben-Ghiat es quizá el primero que ha abordado de forma sistemática y orgánica la cuestión de la cultura fascista, desde un punto de vista histórico y, por consiguiente, iconográfico. En sus palabras:

Sin embargo, los fascistas no buscaban simplemente proteger los intereses tradicionales frente a la sociedad de masas. El fascismo representó más bien un intento de modernización sobre la base de premisas autoritarias, es decir, poniendo las nuevas tecnologías de la información, la movilización de masas y la reproducción al servicio de los objetivos sociales, políticos y militares del régimen. Mussolini no sólo pretendía “hacer a los italianos”, sino rehacerlos según esquemas que facilitaran sus proyectos de conquista y colonización. (2004: 12)

La labor cultural del Duce consistió precisamente en construir el nuevo hombre fascista, que debía tener características precisas desde todos los puntos de vista: carácter, físico, moral y, por supuesto, estético. La cultura era una palanca formidable para construir modelos de identificación fuertes, eficaces en el momento, pero también duraderos en el tiempo. Las artes, entendidas como cualquier forma de comunicación estética, desde las plásticas tradicionales, pasando por las escénicas, hasta el sonido, pero también la gráfica, la moda, el diseño y, por supuesto, la arquitectura, no fueron adornos al margen del fascismo, sino los pilares principales de la construcción, en primer lugar, del fascismo como imagen, como símbolo vivo de los valores propuestos por Mussolini. Subestimar, por tanto, el significado cultural de la dictadura fue un error histórico y, en consecuencia, político, de gran importancia que hizo que, durante mucho tiempo, los/as artistas posteriores al régimen no asumieran la carga de una crítica profunda de esa cultura y de los valores que tan hábilmente había inculcado en las mentes de los/as italianos/as. Ruth Ben-Ghiat escribe:

La política estetizada que caracterizó la cultura de masas del régimen aplicó este principio modernista de forma colectiva, con la intención de crear nuevas comunidades de fe y acción. Este entrelazamiento de la ética y la estética dio a la producción cultural una función importante en los programas fascistas de transformación colectiva. (2004: 16)

La cultura también se convirtió en un elemento de cohesión nacional, lo que permitió a Mussolini dar un valor unitario a toda la península. Ver a Italia como portadora de un nuevo canon estético la elevó de nuevo a un papel de supremacía mundial, como lo había tenido en los siglos antiguos, y que los/as historiadores/as del arte y los/as arqueólogos/as refrendaron construyendo una historia del arte italiano, que comenzaba en la época romana y terminaba en el modernismo de los/as nuevos/as artistas fascistas. No es casualidad que una revista símbolo del enfoque cultural fascista, *La difesa della razza*, aunque reconocía que los/as italianos/as pertenecían a la raza aria, insistiera mucho en la idea de una raza italiana, en nombre de una continuidad cultural, a menudo comparada con el atraso de las culturas no europeas, sobre todo después del inicio de las conquistas coloniales.

El fascismo creó un complejo sistema que permitió el control, la censura e incluso la autocensura de los/as intelectuales. Comenzó creando sindicatos de artistas en todos los contextos, que exigían la afiliación al PNF (Partito Nazionale Fascista) para poder acceder a él, pero hasta cierto punto también se convirtió en la fuerza motriz de la cultura a través de premios, exposiciones y apoyo financiero. El régimen, por un lado, trazaba una línea narrativa única que no permitía voces discordantes y, por otro, concedía gran importancia a quienes se alineaban, consolidando el papel social de los/as artistas y apoyándolos/as de forma

sustancial y efectiva. Esta política estratégicamente perfecta creó un nuevo tipo de intelectual italiano/a, que luego encontró su continuidad en el clientelismo de la posguerra, lo que hizo que muchos/as intelectuales y artistas, a pesar de no ser de probada y convencida fe fascista, siguieran trabajando sin tomar nunca partido realmente. Esta condición fue el requisito previo para que la mayoría de ellos/as pudiera aparecer como “inocente” en el período posterior a la dictadura. Muy pocos/as podrían llamarse realmente fascistas, aparte de tener o no tarjeta del partido político, pero solo como compromiso público, pero de hecho todos/as ellos/as no se oponían al régimen y lo apoyaban aunque fuera indirectamente. Al igual que en el caso de los/as juristas, los/as políticos/as y los/as burocratas, habría que empezar a desenterrar los archivos del fascismo, documentos que atestiguan el papel de los/as intelectuales y los/as artistas que más tarde, en los años de la república, aparecieron incluso como opositores/as aunque estuvieran totalmente alineados/as por pura conveniencia. Mussolini se dio cuenta muy pronto de que los sistemas represivos podían mantener a raya a ese pequeño puñado de auténticos/as opositores/as, y que la mejor estrategia para aplicar con los/as demás era la incorporación, el reconocimiento y el apoyo. Por otro lado, Italia era un país inexistente, nacido hacía un puñado de décadas, rodeado de países europeos con una “tradicción” nacional ya consolidada. Así, el fascismo hizo realidad el primer sueño de los/as intelectuales y artistas, frustrados/as por una modernidad que había excluido a Italia, a pesar de su glorioso pasado de siglos anteriores como país de arte y genio por excelencia, que era el de una cultura nacional, moderna y reconocida internacionalmente.

Ahora me gustaría presentar dos estudios de caso sobre la relación entre el arte contemporáneo y el espacio público fascista en Italia: un ejemplo de camuflaje y un ejemplo virtuoso de reinterpretación crítica.

El Palazzo della Civiltà Italiana⁴ (Palacio de la Civilización Italiana) fue construido según un diseño de Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula y Mario Romano.⁵ Tenía forma cúbica con 4 fachadas con 77 arcos por fachada, que más tarde se convertirían en 54 (9 columnas de 6 arcos cada una) para mostrar el número de letras del nombre y el apellido del dictador Benito (6) Mussolini (9). El edificio, cuyas obras comenzaron en julio de 1938, tiene la forma de un paralelepípedo de base cuadrada con la inscripción tallada en el travertino que lo cubre, en tres líneas, en letras mayúsculas romanas: “Un pueblo de poetas de artistas de héroes/ de santos de pensadores de científicos/ de navegantes de transmigradores”, cita de un discurso que Mussolini pronunció el 2 de octubre de 1935 contra las sanciones propuestas por la Sociedad de Naciones contra Italia por su invasión a Etiopía. Desde 2013, el edificio está gestionado por la casa de moda romana Fendi, que lo ha convertido en su sede (Figura 1).

4 El Palazzo della Civiltà Italiana ha sido declarado edificio de interés cultural por el MIBACT (Ministerio de Patrimonio y Actividades Culturales) en virtud del Decreto Legislativo 42/2004, por lo que está destinado al uso expositivo y museístico; desde julio de 2013 y hasta finales de 2028, está arrendado al grupo de alta costura Fendi.

5 En los arcos de la planta baja hay 28 estatuas, cada una alegórica de las virtudes del pueblo italiano: en el sentido de las agujas del reloj, desde la primera a la izquierda de la fachada en Viale della Civiltà del Lavoro, se ubican las alegorías del heroísmo, la música, la artesanía, el genio político, el orden social, el trabajo, la agricultura, la filosofía, el comercio, la industria, la arqueología, la astronomía, la historia, el genio inventivo, la arquitectura, el derecho, la primacía de la navegación, la escultura, la matemática, el genio del teatro, la química, la imprenta, la medicina, la geografía, la física, el genio de la poesía, la pintura y el genio militar. En las cuatro esquinas de la base hay cuatro monumentos ecuestres que representan a los Dioscuros, obra de Publio Morbiducci y Alberto Felci.

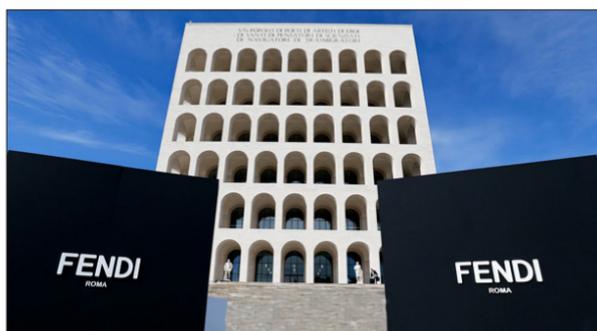


Figura 1. Sede de Fendi, Palazzo della Civiltà Italiana, Roma. Foto: Viviana Gravano.

En los días inmediatamente posteriores al encargo, Fendi organizó una serie de actos para celebrar el “magnífico” edificio. El primero fue una obra de *video mapping* creada por Mario Nanni, con el título *Genius Loci. Poesía de la luz*.⁶ El texto que acompaña a la obra en la página web de la empresa fundada por el artista dice:

(...) el espíritu del lugar, todo lo que este lugar representa, hace vivir y sentir; su alma. El poema de la luz “genius loci” de Mario Nanni es un homenaje al palacio de la civilización italiana y a su espíritu metafísico capaz, a través de la luz, de sentirse en casa: la nueva sede de la maison Fendi. *Nullus locus sine genio* (ningún lugar carece de genio), decían los latinos; ningún lugar tiene alma sin luz. Los lugares ganan su espíritu a través de la historia, de la acumulación de emociones y vidas pasadas, de las acciones de las personas que los habitan, de los materiales que los caracterizan: el palacio de la civilización italiana, en su poder metafísico

6 Nanni, M. *Genius loci. La poesía della luce*, Palazzo della Civiltà Italiana en Roma, nueva sede de la Maison Fendi. Primera representación: 22 de octubre de 2015 a las 19.30 horas, última representación: 26 de octubre de 2015 a las 18.00 horas.

y silencioso, con su presencia material e imponente en el paisaje romano, destaca como símbolo de la magnificencia romana, como estandarte del espíritu italiano en el mundo. Es la obra más importante construida en Roma en los últimos 100 años, una expresión perfecta de la vanguardia cultural italiana del siglo XX. (Viabizzuno, s/f)

Por lo tanto, uno de los lugares simbólicos del fascismo es visto como un lugar de luz, que representa la vanguardia cultural italiana y la obra más importante construida en el último siglo. No solo eso, sino que su valor simbólico se lo dan los/as que han pasado por ella y la han vivido que, dado su largo abandono, son solo los/as que la utilizaron durante la época fascista. La instalación, además de realzar la monumentalidad retórica del edificio, construye una serie de efectos luminosos con la inscripción de la fachada. Una inscripción que anuncia una guerra de invasión, que marca el inicio de la sangrienta ocupación de Etiopía por parte de la Italia fascista, una inscripción que también recuerda el desprecio de Mussolini por la prohibición de la Sociedad de Naciones de atacar a un país indefenso que no había amenazado en absoluto a Italia. Esa inscripción, que muchos ciudadanos/as romanos/as recitan como loros, como una frase un tanto retórica pero al fin y al cabo verdadera, nos clasifica como poetas y navegantes, gracias al borramiento total de la historia de esa terrible frase, presagio de muerte y destrucción para un pueblo alejado de Roma.

La experta en moda Clara Tosi Pamphili escribe sobre Fendi en el “Coliseo cuadrado” (nombre popular de este palacio) y la polémica consiguiente, en la revista *Artribune*:

Una tramontana bien fría recuerda a los no tan numerosos invitados que el Palazzo della Civiltà

Italiana, desde el 22 de octubre oficialmente la nueva sede de la Maison Fendi, es uno de los lugares más altos de Roma. Las letras que yacen en la escalinata anticipan la llegada de una de las obras que celebran la reapertura de uno de los edificios simbólicos de la historia de la capital y del país: son las mismas letras que, proyectadas en la fachada en la Poesía de la Luz del artista Mario Nanni, han vuelto a su lugar en forma luminosa para recomponer la inscripción “Un pueblo de poetas, artistas, héroes, santos, pensadores, científicos, navegantes, transmigrantes”. Junto a las hermanas Fendi, Silvia Fendi, Karl Lagerfeld y Monsieur Arnaud, el presidente y director general de la *maison*, Pietro Beccari, saluda a los invitados con la serenidad de quien ha completado una operación difícil e importante: “Estamos orgullosos de poder devolver a nuestra ciudad, Roma, y al mundo entero, el Palazzo della Civiltà Italiana, símbolo de nuestras raíces romanas y del continuo diálogo entre tradición y modernidad, valores siempre apreciados por Fendi. (2015: s/n)

Tosi Pamphili no solo cita una obra del siglo XX como edificio-símbolo de la capital, sino que insiste en el valor de la inscripción ignorando por completo su matriz política colonial. Luego menciona al final a Pietro Beccari, CEO de Fendi, citando claramente el vínculo romano-fascista y, evidentemente, los valores de la casa Fendi en la actualidad. Para cerrar este terrible panorama, me gustaría mencionar otras dos iniciativas de Fendi en relación con el Palacio de Eur. La primera es una página del sitio web dedicada a las líneas de moda joven dirigidas para chicas/os jóvenes, en la que un adolescente juega en las fotos con los edificios Eur, el obelisco y varios palacios, y el texto que la acompaña dice:

Seguimos volviendo al principio. Llámenos nostálgicos, pero hay algo super mágico en esos maravillosos muros de mármol que se alzan en lo alto —como nuestro recién nacido imperio— al reflejar el calor y la atmósfera de la ciudad eterna. Así que el verano es el verano de la moda colectiva, porque definitivamente estamos sintiendo el jersey de colores y los zapatos elegantes y voladores de la colección masculina FENDI FW 2017-18. ¿Usted también lo siente? ¡Es la maldita llamada del futuro! Respire el verano y tome algunas fotos mientras lo recorre. No importa el camino que tome, la nueva Roma estará allí.

La sección dedicada, como es lógico, a los/as jóvenes habla explícitamente de la nostalgia, del imperio y de los vínculos con una cierta romanidad fascista, citando al final la famosa expresión de Mussolini “nueva Roma”⁷

Se ha discutido mucho sobre la operación de Fendi como una posible estrategia de resemantización de un edificio considerado de alto valor estético pero con una importante carga simbólica. El ejemplo de Fendi es, en mi opinión, perfecto para mostrar cómo el valor y el potencial simbólico negativo de la arquitectura y las obras de arte fascistas en las que todavía estamos sumergidos/as en Italia sirven precisamente de telón de fondo y de pista para volver a proponer instancias neofascistas, ni siquiera demasiado ocultas. Se acusó a Ruth Ben-Ghiat de querer derribar los problemáticos edificios fascistas de Italia, y ella dejó muy claro que no pretendía eso en absoluto, sino que planteaba la cuestión de no eliminarlos de nuestra memoria, de no “normalizarlos”, para que parecieran integrados en el paisaje de hoy, inocentes y sin ninguna carga histórica negativa. Creo

7 El sitio web ya no existe, pero se pueden ver rastros de él en *NSS Magazine* (s/f).

que esta es precisamente la cuestión central de la memoria del nazifascismo en Italia. Se trata de un claro intento de inocular los lugares simbólicos, que conservan una poderosa significación violenta propagandística, no para cambiar realmente su signo, sino solo para poder “reutilizarlos” para resucitar instancias cercanas al fascismo, aunque traducidas a un lenguaje contemporáneo.

Patrizia Violi, en su fundamental ensayo *Paesaggi della Memoria* (2014), escribe:

La memoria (...), parece tener una relación privilegiada con el espacio, que se convierte en una de las principales formas en que se convierte en discurso, a veces sin que seamos conscientes de ello. Los lugares siempre nos hablan de nuestro pasado, incluso cuando no los escuchamos. Incluso se puede llegar a considerar la espacialización de la memoria como una condición para su narrabilidad.

El espacio, sobre todo si se entiende como un espacio público de cruce cotidiano, es un vector de una memoria evidente, colectiva, a menudo bien identificada, pero también puede ser portador de mensajes inconscientes, que no tienen un impacto importante en la comunidad que los habita. Las iconografías que manifiestan estos objetos no son solo las que se pueden identificar figurativamente. El Palazzo della Civiltà Italiana, así como todo el conjunto de edificios del Eur, solo conserva algunos símbolos evidentes del fascismo (algunas águilas y la terrible inscripción ya mencionada), pero su misma monumentalidad, tan ensalzada por gran parte de la crítica arquitectónica italiana de la posguerra como un brillante ejemplo de modernidad mínima, responde a una lógica que el propio Mussolini proponía: la exaltación de una Roma imperial —y sería mejor

decir imperialista— que se reconectaba con la retórica arquitectónica de la Roma del emperador Augusto.

Nos vemos obligados a creer que la propaganda fascista sólo enfatizó las raíces “romanas” del ducismo y el carácter “romano” del imperialismo italiano para construir una imagen de heroísmo clásico y ofrecer al hombre de la calle un contexto “universal” e histórico para captar la grandeza de los logros de Mussolini. El culto a la romanidad fue muy útil para apoyar a la clase que el fascismo estaba haciendo historia. Comparando la “Marcha sobre Roma” de Mussolini con el golpe de Estado de Sulla y César, la propaganda fascista dio a entender que la Italia fascista cruzó su Rubicón en el camino hacia el poder mundial. (Visser, 1992: 5-12)

El “Coliseo cuadrado”, construido pensando en la modernización del antiguo Coliseo romano, no es una mera cita, y no es casualidad que lleve la inscripción que hace referencia a la ocupación de Etiopía. Su forma debe recordar un objeto del pasado que identifique internacionalmente a Roma como el lugar de una gran civilización del pasado expandida por todo el mundo. Mussolini tiene que luchar con la imagen de sus enemigos directos, Francia e Inglaterra, que tienen verdaderos imperios, y la única manera de hacerlo, al no tener las fuerzas para crear un dominio mundial italiano real, es reconstruir una nueva Roma que en todo sentido sea comparable a la ciudad que todo el mundo occidental ha exaltado como *caputmundi*. En 1934, en la asamblea quinquenal del Partido Fascista, el propio Mussolini declaró: “(...) después de la Roma de los Césares, después de la Roma de los Papas, existe hoy una Roma, la Roma fascista, que, con la simultaneidad de lo antiguo y lo moderno, se impone a la admiración del mundo” (1951:187). La relectura de los comunicados y

de las operaciones artísticas acogidas por Fendi en esta clave pone de manifiesto el peligro de una posición ambigua y justificativa hacia la arquitectura del *ventennio*. La Roma de Mussolini parece capaz de engullir dos ideas opuestas: la ansiedad futurista deseosa de barrer toda vejez “decadente” y “parasitaria” con la piqueta iconoclasta, junto a una visión anticuaria de la ciudad nueva. (Gentile, 2007: 81-82).

Se trata de una operación que parece tan exitosa como siempre, incluso desde el punto de vista de las secuelas de esa visión hasta el día de hoy. Emilio Gentile, en el ya histórico volumen *El fascismo de la piedra*, subraya el poderoso valor simbólico de la arqueología para Mussolini, que no estaba interesado en un culto filológico de la Antigüedad, sino que quería reconstruir una Roma que exaltara su pasado augusto en diálogo con la nueva arquitectura fascista, en una visión monumentalista que, según Gentile, se inspiraba en el pensamiento de Nietzsche.

En el Eur, en el Palazzo degli Uffici, construido a pocos centenares de metros del Palazzo della Civiltà, Publio Morbiducci esculpió el bajorrelieve *La historia de Roma* a través de las obras que representan desde arriba a la izquierda a la loba amamantando a Rómulo y Remo y la fundación de la ciudad, pasando por las grandes obras del pasado, el Templo de Júpiter, el Ara Pacis, el I Panteón y otros, a la llamada Tercera Roma con Garibaldi, y en la parte inferior la imagen del Duce a caballo flanqueado a la izquierda por soldados de la Primera Guerra Mundial y a la derecha por niños/as, mujeres que expresan su fe por la patria y soldados coloniales con la insignia fascista, y al fondo el obelisco de Axum robado en Etiopía durante la conquista. La obra de Morbiducci reafirma una vez más que el volumen limpio y mármereo del Palazzo della Civiltà, incluso sin querer detenerse en las estatuas que completan su simbolismo, es en sí mismo, como forma, un símbolo fascista, que no deja otra lectura posible

que la de un enorme objeto significante que domina una memoria dolorosa y difícilmente removida por operaciones de maquillaje institucional como la concedida a Fendi.

Las obras públicas son el verdadero fundamento de la política de propaganda de Mussolini. En Italia, casi todas las grandes ciudades, pero también casi todos los pueblos pequeños, tienen un edificio público o un monumento fascista. Por lo tanto, está claro que derribar todo es una tarea imposible. Ciertamente, en muchos casos sería posible proceder a la eliminación total de los vestigios fascistas —ver, por ejemplo, el obelisco con la inscripción DUX que se levanta en el Foro Itálico de Roma—, pero en otros casos hay que encontrar un nuevo sistema de mediación que garantice que esos signos no se vuelvan inocentes en la vida cotidiana o, peor aún, se ignoren deliberadamente, a menos que vuelvan a tener el mismo valor simbólico de que gozaron durante el período de la dictadura. El acalorado debate en torno a la demolición de monumentos y símbolos coloniales, de la esclavitud y de la dictadura ha adquirido en los últimos años un lugar realmente importante en el debate internacional, y este texto no es el lugar para hablar de ello, pero me gustaría mencionar un ejemplo virtuoso de intervención artística que, en Italia, ha propuesto en mi opinión una solución muy interesante.

En Bolzano, en la Piazza del Tribunale, antigua Piazza Arnaldo Mussolini, se construyó la sede del Partido Nacional Fascista entre 1939 y 1942 como parte del diseño de la “Nueva Bolzano” deseado por el régimen fascista con el nuevo plan urbanístico (1933-1934). En el edificio del tribunal aún se conserva un bajorrelieve fascista que se realizó durante los años de su construcción pero que, como veremos, se instaló finalmente en 1957. Cito la descripción que aparece en la página web oficial del Ayuntamiento de Bozen/Bolzano, que me parece exhaustiva:

El bajorrelieve de Hans Piffraeder con el Duce a caballo en el centro fue realizado para embellecer la llamada “Casa Littoria”, sede del Partido Nacional Fascista y de las organizaciones colaterales, construida entre 1939 y 1942 según un diseño de los arquitectos Guido Pellizzari, Francesco Rossi y Luis Plattner. La obra consta de 57 paneles (...) [sus] dimensiones lo convierten probablemente en el bajorrelieve más impresionante realizado durante el fascismo y que aún se exhibe al público. El lenguaje artístico de Piffraeder tuvo que lidiar con el estricto control ejercido sobre su obra por el “Comité para la Construcción de la Casa Littoria” (...) Por esta razón, así como por las dificultades técnicas objetivas, los trabajos continuaron a un ritmo lento. Los últimos relieves de travertino, ejecutados por la empresa Giovanni Battista Vannucci de Pietrasanta en Lucca, llegaron a Bolzano aproximadamente dos meses antes del 25 de julio de 1943, fecha de la caída del fascismo. Debido a este retraso, tres de los 57 paneles no pudieron ser colocados en su lugar y permanecieron allí durante mucho tiempo en el llamado “arengario”, el gran balcón utilizado para las reuniones sobre el que se expone el bajorrelieve. Después de la guerra, la Superintendencia de Monumentos de Trento propuso sin éxito la retirada de la obra de Piffraeder para evitar las “reacciones desfavorables del elemento alógeno”. Durante muchos años, la situación no cambió, hasta que en 1957 se colocaron también los tres paneles que faltaban (Provincia Autonoma di Bolzano, s/f).

Así, quien pasa hoy por esta plaza central de Bolzano, se encuentra con que ve en un edificio público, utilizado ahora para una función administrativa de la república democrática,

un bajorrelieve que ensalza al dictador que gobernó Italia durante veinte años a principios del siglo pasado. En concreto, el bajorrelieve lleva en el centro una figura de Benito Mussolini a caballo, haciendo el saludo romano (un gesto prohibido por la ley que sanciona la apología del fascismo desde 1952) (Ley N° 645, 1952), rodeado de figuras alegóricas de los Grupos Universitarios Fascistas, el Partido Nacional Fascista, la Opera Nazionale Dopolavoro, la Gioventù Italiana del Littorio y la Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, con el lema del Duce *credere, obediire e combattere* (“creer, obedecer y luchar”) debajo. Junto a este panel central se encuentran las demás narraciones: la historia del ascenso del fascismo y la lucha contra los “bolcheviques” desde la Primera Guerra Mundial hasta la Marcha sobre Roma; las conquistas coloniales, comenzando con la representación gemela de un antiguo legionario romano y un moderno fascista colonial; la participación en la Guerra de España; y finalmente la representación de las virtudes del fascismo: las artes, las ciencias, la agricultura. La representación se cierra con una figura masculina, proyecto en mano, construyendo la nueva Italia, representando de nuevo al propio Mussolini, pero también al artista y en general al nuevo hombre fascista que construye una nueva Italia.

Así, el bajorrelieve es una especie de compendio histórico, una enciclopedia del fascismo, como ocurría muy a menudo en las obras públicas encargadas por el Duce. Esta violenta narración, más simbólica que explícita, que muestra a los africanos encadenados y al León de Judas, símbolo del emperador de Etiopía atravesado hasta la muerte, domina una plaza de la Italia democrática y republicana.

En 2011, durante el cuarto gobierno de Berlusconi, el ministro de Cultura Sandro Bondi, necesitando hacer caja con los votos del partido mayoritario del Tirol del Sur, llegó a un acuerdo para la restauración y conservación del bajorrelieve con el presidente de la Diputación de Bolzano,

Luis Durnwalder (Di Michele, 2020). Una carta del ministro dirigida personalmente a Durnwalder afirma explícitamente que la solución del problema del palacio de Bolzano es una prioridad de su ministerio, y que será su tarea encontrar una forma acordada para que la región tenga poder de decisión sobre el asunto.⁸

La decisión provocó la reacción de varios/as historiadores/as, sobre todo locales, que se opusieron a la retirada del bajorrelieve de su emplazamiento, en favor de una intervención *in situ* que explicara su valor histórico. Por ello, el Ayuntamiento de Bolzano propuso primero no retirar la escultura, sino cubrirla de la vista, pero luego se decidió convocar a un concurso de ideas para “depreciar” el valor simbólico de la obra. Citando de nuevo la página web oficial: “El 2 de febrero de 2011, el gobierno provincial de Bolzano convocó un concurso de ideas para la transformación de la fachada del edificio”. El concurso se dirigía a todos “los artistas y las artistas, los arquitectos y las arquitectas, los historiadores y los trabajadores de la cultura”. La solución para la fachada fue transformar el friso en un “lugar de la memoria”, de modo que “ya no fuera directamente visible, sino accesible para una visita informada y debidamente comentada mediante textos explicativos”. Las ideas y los proyectos podían presentarse de forma libre y debían prever un diálogo arquitectónico y artístico con el propio edificio y con el conjunto de la Piazza del Tribunale. Otros criterios de evaluación consideraron la creatividad, la viabilidad y la calidad de la información histórica. Se creó una comisión especial para evaluar los proyectos.

La participación en el concurso fue muy numerosa, presentándose 486 proyectos, de los que se seleccionaron cinco ganadores *ex aequo*, entre ellos el de los artistas de Gardena

8 La carta casi completa fue publicada en *Alto Adige*, el 5/02/2011.

Arnold Holz knecht y Michele Bernardi, que se terminó eligiendo con las modificaciones y añadidos oportunos.

La convocatoria del concurso pedía una intervención que pudiera actuar sustancialmente sobre el objeto, pero historizándolo y dando al público herramientas para leerlo y comprenderlo. Antes de pasar a analizar la obra ganadora, me gustaría mencionar cómo la oposición de derechas rechazó la instalación de Holz knecht y Bernardi. Tres concejales, Caruso y Galante (Unitalia) y Bova (Alto Adige nel cuore) presentaron una denuncia ante la fiscalía de Bolzano para bloquear las obras.⁹ Lo interesante es que la denuncia se refiere a la llamada “protección de conjuntos”, que es una ley italiana que prohíbe la eliminación de una obra pública que sirva para identificar la identidad histórica de un lugar y la comunidad que lo habita. La ley provincial de urbanismo de Bolzano reza:

Los conjuntos de elementos (Ensemble), en particular las vistas de calles, plazas y zonas edificadas, así como los jardines con edificios, incluidos los elementos individuales de dichas instalaciones consistentes en vegetación, espacios abiertos y masas de agua, son objeto de una protección especial en el planeamiento urbanístico, si su conservación viene dictada por razones de carácter científico, artístico o cultural local. (Provincia Autónoma di Bolzano, 11/08/97. Legge provinciale N° 13. Legge urbanistica provinciale)

9 Una página de Facebook creada por el Comitato civico per la salvaguardia artistica del basorilievo da cuenta de la historia del asunto. Disponible en: <https://www.facebook.com/177456718964220/posts/talebani/1338793506163863/> Consultada: 30/11/2023.

Así que la queja tiende a señalar un bajo relieve fascista y racista que glorifica la violencia, un elemento constitutivo de la cultura y el paisaje de Bolzano. Y en un video de uno de los presentadores, se dice claramente que el bajo relieve no solo debe permanecer claramente visible, sino que debe poder mostrar de forma fehaciente el contenido simbólico que expresa. La segunda nota interesante es que en la página de Facebook del Comité para la Defensa del Monumento, así como en las manifestaciones de protesta organizadas por la derecha en la plaza, la calificación para los/as que apoyan la instalación es la de “talibán”. Esta nota, que podría parecer simplemente una trivialización del momento histórico en el que se produjo el episodio, es en cambio significativa de ese principio de actualización del que hablo en este texto. En una época de feroz islamofobia de derechas, de feroz racismo dirigido al mundo árabe, los/as que abogan por una reinterpretación de los modelos racistas fascistas del pasado se asimilan a la peor figura del “árabe”, obviamente en el imaginario racista y estereotipado. Así, un hecho histórico del pasado sirve para consolidar un estereotipo racista del presente.

El trabajo de Arnold Holz knecht y Michele Bernardi es, en mi opinión, una intervención virtuosa que debe citarse como ejemplo. Los dos artistas proponen superponer al bajo relieve, que así permanece *in situ*, un cartel de neón en el que se lee la conocida frase de la filósofa alemana Anna Arendt “Nadie tiene derecho a obedecer”, escrita en las tres lenguas de la comunidad local (italiano, alemán y ladino). Frente al bajo relieve, una larga vitrina explica la historia de la obra y cada detalle simbólico (Figura 2). La intervención propone una respuesta que es, como dice la comisión de la competencia, mínima, pero al mismo tiempo poderosa e incisiva. La obra inicial no se borra por completo, sino que se antepone el pensamiento que borró esa iconografía

de violencia y muerte. Lo hace de tal manera que conserva un rastro de lo que propuso aquel oscuro período, pero al mismo tiempo ilumina materialmente una luz que traza su final moral y material. Las explicaciones de la plaza devuelven la posibilidad de juicio y de agencia a los/as transeúntes, dándoles la responsabilidad de leer esas imágenes, de decidir cómo juzgarlas, pero también de traerlas a la actualidad como recuerdos de un pasado que no es en absoluto pasado. El proceso de desempoderamiento es un concepto que puede ser ambiguo, porque no niega el poder sino que lo resta, pero si se aborda con la inteligencia con que se ideó esta instalación adquiere una fuerza y un potencial diferentes. La elección de yuxtaponer las palabras con las imágenes tiene un valor estético muy interesante, porque evita las ocultaciones, los camuflajes que en realidad en la paradoja harían del objeto un lugar de deseo, de curiosidad, y lo mostrarían como prisionero, y por tanto digno de castigo, y pone en primer plano una voz que lo llama por lo que es, que lo nombra claramente. Además, el escrito llama a todos/as a la acción, a la responsabilidad, porque niega uno de los principios esenciales de la defensa de los/as autores/as nazis en la posguerra: la necesidad de obedecer. De día, la escritura es un desorden visual que atraviesa las figuras, las deconstruye, no eliminando su legibilidad sino perturbándola, poniendo al/la espectador/a en un fructífero estado de incomodidad. Por la noche, su luminosidad frente a la opacidad de la piedra de abajo se vuelve aún más poderosa desde el punto de vista simbólico, incluso didáctico si se quiere, pero con una sencillez al servicio de una obra pública, que vive en una plaza.



Figura 2. Arnold Holzknacht y Michele Bernardi, Nadie tiene derecho a obedecer, Bolzano Piazza del Tribunale. Foto: Viviana Gravano.

El ejemplo de Bolzano nos dice que no solo existe la demolición, o al contrario la aceptación indiferente, de las obras de arte públicas del fascismo en Italia, que estas pueden ser sometidas a un trabajo de revisión histórica que puede enriquecer el patrimonio público antifascista, utilizando siempre el arte que sabe remediar un mensaje que hoy es inaceptable.

Bibliografía

- Alto Adige (5/02/2011). *Bondi predilige il termine "Sudtirolo"*. Disponible en: <https://www.altoadige.it/cronaca/bolzano/bondi-predilige-il-termino-sudtirolo-1.461824> consultada: 17/10/2023.
- Ben-Ghiat, R. (2004). *Fascist Modernities, Italy, 1922-1945*. Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- Comitato civico per la salvaguardia artistica del bassorilievo. Página de Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/177456718964220/posts/talebani/1338793506163863/> consultada: 17/10/2023.
- Conti, D. (2018). *Gli uomini di Mussolini. Prefetti, questori e criminali di guerra dal fascismo alla Repubblica italiana*. Turin, Einaudi.

- de Certeau , M. (1990). *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana.
- Di Michele, A. (2020). Storicizzare i monumenti fascisti. Il caso di Bolzano. *Geschichte und Region / Storia e regione*, Vol. 29, N° 2: 149-167.
- Franzinelli, M. (2016). *L'Amnistia Togliatti. 1946. Colpo di spugna sui crimini fascisti*. Milán, Feltrinelli.
- Gansel, D. (dir.). (2008). *Die Welle*. Rat Pack Filmproduktion.
- Gentile, E. (2007). *Fascismo di pietra*. Bari, Laterza.
- Gravano, V. (2024). *Discordare. Ricerche artistiche sulle eredità del fascismo in Italia*. Roma, DeriveApprodi.
- Jones, R. (1980). The Third Wave. *The Next Whole Earth Cataloge*. 1220, pp. 374-377.
- Mussolini, B. (1951). *Opera omnia*, vol. XXVI. Florencia, La Fenice.
- NSS Magazine (s/f). Fendi presenta F is For... Fun. Una giornata all'insegna di Sun & Fun per le strade di Roma. Disponibile en: <https://www.nssmag.com/it/fashion/11898/fendi-presenta-f-is-for-fun> consultada: 17/10/2023.
- Provincia Autonoma di Bolzano (s/f). *Il Bassorilievo: la storia del fascismo per immagini en BZ Luce sulle dittature. Il bassorilievo Bolzano: da Hans Piffraeder a Hannah Arendt*. Disponibile en: <https://www.bassorilievomonumentale-bolzano.com/it/temi/bassorilievo.html> consultada: 17/10/2023.
- República italiana (20/06/1952). Ley N° 645.
- Tosi Pamphili, C. (31/10/2015). Fendi, il Colosseo Quadrato e le polemiche. *Artribune*. Disponibile en: <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2015/10/fendi-polemica-palazzo-della-civiltà-italiana-roma/> consultada: 17/10/2023.
- Viabizzuno (s/f). *Genius loci, Roma*. Disponibile en: <https://www.viabizzuno.com/it/progetti/progetto/219> consultada: 17/10/2023.
- Violi, P. (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milán, Bompiani.
- Visser, R. (1992). Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità. *Journal of Contemporary History*, N° 27: 5-12.

Parte IV. Entre generaciones: experiencias y elaboraciones artísticas

Capítulo 9

Poéticas performático-documentales y trabajo *posmemorial*

Reverberaciones de lo personal para una deixis común

Mariana Eva Perez, Denise Cobello

Este artículo explora en el ciclo de conferencias performáticas “Mis Documentos” (2012-2020) la relación entre el teatro de su curadora Lola Arias y las búsquedas estéticas de un grupo de artistas en particular, afectados/as directamente por la dictadura en la infancia. Caracterizados/as desde la crítica académica como integrantes de una “segunda generación” en relación a la de sus padres (considerados los destinatarios directos de la violencia estatal), sus producciones artísticas han sido frecuentemente estudiadas a la luz de la noción de *posmemoria* (Hirsch, 2008).

Aquí analizaremos tres conferencias performáticas del ciclo que problematizan y enriquecen los abordajes de tipo *posmemorial*. Acentuando un modo *afiliativo* de transmisión horizontal o intrageneracional, el vínculo entre Arias y los/as artistas invitados/as promueve y multiplica la responsabilidad social acerca del pasado reciente. En este sentido, postulamos que algunas de estas conferencias pueden pensarse como continuación de *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2012) y *Melancolía y manifestaciones* (2012), “trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, filmes, textos,

recuerdos” (Arias, 2016: 9). Sostenemos que la recursividad autorreferencial que aflora ya desde el título del ciclo genera bucles infinitos de tensión enunciativa en las obras. ¿Quién se hace cargo de los “documentos” que se presentan? ¿A quién remite el posesivo “mis”? ¿Y qué implicancias tiene este juego deíctico en la construcción de memorias sobre el pasado común?

Seleccionamos para el análisis tres conferencias performativas correspondientes a diferentes ediciones del ciclo: *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone (2013), *Capítulo 32*, de Liza Casullo (2014) y *Papá, tengo miedo*, de Francisco Garamona (2017). Las dos primeras se encuentran disponibles para su visionado en el Núcleo Audiovisual Buenos Aires, el archivo audiovisual del Centro Cultural San Martín. Para el análisis de *Campo de Mayo*, hemos recurrido también a bibliografía crítica (Keizman, 2015; Tosoratti, 2017; Peller, 2018; De la Puente, 2020) y a entrevistas (Yaccar, 2016; Proaño Gómez y Manduca, 2017). *Papá, tengo miedo* no contó con un registro en video pero pudimos acceder a los textos transcritos por la poeta Tálata Rodríguez como parte de la *performance*. Asimismo, realizamos entrevistas en profundidad con Casullo y Garamona a fin de reponer distintos aspectos del proceso creativo y de las obras en sí.

La *posmemoria*, término acuñado por Marianne Hirsch (2008) para pensar en las consecuencias del Holocausto, refiere a una estructura de transmisión intergeneracional de la memoria. Supone que es posible transmitir memorias de hechos no vividos al tiempo que asume que esa memoria mediada es distinta al recuerdo de los/as contemporáneos/as o testigos. La conexión intensa con el pasado no estaría mediada por el recuerdo sino por una proyección imaginativa y creativa. Hirsch fue la primera en sugerir la aplicabilidad de esta noción de *posmemoria* al caso argentino. Distintos/as autores/as han analizado *Mi vida después* desde esta perspectiva

(Hernández, 2011; Sosa, 2014; Maguire, 2017; Nanni, 2019; Tarantuviez, 2022), cuya aplicación a las diversas producciones de la llamada “segunda generación” generó un intenso debate sobre su adecuación o no al contexto local (Sarlo, 2005; Levey, 2014; Ciancio, 2015; Vaisman, 2018; entre otros). Esta discusión ha eclipsado aportes que podrían ser sustanciales acerca del concepto de *posmemoria* al análisis de las producciones culturales de lo que, en términos de Hirsch, habría que pensar como “segunda generación”, caracterización ya de por sí problemática puesto que los/as llamados/as “hijos/as” argentinos/as son al mismo tiempo una segunda generación en relación a la de sus padres y una “generación 1.5”, al decir de otra estudiosa del Holocausto, Susan Rubin Suleiman (2002), que con ese término designa a los/as niños/as y adolescentes que sufrieron en carne propia la persecución de los nazis.

También *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone, ha sido leída como producción *posmemorial* por distintos/as autores/as (Keizman, 2015; Peller, 2018; De la Puente, 2020). Las otras dos conferencias performáticas seleccionadas no han sido reseñadas ni analizadas en trabajos académicos. Las tres dialogan con los estudios sobre *posmemoria*, problematizan en distintos sentidos su aplicación para el caso argentino y contribuyen a avanzar en la distinción entre un tipo de transmisión posmemorial intrafamiliar, intergeneracional, filiativa y una (re)transmisión entre contemporáneos, intra-generacional y afiliativa.

“Mis documentos” (2012-2020): un ciclo de conferencias performáticas con curaduría de Lola Arias

La *conferencia performática (lecture-performance)* fue caracterizada por Julia E. Gaseta (2015) como una búsqueda

artística basada en una acción que alude a una conferencia académica clásica. Estudiada además en trabajos anglosajones (Ladnar, 2013; Rilke, 2013; Cerezo, 2016) en vínculo con experiencias artísticas como el *happening*, el *body art* y la *performance art*, Rilke (2013) reconoce como primera *lecture-performance* la obra de Robert Morris *21.3* (1964) un *re-enactment* sobre la conferencia de 1939 del historiador de arte Erwin Panofsky titulada “Studies in Iconology”.

En Buenos Aires, un primer antecedente de esta forma data de 1966, con el estreno de *Sobre happenings* en el Instituto Di Tella, coordinada por Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Leopoldo Maler y Miguel Angel Telechea (Costa y Masotta, 2019 [1967]). Un nuevo interés por la conferencia performática se manifestó en 2007 con la llegada de la obra *Testigo de las ruinas* (2001-2005) del grupo Mapa Teatro de Colombia, programada en el Centro Cultural Recoleta en el marco del “Encuentro Hemisférico de Performance y Política”. Dos años después se presentó *Make me stop smoking*, del libanés Rabih Mroué, estrenada en Europa en 2006. El contacto de Lola Arias con la escena internacional y algunas de sus precedentes colaboraciones con artistas como Stefan Kaegi, Tim Etchells y Ant Hampton, sumados al incipiente interés demostrado por la escena porteña durante la primera década del siglo XXI hacia la conferencia performática, resultaron el terreno propicio para que en 2012 saliera a la luz la primera edición del ciclo “Mis documentos” en el Centro Cultural San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.

La propuesta buscaba sin dudas entrar en diálogo con las nuevas tendencias estéticas pero también encontrar un modo propio de producir conferencias performáticas realizadas por artistas locales a partir de una intención de cruce disciplinario que tiende

un puente con las experimentaciones que en los años 60 habían iniciado Masotta, Costa y Jacoby, entre otros, en el mítico Instituto Di Tella. (Cobello, 2023)

Esta hipótesis se refuerza al tener en cuenta que en el ciclo participaron artistas directamente relacionados/as con el experimentalismo de los años sesenta, como el propio Roberto Jacoby y otros/as pertenecientes a generaciones posteriores pero que se reconocían en esas formas de pensar lo nuevo en el arte, como Andrés Di Tella, Rosario Bléfari, Ana Gallardo, Ulises Conti o Francisco Garamona. Las cinco ediciones presentadas en Buenos Aires con gran aceptación del público y amplia repercusión en la prensa¹ permitieron que la conferencia performática cobrara relevancia como forma artística en el campo de la *performance* y el teatro performático local.²

La presentación del ciclo anunciaba una propuesta en serie en la cual artistas de diferentes disciplinas eran convocados/as con el propósito de exhibir “una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesion(e) secretamente” (Arias, 2012). Desde la literatura, el cine, la danza, el teatro o las artes visuales cada uno/a de ellos/as daba a conocer una investigación sobre un tema particular.

1 En el sitio oficial de Lola Arias puede verse una selección de artículos de prensa argentinos dedicados a varias de las ediciones de este ciclo. Disponible en: <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/04/prensa-mis-docs-20132014.pdf> Consultado: 31/08/2023.

2 Esto se confirma con el estreno de obras y ciclos relevados en Aguilar (2022) como *Los sonidos de la revolución* (2017) de Vladimir Tarnopolsky, *¿Sangre o ketchup? transubstancias* (2017) de José Alejandro Restrepo/Emilio García Wehbi, *Suficiente y más que suficiente* (2017) de William Kentridge y Maricel Álvarez en La Bial de Performance 2017, el “Ciclo de conferencias performáticas: territorios en conflicto” (2017) curado por Gabriela Massuh y Carlos Gamarro en el Teatro Cervantes, el ciclo (y competencia) de conferencias *Copa asalto a Romero Brest I y II* (2019-2020) en el Centro Cultural “Paco Urondo” y *Poéticas del distanciamiento* (2021) en el Centro Cultural General San Martín.

El tratamiento escénico de base fue para todas el mismo: un espacio ocupado solo por un escritorio, una computadora conectada a un proyector y una pantalla sobre la pared de fondo donde se proyectaban fotos, videos, mails y demás registros archivados por cada artista en su carpeta “Mis documentos”. Cada artista presentaba ideas que conformaban un proceso creativo, una forma de trabajar, de indagar un material. Según Arias, su propuesta buscaba combatir el espíritu endogámico de cada disciplina que caracteriza al espectro artístico local:

Cada arte está en su propio nicho, son como islas. Hay islas de artes visuales, de cine experimental, de teatro, de danza. Cada uno tiene sus salas, sus bares, sus fiestas. Hay que ocupar espacios institucionales para romper con esa sensación claustrofóbica y generar formas de encuentro y hasta de contagio (Arias en Sosa, 2012: s/n).

Entre teatro, instalación, *performance* y video, las piezas de la serie “Mis documentos” son creadas a partir de la singularidad de cada artista pero siguiendo las consignas y sugerencias de Arias, quien se pone al servicio para pensar y crear junto a sus invitados/as, para impulsarlos/as, como una especie de “consultora asistente, psicóloga o frontón” (Arias en Halfon, 2014). De este modo, la curadora interviene archivos ajenos como una forma de promover y sostener un ámbito de discusión, intercambio y actualización en torno a la intersección entre lo íntimo y lo común.

Los documentos de una generación: de *Mi vida después* a la edición 2013 de “Mis documentos”

Mi vida después es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos —a veces épicos, a veces poblados de secretos— de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos.

(Arias, 2016: 10)

Con estas palabras presenta Lola Arias la publicación de la trilogía compuesta por *Mi vida después*, *El año en que nací* y *Melancolía y manifestaciones*. Las marcas que identifica como pertenecientes a su generación son el material de una indagación que Arias emprende primero desde los roles de dramaturga y directora pero sin comprometer su historia personal, y finalmente aplicando los mismos procedimientos, incluso su presencia en el escenario, para contar la relación con su madre, una madre que en el año del golpe de Estado no resiste ni huye ni es atrapada, sino que cae en una profunda depresión. Si hace falta filiarse para tomar parte en esta discusión, Arias afirmará con *Melancolía y manifestaciones*: “Yo también era ‘hija de’” (2016: 16). Es así como cierra esta trilogía, buscando de manera explícita identificar los efectos de la dictadura sobre su generación, entendidos estos en un sentido amplio, lo que le permite rebasar cualquier categoría de víctima que recorte individuos particulares de ese colectivo generacional del que la directora se siente y reconoce parte.

La segunda edición del ciclo “Mis documentos”, estrenada el 12 de julio de 2013 en el Centro Cultural General

San Martín, retoma de manera directa esta línea de trabajo y estas reflexiones. No es casual que ese año, en el mismo espacio teatral, se haya presentado la última obra de esa trilogía sobre la generación de los/as hijos/as que nacieron entre los setenta y los ochenta y fueron afectados por una “dictadura [que] no solo había producido exilio, tortura y asesinatos, sino que también había ido envenenando a muchos sigilosamente” (Arias, 2016: 140).³ La edición 2013 de “Mis documentos” estuvo integrada por: *Colección de gallos*, de Ana Gallardo; *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone; *Ricky y el pájaro*, de Martín Oesterheld; *Fotografías/fantasmas*, de Andrés Di Tella; *Punto de fuga*, de Laura Kalauz y Agustina Luz López; *El affaire Velázquez*, de Albertina Carri; y *Sujeto Transnacional*, de Marsha Gall e Ivana Vollaro. A diferencia de la primera edición,⁴ en esta las políticas de la memoria y de la herencia ocuparon un lugar destacado. Pero incluso a su interior constatamos una sobrerrepresentación llamativa de artistas que son huérfanos/as de madres y padres desaparecidos/as (Bruzzone, Oesterheld y Carri) y cuyos trabajos presentados en “Mis documentos” giraron en torno a esta condición compartida.⁵ Cecilia Tosoratti (2017)

3 *Melancolía y manifestaciones* se presentó en el Centro Cultural General San Martín, donde se realizaron cuatro funciones en abril y cuatro en octubre de 2013.

4 La edición 2012 estuvo integrada por: *Traducción simultánea*, de Sofía Médici; *Pirata oficial*, de Julián d'Angiolillo; *El viaje del “Vapor Salado del Sud” a Chascomús*, de Mariano Llinás; *Siete viajes*, de Nele Wohlatz y Gerardo Naumann; *La biblioteca del hombre feliz*, de Lux Lindner; y *Hoy*, de Beatriz Catani.

5 La *performance* de Laura Kalauz y Sofía Médici puede ser pensada en la misma serie. Kalauz, argentina radicada por entonces en Zurich, es hija de un ex preso político y Laura, si bien no hace explícita ninguna relación con su propia historia, trae a la escena, a través de su voz, a dos mujeres presas en la actualidad. Andrés Di Tella, por su parte, no solo es autor de una de las primeras producciones audiovisuales que devolvieron voz a los/as militantes revolucionarios/as de los 70 (*Montoneros, una historia*, 1994), sino que además su conferencia gira en torno a una película inconclusa sobre la historia de sus propios padres. También la *performance* de Gallardo remite a la herencia paterna, en su caso a partir de una colección de gallos de cerámica.

advierde esta coincidencia y analiza estas tres conferencias performáticas focalizando en la figura espectral del/la desaparecido/a y preguntándose por los modos de representación de la desaparición en los cuerpos presentes de sus hijos/as:

Martín, Félix y Albertina adquieren la significación de *repertorios* vivos. Sus cuerpos, sus gestos, sus voces, el *estar allí* en escena para ser parte de la transmisión de la historia es lo que Diana Taylor (2012) denomina la memoria de *repertorio*. En este sentido, sus cuerpos adoptan un carácter político: cobran sentido en nuestra historia como país y, al mismo tiempo, nuestra historia adquiere sentido en esos cuerpos. (Tosoratti, 2017: 1276)

Al convocarlos, Arias es consciente del potencial cultural de los materiales que pueden llegar a emerger y lo confirma en una de las últimas entrevistas dadas por el cierre del ciclo en Buenos Aires: “[M]uchas de las conferencias ‘estrenadas’ allí luego se convirtieron en una obra, como sucedió con *Cuaterros*, la película de Albertina Carri, que surgió como un proyecto para ‘Mis Documentos’ y luego se convirtió en film” (Sabatés, 2017). Algo similar ocurrió con la conferencia performática de Bruzzone, que después de años de representarse devino novela primero y película después.

Una carrera en espiral hacia un centro invisible: *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone

Félix Bruzzone es escritor y docente de escritura. Sus padres, Félix Roque Jiménez y Marcela Bruzzone Moretti, militantes del PRT-ERP, están desaparecidos/as desde 1976.

Sin participación pública en organizaciones de Derechos Humanos, Félix se dio a conocer como autor cuando publicó, casi en simultáneo, su libro de cuentos *76* (2008a) y su novela *Los topos* (2008b). Estos textos exploraron de diversas maneras, todas desprejuiciadas, algunas delirantes, la orfandad como producto del terrorismo de Estado. Pero si bien esta condición era conocida por la crítica, su obra no había transitado por lo autobiográfico en sentido estricto hasta esta conferencia performática.

El punto de partida de *Campo de Mayo* fue la novela que por entonces se encontraba escribiendo, cuyo protagonista es un corredor que persigue la figura de su madre desaparecida. Como narra en la conferencia, todo comenzó cuando decidió mudarse con su familia, sin advertirlo, cerca de Campo de Mayo, una de las mayores guarniciones militares del país, donde funcionó un auténtico campo de concentración y exterminio.⁶ Una vez instalado en el barrio, Bruzzone recibió el llamado de una persona que le aseguraba que su madre había estado secuestrada en ese lugar. Esta revelación fue el disparador de una investigación sobre Campo de Mayo que asumió en principio la forma de un proyecto de escritura.

[U]n día vino Lola Arias, que es la directora, y me propuso hacer algo en escena con este material que ella sabía que existía. Yo tenía algunos textos, partes de una novela sobre Campo de Mayo que nunca terminé

6 En Campo de Mayo funcionaron antes y durante la dictadura al menos cinco espacios de reclusión: los centros clandestinos de detención "El Campito" y "Las Casitas", una prisión militar (la llamada "cárcel de encausados"), un sector del hospital adonde llevaban a parir a las embarazadas desaparecidas y el aeródromo. De la pista aérea ubicada en el predio despegaban los vuelos que arrojaban a las víctimas al mar. De acuerdo con el alegato de la fiscal Gabriela Sosti en la Megacausa Campo de Mayo, "[a] menos 6 mil personas padecieron en sus mazmorras de las que apenas sobrevivió el 1 por ciento, un porcentaje de sobrevivencia menor al peor campo de concentración nazi" (Bullentini, 2021).

y también algunas cosas escritas sobre ese corredor. Aparte tenía mis entrevistas, los audios, fotos, un montón de cosas de Campo de Mayo e hicimos la prueba. (Proaño y Manduca, 2017: 235)

Si, como afirma Betina Keizman, “la identidad del escritor como hijo de desaparecidos es la condición transversal” que recorre las ficciones de Bruzzone (2015: 2), nos preguntamos qué rol jugó la curaduría de Arias en la creación de un efecto documental para dejar aflorar

(...) un material lateral, un discurso reflexivo y autobiográfico, otra vertiente del continuum de escritura con el que comparte, sin embargo, innegables coincidencias temáticas (...) [E]l discurso de la performance no ha sido expuesto al trabajo fuerte de imaginería ficcional que ya es un sello de estilo del autor. (Keizman, 2015: 2)

Los rasgos autobiográficos aparecen acentuados en la *performance* no solo con el uso de la primera persona sino también con la proyección de la foto de su madre ocupando toda la pantalla, dominando la escena, una imagen hasta ahora elusiva, la de la madre “real” del autor (Figura 1). En un mismo tono intimista, casi testimonial, Bruzzone comparte recuerdos de su infancia, como las veces que atravesaba con su abuela el predio de Campo de Mayo para ir a la casa de su tía sin saber, en ese momento, todo lo que ese lugar significaba en su historia familiar. Sin embargo, la conferencia vira de este tono hacia un registro más informativo, ligado a la investigación realizada sobre el territorio:

Lo primero que supe (...) fue que mi investigación no iba a ser detectivesca. Y no iba a ser sobre el pasado.

[Muestra una foto de Campo de Mayo.]⁷ Para eso ya hay libros muy buenos. Testimonios. Fuentes. Elementos variados y complejos que nunca estuvieron a mi alcance. Y además, por alguna razón la obsesión por saber iba para otro lado. [Muestra otra foto de Campo de Mayo, en la que se ven tanques.] Lo que me interesaba, sabía, era rearticular mi relación con el lugar. Y preguntarle a otros cuál era su relación con el lugar. Y, puesto que yo y todos los que vivimos cerca, probablemente sigamos viviendo allí por mucho tiempo [enseña otra foto donde aparece otro vehículo militar] intentar pensar en el futuro de ese lugar. (Bruzzone, *Campo de Mayo*, 2013)



Figura 1. *Campo de Mayo*, 2013. Foto: cortesía de Lola Arias.

Según Bruzzone, su propuesta inicial era más inconexa, ya que incluía solo fragmentos de la novela que estaba escribiendo, pero Arias insistió para darle una estructura “más narrativa” (Bruzzone, 2022). En su relato sobre el proceso creativo la urgencia aparece como circunstancia condicionante.

7 Trabajamos con el texto inédito de la *performance*, cedido por el autor. Algunas didascalias forman parte de ese texto. En otros casos, como en este párrafo, las hemos repuesto a partir del visionado.

Lola decidió prácticamente todo. Nosotros le llevamos el material y algunas ideas, como la idea del corredor. Las cuestiones de puesta fueron decisiones de ella. Nos fuimos poniendo de acuerdo. Fue todo bastante rápido, tuvimos que tomar decisiones con bastante rapidez. (Proaño Gómez y Manduca, 2017: 239)

El formato del ciclo le permite a Bruzzone desplegar los materiales de su investigación. Describe la base militar que según su relato ocupa seis mil hectáreas, indicando en *Google Maps* cada espacio público o semipúblico, sus actividades y funciones: escuela de suboficiales, barrio de suboficiales, club de deportes, hospital militar, aeródromo, matadero, zona de tiro y planta de tratamiento de desechos. Comparte las fuentes relevadas como parte de este trabajo de campo: entrevistas a vecinos, a un teniente que entrena rugbiers en el lugar, a un paleoartista que tiene el proyecto de desarrollar allí un parque temático sobre dinosaurios. Una serie de objetos que va colocando sobre el escritorio (plantas, soldaditos, dinosaurios de plástico) le permite introducir mudos comentarios irónicos. Entre ellos se destaca un libro: *Nacidos para correr* de Christopher McDougall (2011). Bruzzone explica que a partir de la lectura de este texto su enfoque cambió, dejó de lado los testimonios y decidió escuchar la voz que surgía de su interior mientras corría por los alrededores de Campo de Mayo. En este momento de la conferencia, el otro *performer*, Lucas Balducci, que comparte la escena con Bruzzone haciendo las veces de asistente, deja su lugar en la mesa y se dirige al centro del escenario, se sube a una plataforma delante de la pantalla que proyecta un *traveling* de la base militar y corre en el lugar mientras Bruzzone lee fragmentos de su futura novela esbozados a partir de la acción de correr, textos escritos en tercera persona cuyo personaje principal es “el corredor”. Balducci corporiza al

personaje, incorporando un componente ficcional a la escena performática. Bruzzone había imaginado al comienzo que el corredor diera vueltas alrededor de la sala; Arias aceptó probarlo, pero lo descartaron y la directora sugirió entonces proyectar el *traveling* de Campo de Mayo (Bruzzone, 2022). En esta propuesta, la proyección del espacio real propuesta por Arias refuerza la tensión entre ficción y realidad. Quizás si el corredor hubiese dado vueltas alrededor de la sala, como imaginaba Bruzzone, el espacio real hubiese devenido espacio dramático, con todos los riesgos que eso podía acarrear, ya que si el corredor trotaba alrededor de la base militar el público habría quedado súbitamente *adentro*. La sugerencia de Arias de limitar la acción al espacio de una pequeña plataforma dentro del espacio escénico en lugar de modificar por completo el código formal del trabajo, le confiere en cambio autorreflexividad a la *performance* y profundiza la indagación sobre el trabajo con materiales biográficos que vienen realizando tanto Bruzzone como Arias. Así, la referencialidad repuesta por las imágenes de lo real ingresa a la escena y, como cierre, el espacio extraescénico, aludido pero inaccesible, que durante toda la conferencia se fue construyendo y haciendo presente a través de fotografías, mapas, objetos y relatos, ahora aparece en movimiento, proponiendo a los/as espectadores/as una suerte de visita guiada virtual que pasa a la carrera.

En la obra literaria y escénica de Bruzzone tiene un lugar relevante este espacio ficcional de Campo de Mayo, “una geografía mental, emocional y afectiva”, al decir de Maximiliano de la Puente (2020). La trilogía que se inaugura en “Mis Documentos” continúa con la novela también llamada *Campo de Mayo* (2019) y se cierra con el filme de Jonathan Perel *Camuflaje* (2022), que representa la indagación más directa y consistente; pero también la novela *Barrefondo* (2010) y los relatos de *Piletas* (2017), que suceden en sus

alrededores, pueden ser leídos como parte de una cartografía con centro en “El Campito”, o mejor dicho en su ausencia, ya que el mismo fue demolido. La indagación sobre el espacio es otra forma de intentar dar respuesta a la pregunta primera, fundamental y todavía sin respuesta “¿dónde están los/as desaparecidos/as?”.⁸ Desde un abordaje posmemorial, Keizman afirma que el carácter de ausencia de la escritura,

(...) propio a toda obra artística, se reaviva en las escrituras de la post-memoria (Hirsch 2008) en las que el trauma, la reparación o el enigma de un destino registrarían una práctica de la elisión y/o del desplazamiento, es decir, otra forma de la elisión. En *Campo de Mayo*, la gran elisión es la del cuerpo de los padres, en particular el de la madre, la imposibilidad de conocerla y descubrir las circunstancias de su muerte. Lo radical es que esta elisión, con todo su peso existencial, se ha convertido en una materia lateral cuyo rol inalienable es la motivación del proyecto, aunque no es el centro sordo ni el punto ciego alrededor del que la voz discurre. (2015: 4)

Por el contrario, sostenemos que la desaparición es justamente el centro sordo y el punto ciego de la obra de Bruzzone, y el trabajo sobre el espacio que inaugura en “Mis documentos” y continúa en su trabajo posterior refuerza esta hipótesis. Si trazáramos en un mapa el recorrido que realiza Bruzzone a lo largo de toda su obra literaria y escénica, comprobaríamos que primero trota juguetonamente por

8 En un texto posterior a su participación en “Mis documentos”, en un tono abiertamente testimonial aunque siempre irónico, Bruzzone escribe que esa pregunta, “¿dónde están?”, en boca de su hijo, le hizo volver sobre la búsqueda de información acerca de sus padres (Bruzzone, 2016).

los alrededores de Campo de Mayo para ir aproximándose como en espiral a ese *centro invisible* al que solo puede acceder gracias a un dispositivo de realidad virtual que reconstruye “El Campito”, o mejor dicho gracias al montaje que hace suceder ese ingreso en la ficción del filme *Camuflaje*.

Distintos/as autores/as estudian la producción de Bruzzone a partir de la categoría de *posmemoria* (entre ellos, Keizman, 2015; Logie, 2015; Peller, 2018). Una primera crítica a tal abordaje sería del orden de la adecuación, ya que el autor no nació *después* de los hechos, como postula Hirsch como condición para este tipo de transmisión; si luego del secuestro de su padre, que se produjo cuando su madre se encontraba aún embarazada; pero cuando ella también es detenida-desaparecida, Félix era un bebé de tres meses. Es inexacto afirmar, como lo hacen Logie (2015) o Peller (2018), que Félix *no conoció* a sus padres y que por eso las elaboraciones artísticas que hace de su historia son producto de una transmisión *posmemorial*. Si nos interesara ahondar tanto en las circunstancias biográficas del escritor, habría que precisar qué tipo específico de violencia se desplegó sobre él, reflexionar sobre el desapego forzoso producto del secuestro de su madre, experimentado por el autor en carne propia, ya que la desaparición de la madre a tan temprana edad no es (solo) una experiencia vicaria transmitida por otros que sí conservan recuerdos: es algo que le ocurrió a él. En términos de Suleiman, Bruzzone pertenece a la primera franja etaria de la generación 1.5, aquella que aunque contemporánea a los acontecimientos, no podía comprenderlos ni recordarlos (2002: 283). Esto implica a la vez una falta, que la *posmemoria* vendría a tratar de llenar a través de la apropiación de una memoria en principio ajena, pero también un exceso, porque las experiencias heredadas se añaden a las propias, con más dramatismo aun cuando hablamos de circunstancias límites como las que acabamos de mencionar (el desapego

forzoso y la orfandad producto de la desaparición forzada).

Ahora bien, más allá de la adecuación o no de la noción de *posmemoria* para pensar el trabajo de elaboración o de duelo que realiza Félix Bruzzone, resta preguntarnos por la productividad de este enfoque para analizar *Campo de Mayo* y por la relevancia de un análisis tan apegado a circunstancias personales del autor que en verdad desconocemos. De los materiales documentales que presenta la *performance*, solo las fotos de la madre, la que exhibe y otra que describe pero sin enseñarla, se proponen como soporte de una memoria ajena y habilitan una lectura casi directa en clave *posmemorial*, dado el lugar preponderante que Hirsch confiere en su teoría a las fotografías familiares. El resto, fotos y video de Campo de Mayo, entrevistas a vecinos, mapas, todo eso pertenece al presente y se abre al porvenir. Como afirma Tamara Kamenszain, “queda claro que este testimonio íntimo se verá determinado por la relación personal, directa, con el lugar donde se va a vivir, donde el sujeto se busca a sí mismo junto con los demás, como futuro” (2016: 105-106).

“En *Campo de Mayo* la performance como acto repetitivo colabora en la elaboración de la pérdida de la madre”, afirma Peller (2018: 433) antes de entablar una comparación entre la *performance* y el *fort/da* freudiano, en la que coloca a Bruzzone en el lugar del hijo, es decir en “una posición infantil” (ibídem). Sin embargo, *Campo de Mayo* se ocupa de algo más amplio que la relación de un escritor hijo de desaparecidos/as con la ausencia de su madre y la posibilidad de tramitar ese duelo por medio de una repetición creativa, y más allá de las dos fotos mencionadas, no recupera demasiado de una memoria transmitida en la intimidad familiar que podamos identificar con la *posmemoria*. Más que en la historia de los Bruzzone, *Campo de Mayo* se focaliza, como su nombre lo indica y Félix aclara en los paratextos disponibles (sinopsis y entrevistas), en Campo de Mayo. Su centro ciego, como planteamos, es el

vacío que ha dejado la ausencia del “Campito”/la madre, pero a su alrededor giran, como satélites, personajes, datos, situaciones, toda una serie de informaciones *random* que hacen sentido en el universo de Bruzzone y algunas de los cuales van a reaparecer en la novela y el filme. Va trazando así una geografía ficcionalizada con muchos otros sitios de interés, acaso en reemplazo del arrasado campo de concentración, en una lógica de desplazamientos, como señala Keizman. Si fuera pertinente un enfoque *posmemorial* para analizar la obra, el mismo no terminaría de dar cuenta de la heterogeneidad de este mundo que Bruzzone comienza a construir en la *performance*.

Su paso por “Mis documentos” parece marcar un punto de inflexión en la producción de Bruzzone en tanto le permite establecer un nuevo tipo de pacto con el público en el que su biografía y su obra se anudan de otra manera, menos distorsionada que en su literatura. *Campo de Mayo* repone la “inmediatez referencial (...) sustituida por otras técnicas anamnésicas” en la obra literaria de Bruzzone (Logie, 2015: 86).

Bruzzone y Balducci continuaron representando *Campo de Mayo* en distintos espacios entre 2016 y 2017. Con dirección de Mariana Mazover, la obra mantuvo la puesta de Arias; también se acreditó su coautoría en la dramaturgia. En 2019, Bruzzone publicó finalmente su novela *Campo de Mayo* y en 2022, se estrenó *Camuflaje*, la película dirigida por Jonathan Perel donde también es posible identificar restos de la *performance*: allí, finalmente, es el propio Félix quien corre.

Bruzzone es coautor junto con Monica Zwaig de otra *performance*, *Cuarto intermedio* (2018) que, bajo la dirección de Juan Schnitman, retoma elementos de “Mis documentos”: el escritorio, la pantalla, la variedad de lenguajes que se ensaya como estrategia para transmitir de un modo novedoso, en este caso, la experiencia de participar en los juicios de lesa

humanidad, la distancia irónica que es marca registrada de los trabajos de Arias. Así como la conferencia performática *Campo de Mayo* parece haber abierto una zona más testimonial en la producción de Bruzzone, también parece haber movilizado el deseo de ir más allá de la escritura y poner el cuerpo en otros trabajos que intervienen en los debates por la memoria de manera más literal que sus cuentos y novelas.

“La vida después” de la saga familiar: Capítulo 32, de Liza Casullo

Como ella misma dio a conocer en obras autobiográficas precedentes, Liza Casullo nació en México durante el exilio político de sus padres, los intelectuales argentinos y militantes montoneros Ana Amado y Nicolás Casullo. Es música y *performer* y se hizo conocida para el público por su participación en *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, que también musicalizó, junto con Ulises Conti. Allí, como parte del juego escénico con materiales auténticos, Liza mostraba al público los libros escritos por su padre, entre ellos la novela *El frutero de los ojos radiantes* (1984): “es sobre la historia de mi familia y lo dedicó a mi mamá, a mi hermana y a mí. Pusieron Liza con s, yo me enojé mucho” (Arias, 2016: 61). Hacia el final de la obra, la joven recitaba a gritos, como un manifiesto revolucionario distópico, un fragmento de otro libro de su padre, *Para hacer el amor en los parques* (1970). *Capítulo 32*, la conferencia performática presentada en la edición 2014 de “Mis documentos”,⁹ puede ser entendida como una suerte de *spin-off* de *Mi vida después* que retoma la acción justo donde Liza la había dejado.

9 Las otras obras que integraron la edición 2014 fueron: *Padre postal*, de Tálata Rodríguez; *El piano invisible*, de Ulises Conti; *Vidas dobles-Strippers y submarinos*, de Alejo Mogueillansky y Luciana Acuña; *Diapasón: iniciación y secuelas*, de losi Havilio; y *Mi mapa de la 31*, de Leopoldo Estol.

Dos hechos simultáneos dieron origen a la *performance*: la invitación a participar del ciclo y el hallazgo de los ejemplares remanentes de *El frutero de los ojos radiantes* en un sótano de la editorial Folios. La novela de Nicolás Casullo había sido escrita durante el exilio y publicada a su regreso en 1984, y ahora su hija debía hacerse responsable de esta “herencia”: veintitrés cajas de 32 kg y medio cada una, es decir, 745 kg de novela que debían salir del depósito y encontrar otro espacio (Figura 2).



Figura 2. *Capítulo 32*, 2014. Foto: cortesía de Lola Arias.

En el comienzo de la *performance*, mientras el público hace su entrada a la sala del Centro Cultural General San Martín, Liza camina por el espacio escénico con un ejemplar de la novela entre las manos. De principio a fin, lee el índice por capítulos y, una vez llegado al último, el capítulo 31, toma asiento detrás del escritorio, las luces de sala bajan y se da inicio al “Capítulo 32, el regreso o la firma de Moebius”.

La estética del diseño espacial es minimalista e incluye, como siempre, el escritorio (a la derecha), la silla y la computadora portátil conectada a un proyector. A foro y ocupando el centro de la escena se ubica la pantalla sobre la que se proyectan las imágenes de los distintos documentos que

sirven de apoyo visual al relato. Del lado izquierdo, marcando una fuerte diferencia con otras obras del ciclo, una pila de cajas de cartón reenvía al sótano de la editorial y los ejemplares allí arrumbados.

La novela cuenta la historia del bisabuelo de Liza, que llegó en barco desde Italia con apenas cinco años, y que se llamaba Nicolás Casullo, el mismo nombre que llevaría su nieto. La trama va de 1870 a 1974 y transcurre entre Italia y la Argentina. El texto mezcla elementos documentales y ficcionales, con cientos de personajes que nada tienen que ver con la genealogía familiar: rastrear los datos verdaderos se revela una empresa prácticamente imposible. El juego autoficcional a partir de documentos que explota con tanta eficacia *Mi vida después* aparece casi prefigurado en el trabajo que realiza Casullo (el padre de Liza) y la reacción de la hija también se deja ubicar en el universo de las estrategias teatrales de Arias. Ante la dificultad para leer la novela del padre muerto porque le trae su voz, Liza se convierte no en lectora pasiva sino en *family detective* y, más aún, se decide a intervenir el texto a partir de la escritura de un capítulo final, uno que la incluya.

Mientras lee este relato desde su computadora, Liza muestra fotos extraídas de álbumes familiares. Uno a uno se suceden episodios importantes de la vida de su bisabuelo: su primer y segundo matrimonio con las hermanas Juanita y Josefa, las cartas de amor que enviaba a la primera, su licencia de predicador protestante, la casa donde nace Nicolás, el padre de Liza. Los documentos proyectados y el relato viajan del presente de la *performance* a distintos pasados más o menos lejanos. Las imágenes más recientes se pegotean con la actualidad generando una sensación casi inmersiva.

El proceso de indagación de este material es breve y solitario, signado por la urgencia, la precariedad y también la casualidad, ya que el hallazgo de los libros y la idea de hacer de ese material el tema de la conferencia performática

coinciden a su vez “con una gira de *Mi vida después* rarísima en la que íbamos a Lituania y era muy cerca del norte de Italia donde está este pueblo donde sucede todo (...) Ahí es donde dije: empieza la *road movie*” (Casullo, 2022).

El trabajo sobre lo biográfico-familiar no se centra en el padre sino que se remonta en el árbol genealógico de Liza para rastrear la historia de su bisabuelo, ese homónimo y suerte de doble del escritor. Sin perder nunca la sospecha de que parte de los elementos biográficos desarrollados en la novela podrían llegar a ser una invención literaria de su padre, Liza viaja a Génova y a Savona. Su periplo por Italia es narrado en forma de bitácora o diario de viaje, abriendo cada fragmento con una frase alusiva al día y el lugar donde transcurre la acción, por ejemplo: “5 de septiembre: por fin llego a Génova” (Casullo, *Capítulo 32*). Este estilo de escritura en presente, con frases cortas y descripciones depuradas, es un sello característico de la dramaturgia de Arias, que se expresa por primera vez en *Mi vida después* y se replica luego en muchas de sus producciones. Como Bruzzone, Casullo confirma que Arias incidió en el trabajo artístico, poniendo en juego su “capacidad dramática de ir al hueso, de hilvanar y despojar de lo que no. Porque una se va perdiendo, entre que querés contar todo y que te emocionás” (Casullo, 2022).

Si bien el proceso creativo de la *performance* toma como punto de partida una obra de ficción, el viaje de Liza a Italia busca la confrontación con lo real. Esto se expresa tanto en las condiciones de producción con las que se realizó, sin subsidios y costeándose la investigación por sus propios medios, como en la materialidad real de todos los kilos de libros que tenía que sacar de aquel sótano. Pero Casullo redobla la apuesta porque se propone cumplir el deseo de volver que el protagonista de la novela no pudo llevar a cabo, mezclando así deliberadamente ficción y realidad. Su búsqueda detectivesca la lleva tras la añoranza del Nicolás Casullo de

ficción por puertos, calles angostas, torres, acuarios y hasta una rondav de abuelas que reconstruyen para ella “una canzonetta di bambini”. La superposición entre la experiencia de lectura y la experiencia de viaje tal como las narra la *performance* genera un efecto de desdoblamiento, como si de alguna manera el protagonista de la novela y la protagonista de la *performance*, o el bisabuelo y la bisnieta, se encontraran y desencontraran al mismo tiempo, como si recorrieran derecho y revés de una misma experiencia, como en una cinta de Moebius, tras las huellas trazadas por el tercer personaje de esta historia, Nicolás Casullo el novelista.

Una canción trae como coda la concreción de un “acto psicomágico” (Casullo, 2022), una experiencia que rompe con fuerza los códigos de la conferencia clásica para acentuar su aspecto performático. “La melodía trae la voz que nunca conoceré./ La travesía cumple un sueño sin tiempo./ Dando vueltas en una historia familiar que intenta ser real./ Inútil fantasía recordar” (Casullo, *Capítulo 32*). Liza deja la guitarra y explica que la conferencia fue una excusa para desprenderse de esas cajas de libros rescatadas de un sótano, que son las mismas que permanecieron todo el tiempo en el escenario, e invita al público a retirar sus ejemplares. Antes de entregarlos los marca con un sello que mandó a hacer para la *performance* y que remeda la firma de su bisabuelo Nicolás Casullo, incluyendo un trazo que evoca una cinta de Moebius, de ahí el título de su “capítulo”, “el regreso o la firma de Moebius”.

Si, como vimos en la sección anterior, la orfandad como producto de la desaparición forzada se deja describir dificultosamente en términos de *posmemoria*, la intimidad familiar en el exilio, por el contrario, es un medio propicio para este tipo de estructura de transmisión descripto por Hirsch (Pérez, 2022). Cuando en *Mi vida después* Liza Casullo se viste como la madre al presentar las noticias en la televisión (antes de tener que huir del país) o cuando “dirige” a otros

performers en la recreación telenovelesca de la historia de amor y de exilio de sus padres, se apropia de sus recuerdos, los hace literalmente carne (suya y de sus compañeros/as). Son recuerdos que no ha tenido que ir a buscar ni reconstruir, no hay revelaciones en el testimonio de Liza, sino que forman parte del paisaje de su infancia, de su vida. Si bien *Capítulo 32* no tematiza la dictadura ni el exilio, puede inscribirse en el campo de las producciones culturales sobre la memoria si se la lee en línea con *Mi vida después*, como una continuación del trabajo *posmemorial* de Liza a partir de la obra literaria de su padre. Una memoria, en este caso, transgeneracional.

Pero si, como dijimos, *Capítulo 32* puede analizarse como producto *posmemorial* en línea con *Mi vida después*, en tanto profundiza la indagación sobre la cuestión del legado de las generaciones precedentes, más iluminadora resulta la noción de *posmemoria* en su variante afiliativa para analizar qué performa en concreto *Capítulo 32*, qué nuevas posibilidades abre por medio de este gesto final de desprenderse de los libros y ofrecerlos al público. Hirsch distingue *posmemoria* familiar y *posmemoria* afiliativa para dar cuenta de la diferencia entre una identificación intergeneracional, vertical, entre padres e hijos/as que tiene lugar en la intimidad del hogar y una identificación intrageneracional, horizontal, capaz de volver más accesible la posición de los/as “hijos/as” para sus contemporáneos/as (2008: 114-115).

[L]a postmemoria afiliativa sería el resultado de la contemporaneidad y la conexión generacional con la segunda generación literal, combinada con estructuras de mediación que serían ampliamente apropiables, asequibles y, de hecho, lo suficientemente apremiantes como para incluir a un colectivo más amplio en una red orgánica de transmisión. (Hirsch, 2008: 115) [Traducción propia.]

En este sentido resulta productivo entender las producciones culturales de la generación 1.5 argentina o la posgeneración, en términos de Hirsch, como artefactos *posmemoriales* que abren el trabajo creativo a nuevas audiencias a partir de memorias heredadas.¹⁰ Además de las dos funciones en el marco del ciclo “Mis documentos”, *Capítulo 32* realizó algunas presentaciones más en otros espacios entre 2014 y 2018. Tiempo después, un amigo le contó a Liza que, intrigado por comentarios sobre la *performance*, quiso leer *El frutero de los ojos brillantes*: el ejemplar que consiguió tenía el sello de Moebius que indicaba que había pasado por *Capítulo 32*. De esta manera, la novela de Casullo, prácticamente olvidada, fue puesta nuevamente en circulación y gracias a la intervención creativa de Liza alcanzó un nuevo público, se abrió a una nueva generación de lectores/as.

Capítulo 32. El regreso o la firma de Moebius refleja no solo las infinitas vueltas al pasado que es necesario dar para recrear en diferentes presentes la memoria de quienes ya no están, sino también la apertura infinita hacia el futuro. Una relación con el tiempo que, al igual que en *Mi vida después*, se ubica entre la preexistencia y la profecía (Brownell, 2009). La obra posibilita una nueva vida para el libro a partir de un “acto de liberación” (Casullo, 2022). Un acto de entrega de peso literal y emocional que lleva además el sello de la *performance* en la primera página para certificar que esos libros son parte de esa camada que tuvo un *Capítulo 32*. Ahora que podría firmar con su nombre bien escrito, Liza Casullo elige estampar la firma del bisabuelo, su “cinta de Moebius”, reafirmando con ese gesto ficcional la asociación con los tiempos enlazados que habilita la *performance*, generando ecos recíprocos y un movimiento constante que va de lo personal a lo colectivo y viceversa.

10 Esta posibilidad ha sido estudiada en profundidad por Sosa (2014), Blejmar (2016) y Pérez (2022), entre otros.

La omnipresencia de los espectros: *Papá, tengo miedo*, de Francisco Garamona

En la edición 2017,¹¹ a diferencia de las anteriores, las conferencias se presentaron en binomios por única vez, es decir, en una sola fecha. *Papá, tengo miedo*, de Francisco Garamona, fue la última obra de esta edición, programada luego de *Retrato de una artista adolescente*, de Denise Groesman, en la Capilla del Centro Cultural Recoleta (Figura 3).



Figura 3. *Papá, tengo miedo*, 2015. Fuente: imagen de prensa, Centro Cultural Recoleta.

Inspirada en el proyecto de escribir un libro hipnotizado, la *performance* se planteaba como una sesión de hipnosis. Para registrarla en vivo, Garamona “contrató” (según sus palabras) a la poeta colombiana Tálata Rodríguez quien en la edición 2014 había presentado la conferencia *Padre postal*.¹²

11 La edición 2017 tuvo lugar entre agosto y septiembre y las obras que la integraron fueron: *Nuestros queridos objetos*, de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu; *El dibujo tiene poderes*, de Powerpaola; *¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial*, de Fátima Pecci; *Fake news*, del Grupo ETC; *Retrato de una artista adolescente*, de Denise Groesman; y *Papá, tengo miedo*, de Francisco Garamona.

12 Tálata Rodríguez, hija de madre argentina (exiliada en Colombia) y padre colombiano, trabaja en su conferencia performática con las cartas que intercambió con su padre con quien mantuvo “una relación estrictamente epistolar entre los 10 y los 22 años” (Tálata Rodríguez, *Padre postal*, 2014).

La gacetilla del ciclo anunciaba:

¿Cómo se cuenta una vida? ¿Qué es lo que de ella queda guardado en los pliegues de la mente? Imágenes, fantasías, traumas y secretos, ¿adónde se fijan? Todas estas preguntas se responderán mediante una sesión de hipnosis en vivo que Francisco Garamona realizará junto a su terapeuta Horacio Cófreces. Simultáneamente la experiencia será registrada por escrito por la poeta Tálata Rodríguez y se proyectará dando cuenta del puente que comunica el paso del psiquismo profundo a la claridad de la letra. (*Papá tengo miedo*, 11/09/2017)

Por contraste con Félix Bruzzone y Liza Casullo, la biografía de Francisco Garamona era y sigue siendo menos conocida para el público. Garamona es poeta, librero, editor, músico, artista plástico. Fundó y dirige la editorial Mansalva. No interviene en la esfera pública en tanto “hijo de desaparecidos”, no participa de organizaciones de Derechos Humanos, ni ha brindado públicamente su testimonio. Es solo gracias a la consulta cruzada de distintas fuentes que podemos llegar a reponer que sus padres, Adriana Mónica Luján Arias y Guillermo Oscar Garamona, militantes del PRT-ERP oriundos de Rosario, fueron secuestrados respectivamente en Buenos Aires en 1977 y en San Juan en 1978. Si bien el tema está presente en algunos de sus poemas, se difumina en la vastedad y variedad de su obra poética. Solo recientemente la misma ha comenzado a ser objeto de estudios académicos que la inscriben en la “literatura de hijos” (Pino, 2020; Tavernini, 2021).

Una versión de esta conferencia fue presentada en 2018 en el Festival de Poesía y Música PM III, el 5 de septiembre de 2018 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9qSP78ldyv0> Consultada: 31/08/2023.

Aunque no tematizan de manera explícita el terrorismo de Estado, los primeros libros de Garamona, de acuerdo con Emiliano Tavernini, siguen la tendencia de la poesía de otros/as hijos/as en tanto “la voz poética irrumpe con una necesidad de testimoniar desde la poesía la vivencia de la infancia y las circunstancias sociales y políticas que la rodearon” (2021: 340). Por su parte, Mirian Pino advierte en la obra de Garamona “una fuerte inscripción del tema de la muerte a partir del fantasma, la calavera, el esqueleto, los cuerpos desintegrados, el espejo, el cementerio de provincia, los cuales son recuperados por el yo poético para construir una escritura de la memoria” (2020: 3). Más recientemente, Tavernini lee a Garamona en diálogo con la poesía de Fernando Araldi Oesterheld, editada por Mansalva,¹³ y encuentra que la omnipresencia de los espectros

(...) que siempre estuvieron acechando los versos de Garamona se resignifican en las últimas producciones dado que permiten inferir la relación que liga a esta obra con la emergencia de las voces de hijos e hijas de militantes detenidos-desaparecidos que recorre toda la década de los 2000. (Tavernini, 2021: 568)

“Nunca ha sido mi bandera”, nos cuenta Garamona sobre la desaparición de sus padres. “Es algo que sobrevuela la vida de uno de todas maneras. Yo que he nacido de esa forma, para mí es algo normal. Si bien hay una herida, un dolor y todo eso, imagínense que yo ya tengo cuarenta y seis años y lo tengo bien incorporado”, explica y lo grafica con la imagen del *queloide*: “tengo cicatrices que cubren cicatrices” (Garamona, 2022).

13 *El sexo de las piedras* (2014) y *Un veneno de sí* (2016). Fernando es hijo de Raúl Araldi y Diana Oesterheld, desaparecidos al igual que sus tías Estela, Beatriz y Marina Oesterheld y su abuelo Héctor Germán Oesterheld, el autor de *El eternauta* y otras historietas. Es primo hermano de Martín Oesterheld, que participó de la edición 2013 de “Mis documentos”.

A diferencia de los casos anteriores, Lola Arias no intervino en el proceso creativo de *Papá, tengo miedo* que, si bien no fue más extenso en el tiempo, sí fue singular y profundo. El hipnotizador (también psicólogo y artista) quiso asegurarse de la seriedad de Garamona y le puso como condición realizar nueve sesiones previas en su consultorio; la *performance* sería la décima y última.

Lola estaba entre Berlín y Buenos Aires. “Dejó todo en mis manos”, como diría Mario Levrero. Lo armé todo yo. Yo pagué todas las sesiones de hipnosis, después te pagan, como todo lo que tiene que ver con el Estado, cobré como al año. Ella me dio completa libertad para hacer lo que yo quisiera (Garamona, 2022).

Aunque el formato se distanciaba de la conferencia performática, el juego con el riesgo y el azar presentes en la propuesta de Garamona se enlazaban directamente con procedimientos que Arias trabaja en muchas de sus obras. Garamona asegura:

(...) a ella le interesaba que yo estuviera ahí y se entregó a la propuesta que era muy diversa a las otras cosas. Esto iba a ser lo que fuera. Lo que a ella le interesó fue la idea, el concepto (Garamona, 2022).

El tratamiento del espacio retomaba algunos elementos que caracterizaban las conferencias de este ciclo. El escritor se mantuvo, pero esta vez quien estaba sentada frente a la computadora era Tálata Rodríguez. A foro se encontraba la pantalla, pero no se proyectaban allí fotos o videos sino el propio texto producido por Garamona en su sesión de hipnosis y transcrito en simultáneo por Rodríguez:

Desde comienzos de agosto hasta hoy, Francisco Garamona realiza sesiones de hipnosis con el terapeuta e hipnotista Horacio Cófreces, todos los miércoles en su consultorio de Chacarita. La idea es hacer un libro. Un libro que su autor no leerá, y del que no sabrá lo que ha escrito. Francisco no quiere leer el libro hasta dentro de diez años, por lo menos... Por eso me convocó a mí para que transcriba las sesiones. Esta es la última sesión.

Garamona aún guarda la idea de publicar los textos transcritos por Rodríguez. Los liga, dentro de su producción, con una escritura desde la oralidad con la que viene experimentando en los últimos años con el objetivo de cambiar la forma de escribir. Con *Papá, tengo miedo*, la experimentación en la escritura buscaba captar un fluir de conciencia alterado o en trance. Para eso se ubicaron en el centro de la escena un diván, un sillón y unas lámparas, representando un “gabinete psicoanalítico”.

Había unas palabras iniciales que no me acuerdo cuáles eran, que eran para lograr una meditación y el hipnotista-psicólogo decía: puede ser que se duerma alguien del público también. Y él empezó a hacer una especie de cuenta regresiva donde con cada número decía que se iba durmiendo tal parte del cuerpo y yo iba haciendo como que me iba quedando dormido. Y me acosté y empecé a decirle que notaba la presencia de un niño fantasma en el escenario, que es muy probable, el Recoleta está lleno de fantasmas a muerte (...) Empecé a decirle que había un niño, empecé a describir al niño. Yo decía: que me tienda la mano el niño. Empezamos por ahí. Después el tipo me iba tirando imágenes y yo las iba desarrollando. (...) Y yo

hablaba con el niño y a la vez después hicimos otras como medidas dentro del inconsciente o el subconsciente y como que saqué otras cosas y mientras tanto todo lo que yo iba diciendo lo estaba tipeando Tálata. (Garamona, 2022)

Francisco afirma que, a su pesar, nunca logró ser hipnotizado, ni en las sesiones previas ni en la *performance*. Tampoco percibía ninguna presencia del niño fantasma. “Era más bien para poetizar. Salían poemas o texto (...) Me hacía el hipnotizado (...) La gente se lo creyó. Yo también actué” (Garamona, 2022).

No hubo un mayor desarrollo de la acción. En determinado momento, incómodo, Francisco se sentó en el diván; en otro tramo, el psicólogo le propuso que imaginara un hombre alado, y él gritó al micrófono que no, que eso era muy cursi. Temió haber sido agresivo, pero a la salida el terapeuta estaba agradecido y entusiasmado. Sin embargo, la experiencia no fue tan grata para todos/as los/as presentes:

Kiwi Sainz me decía: “el arte todavía tiene poder sobre la gente”, porque se levantó como medio auditorio y se fue. Fue todo medio espectral, medio onírico, oscuro. (Garamona, 2022)

Si la *posmemoria* refiere no solo a la reapropiación de una memoria prostática que intenta cubrir el vacío dejado por la desaparición de los padres (su dimensión intrafamiliar, filiativa) sino también y principalmente, como postulamos aquí, a las posibilidades de transmisión de esa *posmemoria* en el presente, *Papá, tengo miedo* nos confronta con la noción de transmisión que está en la base del concepto. Cuando una obra no logra inscribirse ni en

el momento ni *a posteriori* en el panorama del arte posmemorial, más aún, cuando parte del público abandona la sala, frustrado por la experiencia, *¿falla* la transmisión?

Surendra Singh Negi (2020) sostiene que las transmisiones intergeneracionales e intrageneracionales “no tienen por qué ser consumidas de manera inmediata” y que en muchos casos existe una distancia entre lo que se transmite intergeneracionalmente y lo que se elabora a nivel intrageneracional, y podríamos postular que este efecto de *delay* también puede funcionar al interior de la misma generación. El hecho de que Garamona no impulse el consumo de su obra en el mercado de los productos posmemoriales ni intervenga en el campo de los Derechos Humanos pone en suspenso la atribución autoral en tanto “hijo” y convoca a pensarla de manera más distanciada y menos evidente. Las producciones de Garamona, incluida esta *performance*, permiten el pasaje a una zona de debate que hace surgir nuevos sentidos en disputa con las memorias cristalizadas sobre el pasado reciente. La conferencia podría haber funcionado performativamente como un objeto cultural que abonara el proceso de transformación social que busca la memoria, la verdad y la justicia; sin embargo, hasta ahora, no fue recuperada y puesta en diálogo con otros discursos de memoria. Sin registro fotográfico ni audiovisual, sin reseña ni crónica, sin más dramaturgia que breves viñetas que apenas superan las seiscientas palabras, *Papá, tengo miedo* se agota en el instante efímero de la representación. Este carácter evanescente de la *performance* resulta orgánico con la propuesta, ya que la hipnosis no supone solo un ingreso privilegiado al inconsciente sino que además implica el olvido de la experiencia para el paciente.

Es a la luz de este trabajo con el olvido que encontramos sugestivo que en el texto transcrito por Rodríguez no aparezca el niño fantasma referido por Garamona. Otro

desajuste llamativo entre el recuerdo y su registro gira en torno a ese ser alado cuya invocación por parte del terapeuta indignó a Francisco y que como imagen provenía de las sesiones de hipnosis anteriores. ¿Acaso Garamona fue verdaderamente hipnotizado o, al menos, aun sin lograrlo, alcanzó su objetivo de olvidar lo sucedido? Entre los textos dictados por Garamona en su (¿fallida?) sesión de hipnosis, este se destaca por reenviar más directamente a la poesía de otros/as “hijos/as” (Tavernini, 2021):

Mochila que fue traída y llevada por la cordillera de los años. Miles de muchachos y muchachas las tuvieron sobre su espalda hirsuta. Las veo llenas de elementos, cosas necesarias para un viaje. Niños y niñas ustedes saben el camino de las mochilas pesadas que guardan la parte del viaje que ignoraron (...). (Garamona, 2017)

De acuerdo con Tavernini, en la “pesada mochila” que reaparece como motivo en la “poesía de hijos” se superponen las cargas de la historia familiar y de la nacional. “Esta acechancia del pasado, de la historia es la que constituye el plan de evasión y fuga hacia adelante que signa la poética de Garamona, porque hay una concepción derrotista de la voluntad de transformar la realidad como un pasaje estético de la épica a la elegía”, afirma Tavernini (2021: 340). Desde esta perspectiva, podemos entender la profusión de la obra poética de Garamona, el culto del instante y de la amistad en sus poemas como antídoto contra el pasado y la soledad, así como su rol activo y asociativo en el campo cultural en contraste con su sustracción del campo de los Derechos Humanos, como un posicionamiento también político. El artista no se deja etiquetar como víctima, no delimita su universo poético al tema de la dictadura o sus efectos, se resiste a devenir “cuerpo mirado de hija

eterna condenada al duelo”, al decir de Gonzalo Aguilar sobre Albertina Carri (Gamerro, 2019: 498). No hace “arte de hijos/as” ni está catalogado como tal —el exhaustivo corpus de la muestra “HIJXS. Poéticas de la memoria” (2021) de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de hecho no lo incluye—. Carlos Gamerro advierte que un corpus tal:

(...) [i]mplica menos una serie de características formales o temáticas que la atribución a un enunciador que efectivamente sea un hijo de militantes o desaparecido, y esta atribución autoral condiciona no sólo cómo estas obras son escritas sino cómo son leídas. (2019: 520-521)

Papá, tengo miedo no fue atribuida a un autor hijo de desaparecidos desde los paratextos ni desde el escenario y esa parece haber sido una de las razones más determinantes para que no alcanzara los niveles de eficacia en la transmisión de memorias que acostumbran las producciones de Lola Arias. Y, sin embargo, resulta sugestivo que Garamona eligiera a Tálata Rodríguez, cuya historia también está atravesada por el terrorismo de Estado, para acompañarlo en la *performance*, trazando así una línea con la conferencia de la artista colombiana y abriendo el diálogo con otros/as artistas afectados/as por la violencia estatal en América Latina.

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo pudimos constatar que el concepto de *posmemoria* sigue resultando productivo para analizar las producciones de artistas que nacieron y crecieron en los años del terrorismo de Estado en la Argentina. *Campo de Mayo* vuelve a mostrar las limitaciones de un enfoque

posmemorial para dar cuenta de un trabajo creativo que no se aplica solo al pasado ni al horror, y en el que las transmisiones intrafamiliar e intergeneracional de la memoria tienen un peso relativo más bien menor en comparación con el atractivo que ejercen para Félix Bruzzone otros personajes y situaciones, diversos y actuales. En el caso de *Capítulo 32*, Casullo como hija de sobrevivientes en el exilio sí da cuenta primeramente de una transmisión intergeneracional, de la asunción de un legado, una herencia recibida ligada a un pasado de persecución y desarraigo pero también a la posibilidad de hacer algo creativo con eso. Sin embargo, la *performance* culmina con una declaración de intención y una acción concreta, la donación de los libros de su padre a los/as espectadores/as, que privilegia la dimensión afiliativa de la *posmemoria*, es decir, la posibilidad de incluir en un colectivo de recuerdo y duelo a otros/as integrantes de la misma generación que no necesariamente experimentaron lo mismo. Aunque no dispongamos de un indicador tan rotundo como el hallazgo de ejemplares de *El frutero de los ojos radiantes* con la firma/sello de Moebius, creemos que también *Campo de Mayo*, con la puesta en escena de Arias, logró explotar eficazmente este tipo de estructura de transmisión; así lo sugieren el recorrido posterior de la obra y su lugar inaugural en la trilogía de Bruzzone sobre Campo de Mayo.

A partir de situaciones biográficas similares, las conferencias performáticas de Bruzzone y Garamona buscan de una manera más o menos directa comprometer a nuevas audiencias en una reflexión sobre la memoria y la herencia. Bruzzone construye un espacio ficcional extraescénico, punto ciego del lugar del horror inenarrable, y nos muestra a su alrededor lo que puede ser mirado sin riesgo de quedar petrificados/as; mientras que Garamona desde la quietud viaja a un inconsciente encriptado que es silencio y síntoma

pero que, a partir del rizoma, logra contar lo inconcluso sin obturar la posibilidad de crear identidad por fuera de la línea del legado de sus padres y su catástrofe.

Las tres propuestas fueron analizadas teniendo en cuenta el diálogo establecido con el teatro de Lola Arias y su incidencia poética como curadora/directora ya que, como señalamos, en ocasiones intervino con sugerencias y propuestas a los/as artistas invitados/as. En este contexto de producción, la *posmemoria* se sirve de lo performativo para recordar, y a la vez tomar distancia e interrogarse sobre cómo recordar. Las obras de “Mis documentos” apelan a un dispositivo procesual de presentación que, a través de un modo brechtiano, crítico, distanciado de cualquier forma de catarsis, actúa como una instancia superadora de la experiencia pasada recordada. Una dimensión íntima que se enlaza con otra común para producir nuevos saberes estético-políticos en torno al problema de la representación del pasado reciente.

La indeterminación del “yo” atraviesa el ciclo. Es una primera persona múltiple que hace referencia tanto a los/as artistas invitados/as y sus relatos en primera persona como a la voz de la curadora y creadora del ciclo. El poder de decisión político-estético se disemina y, en casos como *Campo de Mayo*, esto se ve reflejado en la dramaturgia que, desde entonces, lleva la firma de ambos, mientras que *Capítulo 32* deja la sensación de haber asistido a una segunda parte posible de *Mi vida después*, dadas las continuidades entre ambas. La influencia de Arias se comprende mejor ante su falta, como en el caso de *Papá, tengo miedo*. De alguna manera, la participación y *expertise* de la directora y curadora parecen garantizar ese pasaje de lo filiativo a lo afiliativo en la transmisión de memorias. Así, las obras se configuran, en un sentido derrideano, bajo la tensión de una primera persona fragmentada que “reproduce el divorcio entre yo y yo, entre más de un yo, entre yo y mis roles ‘en la existencia’

‘en otra parte’ que en [la obra] (...) Entre yo y las imágenes de mí” (Derrida, 2000: 75). La potencia de esta dimensión subjetiva que el ciclo evidencia ya desde el título, en el que reverbera además la icónica *Mi vida después*, nos permite comprender que el énfasis en la deixis personal no refiere a la historia de “otro/a” sino a la propia, la común.

Bibliografía

- Aguilar, F. (2022). La conferencia performática como deconstrucción de la conferencia académica clásica. *Revista Territorio Teatral*, N° 20. Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes.
- Aguilar, G. (2017). El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación. En Rodríguez, A. y Elizondo, C. (comps.). *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*, pp. 21-36. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Arenes, C. y Pikielny, A. (2016). *Hijos de los 70: Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Arias, L. (2012). *Mis documentos*, sitio oficial. Disponible en <https://lolaarias.com/es/my-documents/>
- Arias, L. (2016). *Lola Arias. Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires, Random House.
- Blejmar, J. (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham, Palgrave Macmillan.
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Telón de fondo*, N° 10.
- Bruzzone, F. (2008a). 76. Buenos Aires, Tamarisco.
- Bruzzone, F. (2008b). *Los topos*. Buenos Aires, Random House.
- Bruzzone, F. (2010). *Barrefondo*. Buenos Aires, Random House.

- Bruzzone, F. (2016). Paciencia de tenedores y cucharas. *Anfibia*. Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/paciencia-tenedores-y-cucharas/>
- Bruzzone, F. (2017). *Piletas*. Buenos Aires, Excursiones.
- Bruzzone, F. (2019). *Campo de Mayo*. Buenos Aires, Random House.
- Bruzzone, F. (2022). Comunicación personal. 23 de noviembre.
- Bruzzone, F. *Campo de Mayo*. Manuscrito inédito de la *performance*.
- Bullentini, A. (09/09/2021). Megacausa Campo de Mayo, comenzaron los alegatos de la fiscalía. *Página 12*.
- Casullo, L. (2022). Entrevista personal. 9 de diciembre.
- Casullo, N. (1970). *Para hacer el amor en los parques*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Casullo, N. (1984). *El frutero de los ojos radiantes*. Buenos Aires, Folio.
- Cerezo, B. (2016) How to open my eyes? The performance-lecture as a method within artistic research. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 9, N° 3.
- Ciancio, M. B. (2015). ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, N° 7: 503-515.
- Cobello, D. (2023). Desarchivar para anachivar: prácticas performáticas en el umbral de lo íntimo. Reflexión en torno al ciclo *Mis documentos* de Lola Arias. *Revue IdeAs. Idées d'Amériques*, N° 21.
- Costa, E. y Masotta, O. (2019 [1967]). Reflexiones y relatos. En Mayer, M. (ed.). *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*, pp. 117-123. Buenos Aires, Caja Negra.
- De la Puente, M. (2020). Campo de Mayo: una conferencia performática, una geografía mental, emocional y afectiva. En *V Jornadas de Investigadorxs en Formación*, Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Buenos Aires, 7-9 de octubre de 2020.
- Di Tella, A. (1994). *Montoneros, una historia*. Cine Ojo.

- Derrida, J. (2000). Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*. En Derrida, J. y Fathy, S. (eds.). *Turner les mots. Au bord d'un film*, pp. 71-126. París, Galilée.
- Gamerro, C. (2019). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Garamona, F. (2017). *Papá, tengo miedo* [conferencia performática]. Ciclo "Mis documentos". Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta. Disponible en: <https://lolaarias.com/es/my-documents/> Consultada: 11/07/2024.
- Garamona, F. (28/11/2022). Entrevista personal.
- Halfon, M. (28/09/2014). Lo que guarda una carpeta amarilla. *Página 12*, Suplemento Radar.
- Hernández, P. (2011). Biografías escénicas: *Mi vida después de Lola Arias*. *Latin American Theatre Review*, vol. 1, N° 45: 115-128.
- HIJXS (2021). Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2021). *Hijxs.Poéticasdelamemoria*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/mi-crositios/exposiciones/categoria1/hijxs-poeticas-de-la-memoria> consultado: 11/07/24
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, vol. 1, N° 29: 103-128.
- Kamenzain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Keizman, B. (2015). Las vidas que transcurren (una lectura de la performance "Campo de Mayo" de Félix Bruzzone). *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, N° 19.
- Ladnar, D. (2013). The lecture performance: contexts of lecturing and performing. Tesis doctoral. Gales, Aberystwyth University.
- Levey, C. (2014). Of HIJOS and Niños: Revisiting Postmemory in Post-Dictatorship Uruguay. *History & Memory*, vol. 2, N° 26: 5-39.
- Logie, I. (2015). Más allá del "paradigma de la memoria": la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, N° 3: 75-89.
- Maguire, G. (2017). *The politics of postmemory. Violence and victimhood in contemporary Argentine culture*. Cham, Palgrave Macmillan.

- McDougall, C. (2011). *Nacidos para correr*. Barcelona, Debate.
- Morris, R. (1964). 21.3 [performance]. Nueva York, Surplus Dance Theatre.
- Papá tengo miedo*. "Mis documentos" (11/09/2017). *El próximo miércoles 13 se viene la última fecha de MIS DOCUMENTOS 2017!* Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1756600101036114&set=pb.100067018704688.-2207520000>. Consultada: 31/08/2023.
- Nanni, S. (2019). Post-memorias entre pasado y futuro: *Mi vida después*, de Lola Arias. *Orillas*, N° 8: 407-425.
- Peller, M. (2018). (No) seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en *Campo de Mayo* de Félix Bruzzone. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, N° 11: 419-440.
- Perel, J. (2022). *Camuflaje*. Off the Grid, Alina Films.
- Pérez, M. E. (2013). Their lives after: Theatre as testimony and the so-called "second generation" in post-dictatorship Argentina. *Journal of Romance Studies*, vol. 3, N° 13: 6-16.
- Pérez, M. E. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires, Paidós.
- Pino, M. (2020). La memoria, ese instante en la poesía de Francisco Garamona. *Revista Heterotopías*, vol. 6, N° 3.
- Proaño Gómez, L. y Manduca, R. (2017). Intentos múltiples para la imposible recuperación de la memoria. *Campo de Mayo*. Una conferencia performática de Félix Bruzzone. En Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (comps.). *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana Diálogos en tiempo presente*, pp. 233-240. Buenos Aires/ Los Ángeles, Argus-a.
- Rilke, F. (2013). When Form Starts Talking: On Lecture-Performances. *Afterall*, N° 33: 4-15.
- Sabatés, P. (31/08/2017). Para renovar los límites del arte. *Página 12*.
- Sagaseta, J. E. (2015). "Conferencia performática". *Territorio Teatral*, N° 12.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- Singh Negi, S. (2020). Pluralidades en la transmisión inter/intrageneracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias. *Rassegna ibérica*, vol. 43, N° 114: 341-359.
- Sosa, C. (7/10/2012). Los niños que fuimos. *Página 12*, Suplemento Radar.
- Sosa, C. (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The performances of blood*. Woodbridge, Tamesis.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, vol. 3, N° 59: 277-296.
- Tarantuviez, S. (2022). Posmemoria performática en el teatro de Lola Arias. *Telón de fondo*, N° 35: 163-172.
- Tavernini, E. (2021). Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar. Tesis de doctorado. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Tosoratti, C. (2017). La (re)presentación del desaparecido como figura espectral en tres conferencias performáticas. *II Congreso Internacional de Artes, Revuelta del arte*, 4-6 de octubre.
- Vaisman, N. (2018). Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina. En Blejmar, J. *et al.* (comps.). *El pasado inasequible*, pp. 185-202. Buenos Aires, Eudeba.
- Yaccar, M. D. (25/05/2016). Me interesaba explorar lo cotidiano. *Página 12*.

Capítulo 10

El exilio heredado en los hijos del destierro argentino durante la dictadura

Conjunto vacío, de Verónica Gerber Bicecci

Teresa Basile

El exilio heredado

Conjunto vacío (2015) de Verónica Gerber Bicecci puede ser leído como un texto que expone experiencias de *hijos del exilio*¹ y, de un modo particular, cuestiones propias del *exilio heredado*.² La protagonista Verónica permite que la asociemos a la autora con quien comparte el mismo nombre, aunque no se trata de un testimonio sino de una autoficción.³ Gerber Bicecci nació en Ciudad de México el 14 de noviembre de 1981 y por ello sería una *hija del exilio*, es decir quien ha nacido no en la Argentina sino en el país de llegada.

1 En este artículo emplearemos diversos modos del lenguaje inclusivo, sin apostar enteramente por uno, sino eligiendo ese lugar de indefinición, oscilación y deriva.

2 Muchas de las aproximaciones de este artículo provienen de la introducción al volumen editado con Cecilia González, *Los trabajos del exilio en los hijos. Narrativas argentinas extraterritoriales* (2024).

3 En una entrevista realizada por la Editorial Almadía el 15 de julio de 2015, Verónica reconoce haber elegido adrede el mismo nombre suyo para la protagonista y sostiene que si bien hay una base común en la experiencia del exilio, también está el aporte de la ficción.

Esta condición supone una serie de desafíos y vivencias que suelen ser diferentes a los de les *hijas exiliadas* nacidos en la Argentina y exiliados a una edad⁴ en que tuvieron conciencia y experimentaron el exilio como tal, debiendo enfrentar tanto la *partida* de su país, su barrio, su familia, sus compañeros y amigos como el *arribo* al país de llegada con la necesidad de integrarse a una nueva sociedad, aprender la lengua en algunos casos, escolarizarse y formar nuevas amistades.⁵ En cambio los relatos de les *hijas del exilio* exponen otros nudos que los caracterizan aunque no sean exclusivos debido a que también suelen afectar a les hijes exiliadas. En primer lugar, no cuenta para ellos la salida del país ni la llegada al exterior ya que aún no habían nacido, pero sí el momento del retorno que se produjo siendo niños, adolescentes o jóvenes, un retorno que en muchos casos les significó el verdadero y traumático exilio de la que sentían como su patria, que los vio nacer y en la cual edificaron su vida. En segundo lugar el país de origen familiar junto con las historias previas al exilio, de militancia y bajo la dictadura de sus progenitores

4 La edad suele ser fundamental en la configuración que estos hijes tienen de la experiencia exiliar. Incluso, aun cuando han salido siendo muy pequeños y carezcan de recuerdos nitidos, el exilio puede dejar marcas en sus vidas.

5 Como ejemplos, entre tantos otros, de narrativas de *hijas exiliadas* que nacieron en la Argentina con suficiente edad como para experimentar la partida del país y la llegada al extranjero o para recordar y repasar su infancia en la tierra natal, podemos mencionar la trilogía, compuesta por *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2015) y *La danza de la araña* (2017) de Laura Alcoba donde se explora una experiencia que va desde la partida y abandono de la vida de Laura en la clandestinidad, bajo el acecho del peligro y la imposibilidad de hablar bajo la dictadura argentina, hasta su llegada a Francia con la fuerte voluntad de dejar atrás ese pasado lesivo, aprender rápidamente el francés y asimilarse lo antes posible a la nueva sociedad, un logro que es la antesala, en clave autoficcional, de la conversión de su autora en una escritora francesa. En *Diario negro de Buenos Aires* (2019) de Federico Bonasso, en cambio, leemos la experiencia de un viaje de diez semanas de regreso al país de origen (Argentina) por parte de un exiliado *argenmex* que había elegido quedarse a vivir en México. Allí se exponen ciertas perspectivas que iluminan las tensiones de aquellos hijes exiliados que conservaban la experiencia y la memoria de su niñez y preadolescencia en la Argentina y las ponen a prueba en este viaje al país que los vio nacer.

suelen ser desconocidos como vivencias directas y solo son sabidos a través de la transmisión intergeneracional, lo que da lugar a una *imagen idealizada* de la Argentina y de la militancia política (que dista mucho de la que ellos perciben cuando viajan al país) o a un *relato traumático* en torno a las persecuciones, torturas y desapariciones sufridas bajo la dictadura.

Verónica Estay Stange recorre este proceso al que denomina *exilio interior*⁶ ya que si no puede acontecer en la geografía, sí tiene lugar en las interioridades de estos hijos y produce una *posmemoria del exilio*. Se trata, entonces, de un proceso de interiorización del exilio creado a partir de las emociones y los relatos transmitidos que están referidos al país del que poco o ningún conocimiento se tiene pero que generan un desarraigo que, más allá de la dimensión propiamente territorial y espacial, se desarrolla en las distintas extensiones de la subjetividad. Ello da lugar a situaciones paradójales: extrañar un país en el que apenas o nunca se ha estado y tener una memoria que carece de recuerdos personales. No hay un anclaje en lo “real” ni en la memoria: exiliados del tiempo, exiliados del espacio, los miembros de la segunda generación son, en cierta forma, exiliados del exilio, afirma la autora. Estas experiencias se traducen en las creaciones artísticas a través de dos tendencias: el esfuerzo por encontrar ciertos anclajes por medio de una “pequeña mitología del exilio”, y el desarrollo de una “estética de lo fantasmagórico” que, por el contrario, restituye intacta la evanescencia del pasado, del presente y del sujeto mismo (Estay Stange, 2023).

6 No debemos confundir esta denominación de “exilio interior” con el llamado “insilio”, que hace referencia a las personas que por motivos políticos tuvieron que trasladarse dentro del propio país durante la última dictadura.

En el extremo opuesto a estas potentes transmisiones de los progenitores a sus hijos, nos encontramos con los silencios y secretos intrafamiliares —ciertamente un modo no menos poderoso de transmisión—⁷ sobre el pasado que dan lugar a un *vacío*. En este caso, la búsqueda de información y las preguntas a los padres constituyen el arduo trabajo posmemorial que estas hijas e hijos llevan a cabo (Hirsch, 2008).⁸

El concepto de *exilio heredado* (que si bien parece corresponder más a un hijo del exilio, ajeno a la Argentina, también puede referirse a un hijo exiliado) permite visualizar un relato específico que focaliza en los modos en que los hijos/as lidian con el exilio ajeno y traumático de los padres del cual se hacen cargo en mayor o menor medida, percibiéndolo como la pesada carga de una experiencia en la cual no participaron pero de la que deben hacerse responsables e incluso como un estorbo a sus proyectos propios y personales o, por el contrario, como una vía de exploración y conocimiento, que se integra a sus vidas, marca sus identidades y

7 Ana María Amar Sánchez (2022) analiza, en un amplio corpus de literatura latinoamericana de las últimas décadas, dentro del cual incluye textos de HIJOS argentinos y mexicanos, lo que denomina las estéticas elusivas y de trazo oblicuo que evitan la representación realista del horror extremo, entre las cuales se destacan el silencio y el secreto.

8 Marianne Hirsch acuña la categoría de *postmemory* para hablar de la memoria de los hijos de los sobrevivientes de la *Shoah*, nacidos en la diáspora norteamericana, que no presenciaron la vida de sus padres en los campos. Analiza la "paradoja" de una memoria que se articula en la distancia temporal y espacial del territorio estadounidense a la vez que se vive de un modo muy cercano, a través de una conexión vital, un conocimiento incorporado (*embodied*) y una fuerza afectiva que los hijos mantienen con el trauma de los padres sobrevivientes. El pasado les resulta extrañamente desconocido, pero profundamente internalizado. Esta segunda generación activa un trabajo posmemorial para poder desentrañar la herencia del pasado de horror. Los padres sobrevivientes hablan a través de una lengua dislocada, de síntomas corporales, de silencios, lágrimas y suspiros, de gritos y pesadillas que sus hijos deben interpretar y esclarecer para armar una narración, construir una memoria, tramitar la herida y restablecer la cadena de transmisión. Ya que carecen de un recuerdo propio, se valen de los objetos, fotografías y relatos de la memoria familiar tanto como de la memoria cultural y pública que suele ofrecer un depósito de formas más o menos preestablecidas como las fotografías de los campos con los sobrevivientes desnudos (2008).

traza un futuro, como aquellos hijos que deciden vincularse a las luchas por los Derechos Humanos.

Para el análisis del *exilio heredado* resulta productivo contemplar al menos las siguientes cuestiones: (1) No es solo el exilio lo que se hereda, sino y mucho más importante, lo que sucedió antes del exilio, la historia previa de los padres (desde la lucha revolucionaria hasta sus padecimientos bajo el terrorismo de Estado). Por ello es necesario considerar una suerte de *exilio extendido* para señalar aquello que en el exilio sus padres acarrean de la etapa anterior (en especial las heridas) y con lo cual les hijos deben lidiar. Además, el país de acogida se ofrece como un nuevo contexto donde el trauma previo se inscribe de otro modo y traza otras relaciones (en muchas ocasiones vinculadas a las problemáticas del país de llegada). Esto supone para les hijos sumar al *trabajo exiliar*,⁹ el *trabajo posmemorial* como vía para reconstruir ese pasado más o menos silenciado o expresado a través de síntomas corporales, de pesadillas o fantasmas. (2) Ese pasado, en mayor o menor medida rodeado de silencio, es el que dispara la *búsqueda* de información y explicación por parte de les hijos (a través de los diálogos con los progenitores y familiares, de la revisión de archivos, de la visita a países, ciudades y edificios donde tuvieron lugar los hechos, de las pesquisas por internet) que se convierte en el principio constructivo de la narración, en el *incipit* del relato. (3) Esta búsqueda en torno a la historia de los padres va a desafiar y colisionar con la búsqueda existencial de ellos mismos: ¿en qué medida logran restablecer o encontrar su identidad a

9 Siguiendo los conceptos de *trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin (2001) y de *trabajos posmemoriales* de Marianne Hirsch (2008), podemos pensar en un *trabajo exiliar* para referirnos tanto a los procesos de partida, alejamiento, pérdida y desligamiento del país de origen como a las instancias de religamiento, adaptación, integración, sobreadaptación o rechazo al país de llegada. Es un trabajo desplegado por las *hijas e hijos exiliados* tanto en el interior de la vida familiar, en sus vidas privadas y en sus apuestas por la militancia.

partir de conocer o resolver la historia de los padres o, por el contrario, la historia de los padres los absorbe y les impide crecer como individuos diferentes, autónomos y con proyectos propios? (4) El exilio heredado impacta en la subjetividad de les hijes a partir de una serie de paradojas articuladas en torno a la carencia tanto del país de origen como de su memoria, tal como analiza Verónica Estay Stange en el artículo arriba citado.

Los vacíos del conjunto

La protagonista de *Conjunto vacío*, Verónica, una hija del exilio argentino en México que hereda el trauma irresuelto de su madre con sus secuelas, está rodeada por el silencio y por ello se propone una indagación posmemorial para comprender lo que ha ocurrido con su progenitora. No se trata solo de procurar reconstruir la vida anterior de la madre e intentar dilucidar ese pasado borrado,¹⁰ una empresa casi imposible, sino también de explorar el desorden que la dictadura y el exilio provocaron en las subjetividades, en la percepción de la temporalidad y de la espacialidad y en los modos de representación.

El principal vector de la narración está dado por la interrogación obsesiva en torno a lo sucedido con la madre en su lento desdibujamiento, y por las dificultades de revertir estos secretos y arribar a una respuesta clara —la narradora se pregunta “¿Cómo se deshace un secreto? (193)—. Lejos de develar el pasado de su madre, ya sea como militante o padeciendo la persecución bajo la dictadura, este texto

10 Cfr.: “En mi familia todos se desmienten unos a otros y al final solo quedan hoyos”, “Lo que oíamos llegaba así, de forma desordenada, montones de anécdotas sueltas que en mi cabeza no eran más que puro caos” (32).

expone la imposibilidad de revertir esos silencios. Pero son estas limitaciones las que activan un relato que acecha desde múltiples lenguajes ese *vacío* dejado por la experiencia de la dictadura argentina y de sus exilios. Desde una narración notablemente experimental, cuyo carácter rupturista contamina diversas capas del texto, *Conjunto vacío* se desvía de un relato lineal y mimético, que ofrezca certezas y cierres. Se trata de un *conjunto vacío* que es abordado desde varios lenguajes artísticos y literarios en un intento por superar su enigma.¹¹

El primer y central vacío está ocupado por la madre de la protagonista cuya condición existencial no aparece claramente dilucidada. No sabemos, como es el caso de la madre de Alonso, si ha muerto, ni tampoco si está “desaparecida” por el terrorismo de Estado argentino o por alguna célula mexicana.¹² Sabemos que se ha exiliado con sus hijos a en México y allí fue adquiriendo otra dimensión vinculada con la figura del desaparecido pero no en el sentido usual del concepto en la Argentina, referido a las víctimas asesinadas por el Estado de un modo clandestino, sino en cuanto una desaparición que no implica la muerte sino que se da en vida ocasionada por la pérdida de un lugar en el “universo” normal tal como aparece en varios dibujos.¹³ Se trata de cierto dislocamiento

11 En una entrevista realizada por Eugenia Argañaraz, Verónica Gerber Bicecci afirma: “Hace tiempo, en una conversación con varias autoras dije que me daba la impresión de que seguimos escribiendo y haciendo libros con estrategias del siglo XX aunque ya atravesamos dos décadas del siglo XXI. Incluso, si me apuras, la mayoría de los libros que vemos en las mesas de novedades en las librerías siguen escribiéndose con estrategias de finales del siglo XIX. No hay nada de malo en ello, pero me parece que sí es un síntoma de cómo damos por sentadas ciertas estrategias de escritura y lectura. Si seguimos escribiendo y leyendo del mismo modo, supongo que seguiremos pensando el mundo del mismo modo, eso es lo que me inquieta” (Argañaraz, 2021a: 51).

12 Dice Verónica: “A veces también hemos pensado que la historia de Mamá(M) tendría más sentido si pudiéramos ir a un lugar como la Plaza de Mayo a exigir que nos la devuelvan (...) pero es absurdo porque no desapareció como los demás, ¿o sí?” (103).

13 Verónica reflexiona comparativamente la experiencia de la muerte (a partir de Marisa) con la

en su aparato psíquico que la hace vivir anclada en su experiencia traumática del pasado, por fuera de la realidad, y dotada de cierto carácter espectral que la convierte en un fantasma de sí misma, que solo va dejando tenues rastros de su presencia en su departamento.¹⁴ La dictadura seguida por el exilio es la *catástrofe* (tal como la define Gatti, 2011)¹⁵ que impacta en esta familia y termina por desintegrarla: “imaginaba una explosión que nos esparció a todos por el mundo. Esa bomba, en nuestro caso se llama dictadura. Y el estallido, exilio” (32).

El sintagma “Conjunto vacío”, si bien refiere a un diagrama de Venn que pertenece a la teoría de los conjuntos, adquiere otros significados que van más allá del lenguaje de la matemática: el vaciado del conjunto fue ocasionado por las prácticas del terrorismo de Estado argentino, así

(...) la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido, porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer. Tal vez es eso lo que les preocupaba,

instancia de la desaparición (a partir de su madre) al decir: “La muerte es otro tipo de ausencia. Desaparecer es parecido, pero la muerte, creo, deja una herida grande (enorme), de golpe, que cierra poco a poco; y la desaparición —al contrario— hace una herida chiquita, dudosa, que se abre un poco cada día más” (82).

14 El texto no habla de una muerte de la madre ni de su desaparición sino de un “desdibujarse” (19), de una paulatina “invisibilidad” (20), del cruce de “una frontera”, que si bien la aloja “fuera del Universo(u) visible” y crea un vacío en el espacio de lo real (21), tiene igualmente una presencia sutil y evanescente en la que “ella dejaría algún rastro” (11): “abrí los ojos en la madrugada y la escuché cruzando el pasillo, hablaba en voz alta esa lengua extraña e iracunda que nunca fui capaz de descifrar” (11), “La primera noche sola volví a escucharla hablando en la sala” (30). El búnker se vuelve, entonces, un espacio “inestable e impredecible”. Por otro lado, Verónica recuerda que su madre la llevaba consigo cuando daba clases sobre psicoanálisis en la UNAM y ella interpretaba que eran sobre “fantasmas” (121).

15 Gabriel Gatti (2011) denomina “catástrofe” al impacto y los quiebres que la dictadura y en especial la desaparición de personas implicaron para el sentido, para las identidades, para los lenguajes y sus narrativas.

que los niños aprendieran desde pequeños a hacer comunidad, a reflexionar en colectivo para descubrir las contradicciones del lenguaje, del sistema. (87)

Un concepto que va refiriendo a los vaciados que provoca el exilio, a las separaciones en las familias, a las rupturas en los vínculos amorosos, a los traumas, a los golpes en las subjetividades, a la detención de la vida en el pasado, a las variadas formas de “desaparecer”.¹⁶

Todo se inició cuando Verónica iba a cumplir quince años en el invierno mexicano de 1995 y la madre comienza a sentirse vigilada, en riesgo, manifiesta temor de salir de la casa y les ordena a sus hijos encerrarse y aislarse, no prender el televisor y guardar silencio, todo lo cual constituye claros síntomas del regreso traumático de lo vivido bajo los peligros del terrorismo de Estado argentino. Ahí la madre comienza a “difuminarse” en su “interminable ausencia”, y la “frontera en el espacio-tiempo” se vuelve porosa y por ella corren “flujos turbulentos” que vienen del pasado al presente, que van de la Argentina a México. Pero nada está claro, todo se borrona en el mutismo materno: “ya no logramos entender qué dice”, “solo una serie de pistas dispersas, sin sentido. Un conjunto que se va vaciando poco a poco. Fragmentos desordenados. Corrijo: añicos” (15-16, 23).

Al inicio del relato la madre se rompe como se quiebra la taza que ella tiene en sus manos (24) que termina cayendo al piso en las últimas páginas (200). De la frase entera de la taza solo queda el “*still*”, el aún y todavía, la permanencia

16 La abuela también tiende a desaparecer tal como Verónica la describe: “Las horas se le escapan sin que se dé cuenta (...) es una suerte de evasión. Y todos sus sinónimos: *eludir...*, *esquivar*, *escapar*, *desertar...* *fugarse*, *escabullirse*, *desdibujarse...* *Desaparecer*” (178). Por su parte, Verónica dice que S. “se esfumó” —según el manual del telescopio la “S” podría referirse a “Polvo esparcido en el aire” (180)—. Y hacia el final Alonso mismo parece desaparecer ya que no logra encontrarlo y su casa ha sido puesta en venta (196).

ininterrumpida de esa rotura. La historia completa, entonces, está emblematizada en esa rotura: “¿Algo tan simple y tan demoledor como una estúpida taza de café?” (135).

La búsqueda de información y el intento por desentrañar la lenta ausencia que corroe a su madre para así poder reconstruir un relato capaz de explicar lo ocurrido se vuelve, como adelantamos, una tarea imposible, llena de obstáculos y atravesada por secretos. El trabajo posmemorial, que Marianne Hirsch supo explicar para dilucidar la situación de los hijos/as de los y las exiliadas en Estados Unidos que habían sobrevivido a la *Shoah*, en esta novela de Gerber Bicecci se lleva a cabo utilizando diversos lenguajes (escriturales y visuales) que interrogan una y otra vez aquello de difícil acceso que parece oculto o borrado. Dos tipos de estrategias narrativas entran en juego. Por un lado la *ruptura*, el *desorden*, la *fragmentación* y la *espectralidad* hacen estallar la subjetividad de la madre (devenida en espectro) y quiebran los vínculos amorosos de la hija, trastornan la linealidad temporal y la distancia espacial, y fragmentan los discursos en su intento por comprender. Estos procedimientos, entonces, intervienen en diversos niveles textuales: golpean las experiencias y subjetividades de los personajes, desarticulan la temporalidad y dislocan la espacialidad, subvierten el hilo lineal del relato y la capacidad significativa de las escrituras y artes visuales. Desde esta lógica no es posible arribar a un significado conclusivo, diseñar una subjetividad coherente y una salida positiva —los finales “ofrecen poca variabilidad”, son siempre frustrantes—(9). Encontramos en estas estrategias lo que Verónica Estay Stange (2023) llama una “estética de lo fantasmagórico”.

Si este impulso de desorden y dislocamiento es provocado por la violencia extrema del terrorismo de Estado que ha padecido su madre en la Argentina y que la ha conducido al exilio, entonces el exilio, lejos de una huida, de una liberación

o de un corte con ese pasado se convierte en su continuidad, facilitada incluso por la violencia y las desapariciones en México que refuerzan los efectos del trauma materno.¹⁷ En su lectura de *Destierro*, el libro de Marisa, Verónica expresa esta idea sobre el exilio: “Al parecer las consecuencias de la dictadura surgen después, mucho después. El exilio es solo una forma de retardarlas” (119).

Además de la ruptura de la taza de la madre, la protagonista sufre su propia ruptura con su pareja, el Tordo, en una escena que da inicio al texto y anticipa aquellos significantes que van a rodar a través de todo el texto: *paisaje definitivamente inacabado, excavaciones inundadas, cimientos al aire libre y estructuras en ruinas, una necrópolis interior*. Términos a los que luego se irán añadiendo otras palabras, dibujos y diagramas que hablan de agujeros, manchas, grietas, vacíos, huecos, etc.

En “Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación”, Susana Kaufman (2000) analiza el quiebre de la temporalidad de los relatos testimoniales de las víctimas, la destrucción de su trama, la fragmentación de los recuerdos expuestos, la desarticulación de los marcos narrativos habituales, la presencia de silencios, vacíos y zonas borrosas que no logran configurarse en palabras, entre otras características. A su vez, la herida regresa de manera diferida en síntomas, emociones, pesadillas y otras formas de repetición, mientras el trabajo clínico procura habilitar lo intolerable a través del lenguaje o silenciar las experiencias que han excedido los límites de la tolerancia. La escritura muestra al mismo tiempo el intento del lenguaje por expresar la “experiencia límite” padecida por el sujeto y

17 En una de las entrevistas, a propósito de la publicación de *Conjunto vacío*, Verónica Gerber Bicecci vincula lo que le acontece a la protagonista de este libro con la situación de las familias e hijos/as de los desaparecidos en el presente de México, suponemos que se refiere a la denominada Guerra contra el Narcotráfico (2006-2012) emprendida por el ex presidente Felipe Calderón (Gerber Bicecci, 2015).

el fracaso de su representación (de allí su límite para algunos). La desestabilización del testimonio en su coherencia narrativa, sin embargo, no afecta su valor de verdad, por el contrario, este se profundiza al exhibir el impacto de la violencia sufrida en la misma quebradura del lenguaje y de la narratividad. A su vez, en “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” (2006), Kaufman señala los quiebres en la transmisión de las memorias dentro de las familias, causados por el impacto de la violencia política extrema, y que también dan lugar a un relato fragmentario, hecho de silencios, secretos y pesadillas. La fractura en la transmisión a los hijos y en la constitución de lazos afectivos tiene múltiples consecuencias, ya que impacta en la formación de la subjetividad de los menores, corroe las estructuras psíquicas necesarias para que el niño enfrente su propia vulnerabilidad, impide el traspaso de costumbres y saberes familiares y da lugar a fantasmas y aparecidos que vienen a llenar los huecos de lo no dicho. La restitución de la cadena de transmisión y la recomposición de esa lengua dañada requiere el trabajo y la elaboración del trauma que puede darse en el espacio del psicoanálisis o en las posibilidades de construir un relato a través de la literatura y del arte.

En *Conjunto vacío*, el silencio que rodea el pasado y la espectralidad de la madre entorpecen el acceso a la historia, distorsionan y quiebran la lengua de sus hijos cuando intentan unir los fragmentos. El texto no logra configurar un relato lineal, representar y describir en sentido “mimético” lo acontecido, sino que el libro está formado por escritos breves y fragmentarios que van y vienen por diferentes tiempos formando un rompecabezas que el lector¹⁸ va procurando recomponer.¹⁹

18 Eugenia Argañaraz (2021b) indaga, por un lado, la construcción de una memoria (herida y dislocada) que incluye lo textual y lo visual y, por el otro, la función activa del/la lector/a-espectador/a en un espacio donde lo decible se vuelve decible a través de la mixtura de texto y diagrama.

19 La reconstrucción de este rompecabezas podría dar el siguiente relato: el texto comienza con

El rechazo a la representación realista incluso es abordado por Verónica a partir de dos anécdotas, una de Alonso y otra de ella, en las que ambos fracasan en su intento ya que mientras Verónica dibuja una mano con seis dedos, Alonso pinta una cartulina completamente negra para referirse a la noche de Halloween. Los dos se reconocen irónicamente como “artistas que no saben dibujar”, pero en realidad se trata de toda una apuesta por salir de la mimesis realista y de la autonomía de las bellas artes para cruzar el dibujo con la escritura ya que “hay cosas que no se pueden contar con palabras” (122-124).²⁰ Solo a través de la ruptura y el desorden será posible comprender lo acontecido. Eugenia Argañaraz advierte la novedad y el desafío que implica este modo de construcción de

la ruptura amorosa de Verónica con el Tordo (una relación iniciada en 2000), su consiguiente mudanza a la casa de su madre, el principio de la caída de la taza de café de su madre, el intento de arreglar la humedad de las paredes con tablas de triplay, su amistad con Violeta y el encuentro con el Tordo el primer sábado que sale luego de la mudanza. Su vínculo sexual con Jürgen (62-64) se sitúa en algún momento posterior a la ruptura con el Tordo. El Hermano le lleva una gatita abandonada a la que llama Nuar. A esta línea del Universo (U) primero que gira en torno a su madre y al Tordo, se suma una segunda historia que se da en una suerte de Universo paralelo (U’), cuando conoce a Alonso quien la contrata para ordenar el archivo personal de su madre Marisa Chubut (56, 77, 81-82) y luego establece con él un vínculo amoroso (164-167). El relato continúa con el viaje a la Argentina, a la casa de la abuela, que le propone su hermano (73) antes de ser contratada por Alonso y al cual luego ella lo invita pero él no asiste al aeropuerto (102, 170). Antes de viajar a Córdoba para ver a la abuela, realiza un breve viaje al sur (Calafate, los glaciares, Ushuaia, 171). Finalmente arriba a Córdoba junto con su hermano en 2003 (175) y más tarde regresa a México a inicios de 2004, va a la casa de Alonso pero no lo encuentra (196). La última Hoja de observación en la cual ve una “partícula fantasma” consta el 10 de enero de 2004 (195). El regreso al búnker se cierra con la taza del inicio que termina de caer de las manos de su madre y se rompe al tocar el piso (200).

- 20 En una entrevista, Verónica Gerber Bicecci se autodefine como una “artista visual que escribe”. Es Licenciada en Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y de la Maestría en Historia del Arte de la UNAM (Gerber Bicecci, 2021). En otra entrevista realizada por Eugenia Argañaraz especifica que ese lugar le sirve para “no asirme a un cajón específico y, al mismo tiempo, (...) delimitar mi espacio de exploración (...) También me sirve para decir, del modo más sencillo posible, que trabajo con imágenes y palabras para proponer artefactos que desean desobedecer a los mandatos de lectura” (Argañaraz, 2021a: 49-50).

la memoria en el cruce entre escritura e imagen, señalando una filiación con aquellos artistas a quienes Gerber Bicecci hace un homenaje en su texto (especialmente en la muestra de Alonso en el museo Tamayo) tal como afirma en los agradecimientos finales:

(...) artistas como Ulises Carrión, Alighiero Boetti, Jacques Calonne, Mirtha Dermisache, Roberto Altmann, Clemente Padín, Vicente Rojo y Carlos Amorales. Todos ellos, artistas visuales, editores, escritores, pintores que han sido para Gerber Bicecci un antecedente de inspiración porque han abordado lo convencional, lo experimental para explorar el arte conceptual en sus múltiples formas. La mayoría de ellos han roto con una tradición literaria. En el caso de Ulises Carrión, por ejemplo, manifestó en más de una ocasión que los escritores no tienen que escribir libros sino que tienen que escribir textos. (Argañaraz, 2021b: 110)²¹

Esta *fragmentariedad*, unida a la *proliferación*, también la encontramos en la multiplicación de escrituras y relatos que el texto concita, cada uno de los cuales procura abordar desde diversos puntos de vista el “misterio inexplicable” (26) de la madre, el “conjunto vacío” que ella dejó y también el hueco provocado por la separación del Tordo. La escritura literaria y los diagramas de Venn son los dos registros dominantes.²²

21 En una entrevista Gerber Bicecci afirma “La primera vez que vi el trabajo de Ulises Carrión fue en el museo Carrillo Gil, aquí en México, en 2002. Tenía 20 años y estudiaba artes plásticas en La Esmeralda. Martha Hellion, artista visual y amiga cercana de Ulises Carrión, curó esa retrospectiva de su trabajo que tuve la fortuna de ver. No tengo palabras para explicar lo importante que fue para mí; estuve ahí muchas horas e incluso volví para ver de nuevo algunas piezas y videos” (Argañaraz, 2021a: 50).

22 Gerber Bicecci señala que el primer título del libro iba a ser *Diagrama* debido a que el diagrama tiene dibujo y texto, es el centro de la relación entre imagen y palabra y, además, los dibujos

Pero también encontramos otras series que abarcan grafías y dibujos, que requieren la lectura y la mirada. Veamos algunas de ellas. Las tablas de madera de triplay, compradas por la protagonista para cubrir la humedad de las paredes del búnker, se ofrecen como “un lienzo en blanco” en el cual “las vetas de madera hacían un dibujo” que Verónica comienza a pintar de blanco, negro y gris (31, 37-38) y que luego las interpreta como una puerta de “entrada a otra dimensión” aún desconocida (90). Con el empleo del lenguaje de la geometría, asociado con las teorías de Stephen Hawking sobre el tiempo (90-91), tanto en descripciones como en dibujos, Verónica procura dar cuenta de sus vínculos y afectos (triángulo, círculo y cono, 50). Su relación sexual con Jürgen se coloca en uno de los extremos comunicacionales ya que entre ellos no hay diálogo, el alemán no habla español y Verónica no quiere hablarle en inglés, de modo que aquí el único lenguaje es el del cuerpo (62-64). Verónica afirma que le hubiera gustado nacer en la ciudad de Garabato y ser “habitante de un pueblo mal trazado e ilegible” (71).

Las observaciones a través del telescopio constituyen toda otra serie. En las vistas que hace Verónica a través del telescopio de Marisa colocado en el baño, en lugar de “estrellas y planetas”, solo puede ver “fisuras y resquicios de la pared” (68), “grietas y manchas de pintura” (187). Luego la protagonista traslada el telescopio de Marisa al balcón de su búnker (80) desde el cual mira y comienza a escribir las “hojas de observación” fechadas en el presente de la enunciación, del 20 de septiembre de 2003 hasta el 10 de enero de 2004 (25, 129, 152, 159, 195). Allí constata que “el mensaje es indescifrable” (129) y las dificultades para ver se suceden en

con sus correspondientes letras referidas a los nombres de los personajes construyen una narración. Advierte que somos lecto-escritores ya que estamos permeados por el logocentrismo y nos cuesta leer historias en las pinturas, dibujos e imágenes (Gerber Bicecci, 2021).

cada caso hasta observar un neutrino, “una partícula fantasma” (195). Estas observaciones se vinculan con el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010) en el cual las madres rastrean los cuerpos de sus familiares desaparecidos en el desierto chileno de Atacama mientras los astrónomos miran el cielo con sus telescopios pero ninguno logra ver en esas inmensidades, ni saber demasiado y eso es lo que Verónica y su hermano comparten con esas madres y con los astrónomos: “todos estamos buscando huellas o haciéndonos preguntas. Todos estamos esperando que por fin aparezca eso que no podemos ver” (54).

Otro conjunto de escrituras atravesadas por la fragmentación, el desorden y el corte se encuentra en el archivo de Marisa, la madre de Alonso, que Verónica se ocupa de ordenar y recomponer. Está formado por fotografías, postales, recortes de periódicos, diplomas, recetas, etc. (84-86). Por un lado, Marisa había cortado en una serie de fotos las figuras de quienes se habían exiliado y con ellas había formado un *collage* donde “convivían todos los personajes ausentes” de las fotos. Pero también había conservado los originales con un agujero que mostraba la separación, la división que el exilio ejercía del entorno familiar y social (86). Por otro lado, la narradora encuentra en el fondo del baúl decenas de cartas escritas por S. —fechadas en 1976 y 1977 (18, 61, 139, 147, 161)— y cortadas en pedacitos con el propósito de que sean ilegibles: aunque ella se empeña en rearmarlas como un rompecabezas, esa recomposición no la conduce a resolver el misterio de esta correspondencia ni el nombre del emisor (136-137).

Toda la comunicación con Alonso está corroída por el desorden lingüístico y la experimentación basada en la ruptura. En principio, la muestra de Alonso, dedicada a su madre Marisa, en el Museo Tamayo (*Poéticas de lo ilegible: Disgrafía, hipergrafía, letrismo y otras escrituras visuales del siglo XX*) exhibe desvíos y trastornos múltiples de una “grafía visual” normal:

la repetición de sílabas, diversos signos que se anotan en pentagramas, dibujos que semejan lenguas antiguas, desconocidas, jeroglíficas, enormes letras, entre otros (109-116). A medida que Verónica y Alonso recorren la muestra acentúan lo ilegible al decidir compartir un secreto, con las sílabas desordenadas, “que ninguno de los dos entendiera” (114). Su comunicación por escrito se hace tanto a través de la inversión de sílabas (metátesis) como de los acrósticos (133).

Las comunicaciones suelen volverse complejas y ensayan diversas alternativas. En una de sus pesadillas, Verónica expresa “quiero hablar y no puedo. Quiero gritar y no puedo” (94) y hasta la gata Nuar es muda o “era como si hablara en otra lengua, distinta a la de los gatos” (156) y le lleva a los pies de la cama objetos (alambres, franela roja, liga, rama, etc.) que Verónica no tiene “idea de cómo decodificar” (191). El Hermano está haciendo documentales de carácter experimental, trabajando con el alto contraste en mapas, ciudades y geografías, lo que produce una pérdida de definición y borronero de las imágenes hasta hacerse irreconocibles: “Pura mancha” (162). Verónica tiene una pesadilla en la que no puede leer un correo electrónico que le envía Alonso “Está escrito en una lengua cobarde e indescifrable” (182). El piso de arriba de la casa de los abuelos quedó sin construir con la salida de la hija al exilio el 24 de marzo de 1976 y la escalera de la sala “no lleva a ningún lugar” (189).

Como vemos en estos abundantes ejemplos, la insistente necesidad de ver y comprender, el impulso irrefrenable por escribir y dibujar choca con lo ilegible, lo incomunicable, lo irrepresentable, lo invisible, lo indescifrable, las fisuras, los fragmentos, las manchas, los cortes, las inversiones, las distorsiones, el fantasma... etc., que hacen del relato “un listado de pedazos dispersos” (105).

Asimismo, la temporalidad lineal y progresiva se desarma y los tiempos se cruzan. Uno de los efectos del trauma

de la madre consiste en anclarla en el pasado, un pasado que continuamente regresa al presente como un *boomerang*.²³ Verónica bucea en estos desarreglos temporales a partir de su análisis y trabajo con las tablas de madera de triplay en las que los anillos que permiten leer el pasado y la historia del árbol se desacomodan en el corte en diagonal del tronco, trastocando y confundiendo los tiempos: “en cada viruta hay distintos momentos saltados de la vida del árbol, no una cronología lineal y mucho menos concéntrica” (38). Indaga en la *dendrocronología* (la lectura de los anillos de los árboles) para leer y entender el lenguaje de los árboles, el modo particular en que consignan el tiempo, la historia de los bosques y las cicatrices de catástrofes naturales (58-60) y se pregunta: “¿cómo se dibuja en su idioma una colección de principios truncos, un final abrupto o una desaparición?” (60).

Las teorías sobre el tiempo de Stephen Hawking (ella lee su *Historia del tiempo*) también cuestionan su decurso lineal, ya que “cada suceso en el Universo(U) despliega un cono de luz —tal como el golpe de la piedra en el agua— hacia el pasado (←) y otro hacia el futuro (→)” (90). Estas perspectivas le sirven para explicarse a sí misma: “Mi caso particular solo puede describirse si ubicamos en el pasado dos conos: el Tordo(T) y Mamá(M), y el reflejo superpuesto de ambos es el futuro (...) el futuro, desde aquí, parece la entrada a un remolino” (90-91). El pasado, según Hawking, no desaparece sino que se reconfigura constantemente desde el presente (160). La explosión que significó la dictadura y el exilio interrumpió y cristalizó ese tiempo, lo fijó en una escena traumática que no cesa de reaparecer. La casa, que los hijos bautizan como búnker, donde habita su madre, se detuvo en el pasado “en otro siglo” cuando dejaron de verla

23 En segundo texto está precedido por un título que constituye una metátesis silábica de *boomerang*: RANGMEBOO.

a ella, “se quedó suspendida en el tiempo”, semejante a un “laboratorio de paleontología” (10). La abuela también vive en un cruce temporal entre el presente y un momento de hace treinta años, su casa resulta igual al búnker (146, 175). En Verónica los vecinos del barrio de su abuela ven a su madre Coty y en su Hermano al abuelo: “Nosotros somos el pasado” (185). En estos enlaces temporales, Gerber Bicecci ve la impronta de un *anacronismo* (categoría que retoma de Georges Didi-Huberman) que permite “pensar que hay conexiones entre las cosas que están más allá de la contemporaneidad, de compartir el mismo tiempo-espacio” (Gerber Bicecci, 2021).

Por otro lado, la temporalidad del relato contiene un dispositivo mágico ya que está contenido en un instante que se abre con la caída de la taza de las manos de la madre y se cierra con el estallido de la misma en el piso: todo el transcurso de la narración se condensa en esa grieta que se abre en la temporalidad de un instante.

La geografía, los territorios, los países, los espacios también sufren el impacto de la dictadura y del exilio que todo lo trastorna. Si el desacomodo espacial ocasionado por el exilio da lugar a una doble pertenencia al país de origen (Argentina) y al país de llegada (México), en la madre provoca una mayor distorsión ya que ambos territorios se intersectan y se confunden en una zona del medio en la que ella desaparece (36).

La *duplicación*, la *reiteración* y la *circularidad* constituyen otro conjunto de estrategias narrativas que intervienen en diversas capas de este texto y son complementarias a los procedimientos de fragmentación y ruptura, como acabamos de ver en la multiplicación de lenguajes. La situación de la protagonista como hija de una exiliada y su búsqueda por comprender y construir un relato se duplica en el personaje de Alonso, también hijo de una madre exiliada, escritora y actriz, que ha muerto recientemente y cuyo archivo personal Verónica procura ordenar y comprender mientras su

hijo hace una muestra en el Museo Tamayo que da cuenta también de ese intento por comprender, pero lo hace desde una lengua descoyuntada, como ya analizamos. Dos historias paralelas de hijos que heredan, una el silencio y el otro un archivo carcomido por los recortes y los fragmentos. Forman los dos Universos en los que Verónica se desplaza: el Universo(U) original y el Universo(U") paralelo.

Las reiteraciones inundan el texto constantemente tal como acontece, entre otros de los innumerables ejemplos, con la repetición del motivo de la “ruptura” con el que se inicia el texto y que alude tanto al “rompimiento” amoroso de la protagonista con el Tordo (“me quebré. El Tordo(T) me quebró”, 10) como a la caída al suelo de la taza que metaforiza la rotura de la madre. Hacia el final va a vincularse con la ausencia y separación de Alonso, dando lugar a “historias irremediabilmente truncas” (10). En otro caso, algo particular, aparece incluso la figura del *gemelo* referida a la nueva novia del Tordo llamada “Ella” por la protagonista y que tiene una hermana gemela, famosa actriz de telenovelas cuyos pósters están por toda la ciudad: “su imagen duplicada le daba un peso abrumador al vacío que tenía frente a mí” (77-78).

De un modo general, la reiteración alude a aquello que no parece tener fin en su inacabable repetición desplegada a través de diversas vías. Aquí es la *búsqueda*²⁴ lo que se reitera, el intento por comprender lo acontecido desde diversos lenguajes, tal como analizamos. Ello da lugar a la reiteración, también, del fracaso y del dislocamiento de la representación. Estas reiteraciones sin fin van construyendo un relato circular e infinito que suele caracterizar la lógica del trauma

24 La *búsqueda* es asimismo el eje del relato de las narrativas de los hijos de desaparecidos quienes indagan tanto en la vida pasada de los progenitores en sus militancias, en sus gustos, sus costumbres, sus preferencias musicales, deportivas, etc., como en lo ocurrido bajo la dictadura: desde los centros clandestinos en los que estuvieron hasta el lugar donde fueron enterrados o arrojados (Basile, 2019).

y sus *acting out* a través de los cuales resurge una y otra vez la herida.²⁵ Jorge Semprún habló del carácter circular e infinito del relato de la víctima en los campos de concentración nazis, de la dimensión de un relato sin fin, de una narración interminable e ilimitada, plagada de rodeos, de idas y vueltas, de recursividades, a través de una lengua perifrástica y barroca que recubre ese agujero negro del campo sin poder llegar a explicarlo, a agotarlo, a cerrar la rajadura del trauma. Sostiene en *La escritura o la vida* (1997) que “se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada” (25). Es la recurrencia del síntoma, es el regreso del hecho traumático, es la herida de la pérdida que vuelve una y otra vez.

Marisa escribió solo un libro, *Destierro*,²⁶ cuya estructura pone en escena la reiteración obsesiva del trauma del exilio: los manuscritos son gemelos (nuevamente aparece esta figura), reiteran el libro una y otra vez de modo idéntico, solo varían las letras que se vuelven temblorosas y terminan por convertirse en “símbolos incomprensibles”, y además el texto carece de un final: “No se puede volver al lugar del que uno se fue” (104, 120). La repetición y el intento de empezar varias veces el mismo relato, que da lugar a fracasos y narraciones mutiladas, implican un intento por “contar y entender la misma historia” (105).

25 En varias ocasiones se hace referencia a la *circularidad* en cuanto al tiempo, al regreso desde el presente al pasado, a la confección de un relato circular, etc. Y en especial la enigmática frase que alude a la figura del círculo —“El amor siempre nos demuestra la circularidad del mundo”— se reitera en tres oportunidades: Verónica la encuentra en un papel escrito por la madre (67), en un telegrama de S. a Marisa enviado el 13 de enero de 1977 (139) y finalmente la protagonista se la escribe a Alonso el 31 de diciembre (194). También el infinito es clave y se repite en todo el texto apareciendo incluso el dibujo de su símbolo: ∞. Entre otros ejemplos, Verónica alude a este efecto de espejo producido en el búnker y la casa de la abuela “el reflejo se hace infinito. Y el infinito es un conjunto eternamente vacío” (192).

26 En *Destierro* describe su viaje de reconocimiento a la Argentina en 1984 en el cual no logra encontrar las casas en las que vivió y siente que ya nada le pertenece, regresa a México y se interna voluntariamente en un hospital psiquiátrico (118-120).

La centralidad de las historias de la madre de Verónica y de la madre de Alonso exponen la herencia que tanto la protagonista como Alonso reciben e impactan y moldean sus vidas. Frente a este imborrable legado, Verónica se pregunta por su propio lugar cuando en ella las vecinas del barrio en Córdoba ven a su madre “Yo me reconozco en el de varios [roles], pero no logro conseguir el papel que quiero” (185).

Si en ciertos textos este exilio heredado conforma un mandato del que se deben hacer cargo, un estorbo que impide trazar un destino personal o, por el contrario delimitan un camino dentro del cual continuar las luchas de sus padres,²⁷ en cambio estos dos hijos —en sintonía con otros textos como *La resistencia* (2018) de Julián Fuks—²⁸ ofrecen otra alternativa: convertir ese legado en una producción artística que, a partir del cruce entre procedimientos de fragmentación y proliferación, logra significar la experiencia de un exilio heredado.

27 Veamos dos ejemplos sobre el *exilio heredado* cuyos planteos divergen. *Los eufemismos* (2022) de Ana Negri se estructura a partir de la conflictiva relación entre la madre y su hija Clara, la protagonista, quien en el exilio mexicano se hace cargo de los problemas de su madre en su lento desmoronamiento provocado por la reemergencia del terror padecido bajo la dictadura. Esta pesada carga —“su madre la tiene solo a ella” (144)— va a chocar con su voluntad de forjar una identidad propia y armar una vida independiente y autónoma de su progenitora. Continuamente Clara procura mantener distancia con ella, evitar que se inmiscuya en su vida privada, que la controle y convierta en su “presa”. En cambio en *Una familia bajo la nieve* (2021) de Mónica Zwaig estamos ante un exilio heredado que va a conducir a la protagonista Harmonica a encontrarse a sí misma. A través de todo un proceso de búsqueda de información sobre lo ocurrido durante la dictadura argentina de la que los padres se exiliaron, ella termina por decidirse a colaborar en la defensa de los Derechos Humanos continuando pero también redefiniendo los trazos de la militancia de los padres.

28 En *La resistencia* el protagonista precisa averiguar la esquiva historia de sus progenitores ocurrida antes del exilio en Brasil y en especial la adopción de su hermano, para encontrarse a sí mismo en la escritura.

Bibliografía

- Amar Sánchez, A. M. (2022). *Narrativas en equilibrio inestable. La literatura latinoamericana entre la estética y la política*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Edhasa.
- Alcoba, L. (2015). *El azul de las abejas*. Buenos Aires, Edhasa.
- Alcoba, L. (2017). *La danza de la araña*. Buenos Aires, Edhasa.
- Argañaraz, E. (2021a). Entrevista a Verónica Gerber Bicecci. *Hispanérica*. año L, N° 150: 49-52.
- Argañaraz, E. (2021b). Des-andar la forma a través del Arte. Modos de leer y construir memoria en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci. *Telar* 26, N° 26: 99-122.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María, EDUVIM.
- Basile, T. y González, C. (coords.). (2024). *Los trabajos del exilio en las hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Villa María, Eduvim.
- Bonasso, F. (2019). *Diario negro de Buenos Aires*. México, Penguin Random House.
- Estay Stange, V. (2023). El exilio interior. En Basile T. y González, C. (coords.). *Los trabajos del exilio en las hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Villa María, Eduvim.
- Fuks, J. (2018). *La resistencia*. Buenos Aires, Random House.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires, Prometeo.
- Gerber Bicecci, V. (2015) *Conjunto vacío* | Entrevista a Verónica Gerber Bicecci, por Editorial Almadía el 21/07/2015. Disponible en: <https://youtu.be/8aHY8xKeU7Q> consultada: 09/09/2023.
- Gerber Bicecci, V. (2021). Entrevista “¿Verónica Gerber Bicecci conversa con 20 lector@s de *Conjunto Vacío!*” por el *Club de Lecturas*, 27/02/2021. Disponible en: <https://youtu.be/SSS43y8xlp4> consultada: 09/09/2023.
- Guzmán, P. (2010). *Nostalgia de la luz* (documental). Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions, Chile.

- Hirsch, M. (2008). The generation of Postmemory. *Poetics Today*, N° 29: 1: 103-128.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kaufman, S. (2000). Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación. En Basile, T. y Chiani, M. (eds.). *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, pp. 57-70. La Plata, EDULP.
- Kaufman, S. (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En Jelin, E. y Kaufman, S. (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Negri, A. (2022). *Los eufemismos*. Cádiz, Firmamento.
- Semprún, J. (1997). *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets.
- Zwaig, M. (2021). *Una familia bajo la nieve*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Capítulo 11

Podcasts: dispositivos de memoria para la construcción de paz

Neyla Graciela Pardo Abril, Camilo Alejandro Rodríguez Flechas

Introducción

El *podcast Cápsulas de memoria y paz*¹ se explora como un dispositivo de memoria resultante del trabajo colectivo del grupo de investigación SPEME-Colombia.² Se centra en la creación, distribución y socialización del conocimiento sobre los acontecimientos del conflicto armado colombiano, a partir de la expresión empática y crítica de estudiantes universitarios de entre dieciocho y veintiún años.

Los *podcasts* constituyen un género mediático contemporáneo que integra el potencial de las experiencias de audio mediatizadas capaces de movilizar el cuerpo y las emociones y de generar formas vivenciales de conocimiento y aprendizaje;

1 Disponible en: <https://www.onalme.co/capsulas> Consultado: 7/09/2023.

2 El Grupo Colombiano de Análisis del Discurso Mediático a través de ONALME-SPEME Colombia (Observatorio Nacional de Procesos de Memoria) colabora con la red SPEME (Espacios de Memoria) en la reflexión sobre procesos de memoria colectiva y memorialización. *SPEME-Questioning-TraumaticHeritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia* ha recibido financiamiento del Programa de Investigación e Innovación Horizon 2020 de la Unión Europea y desarrolla un programa conjunto entre universidades e instituciones no académicas de Europa y América Latina (Project ID: 778044).

por su carácter multisignífico se abordan desde los Estudios Críticos del Discurso Multimedial y Multimodal (ECDMM). Se reconocen los marcadores semiótico-discursivos que constituyen el paisaje sonoro como un espacio para explorar aspectos creativos y culturalmente anclados de manera directa o indirecta a la experiencia vivida a través de un proceso de resemiotización (Bezemer y Kress, 2008).

El *podcast* es explorado como un dispositivo de memoria que se articula a los eventos que vive Colombia desde hace setenta años en el marco del conflicto armado interno, la coyuntura de la firma del Acuerdo final para la Paz (2016) y el requerimiento social por la construcción de paz. El objetivo es estudiar e interpretar en perspectiva crítica el sentido del conflicto interno, para cuestionar cómo los/as jóvenes asumen, con carácter empático y reflexivo, los eventos de victimización, y cómo se negocia y reconfigura su superación desde la construcción de memorias para abordar el proceso de paz en el país. Se parte del principio de que los discursos multimodales y multimediales como los *podcasts* son unidades de sentido que crean un espacio dialógico transversal y potenciador de interacción de sistemas ideológicos, que puede dar cuenta de su función en el entorno sociocultural colombiano e internacional.

El sonido y el modo semiótico verbal-oral proporcionan una ruta para la comprensión de los marcadores sonoros conectados de maneras múltiples e integrados con la realidad sociohistórica y cultural en la que se diseñan, producen e interpretan. Se entiende que los modos, en particular el sonoro, anclados a la experiencia social, proporcionan un marco de referencia para el análisis e interpretación de las transformaciones sociales ancladas a los recursos tecnológicos disponibles, que los seres humanos apropian en busca de construir huellas socioculturales. El análisis permite una aproximación a un fenómeno cultural expresado en un dispositivo de

memoria y distribuido en Internet; se integra la reflexión al contenido discursivo que encarna una temática delimitada con criterios metodológicos, cuyo marco es la teoría de los ECDMM, para desentrañar conexiones semiótico-discursivas que permiten verificar funciones semántico-pragmáticas y establecer las formas de distribuir idearios, saberes y significados de alcance global.

Se analiza como una unidad simbólica y se explora su carácter multimodal y multimedial para comprender e interpretar semióticamente las prácticas afectivas que promueven estas expresiones socioculturales. Se trata de un acto creativo e imaginativo formulado para experimentar recuerdos y actualizar silencios, interpretaciones y emociones de los/as interlocutores/as, en cuyo diseño y producción se asocia el compromiso de organizar una representación visual-sonora que gestione la acción. La narración auditiva artesanal es analizada como un dispositivo de memoria, donde el poder afectivo del sonido puede añadir fuerza a la expresión verbal sonorizada. El carácter sonoro se constituye en un recurso semiótico-discursivo persuasivo y convincente para formular procesos de memorialización. Las memorias en *podcast* nos permiten escuchar una voz, narrando historias de vida, experiencias mediadas y saberes con sus anclajes y resignificaciones con el propósito comunicativo de generar futuros.

Los sentidos, formas y dispositivos de la memoria

Los *podcasts* nacen y se desarrollan como un medio no institucionalizado de comunicación que se propone interactivo para audiencias glocalizadas o, en otros términos y en la perspectiva de Giménez (2002), generan relación entre contextos globales y locales dialógicamente, a propósito del uso de los medios digitales. Más recientemente, pueden estar

vinculados a instituciones u organizaciones y cumplen una función interactiva y de soporte socializador, dirigida particularmente a jóvenes generaciones. Son unidades comunicativas con predominio de los sistemas sígnicos sonoros; se distribuyen en la web a través de descargas directas de audio, y en ocasiones en video, usando teléfonos móviles, computadoras personales, reproductores de MP3 y dispositivos de medios interactivos. Los *podcasts* son unidades discursivas portables y flexibles en el uso, que pueden eventualmente estar articulados con unidades discursivas verbales gráficas, imágenes e hipervínculos, entre otros recursos semióticos, frecuentemente con función semántico-pragmática de complementariedad.

El proceso de diseño y producción del *podcast* no requiere la aplicación y uso de tecnologías complejas; los/as diseñadores/as productores/as pueden hacer uso de recursos tecnológicos de fácil uso y al alcance del/la ciudadano/a común: el teléfono móvil, las herramientas de grabación y edición accesibles y disponibles, un micrófono, un software de audio, un espacio web para alojarlo y distribuirlo a la sociedad. Estas distribución y socialización se restringen a través del control que se deriva de factores económicos (SoundCloud o RSS, Anchor, a manera de ejemplo).

Los *podcasts* en tanto unidades semiótico-discursivas potencian la conversación pregrabada entre dos o más interlocutores/as gestando participación a través de conexiones con la audiencia percibida y proyectada mediante formas de mencionar o invitar en la web, particularmente en las redes sociales, mediante las cuales se activan foros o diálogos colectivos. En este sentido, los/as productores/as del *podcast* pueden permitir la presencia de las “otras” voces de los/as hablantes ficcionales o no, ya sea directamente como invitados/as al *podcast* o indirectamente citando a la audiencia. Podría decirse que este aspecto interactivo distingue el medio de *podcast* de las

formas de diálogo grabado con guion; el *podcast* es un espacio comunicativo relevante y transformador para explorar, desde diversas metodologías, su papel en la producción de memorias colectivas en busca de crear desde la base social la Memoria Histórica. Siguiendo los planteamientos de Sánchez (2019), la Memoria Histórica se entiende como la política que atribuye al Estado la construcción del conjunto de condiciones que hace posible la creación y ejecución de iniciativas colectivas, a través de las cuales es viable negociar la autonomía de las comunidades para poner en relación los Derechos Humanos y los ejercicios de memoria, bajo la protección de las instancias gubernamentales.

Una primera aproximación al *podcast* radica en reconocer su carácter narrativo-testimonial-sonoro; es una puesta en escena de la experiencia que representa, en este caso, eventos traumáticos. Con frecuencia la narrativa y, en particular la oral, expresa y elabora aproximaciones a las maneras de percibir y comprender las emocionalidades, para instaurar una interacción creativa y estética. Construye una retórica a través de la cual, al contar los eventos, se erigen líneas de interpretación en busca de persuadir; es una manera de influir en la comprensión de la realidad social relacionada con las emociones y la manera en que se asumen y enfrentan; la retórica en el *podcast* se formula a través de recursos semiótico-discursivos como el cronotopo. Siguiendo a Bajtín (1989), el marcador semiótico-discursivo del cronotopo implica una relación ineludible espacio-temporal en la acción social, para construir formas de representar la realidad articuladas a la estética y a la capacidad creativa de quien se expresa.

Las narrativas testimoniales sonoras son expresiones vivenciadas, resignificadas, estetizadas y recontextualizadas que ponen en procesos de diálogo e interacción diversos tipos de puestas en escena donde se encuentran el trauma y la búsqueda de la sanación, como práctica terapéutica

transversalizada por la necesidad humana de dignidad, paz y verdad. Es, por lo tanto, una expresión semiótico-discursiva donde los procesos de interacción e interpretación se formulan articulados a los diversos niveles de producción de significado desde las redes de sistemas sgnicos que constituyen la interacción comunicativa. Bourdieu (1999) explicita el diálogo y la interacción como conjuntos de actividad humana encarnados y simbólicamente contruidos como tejidos sgnicos y materialmente mediados en recursos tecnológicos, capaces de organizar formas de comprensión e interpretación de la realidad social; son un entrecruce de materialidades, significados y sentidos anclados al conocimiento práctico.

El *podcast* es una práctica sonora, semiótico-discursiva y emocional, que implica valores morales, éticos y en general las axiologías que orientan una cultura sociohistóricamente delimitada. Siguiendo a Van Der Merwe y Wetherell (2019), es una práctica, en tanto las emocionalidades son formas de acción social y por lo tanto conectan y generan eventos, alcanzan propósitos, evidencian perspectivas individuales y colectivas y gestionan formas de evaluación sobre la vida sociocultural. Las emociones articulan los estados corporizados y la creación de significados. En esta dirección, Wetherell (2012; 2013) señala que es ineludible la relación entre emocionalidades y afectos con su materialización semiótico-discursiva, dado que su concreción social es una interpretación que procede del registro de los estados encarnados los cuales se anclan siempre a la producción de significado.

En “Emoción y Narrativa”, Habermas (2019) explicita cómo la presencia de marcadores emocionales en la narración sonora o visual evidencian experiencias personales, o testifican experiencias colectivas, integrando perspectivas subjetivas y temporales que cohesionan el recuerdo, los olvidos, las valoraciones y los idearios, como ruta de memorialización.

Estos factores narrativos y las perspectivas representadas crean formas de persuasión, orientando la conducta social, implicando creativamente eventos e historias ancladas a los condicionamientos sociohistóricos y culturales que, para los fines de esta indagación, integran la vida colombiana en los últimos setenta años de conflicto armado interno, con la necesidad colectiva de construir paz a través de dispositivos de memoria como los *podcasts*.

Las narrativas materializadas en los *podcasts* potencian y actualizan emociones en quienes participan de la interacción comunicativa; se elabora una experiencia en la que las ideas y los posicionamientos pueden encarnar procesos emocionales desde el acto de la producción discursiva; la emocionalidad puede llegar a activar empatías y simpatías al tiempo que puede crear una suerte de estado compartido de emocionalidades con los/as interlocutores/as a los/as que se dirige, creando condiciones, por ejemplo, de desesperanza, dolor o tristeza. En la perspectiva de Habermas (2019), las narrativas se convierten en un agente provocador de emociones, implicando procesos como formulación de identidades, empatías y relaciones que incluyen emociones en el marco de la unidad discursiva con la que se genera la interacción. Los tipos de emocionalidad propuestos por el autor incluyen emociones narrativas y no narrativas. En esta reflexión, el eje son las emociones narrativas soportadas en el formato *podcast*, donde el/la interlocutor/a internauta escucha una historia personal que lo/a implica emocionalmente, de modo que al narrar el evento, ha tomado distancia de la situación traumática de sus protagonistas. El evento se ubica espaciotemporalmente en el pasado, y el acceso a la situación está mediado por otros/as, cuyos saberes y experiencias los/as proponen como víctimas o testigos; ese saber o experiencia vital se encarna en un dispositivo de memoria que se tipifica como una unidad semiótico-discursiva

de carácter multimodal y multimedial. El *podcast* actualiza emociones que se orientan desde la narrativa, esto es, son emociones dirigidas a otra presente, y se articulan situacionalmente con las reacciones emocionales que aparecen en la narrativa.

El *podcast* distribuye mediáticamente narrativas que se comprometen con un saber sobre algo que ocurre en el mundo, más concretamente sobre la existencia y desarrollo del conflicto armado interno donde se implican causas estructurales y consecuencias para la convivencia en el país. Es una narrativa que guía y determina los tipos y grados de emocionalidad que se implican de manera que el/la narrador/a-testigo-conocedor/a espera que los/as interlocutores/as se expresen valorativa y afectivamente sobre lo que la narrativa representa como las acciones que victimizan y violan los Derechos Humanos, haciendo del dispositivo de memoria una condición en la construcción de procesos de memorialización. Para el objeto de análisis en esta reflexión se entiende que el *podcast* encarna y distribuye narraciones sonoras que se dramatizan, intensificando interacciones emocionales y recursos sígnicos que se articulan a la sonoridad desde la visualidad u otro modo semiótico.

Los *podcasts* cuyo eje temático son las memorias del conflicto armado en Colombia se han convertido en un dispositivo capaz de convocar diversas audiencias; orientar y hacer evidentes la diversidad de prácticas victimizantes, la presencia de los perpetradores, el reconocimiento de territorios con sus espacio-temporalidades; y de asumir diversos formatos: monólogos, entrevistas, testimonios, elaboraciones estético-artísticas de eventos traumáticos, entre otros. Los *podcasts* permiten que los sectores sociales comprometidos con la construcción de las memorias colectivas socialicen y visibilicen de manera directa a audiencias-interlocutores/as; contenidos; puntos de vista; y estilos narrativos con sentido

dialogico y orientador, eludiendo los límites de la comunicación massmediática tradicional.

Esto permite que algunos *podcasts* formulen interlocutores/as articulados/as a instituciones o redes sociales, como las propuestas de *podcast* de la Comisión de la Verdad o del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), creando formas de accesibilidad a una producción que abre rutas diversas para la comprensión e interpretación de una problemática sociopolítica muy compleja, a la que se convoca con sentido creativo, analítico y crítico. Las memorias colectivas se expresan en recursos materiales que se concretan en lugares de memoria, museos, jardines, ríos, entre otros, portando carácter simbólico cuando se socializan y formulan como narrativas, rituales, formas de proceder en la cotidianidad, sistemas educativos o como prácticas y actividades sociales regularizadas en la cultura, con función nemotécnica para un grupo humano determinado sociohistóricamente (Gurler y Ozer, 2013).

La memoria colectiva se concreta y amplifica en la sociedad contemporánea cuando los saberes, las creencias y las actitudes se insertan en la cognición social y hacen parte de la socialización institucionalizada de la sociedad. Es, por lo tanto, el conjunto de acciones y saberes socialmente reconocidos en donde la comunidad apropia expresiones digitalizadas y mediáticas como espacios que, a través de dispositivos, incluyen relatos de ficción, dramas, testimonios, documentales, videos en diversos formatos, arte callejero, noticias, entre otros; y, recursos mediáticos de orden periodístico que sirven al propósito de crear colectivamente formas de conocer, reconocer y crear reparación simbólica para las víctimas (Kitch, 2008).

La memoria colectiva mediática y digitalizada que se diseña, crea y socializa a través de las diversas formas de interactividad virtual, conecta los factores socioculturales y político-económicos con las tecnologías de la comunicación, en el proceso de

diseño, producción y socialización de unidades discursivas tematizadas en las memorias, recuerdos, olvidos y silencios que proceden de las diversas formas de victimización. En la perspectiva de Birkner y Donk (2020) resulta fundamental explorar de qué manera diferentes formatos como videos, documentales, *podcasts*, etc., que circulan massmediáticamente en las sociedades digitalizadas, contribuyen al proceso de construcción y socialización de la memoria colectiva, viabilizando el abordaje de discursos articulados temáticamente a procesos de memorialización creados y socializados massmediáticamente, particularmente en la web.

Este espacio de memoria colectiva evidencia las formas en que los procesos de memorialización se dimensionan en las diversas plataformas digitales que amplifican su capacidad para insertar espacios de memoria y discursos en múltiples formatos y soportes digitales fijos y móviles. Estos contribuyen a materializar y dar accesibilidad a las expresiones de dolor y resistencia de los seres víctimas de vejaciones y crímenes, gestionando desde múltiples perspectivas formas de expresión de búsqueda de justicia, verdad y reparación (Hoskins, 2009).

El auge de los *podcasts* como un recurso mediático de amplia cobertura, por su potencialidad para generar diálogo local y global, requiere reconocer que hay pocos estudios sobre su valor sociocultural en la construcción colectiva e individual de acciones que contribuyan a crear condiciones para la paz. El diseño, producción y socialización de *podcasts* abren una ruta de indagación que puede contribuir a cerrar la brecha sobre las formas de crear conocimiento articulado sobre los procesos de memorialización y su comunicación, lo cual contribuye a gestionar cambios sociopolíticos capaces de formular convivencia social.

En busca de aproximaciones al *podcast* como dispositivo de memoria

Esta reflexión tiene el objetivo de formular una mirada cualitativa al proceso de producción y difusión global de *podcasts* articulados para el fortalecimiento de la memoria colectiva, creados estéticamente por jóvenes universitarios/as que, por convocatoria pública, decidieron voluntariamente participar de manera individual o colectiva en el proceso creativo del *podcast*; los/as jóvenes se ubican en un rango de edad entre los dieciocho (18) y los veintiún (21) años. El análisis se organiza en torno a la unidad discursiva narrativa visual y sonora; se verifican las variables clave de producción, incluidos el formato audiovisual, el tema, así como los recursos semiótico-discursivos implicados en el proceso de su construcción y socialización para reconocer las implicaciones socioculturales inferibles del proceso analítico.

Los *podcasts*, resultado del trabajo colectivo del grupo SPEME-Colombia, se centran en la creación, distribución y socialización de conocimiento sobre los eventos del conflicto armado colombiano, a partir de la expresión creativa y crítica de estudiantes universitarios/as del grupo etario mencionado. Los/as jóvenes invitados/as asumieron su condición de víctimas, testigos o expertos/as dependiendo de su experiencia vital y de su condición de actores/as sociales, creadores/as y transformadores/as de realidades y eventos. Se llevó a cabo una exploración por medio de narrativas testimoniales y orales que dieron lugar a una libertad creativa, en busca de producir posicionamientos sobre la realidad sociopolítica y cultural colombiana, desarrollando una nueva perspectiva que incluyera una forma de expresión estética y la búsqueda de la transformación social por la paz.

La creación de *podcasts* se constituye en una herramienta de orden teórico-metodológico capaz de coconstruir saberes

y crear diálogos intersubjetivos sobre el tema de interés. Se hace un ejercicio de elaboración de memoria colectiva que genere nuevas visiones sobre los hechos victimizantes en el marco de la guerra armada interna. Se espera extender vínculos sociales, cualificar las experiencias de vida y proyectar un crecimiento humano, a fin de hacer de la narrativa-testimonio oral un espacio para la construcción de identidad sociocultural y de consolidación de expectativas de dignidad para las víctimas y sus entornos. Se utiliza el *podcast* para la creación de narrativas del conflicto armado, teniendo en cuenta que los medios digitales se constituyen en un recurso importante en el proceso informativo y de construcción de conocimiento, por lo que reflexionar sobre su función y responsabilidad social es de vital importancia para el caso colombiano. Este punto de referencia abre paso a la construcción de un libreto para cada *podcast* y permite estructurar cada acto y escena.

En la creación estética los/as jóvenes se convierten en agentes sociopolíticos. La creación resiste los ejercicios hegemónicos del poder y se constituye en un encuentro múltiple con acción, en el que se propone colectivamente crear nuevos modos de percepción, de afectos, de conocimiento y de un hacer lúdico-creativo. Las narrativas como interacción comunicativa son polifónicas, llenas de realidades y aunque, vivencialmente lejanas, están atravesadas por el dolor y construyen una identidad colectiva. El carácter sensible es siempre resignificado en la infinita posibilidad humana de percibir y expresar.

La percepción y la emoción se especifican en la narración-relato que propicia el testimonio. Se evidencia, desde el proceso de cocreación, cómo es posible socializar y profundizar en los modos de conocer hechos y fenómenos que se transforman como resultado de operaciones cognitivas, visibilizando la condición desestructurante de la victimización, para generar

seres con agencia capaces de construir conocimiento, compartir percepciones, formular interacción y registrarse como sujetos sociales en el proceso creativo. Como afirma Violi (2021), el acto estético reinventa, transforma y transpone a otro plano esa realidad que va más allá de la experiencialidad de la violencia. Esta perspectiva es asumida por los miembros del grupo que participan en la creación del *podcast* a través de reflexiones sistemáticas:

En este punto se materializa el conflicto: ¿de qué forma yo, un joven que vive en Bogotá, narraré la masacre de Necoclí o Mapiripán si no la viví o no he sido parte de la guerra? Con esta duda, inicié el proyecto. Y la respuesta fue bastante contundente: todos hacemos parte del conflicto y somos la solución a él. El principal inconveniente que se ha presentado en Colombia a la hora de crear una memoria sobre el conflicto ha sido la indiferencia y desconexión con la realidad nacional que nace en las grandes ciudades y va permeando todos los municipios que la circundan. El silencio que entre los ciudadanos acontece es el silencio que opaca los gritos de ayuda de aquellos que durante años han caído en manos de quién sabe qué bando y sufren las consecuencias de una guerra en la que el único y aparente error que los hace partícipes del fuego cruzado, es estar ahí. (...) Finalmente, el interés que infunde el hacer parte de un proyecto como este, poco a poco muta y se convierte en tristeza y dolor. (Reflexión colectiva, 2022)

La producción estética es el espacio donde es posible la creación de resistencias, manejando las formas de conexión humana a través de las cuales se puede expresar, desde la emotividad y la sensibilidad, el compromiso, la solidaridad,

la empatía y la comprensión que se eliden en la guerra. Las expresiones estéticas, por tanto, abren nuevos caminos para observar, reconocer y asumir puntos de vista capaces de modificar la acción social, de modo que es en los procesos creativos donde es factible ampliar la percepción humana para crear conexiones afectivas:

Mediante el trabajo que hemos hecho con la familia de una víctima por desaparición forzada, he tenido un encuentro de emociones, principalmente de sensibilización y empatía, en donde la escucha de una historia se convierte en mucho más que un relato y la narrativa se vuelve un reto con el fin de que sea lo más transparente posible, pues el respeto por la historia y los familiares hace parte constante y acompaña cada momento del proceso. (Reflexión colectiva, 2021)

Crear el *podcast* implicó la consulta de fuentes primarias —como testimonios de víctimas—; y secundarias —documentos como “¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”— (2013), que estructuran, contextualizan e interpretan los eventos narrados, todo lo cual es referencia y fuente del proceso creativo que, en algunos casos, da voz a narradores/as principales y secundarios/as, recuperando en el proceso anclajes territoriales y espacio-temporales. La exploración incluye documentación de los/as narradores/as secundarios/as en el *podcast* articulando testimonios y relatos, comentarios y puntos de vista al acto creativo. La producción del *podcast* recupera y socializa las notas y voces de los/as interlocutores/as invitados/as.

El diseño de la distribución digital se formula como pieza de comunicación sonora-visual que se transcribe y traduce. La idea articula la tradición sonora y su fusión con procesos creativo-estéticos, con el propósito de visibilizar territorios

espacio-temporales y procesos de victimización, en busca de acercar de manera simple una realidad que puede ser comunicada a través de un medio sonoro, soportado en tecnología fija o móvil, con el compromiso de contribuir a una mejor comprensión de nuestros fenómenos sociales. Esta conjunción de recursos se caracteriza por hacer producciones sencillas y emocionalmente sugerentes, con mensajes claros y anclados a un nivel de verosimilitud y evidencialidad, para crear conocimiento que supere la opinión desde el sentido común. Se formula un espacio de creación de memoria colectiva para fortalecer expectativas en los/as jóvenes, sobre la construcción de un futuro en paz, con anclaje estético, popular e histórico.

La aplicación de la práctica reflexiva es una forma de construir observación participante, posibilitando la interacción de uno/a mismo/a con los recursos de producción, para articular coherentemente procesos de documentación, puntos de vista y análisis desde la práctica. El grupo procedió, por tanto, definiendo, en primer lugar, un compromiso con el dispositivo de memoria a ser creado, elaborado y abordado como una práctica de producción y creación. En segundo lugar, se ideó colectivamente el desarrollo conceptual que implicó preproducción, producción y posproducción; se escribió la narrativa testimonio fuente para la formulación del guion; notas, documentos y correspondencias colectivas; en tercer lugar, se analizaron y discutieron los cambios y ajustes a la producción propuestos por cada miembro del equipo, propendiendo por la cualificación del dispositivo.

La producción del catálogo de los ocho *podcasts* comenzó en 2021 y culminó en 2022. En la etapa de posproducción se insertaron efectos de sonido y composiciones musicales que transversalizan el carácter identitario, espacio-temporal y, particularmente, territorial. El proceso adoptado da cuenta de la potencialización de capacidades para realizar deliberaciones

creativas que conducen a gestionar el contexto del *podcast* y del catálogo, en tanto espacio para la socialización de un proceso que articula visualidad y sonoridad estéticas.

La ruta de indagación permite examinar el objeto de estudio, en este caso el *podcast*, como un espacio con un entorno complejo y amplificado de las violencias internas, que posibilita explorar un universo de acontecimientos sociopolíticos e históricos haciendo del *podcast* el campo a ser explorado desde su diseño hasta su distribución mediática, tematizado en la búsqueda por formular un dispositivo de memoria que contribuya a construir memoria colectiva para la paz (Figura 1).

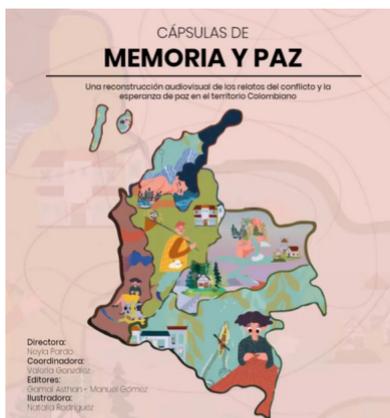


Figura 1. Portada del catálogo *Cápsulas de memoria y paz*, ilustración, 2022. Artista: Manuel Gómez.

Abordando un paisaje semiótico de la oralidad massmediática

Los *podcasts* se estructuran temporalmente en relación con la profundidad temática de manera que cuatro oscilan entre 2:30 y 7:50 minutos y los otros cuatro duran entre 11:49 y 14:59

minutos. Cada unidad semiótico-discursiva incluye una presentación, seguida de una tematización y una contextualización, que dan paso a la creación estética vivenciada (o no), de la narrativa sonora-testimonio. La descripción y categorización de las *Cápsulas de Memoria y Paz* permitieron inferir patrones semiótico-discursivos con función semántico-pragmática a través de los cuales se reconocen episodios y eventos, con sus espacio-temporalidades y las huellas territoriales, definiendo percepciones identitarias. Los géneros narrativos implicados definieron roles y posicionamiento de los/as jóvenes narradores/as cuyos núcleos se tematizaron sistemáticamente a través de crímenes de lesa humanidad, particularmente desapariciones forzadas, masacres y desplazamientos forzados como consecuencia de la violencia estructural representada.

Tabla 1. Ilustración del proceso de descripción y categorización

Categoría	Tipo	Características	Género	Tema-tópico	Rol representado
Podcast: 2:31m	Episodio [E]n una sola entrega: "Aparecer".	Colombia, últimos 45 años. La intimidad de la víctima desde la voz-protagonista. Cronotopo: post mortem. Espacio-temporalidad después de la muerte para ser testigo.	Narrativa estética digital sonora que integra la experiencia real estetizada. Contexto histórico: desaparición forzada en el conflicto armado colombiano. Resistencia al silencio, al olvido y a la instantaneidad.	Desaparición forzada. Lucha contra la ausencia-presencia.	Hombre desaparecido, 21 años, cuya voz se encarna en una voz femenina.

Fuente: elaboración propia.

En el análisis estadístico textual con T-Lab y N-Vivo³ se producen ejes temáticos que permiten entender cómo se construye el contexto en los *podcasts* y posibilitan una primera caracterización de las unidades conceptuales. Las categorías que emergen permiten verificar, en primer lugar, las formas mediante las cuales se actualizan las memorias de los eventos de la violencia armada en los diferentes territorios, y, en segundo lugar, una representación de un presente anclado a un futuro con expectativas de cambio. En la siguiente tabla se hace una clasificación para establecer cómo se organizan los ejes temáticos a partir de la hipótesis de que las altas frecuencias permiten determinar el propósito comunicativo de visibilizar fenómenos específicos en torno a la problemática que se representa, lo cual se define con criterios semántico-pragmáticos. Las bajas frecuencias permiten acceder a las formas de invisibilización que asume la voz narrativa para minimizar o elidir aspectos del fenómeno sociodiscursivo.

Tabla 2. Clústers – ejes temáticos

Actores	F	Conflicto	F	Crímenes	F	Territorios	F	Memoria	F
Paramilitares	13	Enfrentamiento	14	Masacre	19	Barranca-bermeja	15	Resistencia	11
Autodefensas	12	Narcotráfico	12	Desplazamiento	14	Encimadas/Samaná	15	Comunidad	9
Ejército	8	Conflicto	9	Desaparición	12	Mapiripán	9	Identidad	9
Policía	7	Violencia	7	Asesinato	9	Necoclí	7	Recordar	8

3 T-Lab y N-Vivo son programas estadístico-textuales de carácter cuantitativo-cualitativo útiles en el proceso descriptivo, a partir de cuyos resultados es viable formular inferencias para el análisis.

Estado	6	Guerra	6	Tortura	8			Olvidar	7
FARC	4							Espacio	7
ELN	3							Tiempo	6
								Pueblo	6
								Verdad	6

Fuente: datos obtenidos con T-Lab Plus.

Las unidades que proceden de las altas frecuencias permiten establecer algunos patrones en las narrativas y se constituyen en el eje articulador de la interpretación de los *podcasts*. La presencia explícita de los/as actores/as y los crímenes que se reconstruyen y representan en la narrativa testimonio supera la descripción de los eventos victimizantes y los pone en perspectiva de las consecuencias de la violencia, dando sentido de historicidad a lo expresado. La tematización sobre el conflicto armado interno y la voluntad individual-colectiva de crear memoria conectan la intersubjetividad con la experiencia vital que se materializa en marcadores emocionales; esta conexión da paso a la verificación del propósito retórico-persuasivo. La conexión discursiva sonoro-visual activa desde cada *podcast* una estrategia de interacción en la que la apropiación de saberes, por su carácter multimedial, amplifica el entorno local y el proceso participativo.

El *podcast* se constituye en una expresión discursiva que implica compromiso sociohistórico; y, por lo tanto, impone que la interacción desde la subjetividad se formule como un acto que produce una experiencia a ser confrontada, replicada, recreada y escrutada. El diálogo massmediático aspira a la creación de un proceso persuasivo que otorgue un espacio de legitimidad a las expresiones de resistencia que crean y socializan las comunidades y los seres victimizados en tanto agentes. Su materialización discursiva incluye sentido de

“identidad”, derecho a “recordar”, “resistir” y proponer un punto de vista sobre la “verdad”, a partir de lo cual se produce el sentido de transformación, nucleado en la construcción de memoria colectiva como fuente de la memoria histórica (Cuadros 1, 2 y 3).





Cuadros 1, 2 y 3. Mapas de asociación semántica de las unidades conceptuales “conflicto”, “memoria” y “territorio”. Fuente: datos obtenidos mediante el programa T-Lab Plus.

Los mapas de asociación semántica dan cuenta de la forma como se construye la relación entre unidades nucleares como “conflicto”- “memoria”- “territorio”, asociadas a los/as actores/as y a los crímenes cometidos. La asociación semántica señala que “guerrilleros/as” y “paramilitares” aparecen en conexión conceptual con “conflicto” lo que indica su mutua incidencia en los hechos ocurridos en los territorios, especialmente si se toma en consideración que las violencias no solo se producen por la acción directa de un/a actor/a, sino que se dan en el marco de una guerra interna prolongada con implicación de responsabilidad similar. La conexión semántico-pragmática entre “Estado” y “conflicto” muestra una correlación distinta a la que se formula para “guerrilleros/as” y “paramilitares”; el “Estado” se representa como actor victimizante, tanto por omisión como por complicidad, particularmente cuando los actos de violencia son ejecutados por los grupos paramilitares.

En el mapa de asociación semántica de “memoria” hacen presencia unidades ligadas a la experiencia traumática del pasado, como “violencia”, “masacre” y “guerra”, pero

también unidades verbales nucleadas al presente y el futuro como “resistencia” y “reparación”. La temporalidad va desde el pasado hasta su vigencia en el presente donde ocurren masacres, torturas, desplazamientos, desapariciones y despojos. Esto permite reconocer la situación de violencia armada en los territorios a causa de la acción de los grupos paramilitares, el Estado y las guerrillas. Otra inferencia resulta de la proximidad en el plano entre “memoria” y los conceptos de “voz” y “recordar”, lo cual indica la importancia del rol de las comunidades como agentes de memoria en la coyuntura sociopolítica del país.

En cuanto a los crímenes, la “masacre” destaca por su grado de asociación semántica con “memoria”, la cual se asocia a los crímenes cometidos contra la población civil, especialmente contra las personas que son consideradas como enemigas en el conflicto interno; la masacre implica la vida de colectivos sociohistóricamente y espacio-temporalmente ubicados. Como lo señala Sánchez (2019), este tipo de crimen incluye sevicia y destrucción de la esencialidad del ser. Las masacres se conectan con tortura, desaparición y desplazamiento forzado, de lo cual se infiere que la masacre determina otras formas de victimización asociadas que no solo revictimizan, sino que generan el entrelazamiento y la coexistencia espacio-temporal de todas las formas de violencia.

La evidencialidad se formula en términos del material empírico que procede de explorar, tomar notas, describir y resignificar. Este proceso hace posible que las narrativas se inscriban como un discurso social, capaz de transformar un evento local, invisible para gran parte de la población colombiana, en un evento que actualiza y dimensiona una problemática, con la potencialidad para superar la espacio-temporalidad y el territorio, recuperando su existencia más allá del momento y lugar de su ocurrencia. El relato mediatisado existe y se inscribe para ser parte del diálogo global que

convoca a la empatía y a la solidaridad. En esta perspectiva, el creador del *podcast* propone a su interlocutor/a una reflexión que activa su compromiso y relación con los/as actores/as-víctimas, la defensa del territorio para la vida y la dignidad; y, define sus vínculos con las identidades implicadas.

El *podcast* articula experiencias específicas y la búsqueda sonora por activar percepciones visuales; se trata de un proceso de diseño que, en tanto dispositivo se soporta tecnológicamente. Se experimenta en el dispositivo el conjunto de condiciones que entremezclan el acto de escuchar para articular las decisiones de dónde, cómo y cuándo se moviliza el sentido de lo que se propone a través del medio convergente y móvil. La esencia del *podcast* resulta de articular tecnologías para crear formas experienciales de comprender aspectos socio-culturales y cognitivos capaces de activar, desde la sonoridad, imágenes creadoras de conexiones simbólicas que implican una narrativa percibida mucho más allá de lo sonoro y que puede alcanzar grados de visualidad (Figuras 2 y 2.1).





Figuras 2 y 2.1. Representación estética visual del río como lugar de memoria en el catálogo, ilustración, 2002. Artista: Natalia Rodríguez Patiño.

Las narrativas-testimonio, objeto de análisis, con núcleos conceptuales definidos, gestionan desde las voces, la música, los sonidos naturales y los ruidos una experiencia perceptualmente múltiple: es auditiva, pero además promueve una visualidad móvil que estructura argumentalmente una postura desde la voz, no solo en términos del contenido de lo que se expresa a través del uso sonoro de la lengua, sino también gracias a la textura y el tono de voz que, al integrarse con la música, y otras expresiones sonoras naturales —como el correr del río, los pájaros u otros ruidos— o los efectos de sonido, evoca y propone una visualización sonora de los recuerdos, los silencios y los olvidos. El *podcast* se apropia de la grabación, la edición y el diseño del sonido para crear una estética sonora que invita a los/as oyentes a sumergirse en un proceso de imaginación activa. Las memorias del conflicto armado encarnan en el sonido una subjetividad dinámica que hace emerger contextos sensoriales-cognitivos en el soporte mediático.

El análisis estadístico-textual con T-Lab Plus permite desentrañar de las narrativas-testimonio la nuclearidad del/la actor/a percibido como más violento en el corpus. Los “paramilitares” son caracterizados por las comunidades como responsables del mayor número de actos de violencia estructural, con formas de degradación extrema. Las iteraciones

sobre las acciones de estos grupos se recuperan entre otras narrativas en la de Mapiripán, donde la cuantificación de la victimización implica a cuarenta y nueve personas y la narrativa aplica recursos de emocionalidad para explicar el conjunto de razones que tienen los/as sobrevivientes de la masacre, para constituirse en víctimas de desplazamiento forzado. De esta manera, el fenómeno de victimización y revictimización se articula a un proceso de construcción sistemática de miedo, a través del cual el actor armado ilegal ejerce control territorial, determina las formas de eliminación del oponente y decide el desplazamiento de los/as pobladores/as. La narrativa estructura reiterativamente el sentido de crueldad y crea representaciones simbólicas que construyen distintos tipos de signos que configuran el sentido de la víctima y la revictimización expresados estéticamente:

Ya a la madrugada del 15 de julio, los paramilitares rodearon el pueblo para empezar durante una semana todo un certamen mórbido en el que cuarenta y nueve personas, como ya lo mencionamos, fueron masacradas y la mayoría de ellas arrojadas al río Guaviare descuartizadas. Por esta razón es que diez días después, cuando la Fiscalía hizo presencia en el lugar, solo encontraron tres cuerpos de campesinos en tierra firme. Los sobrevivientes huyeron del lugar, abandonaron sus tierras, todos con temor de lo sucedido y otros con una tenue esperanza de volver en algún momento a encontrar a sus familiares. (*Podcast La historia de Mapiripán*) (Figura 3)



Figura 3. Representación estético-visual del desplazamiento forzado en el catálogo, ilustración, 2022.
Artista: Natalia Rodríguez Patiño.

Dos marcadores discursivos clave transversalizan el sentido de los relatos, en la medida en que la espacio-temporalidad y el territorio se entrecruzan en la construcción del significado de lo que se narra. Este fenómeno adquiere relevancia en tanto los territorios son representados como lugares que, ubicados sociohistóricamente, sufren violencias por el solo hecho de tener una ubicación rural, periférica y sin la presencia efectiva del Estado. Las condiciones precarias de orden sociocultural y económico determinan que la temática de la violación a los Derechos Humanos sea suprimida en el discurso público y mediático, y solo por acción y voluntad de las víctimas sobrevivientes, familiares y comunidades solidarias sea posible conocer el estado de violencia. Cuando el fenómeno ocurre en pequeños o medianos municipios como Barrancabermeja, los actos de violencia se expresan en términos socioeconómicos, y pocas veces se reconoce el conjunto de traumas que se deriva de las acciones de los grupos armados ilegales o de las Fuerzas Armadas del Estado.

En algún portal web se puede conocer sobre el territorio y lo difícil que fue y es la vida allí, a pesar de que hace 15 años los grupos subversivos abandonaron el lugar, el retraso que durante una década vivió toda una comunidad no es fácil de afrontar. Más de 25000 campesinos fueron desplazados de la región entre los años 2000 y 2005, casi la totalidad de los habitantes de Samaná. (*Podcast La historia de Encimadas*)

La intertextualidad constituye un recurso semiótico-discursivo donde se propone la presencia-ausencia de las víctimas de desaparición forzada: “Mamá habló con el tribunal y ya pagué la deuda con Cancerbero (...) ¿Acaso estoy en el Nirvana” (*Podcast Aparecer*). El carácter retórico de la narrativa-relato incluye en la perspectiva de género híbrido, para el caso del capítulo *Aparecer*, la presencia del/la narrador/a implicando la voz de la víctima con sus experiencias, formas de percibir y de sentir que definen un punto de vista. La metáfora y el símil son recursos que otorgan la potencialidad de expresar el propósito comunicativo de recordar e implicar a su interlocutor/a para estructurar las condiciones de la acción social colectiva contra el olvido y dejar marcadores indiciales que permitan reconstruir las consecuencias negativas de la violencia sistemática, convocando la necesidad de elaborar una ruta para la paz: “En casa me rezan como si fuera un santo. El silencio también se parece a las balas. Rogamos por no ser parte del olvido” (*Podcast Aparecer*). Esta forma de persuasión está vinculada a la modalización, a través de las subjetividades que articulan las identidades, entretejiendo diversidad, versatilidad y evidencialidad en las narrativas-relatos.

De hecho, testimonios de ex combatientes afirman que muchas veces se equivocaban a la hora de señalar víctimas y muchos de los que terminaban en los grupos de secuestrados no tenían nada que ver con la subversión. (*Podcast La historia de Barrancabermeja*)

El *leitmotiv* se materializa en los marcadores semióticos que incluyen el sentido de futuro en los territorios. La percepción que formula la narrativa testimonial oral-visual se expresa en una búsqueda transformadora de la realidad experimentada y la exploración de un estado de cosas diferente. Se propone la potencialidad para la acción social colectiva, el establecimiento de formas productivas que permitan superar la economía que impone la violencia y la coerción ejercidas por los grupos armados, y se crea la expectativa transformadora para el logro de una vida de bienestar y libertad: “¿En Samaná hay futuro? Tal vez; lo más probable es que sí” (*Podcast La historia de Encimadas*).

El uso de recursos semántico-pragmáticos propende por la formulación de una narrativa contrahegemónica que resignifica los valores y permite procesos de identificación narrativa por parte del/la interlocutor/a. En la interacción se presupone una participación performativa de quien escucha; esto solo es factible en tanto el *podcast* permite una inmersión multimodal, posibilitando acercar la experiencia de victimización, principalmente a los/as jóvenes que no han vivido el conflicto.

Esta inmersión no sería posible sin una atmósfera sonoro-sinestésica que, a través de una ficción verosímil, materializa y propone un sentido sobre los saberes que dan existencia a la historia reciente de violencia en Colombia. La conexión emocional permite establecer y generar condiciones psicológicas y sociales, expresadas a través de marcadores que los/as actores/as discursivos apropian para dar sentido al

grado de dolor y sufrimiento de las personas: “Todo pasó en Colombia aquí y como colombiano me duele cualquier hecho violento que pasa en el país” (*Podcast El poder, el tener se tragó al ser*), y, de la esperanza de futuro en paz: “demostrando que a pesar de las más profundas adversidades, el cambio está presente” (*Podcast La historia de Necoclí*).

El/la interlocutor/a-interpretante establece un grado de relación íntima con la narrativa, reduciendo las brechas espacio-temporales entre la producción y la socialización, ampliando la posibilidad de comprensión sonora visual. El eje de este proceso es la expresión a través de la cual se elabora el carácter social de la emoción que recupera la individualidad o colectividad por medio de marcadores sociodiscursivos que dan paso a la formulación de expresiones culturales. Estas conectan eventos sociopolíticos que determinan formas de asumir decisionalmente la acción social. Marcadores emocionales negativos como “miedo e inseguridad”; “dolor y desasosiego”; “ausencia y muerte”; “miseria y escasez”; “angustia”; “desilusión”; “nostalgia”; “crueldad” y “desarraigo” permiten recuperar sentidos axiológicos y una orientación emocional concreta, lo cual posibilita observar las maneras como las comunidades y las víctimas asumen la acción sociopolítica.

Las emociones, por lo tanto, recuperan el ser en la vida pública y su condición como sujeto/a político/a con su papel funcional para la construcción de país y de sociedad. Desde este punto de vista, los marcadores de emocionalidad facilitan ubicar las representaciones sociales que emergen de la acción mediático-discursiva anclada a las violencias de la guerra interna. La identidad sociopolítica y la acción que se deriva implican las formas de conservar, reproducir y transformar el orden social, articuladas con decisiones sociopolíticas y culturales; marcadores emocionales positivos como “esperanza”; “progreso”; “seguridad”; “cambio”; “paz” y

“alegría” dan cuenta de la relación entre la orientación emocional individual y colectiva y los condicionamientos de orden sociopolítico que determinan la presencia de estados de conflicto interno que, como el colombiano, se caracterizan por su prolongación espacio-temporal.

El reconocimiento de los marcadores emocionales en las narrativas-relatos que se socializan en los *podcasts* verifica cómo las emociones pueden paralizar procesos de construcción de paz o promoverlos en alguna medida, en virtud de que dichas emociones son el resultado de procesos axiológicos evaluativos de las situaciones sociales vigentes. Para el caso de “miedo” e “inseguridad”, los marcadores ideológicos dan cuenta de un proceso evaluativo que incluye peligro y muerte, por lo que la experiencia subjetiva e intersubjetiva de dicha emocionalidad crea estados de parálisis cognitiva y de imposibilidad de flexibilizar conexiones entre saberes, creencias y actitudes que hagan posible construir e integrar a la vida colectiva nuevas perspectivas frente a su relación con las otredades, con lo cual se petrifican, en este caso, emociones negativas.

En el orden político, la desconfianza colectiva y la sistemática deslegitimación de los victimarios, sumada a un Estado inoperante y desconectado de la realidad colectiva de las comunidades marginalizadas, dan lugar a la necesidad de construir narrativas que den cuenta de la percepción de las diferencias, las inequidades y las distancias entre los grupos sociales involucrados en un fenómeno como el conflicto interno. La condición de amenaza permanente en el orden individual y colectivo genera expresiones de violencia que se proponen defensivas de sí mismas y del grupo del cual se consideran integrantes las víctimas o aquellas personas violentadas.

En dirección similar, el colectivo victimizado puede llegar a crear una expectativa para plantear y valorar creativamente, desde su propio saber, cómo pueden

formularse unos condicionamientos que hagan posible un futuro de bienestar que permita crear y flexibilizar retos para construir la “esperanza” y gestionar una sociedad capaz de atender deseos e imaginarios de futuros distintos. Este fenómeno ocurrió particularmente en Colombia, cuando se firmó el Acuerdo de Paz (2016) que creó para la sociedad colombiana, para las víctimas y los/as actores/as involucrados/as en el conflicto, la posibilidad de armar rutas de construcción pacífica, y formas de inclusión y de justicia.

Conclusiones

Dado que los *podcasts* son narrativas fuente de formación de conocimiento y capaces de orientar la creación de juicios, actualizan y socializan un discurso que se propone como un medio híbrido por su articulación con diversos recursos tecnológicos, flexible, por su capacidad de narrar en géneros y modos múltiples y diversos, atendiendo una infinitud de posibilidades discursivas capaces de abordar los distintos campos de la vida y la experiencia humana. Asimismo, son un borde potenciador de gamas y zonas transformadoras de significado, en el que se articulan tecnologías y prácticas en relación contextual, virtualizada y mediática.

Estas narrativas-testimonio sonoro-visuales y virtuales, ancladas a sus condicionamientos sociohistóricos, constituyen una fuente para ampliar e interactuar con pluralidad de perspectivas y experiencias garantizando formas de expresión, capitalizando el compromiso dialógico, la inmersión y la participación y formulando espacios flexibles para gestionar formas de pensar, de actuar en la comunidad en la que se insertan e interactuar como sujetos/as activos/as y agencializados/as. El *podcast*, al apropiarse narrativas sonoro-visuales, interactivas y digitalizadas como una forma de hacer frente a

la narrativa que ha privilegiado expresiones hegemónicas, abre una ruta amplificadora de las voces y los contenidos. Son narrativas que se proponen para la interacción mediática, capaces de crear nuevos lazos con sus interlocutores/as y audiencias, y abren las posibilidades de diálogo con el contenido, en diferentes grados y formas. Emergen como espacios desafiantes donde explorar, discutir y cuestionar temas sociales relevantes, implicando a las jóvenes generaciones.

Los *podcasts* en tanto sistemas interactivos de representación, encarnan y distribuyen contenidos significativos, controversiales y atractivos, que dan espacio al surgimiento de temas actuales, urgentes o polarizantes, propuestos más allá de perspectivas que difieren de la narrativa hegemónica. Se constituye por lo tanto en contranarrativa que promueve el punto de vista de quienes históricamente han sido marginados o que carecen de acceso a la voz pública. Para el caso del conflicto armado interno, se trata de un recurso de empoderamiento que da cuenta de la agencia de las comunidades y de quienes, como miembros de un colectivo, aspiran a contribuir en el proceso de creación de memoria colectiva en perspectivas múltiples, expresando identidad y abriendo un diálogo plural y en permanente construcción, que pone en conexión la interacción y la participación en los eventos que conocen y en muchos casos han experimentado.

Analíticamente, se observan los ejes temáticos principales que permiten conectar las unidades conceptuales más relevantes —“actores”, “crímenes” y “territorios”—, con categorías vinculadas con el “conflicto” y la “memoria”. Los mapas de asociación permiten determinar el grado de conexión semántico-pragmática entre unidades de sentido y articular algunas inferencias en el proceso interpretativo, especialmente, alrededor de las espacio-temporalidades y los territorios presentes en el conflicto y que se recuperan a través de los puntos de

vista y las subjetividades construidas en la narrativa-testimonio mediatizada por el *podcast*.

Entre los recursos más relevantes se hallan, en primer lugar, la intertextualidad para conectar el sentido de muerte con las representaciones sociales construidas a propósito de ella y que dan cuenta del sentido de la presencia-ausencia, en particular cuando el/la narrador/a asume la voz de la víctima; en segundo lugar, la pregunta retórica, en tanto las narrativas-relatos se cuestionan por el futuro en el marco de condiciones difíciles marcadas por la precarización económica, consecuencia de la acción de los grupos armados. Y, por último, la dificultad de construcción social por el no-retorno de muchos/as de los/as habitantes sujetos/as a desplazamiento forzado; y, los marcadores emocionales cuyo efecto puede ser positivo o negativo para la construcción de memoria y paz, si se toma en consideración que las emocionalidades están vinculadas con procesos cognitivos de acción o parálisis, de formulación de relaciones con las otredades y de la gestión de expectativas alrededor del futuro.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica. En *Teoría y estética de la novela*, pp. 237-409.
- Bezemer, J. y Kress, G. (2008). Writing in multimodal texts: A social semiotic account of designs for learning. *Written communication*, 25(2): 166-195.
- Birkner, T. y Donk, A. (2020). Collective memory and social media: Fostering a new historical consciousness in the digital age? *Memory studies*, N° 13: 367-383.
- Bourdieu, P. (1999). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Akal.
- Giménez, G. (2002). Globalización y Cultura. *Estudios sociológicos*, vol. 1, N° XX: 2-36.

- Gurler, E. y Ozer, B. (2013). The effects of public memorials on social memory and urban identity. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, N° 82: 858-863.
- Habermas, T. (2019). *Emotion and Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hoskins, A. (2009). The mediatisation of memory. En *Save as... digital memories*, pp. 27-43. Londres, Palgrave Macmillan.
- Kitch, C. (2008). Placing journalism inside memory and memory studies. *Memory Studies*, vol. 3, N° 1: 311-320.
- Mesa de conversaciones (2018). Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera. En Oficina del Alto Comisionado para la Paz, Biblioteca del proceso de paz con las FARC-EP (2016), Bogotá, Presidencia de la República. Disponible en: <https://www.jep.gov.co/Documents/Acuerdo%20Final/Acuerdo%20Final.pdf> consultada: 28/08/2023.
- Royston, R. A. (2023). Podcasts and new orality in the African mediascape. *New media & society*, vol. 9, N° 25: 2455-2474.
- Sánchez, G. (2019). *Memorias, subjetividades y política. Ensayos sobre un país que se niega a dejar la guerra*. Bogotá, Crítica.
- Van Der Merwe, H. y Wetherell, M. (2020). The emotional psychologist: A qualitative investigation of norms, dilemmas, and contradictions in accounts of practice. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, vol. 30, N° 2: 227-245.
- Violi, P. (2021). Arte y duelo: entre los vivos y los muertos. En Tornay, L.; Álvarez, V.; Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (comps.). *Arte y memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*, pp. 29-52. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Wetherell, M. (2012). *Affect and emotion: A new social science understanding*. Londres, Sage.
- Wetherell, M. (2013). Affect and discourse-What's the problem? From affect as excess to affective/discursive practice. *Subjectivity*, vol. 6, N° 4: 349-368.

Compiladores/as-autores/as

Compiladores/as

Lizel Tornay

Historiadora e investigadora en el Instituto de Investigaciones y Estudios de Género (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Actualmente 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 2018/2024. Codirige el FILOCyT (FCI9-033) “Violaciones a los derechos humanos en el pasado reciente argentino: memorias de mujeres (1976-actualidad)” 2019- 2021/2022-2024. Su trabajo de investigación está referido al lenguaje audiovisual en temáticas de género. Al respecto ha dictado clases en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora (México, D. F.) y en el Departamento Teorías de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Universidad de Valencia (España). Ha realizado la investigación de filmes documentales referidos a las representaciones

de género en la historia reciente argentina. Sus últimas publicaciones son *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (compiladora); “Memory, art and intergenerational communication. Artistic practices with young people in memory sites in Argentina” en *Special Journal Issue, International Journal of Heritage, Memory and Conflict Journal* (2022). En coautoría: “Una mujer soltera es un caos, un desorden de la naturaleza. Representaciones femeninas en el cine de María Luisa Bemberg” (*Cuadernos de Estudios y Comunicación* N° 201, “Asimetría y violencia en las relaciones de género. Discursos y silencios en las representaciones audiovisuales”, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2023).

Victoria Álvarez

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 Investigadora Asistente del CONICET. Integra distintos proyectos de investigación vinculados con la historia argentina reciente 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 “*SPEME-Questioning Traumatic Heritage: Spaces of memory in Europe, Argentina, Colombia*”. Sus temas de investigación giran en torno a las cuestiones de género en la historia argentina y latinoamericana reciente. Ha publicado artículos en revistas de historia, estudios de memorias y de género en la 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* (2019). En 2021, compiló en coautoría *Arte y Memoria Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (EFFyL, 2021).

Fabrizio Laino Sanchis

Doctor en Historia por IDAES-UNSAM y Profesor en Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es becario posdoctoral del CONICET y docente en la materia Historia Social General y en la Maestría de Historia Argentina y Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Dirige el proyecto de investigación “Universidad y Abuelas de Plaza de Mayo: Acciones y estrategias conjuntas en la lucha por el derecho a la identidad (1997-2021)” en la Universidad Nacional de José C. Paz. 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). 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 la Argentina y el exterior. Compiló en coautoría *Arte y Memoria Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (EFFyL, 2021).

Mariana Paganini

Magíster en Historia y Memoria por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral del CONICET y docente en la cátedra de Didáctica especial y Prácticas de la enseñanza de la Historia (FFyL-UBA), en la Especialización en museos, transmisión cultural y manejo de colecciones antropológicas e históricas (FFyL-UBA) y en la Maestría y Diploma en Historia Pública y Divulgación de la Historia (UNQ). Ha participado en diferentes equipos de investigación dedicados al estudio del pasado reciente, la memoria social, la didáctica 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 “Usos de Wikipedia, videos y videojuegos 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 en revistas y libros en la Argentina y el exterior. Sus temas de investigación se refieren a la transmisión de experiencias difíciles en museos y sitios de memoria. Compiló en coautoría *Arte y Memoria Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (EFFyL, 2021).

Autores/as

Inés Vázquez

Magíster en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires, docente e investigadora con especialidad en el movimiento Madres de Plaza de Mayo, actualmente investiga sobre el movimiento de mujeres y los feminismos en América Latina. Es secretaria académica e investigadora del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGe) de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA y docente de la Maestría en Estudios Feministas, Secretaría de Posgrado de la misma Facultad. Es coordinadora del Observatorio Universitario de la Violencia Institucional (OBUVI, FFyL-UBA).

Patrizia Violi

Profesora de Semiótica en la Universidad de Bologna, fundó y dirigió el Centro TRAME, Centro de Estudios sobre Memoria y Trauma Cultural (www.trame.unibo.it). Desde hace varios años se ocupa de cuestiones relacionadas con las memorias traumáticas, sobre las que ha publicado numerosos ensayos. Sobre el análisis de los museos y los lugares del trauma ha publicado *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia* (2014), traducido al inglés para Peter Lang. Sobre estos temas, también ha dirigido dos proyectos europeos sobre el análisis y la comparación de las memorias europeas y latinoamericanas.

Laura Malosetti

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Profesora de Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XIX y Decana de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Es autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano: *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001 reeditado en 2021) y *Retratos Públicos* (2022) entre ellos, y curadora de exposiciones en Museos nacionales e internacionales, entre ellas: “Primeros modernos en Buenos Aires” (MNBA, Buenos Aires, 2007); “Pampa, ciudad y suburbio (Fundación OSDE, Buenos Aires, 2007); “Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario” (Museo Castagnino, Rosario, 2012); “Collivadino. Buenos Aires en construcción” (MNBA, Buenos Aires, 2013); “La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX” (MNBA, Buenos Aires, 2014); “La Protesta” (Hospicio Cabañas, Guadalajara, México, 2015); “Ernesto de la Cárcova” (MNBA, Buenos Aires, 2017); “Tabaré Cosmopolita” (Museo Zorrilla, Montevideo, Uruguay, 2018) y “Pintores en tiempos de la Independencia” (Museo Nacional de Colombia, 2019).

Griselda Pollock

Profesora emérita de Historias Sociales y Críticas del Arte en la Universidad de Leeds y, entre 2001 y 2021, fue fundadora y directora del Centre for Cultural Analysis, Theory and History (CentreCATH). En 2020, fue galardonada con el Premio Holberg por su labor como historiadora del arte

feminista y teórica cultural. Entre sus publicaciones más recientes figuran *After-Image/After-Affect: Trauma and Aesthetic Transformation* (2013), *Charlotte Salomon in the Theatre of Memory* (2018), *Killing Men and Dying Women: Imagining Difference in 1950s New York Painting* (2022), *Woman in Art: Helen Rosenau's "Little Book" of 1944* (2023). Con Max Silverman ha editado y presentado *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog* (2009), *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance* (2011), *Concentrationary Imaginaries: Tracing Totalitarian Violence on Popular Culture* (2015) y *Arte concentrationario: Jean Cayrol, The Lazarean and the Everyday in Post-War Literature, Music and the Visual Arts* (2019).

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla

Catedrático de español y portugués y Literatura Comparada en la University of Southern California en Los Ángeles. Autor de numerosos capítulos y artículos sobre el cine español, portugués y latinoamericano y de *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar* (2017). Además de ser autor de *Queering Buñuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in his Mexican and Spanish Cinema* (2008), es traductor de *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis* (2019), el primer libro en castellano de la artista y psicoanalista franco-israelí Bracha L. Ettinger. Ha editado junto a Rob Stone *A Companion to Buñuel* (2013) y junto a Parvati Nair *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference* (2013). Recientemente editó junto a Sheila Cavanagh un número especial dedicado a Bracha L. Ettinger para la revista *Psychoanalysis, Culture and Society*.

Michael Rothberg

Catedrático de Estudios sobre el Holocausto de la 1939 Sociedad Samuel Goetz, catedrático del Departamento de Literatura Comparada y Profesor de Inglés y Literatura Comparada de la Universidad de California (Los Ángeles). Es autor de *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, *de Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, y *de Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. La traducción alemana de 2021 de esta obra suscitó un debate nacional en la prensa masiva sobre la relación entre el Holocausto y el colonialismo.

Gonzalo Leiva-Quijada

Doctor en Historia por la École des Hautes études en Sciences Sociales (EHESS-Paris). Posdoctorado en la New York University (NYU). Investigador y académico interesado en el estudio y la valoración de las imágenes como trama de la historia y del patrimonio cultural de Latinoamérica. Publicó 19 libros de autoría y 10 de coautoría editados. Al mismo tiempo, ha gestionado 35 curatorías para diversos artistas. Sus áreas de interés son: patrimonio y gestión cultural, metodología de la investigación visual y análisis de la imagen fija; historia del Arte y *performance*; memoria cultural; trauma y holocaustos; y sistemas simbólicos de representación.

Viviana Gravano

Curadora de Arte Contemporáneo y Profesora de Historia del Arte Contemporáneo y Metodología y Teoría del Arte Contemporáneo en la Academia de Bellas Artes de Milán.

Fue profesora de Historia del Arte Contemporáneo en el IED-Instituto Europeo de Diseño de Roma, donde también fue Directora Cultural de la escuela IED Moda Lab y coordinadora del Máster de Curaduría de Museos y Espectáculos.

Teresa Basile

Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Profesora Titular de Literatura Latinoamericana II (UNLP). Dirige el Proyecto I+D del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Argentina: “Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas”. Directora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-CONICET-UNLP). Miembro del Comité Asesor de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (2018) e *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019), así como varios volúmenes colectivos entre los que se encuentran *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas* (coedición con Cecilia González, entre la Universidad Nacional de La Plata y las Presses Universitaires de Bordeaux, 2020).

Mariana Eva Perez

Doctora en Literatura por la Universidad de Constanza, Alemania. Se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, donde integra el

Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad. Publicó *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición* (2022) y coeditó *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (2018), entre otros trabajos académicos. Es autora de las obras teatrales *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002), *Peaje* (VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia, FIBA, 2009) y *ANTIVISITA/Formas de entrar y salir de la ESMA* (2022) y la novela *Diario de una princesa montonera* (2021).

Denise Cobello

Magíster en Estudios Teatrales por la Universidad Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Actualmente realiza el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) con beca doctoral de CONICET radicada en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Integra el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA) y participa de diferentes proyectos de investigación. Docente del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA y del Programa de Educación a Distancia de la Universidad de Buenos Aires (UBA XXI). Obtuvo además becas del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto Nacional del Teatro y del Programme Odysée del Ministerio de Cultura francés. Sus últimos trabajos fueron publicados en revistas como *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, CICSHAL; *Revista IdeAs. Idées d’Amérique* y *Telón de fondo*.

Neyla Graciela Pardo Abril

Doctora en Lingüística Española. Profesora Titular e investigadora del Departamento de Lingüística y del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura-IECO de la Universidad Nacional de Colombia. Coordinadora del Grupo Colombiano de Análisis del Discurso Mediático (Minciencias-A) e investigadora emérita MINCIENCIAS-UNAL. Coordinadora SPEME-Colombia y Vicepresidenta de la IASS-AIS para las Américas. Coautora del libro *Memorias en el posacuerdo colombiano: Narrativas-relatos para construir paz* (2022).

Camilo Alejandro Rodríguez Flechas

Profesor del Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo Colombiano de Análisis del Discurso Mediático (Minciencias-A) y de SPEME-Colombia. Coautor del artículo “Plataformas web, redes sociales, narrativas visuales-virtuales y procesos de significación en la construcción de memorias” (2022).

