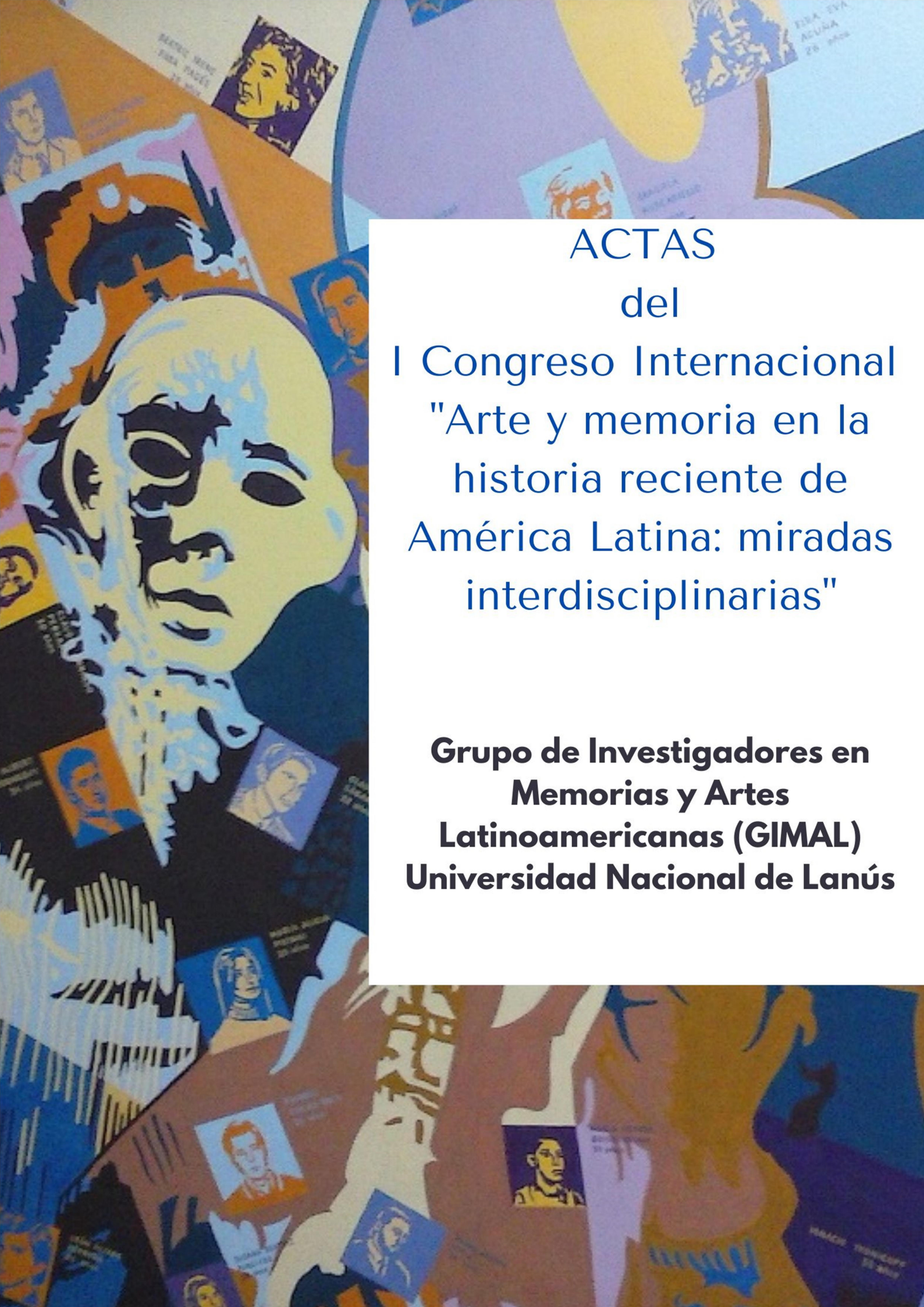


ACTAS
del
I Congreso Internacional "Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias"

Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL)
Universidad Nacional de Lanús

Como citar este texto:

GIMAL. (2022). *Actas del I Congreso Internacional: arte y memoria en la historia reciente de América Latina: Miradas Interdisiplinarias*. En: Investigación en Movimiento. Universidad Nacional de Lanús. Argentina. ISSN 2953-3856.

Disponible en: http://investigacionenmovimiento.unla.edu.ar/

INDICE

I. INTRODUCCIÓN. Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL)…….....6

II. **AGRADECIMIENTOS**…….10

III. LA LITERATURA FRENTE AL TESTIMONIO Y EL TRAUMA

Silvana Mercedes Casali. El nuevo momento de memoria ¿habilita o cristaliza? Producciones literarias "de hijos" que discuten con (tra) el kirchnerismo……13

Carla Carolina Moura Barreto. Una generación de post-memoria: las autoficciones de los hijos de militantes argentinos…….27

Mariana Lopes Trindade. A construção da memória acerca do movimento estudantil mexicano e do Massacre de Tlatelolco no romance Ayer es nunca jámas (1988)……..46

María Belén Pérez. Representaciones de la dictadura chilena en dos poemas punk: "Santiago Punk" de Carmen Berenguer y "The River" de Pablo Paredes……..59

Daniela Veloz. El tiempo y la lengua en crisis semiótica. Una aproximación a los estudios del trauma aplicada a la novela *Los eufemismos* de Ana Negri……67

Fernanda Aparecida Almeida Lages. Fragmentos de la memoria: o testemunho da prisão política e da violência estatal na Argentina (1975-2007)……81

Henri Billard. Los testimonios de la generación que creció bajo la dictadura de Augusto Pinochet: un ejercicio de memoria que contribuye a construir la Historia……..98

VI. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN LA LUCHA Y REPRESENTACIÓN DEL PASADO

Paula Mesa. Música x La Identidad La Plata. Un espacio de militancia a través del arte…….109

Paula Tortosa. El Frente Cultural 24 de marzo: intervenciones performáticas a 46 años del último golpe de Estado en Argentina……..117

Tiago da Silva Coelho. Imagens, memória e horror: a vida/sobrevivência das fotografias colorizadas no mundo digital…….130

Luis Fernando Contreras Gallegos. Repertorios sensibles en pugna: las estéticas del enemigo en la dictadura Pinochetista y la estética de la denuncia de las Arpilleras….142

Karen Rosentreter Villarroel. Las arpilleras como hito en materia de artivismos textiles y derechos humanos……...171

Aurélia Gafsi. Memoria y novela gráfica: el ejemplo de ESMA…….190

Lucía Sbardella y Facundo Omar Delgado. Dibujar el testimonio: ilustraciones en juicios de lesa humanidad en Chaco. La práctica jurídica como ritual…….196

VII. EL TERROR PUESTO EN ESCENA

Laura Garaglia. Formas de volver a donde nunca hemos ido. Teatro, territorio y memoria: una experiencia de escritura, puesta en escena y giras de una obra en torno a una guerra……..215

Gabriel Andres Mora Galleguillos. Autoritarismo y arte en los años setenta en México: construyendo al sujeto/a víctima a partir de tres experiencias artísticas vinculadas a la Generación de los Grupos……..224

Maximiliano de la Puente. *Idénticos*, reelaboraciones dramatúrgicas de duelos, apropiaciones e identidades desde el pasado reciente argentino……...240

Surendra Singh Negi. Transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria en *Cartas de niños*……..……..247

VIII. LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO EN LOS SITIOS DE MEMORIA

Maia Grinspun. Reformulaciones curatoriales desde los feminismos contemporáneos. Un análisis de las muestras Ser Mujeres en la ESMA I: testimonios para volver a mirar y Ser Mujeres en la ESMA II: tiempos de encuentros……..257

Florencia Larralde Armas. La generación de los nietos en la producción memorial. Análisis de una muestra temporaria del Museo Sitio de Memoria ESMA…….281

Michele Gonçalves Cardoso y Nathália Pereira Cabral. Memórias dissonantes da ditadura em criciúma (sc): o monumento aos mortos e desaparecidos políticos de Santa Catarina no bairro santa luzia……294

Vagner Silva Ramos Filho. Mostra Brasil +500: entre memórias rurais, imagens do povo em conflito e tempos da nação…….309

Francesca Rindone. Entre solemnidad y resistencia: un análisis comparativo de dos proyectos artísticos en los sitios de memoria “Complejo Auschwitz-Birkenau” y Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio “Olimpo”…….328

INTRODUCCIÓN.

Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL)

El arte se ha constituido como uno de los artefactos culturales privilegiados para transmitir y elaborar el trauma del pasado reciente, puesto que desde la década de los 70´ los países occidentales han experimentado lo que se ha denominado como "boom de la memoria" (Huyssen, 2001), determinado por la posibilidad de acceder a dispositivos propios de la cultura de masas como videograbadores, fotografías, televisión, así como a la escritura de memorias y autobiografías, como herramientas para trabajar y elaborar memorias traumáticas, convirtiéndose la memoria de la Shoa en un paradigma clave. En Latinoamérica este boom llega más tarde con las vueltas a las democracias durante los 80´ y 90´, y se llevan a cabo un sinnúmero de prácticas, artefactos y dispositivos memoriales con el fin de conmemorar, transmitir, interpretar y explicar la violencia política ejercida por los terrorismos de Estado en sus diversos contextos. Específicamente, existe un intenso trabajo de la segunda generación de víctimas, es decir, la "generación de hijos y nietos" nacida durante o después de los procesos de dictadura y violencia estatal, que elaboran y retrabajan la experiencia problematizando a la historia reciente, la "post-memoria" (Hirsch, 2001) y el trauma desde una mirada interdisciplinaria en el ámbito de las artes.

Es por ello que el **Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL)**, consistente en investigadores asociados con instituciones académicas en cinco países diferentes (India, Italia, Australia, Chile y Argentina), organizó el **I Congreso Internacional "Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias"** realizado entre los días 7 al 10 de septiembre de 2022 en Argentina. El propósito principal del evento fue reunir a investigadores, profesores, estudiantes y especialistas provenientes de distintas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales para reflexionar en torno a la post-memoria traumática sobre la historia reciente latinoamericana desde varios ejes temáticos y a partir de un espectro amplio de artes y disciplinas como literatura, teatro, cine, fotografía, arte, música, museología, historiografía, sociología y antropología, entre otras.

El Congreso se desarrolló en el Espacio para la Memoria (ex ESMA). Durante la apertura contamos con el panel titulado "Escenarios políticos y nuevos lenguajes frente a los discursos de odio y las nuevas derechas", donde nos propusimos debatir en torno a las formas de resistencia frente a los discursos revisionistas, negacionistas y los discursos de odio en el marco del ascenso de las "nuevas derechas" en distintos países de Latinoamérica y Europa. En este marco expusieron reflexiones y avances de investigación Remo Carlotto, Director Ejecutivo del Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del MERCOSUR- IPPDH; Valentina Salvi, Investigadora del CONICET en el Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIC-IDES) y docente de la UNTREF; Verónica Torras, miembro del CELS, Memoria Abierta y doctoranda de la UNLa; y Edoardo Balleta, docente investigador de la Universidad de Bologna y miembro de GIMAL.

Luego asistimos a la intervención artístico-visual "En éste periplo. Archivo de recuerdos necesarios" realizada por el Grupo Caos retrovisuales. En las paredes del Edificio 30000 compañeros presentes de Familiares Capital se retroproyectaron imágenes de seis historias personales sobre la base de entrevistas realizadas a familiares de víctimas de la última dictadura cívico militar (https://www.youtube.com/watch?v=f_XiOUqmBaI&t=12s).

Los siguientes días se expusieron y debatieron trabajos de colegas de Brasil, Chile, Italia, Francia, India, Australia y Argentina. De los cuales algunos se publican en el presente volumen.

El último día cerramos el evento con dos recorridos, la visita guiada al Museo de Sitio de Memoria ESMA y la visita guiada "Políticas de memoria en territorio: Un recorrido por la memoria del Conurbano Sur" co-organizada entre Memoria Abierta y el Instituto de Justicia y Derechos Humanos de la UNLa.

Organizó:

Instituto de Justicia y Derechos Humanos de la Universidad Nacional de Lanús

Comité organizador

Florencia Larralde Armas (IJDH-Universidad Nacional de Lanús/CONICET, Argentina)

Karina Dappiano (IJDH- Universidad Nacional de Lanús, Argentina)

Lucia Patiño Mayer (Universidad Nacional de Lanús, Argentina)

Surendra Singh Negi (The English and Foreign Languages University, India)

Valeria Barbuto (IJDH-Universidad Nacional de Lanús/EAEJ-Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Comité científico

Edoardo Balletta (Università di Bologna, Italia)

Florencia Larralde Armas (Universidad Nacional de Lanús/CONICET, Argentina)

Macarena Areco (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile)

Mara Favoretto (The University of Melbourne, Australia)

Surendra Singh Negi (The English and Foreign Languages University, India)

Grupo GIMAL:

Università di Bologna

Universidad Nacional de Lanús

Universidad Católica de Chile

The University of Melbourne

The English and Foreign Languages University

Participaron:

Centro de Estudios Legales y Sociales -CELS

Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas

Memoria Abierta

CONICET

Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-IDES/CONICET)

Grupo de Estudios sobre teatro contemporáneo, Política y sociedad en América Latina (IIGG-FSOC-UBA)

Grupo Caos Retrovisuales

Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA)

Instituto de Políticas Públicas y Derechos Humanos del MERCOSUR – IPPDH

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANUS
UNLa.

IJDH

ALMA MATER STUDIORUM
A.D. 1088

EFL
University
Words Illumine the World

CELS

Familiares

MEMORIA
ABIERTA

Teatro contemporáneo,
política y sociedad
en América Latina

ESPACIO MEMORIA
Y DERECHOS HUMANOS
[EX ESMA]

CONICET

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

THE UNIVERSITY OF
MELBOURNE

Núcleo
Memoria
20 Años

MERCOSUR
IPPDH
Instituto de Políticas Públicas
en Derechos Humanos

AGRADECIMIENTOS

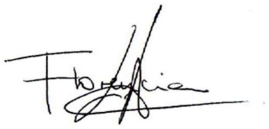
El **I Congreso Internacional "Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias"** fue posible gracias al esfuerzo y compromiso mancomunado de organizaciones y personas que colaboraron desinteresadamente con nuestra organización, por ello quisiéramos nombrarlos y agradecerles:

Al Instituto de Justicia y Derechos Humanos de la Universidad de Lanús quién nos brindó el apoyo económico y los recursos humanos necesarios para desarrollar la tarea. Al Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y al Instituto de Políticas Públicas y Derechos Humanos del MERCOSUR (IPPDH), quienes nos ayudaron a organizar y llevar a cabo el panel de apertura. Al Grupo Caos Retrovisuales: Brián Antonio Jiménez, Edith D'Imperio, Gabriela Laura Díaz, Guadalupe Haedo, Magalí Martínez Barletta, Paola Sigal, Paula del Cueto, Stella Kuguel, y Viviana Bértola; quienes organizaron una actividad artístico poética que se expuso por primera vez en el marco del Congreso. En este sentido también queremos agradecerle a Gonzalo Conte el apoyo y gestiones para que esta actividad sea posible. Al Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-IDES/CONICET) y al Grupo de Estudios sobre teatro contemporáneo, Política y sociedad en América Latina (IIGG-FSOC-UBA) por sumar a algunos de sus miembros como expositores y comentaristas. Queremos nombrar a los y las investigadoras que impulsaron el debate e intercambio de las exposiciones en su rol como comentaristas: Ana Bugnone, Carolina Bartalini, Emiliano Tarvernini, Julieta Lampassona, Lorena Verzero, Lucia Patiño Mayer, Luciana Messina, María Florencia Basso, María Victoria Rey, Mariana Eva Perez, Pamela Dubois y Victoria Daona. Nos resta señalar el compromiso militante y la ayuda vertida para la realización del recorrido por la memoria del Conurbano Sur: a Gonzalo Conte y Valeria Durán de Memoria Abierta; a Liliana Alegre y Valeria Barbuto de la UNLa; al equipo de guías del Espacio para la Memoria ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio Pozo de Banfield; a Gustavo Moreno Director de la Dirección Nacional de Sitios; a la Mesa de trabajo del ex Pozo de Banfield; a los compañeros de Barrios x Memoria y Justicia-Lomas; a la Comisión de Baldosas por Memoria de la Escuela Normal Antonio Mentruyt (ENAM) y a la periodista y docente de la UNLa Luciana Bertoia, quienes realizaron el recorrido a modo de guías y anfitriones en cada posta establecida por el itinerario.

Finalmente nos queda agradecerles a los organismos Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Memoria Abierta y al Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA) por abrirnos sus espacios y permitirnos llevar acabo el congreso en sus instalaciones.

Gracias a todos ellos y a la asistencia de investigadores y estudiantes de distintos países que participaron del congreso fue posible la realización de las actividades y el desarrollo del evento en un clima de compañerismo, compromiso y escucha.

Gracias a todos, nos vemos en próximas actividades de GIMAL.



Dra. Florencia Larralde Armas

Coordinadora general del Congreso

Miembro de GIMAL

Investigadora de CONICET/UNLa

LA LITERATURA FRENTE AL TESTIMONIO Y EL TRAUMA

El nuevo momento de memoria ¿habilitó o cristalizó? Producciones literarias "de hijos" que discutieron con el kirchnerismo

Silvana Mercedes Casali[1]

Introducción

Con diferencias, durante sus tres períodos presidenciales el proyecto político kirchnerista se caracterizó por la temprana conformación de un "nuevo momento de memoria", visible en la centralidad que adquirieron los derechos humanos en la agenda pública a partir del 2003 (Zarco, 2015). Las expresiones de reparación de ese período van desde la creación de sitios de memoria hasta la construcción discursiva presidencial de un *ethos* reivindicativo de la militancia setentista (Montero, 2012), dotando de efectos no sólo al campo político e intelectual, sino también al artístico.

Uno de los inconvenientes de dicho proceso resulta precisamente la "estatización de la memoria" (Da Silva Catela, 2010), mecanismo mediante el cual la narrativa oficial habría monumentalizado una parte del pasado y tendido a silenciar u ocultar otras memorias posibles, alternativas o incluso directamente contrarias a la erigida como hegemónica. Al consagrar la paradójica figura del "militante-víctima", el kirchnerismo obtuvo el reconocimiento de los organismos de derechos humanos como también de amplios sectores de la sociedad, a la vez que habría involuntariamente desencadenado "una serie de efectos perversos" como "la institucionalización" de un discurso identitario "monolítico y esencialista" respecto al pasado, así como "la 'entrada al mercado' del desaparecido" (Logie, 2015, p. 81).

En este marco, no son pocos los autores que han señalado que esas condiciones han contribuido a la emergencia de la "literatura de hijos", categoría académica que contiene a una serie de producciones narrativas que, a través de distintos formatos genéricos como la novela de iniciación, el diario íntimo, la autobiografía, la autoficción, el policial, entre otros, e incluso hibridándolos, revisan los efectos del terrorismo estatal en las subjetividades de sus jóvenes-adultos protagonistas y en la sociedad, y que han

[1] Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder "Aníbal Ford", Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Docente del Laboratorio Creativo de Escritura I (FPyCS-UNLP). silvana.m.casali@gmail.com

sido escritas por hijos/as de militantes desaparecidos o exiliados, o que se inscriben a sí mismos como parte de esa generación nacida o criada durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Entre los títulos a esta altura célebres podemos mencionar el libro de cuentos *76* y la novela *Los topos*, ambos de Félix Bruzzone (2014 a, 2014b), *Las teorías salvajes* (Oloixarac, [2008] 2016), *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Semán, 2011a), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Pron, 2012), *¿Quién te creés que sos?* (Urondo Raboy, 2012), *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (Perez, 2012) y *Una muchacha muy bella* (López, 2013).

En cuanto a la relación con el contexto social y político, en uno de los ensayos que integran *Facundo o Martín Fierro*, el escritor y crítico literario Carlos Gamerro (2015) anota la falta de casualidad respecto a que el inicio simbólico de este corpus sea 2003, tras el estreno del film de Albertina Carri, *Los rubios* (p. 518). Por su parte, la investigadora Teresa Basile (2019) ha leído en la promoción de los derechos humanos y de la militancia juvenil durante el kirchnerismo claves contextuales para pensar esta literatura (p. 136), y lo mismo sucede con la crítica literaria Elsa Drucaroff (2011) para quien dicho proyecto político habilitó la emergencia de tópicos hasta entonces silenciados, como la "fiesta militante" (p. 195). De esta manera, las producciones literarias suelen quedar recortadas sobre el telón de fondo de una serie de transformaciones materiales y simbólicas, difícilmente disociadas "de la evolución de las causas de lesa humanidad" (Inama, 2020, p. 221).

Acaso como síntoma de lo apuntado, en 2011 la librería porteña Eterna Cadencia organizó una charla titulada "La literatura en el kirchnerismo", de la que participaron los escritores Marina Mariasch, Félix Bruzzone y Hernán Vanoli, moderados por la socióloga y periodista Eugenia Zicavo. Con posiciones encontradas respecto a la relación literatura/política y a lo que debía entenderse por "literatura *del* kirchnerismo", Mariasch dijo que veía en el gobierno de entonces un intento de "apropiación" de la producción literaria de Bruzzone, evidente, según su parecer, en la invitación que el escritor había recibido para viajar a la Feria del Libro en Frankfurt el año anterior, siendo Argentina país invitado de honor. Por su parte, Zicavo consideraba que eso se debía a cierta "funcionalidad" de su literatura. De este modo, la narrativa de un "hijo" parecía explicarse a partir de lo que el contexto –y un gobierno en particular– esperaba y podía capitalizar para sí. En un sentido semejante, en 2018 y con motivo de reseñar la última novela de Julián López, el crítico literario Maximiliano Crespi hacía referencia a

la producción anterior de este escritor, *Una muchacha muy bella*, en donde captaba "astuta y oportunamente" cierto "estado de sensibilidad progresista".

Si bien coincidimos en que los imaginarios conformados por políticas públicas, discursos, medidas y gestos simbólicos resultan elementos importantes para pensar las condiciones en que se producen las prácticas artísticas, sabemos que la autonomía del campo impide decir que aquellas sean las únicas. Por otro lado, más allá de esa relación en que la literatura es al mismo tiempo producida *por* y productora *de* las circunstancias que amplían los repertorios temáticos y formales de lo decible en un momento determinado, en nuestro caso respecto a la actualidad de la memoria setentista, nos interesa conocer las razones que habrían conducido a algunos de los escritores de esta heterogénea generación a problematizar al kirchnerismo. De esta manera y tal como desarrollamos en nuestra tesis doctoral de la cual esta ponencia se desprende, proponemos pensar las producciones literarias "de hijos" no sólo como expresiones del campo sino también en tanto intervenciones críticas que se posicionan frente a ese nuevo momento de memoria en el que, además del lugar que asumen los 70 en el imaginario colectivo del presente, es el lugar ocupado por el Estado aquel elemento que se ha transformado (Casali, 2022).

Discusiones ¿deliberadas? con el kirchnerismo

¿De qué maneras se posicionan algunos de los escritores recién mencionados respecto a esa sensibilidad o *Estado de la imaginación progresista*? En un ensayo titulado "Los juguetes no son tuyos", el escritor Ernesto Semán (2018) confronta con la sentencia de que la "literatura de hijos" es resultado del ciclo de memoria kirchnerista, "un capricho de la historia política que podría haber ocurrido diez años antes o veinte después" (p. 157), y en cambio ofrece otras razones, como la edad alcanzada por los autores al momento de la escritura, la propia paternidad o su proyección y la necesidad de tomar la palabra y dar forma a una voz inevitablemente diferente respecto de las generaciones anteriores.[2] Pese a coincidir con esta premisa, consideramos necesario ahondar en las posiciones que los escritores asumen frente a ese "nuevo momento de

[2] Y entraña una particular concepción de lo que debe/puede la literatura, evidente en los siguientes pasajes del ensayo: "Es la palabra literaria que si tiene algo de vida, es contra la corriente del poder" (Semán, 2018, p. 158); "no hay enemigo más contemporáneo para Abdela [el protagonista de su novela y alter ego del autor] que el recuerdo colectivo, la Historia con mayúscula, la fetichización de la memoria, su cooptación por el Estado. Los muros contra los que pelea Abdela son los mismos contra los que se enfrenta la literatura. No es la lucha por el poder, sino la lucha *contra* el poder" (p. 159).

memoria" (Zarco, 2015), para así detectar similitudes y diferencias en sus posicionamientos. Abordaremos algunos de esos casos, entre ellos el del mencionado autor.

Laura Alcoba escribió *La casa de los conejos*, considerada una de las primeras novelas "de hijos" en tanto desde la autobiografía, la narradora adulta que comparte el nombre de la autora, decide recordar sus días de infancia en una casa operativa de Montoneros en La Plata, en el contexto de 1975, cuando la represión para-estatal desaparecía y asesinaba a militantes políticos. Mucho se ha analizado acerca de esta novela; en esta ocasión lo que nos interesa destacar es que la autora la escribe mientras reside en Francia, lugar al que se ha exiliado de niña para vivir junto a su madre, y lo hace luego de viajar de visita a Argentina en 2003, es decir, tras haber regresado a esa casa de la calle 30, hoy sitio de memoria que lleva el nombre de Clara Anahí Teruggi.[3] Entonces, desde ese lugar de extranjería que implica escribir ficción a partir de la historia reciente y hacerlo desde otro país, podemos pensar que Alcoba anticipa e inaugura el boom de memoria que sobrevendría, elemento que descubre recién tras la edición y favorable recepción de su novela en Argentina, con la mediación del escritor y traductor Leopoldo Brizuela:

> Ahí yo me sentí vinculada a algo argentino y algo que estaba ocurriendo en Argentina y de lo que yo *no tenía consciencia plenamente*, y cómo tal vez mi libro se insertaba o *venía a responder algo que estaba surgiendo colectivamente*. Fue muy extraño, esa toma de consciencia fue gracias a Leopoldo y ahí entablamos una correspondencia los dos que para mí fue muy importante. (Laura Alcoba, comunicación personal, 23 de mayo del 2020, nuestro énfasis)

Esa suerte de anticipación al clima de época formado por el surgimiento y sostenimiento de una serie de políticas reivindicativas de la memoria setentista aparece también en la reflexión de Patricio Pron, quien al igual que Alcoba escribe su novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* en el extranjero, habiendo emigrado a Europa hacia el 2000. En este sentido, Pron expresa que su novela fue escrita, entre otras razones, para discutir cierta cristalización de la memoria y los discursos heredados de los 70 y los 90; no obstante, luego de su publicación el autor advierte que aquello

[3] Allí vivieron hasta su exilio Laura Alcoba y su madre. El 24 de noviembre de 1976 la casa fue asaltada por militares, quienes asesinaron a sus cinco integrantes, entre ellos Diana Teruggi, madre de Clara Anahí, a quien secuestraron y desaparecieron. Clara también es hija de Daniel Mariani y nieta de una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, "Chicha" Chorobik de Mariani, fallecida en 2018.

que percibía como una serie de inquietudes personales reverberaban en las escrituras de sus coetáneos. Fue después de editado el libro, entonces,

> que pude comprender la forma en que éste se inscribía en un contexto más general y cómo, de alguna manera, yo había estado pensando y escribiendo acerca de determinados asuntos que también preocupaban a otros escritores de mi generación y resonaban de ciertas maneras (y de otras maneras no) en la sociedad argentina. (Patricio Pron, comunicación personal, 15 de julio de 2019)

De esta forma, Pron corrobora que su novela sintoniza con aquellas producciones narrativas contemporáneas que, aunque no exclusivamente, vendrían a responder frente a cierta repetición de imágenes, figuras y relatos encargados de nombrar el pasado setentista, o más bien a visibilizar la dificultad de hacerlo de una única manera y para siempre, a través de los posicionamientos críticos de sus protagonistas, de la puesta en crisis del lenguaje propio del campo de las memorias. En ese mismo movimiento, el autor coloca su autoficción a la par de *Los topos* y *Diario de una princesa montonera*, lo que además de echar luz sobre sus afinidades (literarias y posiblemente también personales) otorga las pautas a partir de las cuales espera ser leído:

> lo que esos libros ponen en cuestión es a figuras como la de "el militante" (un elemento importante de la política de derechos humanos que soslayó inevitablemente la diversidad de motivaciones y de experiencias que caracterizó la militancia revolucionaria), las de "el desaparecido" y "el hijo de desaparecido", la idea de que la experiencia revolucionaria condujo inevitablemente a la desaparición o la de la supuesta interrupción de la transmisión de la experiencia política entre generaciones durante las décadas de 1980 y 1990, etcétera. […] lo que hacen es procurar profundizar y *complejizar en asuntos que el discurso político tiende a simplificar por su propia naturaleza, por su carácter sentimental y por el uso que hace de esos asuntos para suscitar adhesiones*. En esos libros se encuentra, diría yo, *un cuestionamiento de la idea de "lugar de memoria" y de que esa memoria puede ser "fijada". Lo que esos libros proponen (al menos es lo que propone el mío, pienso) es devolverle potencial de transformación a unas figuras que se verían desactivadas inevitablemente por el consenso en torno a ellas*. Es lo que sucede, por ejemplo, con la figura del desaparecido, que, si la "fijamos" en exceso puede acabar resultándonos indiferente, algo que es "parte del aire" pero que no nos interpela como pienso que

> debería hacerlo. (Patricio Pron, comunicación personal, 15 de julio de 2019, nuestro énfasis)

Otro de los escritores que produjo la escritura de su novela en el exterior del país es el mencionado Ernesto Semán, a quien dice haberle *servido* "la posición del que vive afuera" para escribir *Soy un bravo piloto de la nueva China*, porque de ese modo evitaba

> esa hiperpolitización en la cual todo se evalúa por la posición en que estás. […] Me da la impresión de que […] si escribís una novela de los 70, sobre los derechos humanos o lo que sea, es porque sos kirchnerista […] Hay una variedad de matices sin que esto implique desatenderse de las posiciones políticas de uno. (Semán, 2011b)

En su caso, uno de los motivos por los cuales escribe su tercera novela es "una especie de rechazo que me producía a mí el trato al tema de los derechos humanos desde el gobierno y desde los organismos de derechos humanos durante la gestión Kirchner. Y sin embargo muy poca gente los vio así" (Ernesto Semán, comunicación personal, 10 de febrero de 2020). En este sentido, el autor considera que el debate sobre memoria estuvo conformado por "una serie de consignas vacías de sentido a fuerza de la repetición", una "melodía" social que por momentos era "sorprendente y estimulante y lo llevaba a uno a creer en más cosas y descubrir más mundos", y en otros

> no sólo las palabras perdían sentido a fuerza de repetición, sino que a medida que perdían sentido eran repetidas más y más. Eso pasó mucho en el área de derechos humanos […] Ahí es quizás donde *mucho de lo que se produjo desde la literatura recuperaba no tanto a los 70 o a los desaparecidos, sino al lenguaje. Lo recuperaba de su lugar achatado dentro del poder* (Ernesto Semán, comunicación personal, 10 de febrero de 2020, nuestro énfasis).

A diferencia de Alcoba y de Pron, autores que "descubren" el contexto político local de revisión de memoria setentista y el carácter compartido de inquietudes que se creían subjetivas, Pola Oloixarac comienza a escribir *Las teorías salvajes* en una deliberada discusión imaginaria con la izquierda: la autora sostiene que le "interesaba discutir con la memoria de los 70s tal como se estaba formulando de una manera más o menos caótica pero dominada por un sentimiento, por un afecto muy fuerte" (Pola Oloixarac, comunicación personal, 23 de septiembre de 2018). En este marco, su

diagnóstico no puede escindirse de uno de los acontecimientos políticos más significativos para la conformación de la identidad kirchnerista, la disputa *agro mediática* tras el intento del gobierno de Cristina Fernández de fijar un nuevo monto de restricciones a las exportaciones de granos (Pucciarelli y Castellani, 2017), hecho que delimitó ostensiblemente dos narrativas antagónicas: una nacional popular y otra liberal conservadora. De hecho, bajo esa luz agonista proponen leerla Selci y Vilela (2009) en lo que acaso sea la única reseña crítica que recibe la novela. No obstante, en su enunciación Oloixarac también deja ver una suerte de "descubrimiento", en tanto si bien comienza a escribir *Las teorías salvajes* "en discusión fantasiosa con la generación que me precedía", más tarde *se da cuenta* "de que esta discusión fantasiosa conformaba un *ethos* en formación totalmente presente" (Pola Oloixarac, comunicación personal, 23 de septiembre de 2018). Por su parte, Félix Bruzzone advierte que el kirchnerismo "habilitó" la posibilidad de pensar desde el Estado aquellas demandas de los organismos de derechos humanos y de una parte de la sociedad civil, "discusiones que era más difícil darlas sin todo ese marco", tramado también por el abandono del género testimonial en la literatura o, al decir del autor, su reconversión en "una nueva forma testimonial […] que se permite tomar cosas de los 90, *porque ya el kirchnerismo o sus políticas se estaban haciendo cargo de toda la cuestión histórica de fondo que estaba mucho más puesta sobre la mesa*" (Félix Bruzzone, comunicación personal, 1 de junio de 2018, nuestro énfasis).

Las palabras de Bruzzone se acercan a las de Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes* (2013), quien asegura que el kirchnerismo "dio la posibilidad de dejar de empujar todos los días de la vida para que dejara de haber impunidad. Eso abrió una pausa y un descanso y en esa pausa creo que se pudo escribir" (Raquel Robles, comunicación personal, 26 de mayo de 2020). Por su parte, publicada en el mismo año que la tercera novela de Robles, podemos pensar que *Una muchacha muy bella* de Julián López es índice no sólo de esa posibilidad que brindó el kirchnerismo a los hijos de militantes desaparecidos de "dejar de empujar", sino también de promover el acercamiento a la memoria ficcional de actores externos a las fronteras biológicas propias del familismo (Jelin, 2017). En ese sentido, vuelve a asomar el juicio de la captación *astuta y oportunista* en manos del clima de época. Al decir de Bruzzone, López

> encontró que estaba contando su historia de huérfano, de orfandad, digamos, y de golpe encontró que un vehículo posible *para contextualizarlo mejor, para enfatizarlo*, era que la orfandad fuera por cuestiones políticas, y que la madre de ese personaje estuviera desaparecida. […] *podría haber prescindido de eso*. Podría ser una madre que no volvió más, y listo. […] *ahí sí me parece que es más una novela del kirchnerismo la de Julián López*. *Por qué usa ese argumento de la desaparición de la madre: por la época en que está escrita.* […] *En los 90 no sé si hubiera hecho una novela así*. Pero curiosamente tampoco es del todo gratuito porque en el fondo dimensiona de un modo muy particular, muy íntimo lo que significa para un sujeto la desaparición de una madre, lo liga a lo político, a una cuestión política, cualquier desaparición. Y no me parece desacertado, porque yo de algún modo también encuentro en mis textos algo de eso, cuando yo digo "no, bueno, por qué traigo lo político" y porque de algún modo enfatiza. (Félix Bruzzone, comunicación personal, 1 de junio de 2018, nuestro énfasis)

Precisamente, en la entrevista realizada a Julián López, el autor de *Una muchacha muy bella* asegura haber buscado a través de su novela un diálogo "con la contemporaneidad misma del momento de la escritura", y en ese sentido es posible entenderla como una intervención, una deliberada discusión con el clima de época alentado durante el nuevo ciclo de memoria:

> Había algo de la construcción del discurso de la memoria que a mí me parecía que era muy cómodo y algo en lo que el gobierno kirchnerista hacía una *perfo* para mí a veces exagerada. "La muchacha" no podría haberse escrito sin la justicia que también se ejerció y se cobijó y promovió el gobierno kirchnerista, es así, pero a la vez hay una hipérbole discursiva que a mí me… que yo la reconozco también en la génesis de la muchacha. (Julián López, comunicación personal, 29 de enero de 2020)

Es interesante la conjunción adversativa introducida por López ("pero a la vez") porque permite observar el reconocimiento del escritor respecto a las condiciones concretas del contexto político en relación a la memoria de los 70 (las medidas reparativas a nivel discursivo, material y simbólico) y, simultáneamente, un distanciamiento al decidir intervenir a través de la literatura en la escena pública para señalar las zonas cristalizadas por esas mismas condiciones. En este sentido, López consiente en que *Una muchacha muy bella* "es una novela del kirchnerismo" no sólo porque "aparece en esos años" sino porque lo hace para "discutir" y para "compartir

temáticas que eran muy poderosas del kirchnerismo: la construcción del discurso de la memoria":

> creo que es una novela que se puede escribir después de los juicios y es una novela kirchnerista en el sentido de que viene a hablar de lo que habla el kirchnerismo *y viene a discutir también con el kirchnerismo* y con esta hipérbole y con esta… o sea, viene también con enojo. […] es una novela kirchnerista por coincidencias muy fundamentales y por algunos enojos que yo creo que están en el epílogo de la novela, en la parte de cuando el protagonista ya es un adulto. Y que de alguna manera lo que propone la novela es que el Estado te arrasa, te saca la identidad y después te obliga a tener una identidad, te obliga muy apasionadamente a tener una identidad. La identidad de la víctima del terrorismo de Estado y del hijo de desaparecidos. (Julián López, comunicación personal, 29 de enero de 2020, nuestro énfasis)

En un sentido similar, Mariana Eva Perez, autora de *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2012) trabaja explícitamente las contradicciones que vive la protagonista de su autoficción respecto a los gobiernos kirchneristas. Encontramos la simultaneidad de reconocimiento y crítica que veíamos en el fragmento de la entrevista de López en la posición asumida por Perez cuando asegura que con su producción literaria busca "un diálogo que quiere ser crítico" con las políticas de memoria del kirchnerismo, al tiempo que "un libro como ese no hubiera sido posible en otro momento, simplemente porque dialoga con las políticas de memoria del kirchnerismo" (Mariana Eva Perez, comunicación personal, 5 de junio de 2018). Por su parte, *¿Quién te crees que sos?* Ángela Urondo Raboy (2012) menciona a Néstor Kirchner y Cristina Fernández en los agradecimientos (p. 272) y la narradora manifiesta sentir "la presencia del presidente que bajó los cuadros" (p. 80). La voz narrativa que construye Urondo Raboy reconoce los avances en materia de memoria *a la vez* que toma distancia de dimensiones constitutivas de la política que le resultan incómodas, como las expresiones protocolares. Por ese motivo, en la noche previa al juicio por el asesinato y desaparición de sus padres en Mendoza, la narradora se distancia del "rédito político" y se acerca a *su gente* (p. 74), y mientras aquellos insisten con las "consignas precocidas, la figura inflada de los héroes mártires" al gritar "Presentes", ella desearía gritar "Ausentes, ahora y siempre" para "dejarlos a todos mudos" (p. 197). Un pasaje similar es expresado por la "princesa montonera":

> La Princesa está en las antípodas del Fervor Montonero pregonado por su padre. Las demostraciones políticas enardecidas le dan un poquito de vergüenza ajena. Ella es todo recato y pensamiento crítico. Detesta *El que no salta es militar.* Cantar de bronca no le sale. Era un problema que tenía con los escraches. El sábado, en homenaje a los compañerosdetenidosdesaparecidos de Tres de Febrero, en Caseros, en una plaza con calesita y helados, se leyó el nombre del padre. […] Y la Princesa, su hija, la que se le parece tanto, grita Presente y hace la V de la Victoria. El protocolo no le gusta, pero es parte de sus obligaciones. (Perez, 2012, p. 70)

Como vemos, ninguna de las protagonistas comunica lo que siente a los presentes, pero lo hacen saber a sus lectores. Así, estas escrituras visibilizan las tensiones que el ciclo de memoria kirchnerista produce en el discurso social, al oscilar entre el reconocimiento que celebra y la advertencia acerca de cierta cristalización del lenguaje promovido por la generación de militancia setentista, un escenario urdido al calor del reposicionamiento del lugar del Estado, dentro de un "proceso de democratización" fechado hacia 2003 (Rinesi, 2013). Expresión de esto último es la palabra de Ángela Urondo Raboy cuando dice que, si bien por su propia experiencia el Estado le generaba prejuicio, advierte durante el período señalado una transformación en el rol estatal no solamente en relación a los derechos humanos sino también en lo que respecta a la cultura. Este elemento puede observarse en la recepción que obtiene su libro, por el cual es invitada a algunas provincias del país, a la Feria del Libro en Frankfurt y a dar charlas en universidades, reconocimiento estatal tramado por políticas de gobierno, instituciones culturales, sociales y académicas:

> Culturalmente [el kirchnerismo] a mí me dio posibilidad de desarrollarme, digo, para mí que me llamaran, que existiera el Festival de la palabra en *Tecnópolis*, que te pagasen un viático por ir a leer una poesía, digo, cuando toda la vida estuviste acostumbrada a dar todo gratis […] muchos de nosotros *también descubrimos lo que era un Estado a favor de la cultura, no sólo a favor de los derechos humanos*. (Ángela Urondo Raboy, comunicación personal, 8 de junio de 2020, nuestro énfasis)

Reflexiones finales

Con la intención de visibilizar las posibles relaciones entre lo que imprecisamente suele denominarse "clima de época" y las formas en que sus autores han discutido con él, en esta ponencia hemos buscado tender un puente entre el

surgimiento de la "literatura de hijos" y el ciclo de memoria inaugurado por el proyecto político kirchnerista. En ocasiones, la relación de estas producciones literarias con el contexto político inmediato ha sido dada como un dato apriorístico, dificultando la distinción de los modos en que los autores han pensado y problematizado el período kirchnerista (así como sus concepciones de mundo, de estilos, influencias y trayectorias biográficas, elementos no analizados aquí), en ocasiones ocultos bajo la generalidad de la categoría "literatura de hijos".

A través de pasajes pertenecientes a las entrevistas realizadas a algunos de los escritores cuyas obras han sido leídas por la academia y el periodismo cultural a la luz de la mencionada categoría, observamos una relación de tensión que la escritura literaria vendría a *resolver*: por un lado, el reconocimiento del período reparador 2003-2015 como condición de posibilidad para su emergencia, por el otro, la percepción de sus limitaciones, sea en la cristalización de las voces autorizadas, en las figuras privilegiadas para recordar o en la obturación de debates todavía difíciles, como el empleo de armas en las organizaciones revolucionarias de los 70. Sea, incluso, en la lectura de la favorable recepción de instituciones estatales como cooptación interesada. Si Alcoba y Pron "descubren" lo que el ciclo de memoria local contiene tras la publicación de sus novelas, Oloixarac establece deliberadamente una discusión con el setentismo y "descubre" su presencia actualizada en el kirchnerismo. Por su parte, tanto Perez como Bruzzone, Pron, Semán, Robles y Urondo Raboy parten del reconocimiento del proyecto político como condición de posibilidad al mismo tiempo que se posicionan críticamente, todos ellos buscando tensionar el lenguaje.

Una conclusión que nos interesa dejar apuntada es que en la trama que hemos intentado desarrollar en esta ponencia la escritura literaria se presenta para los autores trabajados como una forma privilegiada de participación e intervención en el debate social por el lugar que la(s) memoria(s) setentista(s) asume durante el período 2003-2015. Algunos interrogantes con los que podemos trazar un camino futuro se dirigen a conocer las transformaciones en las lecturas interpretativas de estas obras y en las miradas de sus autores tras el fin de los gobiernos kirchneristas, luego de doce años de una marcada narrativa en materia de memoria setentista y derechos humanos. Si tal como escribe Semán (2018) su generación comienza a "matar a la literatura de hijos en el mismo momento de crearla" (p. 157), la sedimentación advertida por los autores respecto al discurso de la memoria, ¿es un rasgo privativo del discurso político? ¿No amenaza también a esta literatura a través de su mercantilización? En este sentido, ¿qué

rol juega el mercado editorial en el reconocimiento de algunas obras y el desconocimiento de otras, cuyos circuitos de publicación son alternativos?

Bibliografía

Alcoba, L. (2008). La casa de los conejos. Buenos Aires: Edhasa.

Basile, T. (2019). Infancias: La narrativa argentina de HIJOS. Córdoba: Eduvim.

Bruzzone, F. (2014a). 76 + dos nuevos cuentos. Buenos Aires: Momofuku.

Bruzzone, F. (2014b). Los topos. Buenos Aires: Literatura Random House.

Carri, A. (2003). *Los rubios*, 89 min., Argentina.

Casali, S. (2022). Lo político en la ficción. Un abordaje comunicacional de la literatura de hijos durante el período kirchnerista (2003-2015) (tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata, Argentina, recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/134886

Crespi, M. (18 de julio de 2018). Un amor gay que evoca el espejo de Narciso. Clarín, recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/amor-gay-evoca-espejo-narciso_0_H1xsrfpmm.html

Gamerro, C. (2015). Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina. Buenos Aires: Emecé.

Da Silva Catela, L. (2010). Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky et al. (comps.), Problemas de historia reciente del Cono Sur. Volumen I (pp. 99-123). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Drucaroff, E. (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé.

Inama, R. (2020). Algunas reflexiones a partir de la participación de los hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad. En T. Basile y M. Chiani (comps.), Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur (pp, 212-223). La Plata: EDULP.

Jelin, E. (2017). Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. cadernos pagu (29), julho-dezembro, pp. 37-60.

La literatura en el kirchnerismo (25 de noviembre de 2011). Eterna Cadencia, recuperado de https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/la-literatura-en-el-kirchnerismo-2.html

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. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 75-89.

López, J. (2013). Una muchacha muy bella. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Montero, A. (2012). ¡Y al final un día volvimos!: Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Oloixarac, P. (2016). Las teorías salvajes. Buenos Aires: Random House Mondadori.

Perez, M. E. (2012). Diario de una princesa montonera. 110% Verdad. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Pron, P. (2012). El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia. Buenos Aires: Random House.

Pucciarelli, A. y Castellani, A. (2017). Los años del kirchnerismo. la disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Rinesi, E. (2013). De la democracia a la democratización: notas para una agenda de discusión filosófico-política sobre los cambios en la Argentina actual. A tres décadas de 1983. Revista Debates y Combates, (Nº 5), Año 3. Buenos Aires: Fundación Casa del Pueblo, 19-94.

Robles, R. (2013). Pequeños combatientes. Buenos Aires: Alfaguara.

Selci, D. y Vilela, N. (2009). Un juicio sobre Pola Oloixarac. Análisis de Las teorías salvajes en sus niveles estilístico, cultural y político. La filosofía, el Zeitgeist y la agenda del progresismo, Planta, recuperado de https://ortografiaydemonios.com.ar/2014/05/oloixarac-las-teorias-salvajes/

Semán, E. (2011a). Soy un bravo piloto de la nueva China. Buenos Aires: Literatura Random.

Semán, E. (13 de marzo de 2011b). "Escribo para darle sentido a lo que viví". Noticias Urbanas, recuperado de: https://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/2502d18f235da8e3ef6f835c0e60e41d/

Semán, E. (2018). Los juguetes no son tuyos. En S. Mandolessi, J. Blejmar y M. E. Perez (comps.), El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio (pp. 149-162). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

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

Zarco, J. (2015). De no sabe nada a lo sabe todo. Reflexiones acerca del compromiso social setentista en el cine ficcional argentino (1983-2013). En F. Reati y M. Cannavacciuolo (comps.), De la cercanía emocional a la distancia histórica: (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después (pp. 93-114). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Una generación de post-memoria: las autoficciones de los hijos de militantes argentinos

Carla Carolina Moura Barreto[4]

Argentina tuvo un pasado marcado por la violencia. Con el golpe de 1976, se establece en el país un gobierno extremadamente autoritario, violento, censurador y silenciador, llevando el país a convertirse en un Estado Terrorista, que pasa a violar masivamente los derechos humanos, siendo responsable por el asesinato, secuestro y tortura de un número significativo de personas. Pero, como lo sabemos, tras muchos conflictos, en 1983, la dictadura militar tuvo fin y el Estado de derecho se estableció en el país.

Aunque todo haya terminado, profundas marcas son dejadas en Argentina y en los argentinos, marcas de dolor, de angustia, de trauma, marcas que, desafortunadamente, reverberan hasta los días actuales. Así, frente a ese pasado sombrío, el acto de recordar se vuelve fundamental para aquellos que se quedaron. Desde el *Nunca más*, reporte emitido por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) – que esclarecía las acciones ocurridas durante el régimen militar – los informes sobre las memorias de la dictadura pasan a surgir con bastante intensidad. Hemos una diversidad de testimonios de sobrevivientes, familiares de víctimas y militares, expuestos a través de diversas producciones artísticas, - literatura, cine, teatro, música – e históricas, - producciones periodísticas e historiográficas. Ese trabajo de registro y memoria busca, principalmente, mantener la presencia del tema en la memoria colectiva, posibilitando revisiones y reflexiones, de manera a destacar que lo ocurrido no puede y no debe repetirse *Nunca más*.

Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado:* cultura de la memoria y giro subjetivo (2007), al hablar sobre narrativas escritas, destaca tres tendencias de escrita post-dictatorial argentina, una de ellas es la proliferación de relatos producidos por la segunda generación: la de los hijos de exmilitares sobrevivientes, desaparecidos o muertos. Son relatos declaradamente ficcionales construidos por jóvenes escritores que vivenciaron la

[4] Estudiante de doctorado en Teoría e Historia Literaria en la Universidad de Campinas (UNICAMP). Tiene maestría en Letras en la Universidad Federal de Roraima (UFRR). Becaria FAPESP.

dictadura mientras niños y que poseen conocimiento sobre aquel periodo, también a través de relatos familiares. Con eso, estos escritores buscan llenar las lagunas presentes en la historia familiar, a fin de desvendar quién son ellos propios y quién fueron sus padres, bien como comprender la historia sombría de su país.

Esa tendencia es llamada por la crítica de generación de *post-memoria*, concepto cuñado por Marianne Hirsch (2012), para referirse a la producción artística de hijos/nietos de víctimas de traumas y sobrevivientes de catástrofes. El concepto es pensado con vistas específicamente a la *Shoah* (Holocausto) y la transmisión inter y transgeneracional. Esa generación de *post-memoria* escribe testimonios en primera persona, a fin de rehacer discursivamente su identidad marcada por el trauma, bien como transmitir a otros la herencia de sus antepasados[5]. Así, tenemos una construcción mnemónica hecha desde la investigación realizada por esa segunda generación, la cual es compuesta, muchas veces, por relatos memorialísticos. Estos textos, de ese modo, no poseen una verdad asegurada, una vez que sus narradores, muchas veces, no vivenciaron directamente la experiencia que intentan reconstituir. Hirsch (2012) discute ese tipo de producción y denomina a esa práctica como *trabajo de post-memoria*:

> El término post-memoria describe la relación que la "generación posterior" mantiene con el trauma cultural, colectivo y personal vivido por la generación anterior. Se trata, por tanto, de experiencias que esta generación solo puede "recordar" a través de las historias, imágenes y comportamientos de las personas del ambiente que crecieron. Pero estas experiencias le fueron transmitidas de una manera tan profunda y afectiva que parecen constituir su propia memoria. La relación de la post-memoria con el pasado es, en realidad, asegurada por la mediación y no por los recuerdos, sino por las proyecciones, las creaciones y las inversiones imaginativas. [...] Estos hechos ocurrieron en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente. (HIRSCH, 2012, p. 5, traducción mía)

Como discute Hirsch (2012), la *post-memoria* establece una conexión entre dos generaciones marcados por el trauma y ocurre desde un esfuerzo imaginativo, de creación[6]. Eso confiere al texto un estatuto performático, ya que esa memoria es una memoria secundaria y fantasiada, lo que aproxima el texto de una narrativa ficcional.

[5] Hacen parte de esa generación, además de Patricio Pron y Mariana Eva Perez, otros escritores latinoamericanos, como: Julián Fuks, Laura Alcoba, Ángela Urondo y Raquel Robles, los cuales también escriben sobre la influencia de la Violencia de Estado en sus vidas y en las vidas de sus padres.

[6] Vale resaltar que ese esfuerzo imaginativo también ocurre en los testimonios tradicionales. Es inevitable no ficcionalizar los factos en la escrita de sí, una vez que no es posible transmitir una realidad al papel con 100% de fidelidad, principalmente cuando vivenciamos un trauma. Como afirma Seligmann-Silva (2008), "la imaginación es llamada como arma que debe irse en auxilio del simbólico para enfrentar el

Para Sarlo (2007), que retoma el concepto de Hirsch y presenta algunas críticas, la *post-memoria* posee dos especificidades: 1) Se trata de una memoria vicaria y mediada; 2) se trata de una memoria en la que están implicados dos niveles de subjetividad, lo que se convierte aún más distante de lo "real". Con eso, tenemos una mezcla de memorias primarias, esto es, las memorias de quien vivenció directamente el evento; memorias mediadas, en este caso, las memorias de la generación siguiente; Historia y ficción. A partir de eso, la crítica literaria busca comprender como ocurren estas imbricaciones dentro del ámbito literario y formulan algunos conceptos alrededor de la autobiografía y sus variantes.

En *El pacto autobiográfico* (2014), de Lejeune, tenemos la clásica definición de autobiografía: "narrativa retrospectiva en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando enfoca su historia individual, en particular la historia de su personalidad" (LEJEUNE, 2014, p. 16, traducción mía). Para el autor, para que haya una autobiografía se hace necesario para haya una relación de identidades entre autor, narrador y personaje, así, la idea central de Lejeune es que la autobiografía se define por la existencia de un pacto autobiográfico, que consiste en la "afirmación en el texto, de esa identidad, remetiendo, en última instancia, al nombre del autor, escrito en la capa del libro" (LEJEUNE, 2014, p. 30, traducción mía).

Así, para Lejeune (2014), en una autobiografía debe haber, por lo tanto, un principio de identidad y un pacto de referencialidad. Para tanto, llevase por base dos criterios: relación entre el nombre del personaje y el nombre del autor y naturaleza del pacto establecido por el autor. En este cuadro, Lejeune deja dos casillas "ciegas", una vez que, para el teórico, no había ejemplos de obras en las cuales los nombres del autor y del protagonista coincidiesen. Él, entonces, se cuestiona: "El héroe de un romance declarado como tal podría tener el mismo nombre que el autor?" (LEJEUNE, 2014, p. 37, traducción mía).

Partiendo de esa indagación de Lejeune, Doubrovsky decide llenar la laguna y crea el término *autoficción*, neologismo utilizado en la tentativa de definir el romance, titulado *Fils* (1977), en lo cual él escribe sobre sí mismo, haciendo coincidir el nombre del protagonista con el nombre del autor. Doubravsky califica su obra como una *autoficción*:

hueco negro de lo real del trauma" (p. 70, traducción mía), siendo, por lo tanto, natural depararse con ficción en textos de cuño autobiográfico, aunque de testimoniales.

> Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, al fin de sus vidas, y en bello estilo. Ficción de acontecimientos y factos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, por haber confiado al lenguage de una aventura a la aventura del lenguage, fuera de la sabiduría y fuera de la sintaxis del romance, tradicional o nuevo. (DOUBROVSKY, 1977, p. 10, apud FIGUEIREDO, 2007, p. 56, traducción mía)

Ese pasaje, ubicado en la cuarta capa de la primera edición de *Fils*, es lo más utilizado para definir la *autoficción*, dado que consiste en la primera definición del término. Doubrovsky diferencia su obra de una autobiografía al afirmar que las autobiografías son reservadas "a los importantes de este mundo", a los dignos de que sus historias sean contadas para la sociedad. Para él, su narrativa se trata de una *autoficción*, una ficcionalización de factos reales. De este modo, en ese género, hay una mezcla entre realidad y ficción, en ello el autor habla sobre sí, añadiendo elementos ficcionales a su narrativa, colocando el texto literario en primer plano.

Según Philippe Gasparini (2014), el concepto de *autoficción* no surge solamente con el fin de llenar la laguna del pacto autobiográfico de Lejeune, más bien para problematizar a la autobiografía en cuanto promesa de narrativa verídica, completa y fiable y proponer su sustitución por un nuevo género, la *autoficción*, que demuestra las ambigüedades de la escrita de sí.

En la *autoficción*, según Gasparini (2014), la homonimia entre autor y narrador-personaje es el primer rasgo que lleva el lector a identificar la figura del autor dentro del texto (aunque no sea algo necesariamente existente en todas las autoficciones). Ese "yo" es presentado e inserido en una ficción, alrededor de elementos biográficos y ficcionales, de afirmaciones y negaciones, lo que lo convierte en contradictorio e inquietante. De este modo, tenemos un texto que presenta un "yo" que es al mismo tiempo un "otro", un yo que se expone, pero que también se niega, pues "el autor se afirma y se contradice al mismo tiempo. Es como si nos dijese: 'Este soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo'" (ALBERCA, 2013, p. 38).

Así, por medio del uso del lenguaje, el autor de la obra autoficcional, al escribir sobre sí sin compromiso con lo real y lo ficcional, promueve una reflexión sobre las nociones de representación de la verdad y de la realidad. De ese modo, percibimos que la *autoficción* surge no más para mostrar una verdad absoluta, sino para cuestionar y problematizar la posibilidad de narrar la vida de modo factual y absoluto, como se

pretende hacer en las autobiografías. Ello viene a acentuar la ambivalencia del sujeto y mostrar que no es posible unir vida y obra sin imaginar y fabular.

Al analizar las obras literarias aquí seleccionadas, escritas por Patricio Pron y Mariana Eva Perez, percibí una fuerte relación entre esas narrativas y el género autoficcional. De esta forma, decidí clasificarlas dentro de ese género post-moderno híbrido, considerando la presencia de dos aspectos considerados antagónicos, lo real y lo ficcional; su carácter fragmentario; ambiguo; complejo. Creo que la intención de los autores no es crear un testimonio puro, duro y sencillo o un romance totalmente ficticio, sino transitar entre lo real y lo imaginario y así construir una ficción a partir de factos vivenciados por ellos y por sus padres. Ellos buscan jugar con las palabras y jugar el juego autoficcional sin dejar de "hablar en serio", sin dejar de tratar temas importantes a la memoria colectiva, como lo veremos en las secciones siguientes.

LA AUTOFICCIÓN DE PATRICIO PRON: UNA LECTURA DE *EL ESPÍRITU DE MIS PADRES SIGUE SUBIENDO EN LA LLUVIA*

En el escenario actual de la literatura contemporánea latinoamericana, tenemos como una de las principales obras autoficcionales *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), del escritor y periodista argentino Patricio Pron. La obra consiste en un texto híbrido construido a partir de la rememoración de un narrador atormentado por el pasado opresor de su país, Argentina.

El libro tiene inicio cuando un joven escritor argentino que vive en Alemania retorna a su ciudad de origen para reencontrar a su padre, un periodista y exmilitante de una organización peronista de la lucha armada, que está al borde de la muerte. Durante su estadía en su antiguo hogar, él pasa a revolver la biblioteca de la familia y, al tener contacto con algunos materiales archivados por su padre, el protagonista encuentra una serie de documentos que informan sobre el desaparecimiento y asesinato de un habitante desconocido de aquella región, llamado Alberto José Burdisso. Desde ahí, el hijo empieza una búsqueda detectivesca al intento de desvendar lo ocurrido con aquel desconocido y lo que llevó a su padre a compilar tantas informaciones sobre el tema. Con eso, el narrador realiza un trabajo de investigación que afectará su estado emocional, accionando memorias durmientes que dicen respecto no solamente a él y a su familia, sino, además, a una colectividad.

La narrativa de Pron es construida a partir de la memoria del protagonista y, a su vez, versa sobre el tema de la memoria, siendo el proceso rememorativo siempre colocado en debate. El texto comienza al estilo de *Funes*, siendo enmarcado por la palabra *recuerdo*: "[…] *recuerdo* las habitaciones de dos casas donde viví, *recuerdo* la nieve metiéndose dentro de mis zapatos [...] *recuerdo* la puerta del consultorio del psiquiatra que me atendía, pero no *recuerdo* su nombre ni cómo di con él" (PRON, 2012, p. 11, subrayado mío), enfatizando, así, el rasgo memorialístico del texto. Todos los factos narrados son productos de una rememoración del protagonista, que intenta recuperar el pasado por medio de la memoria y relatarla, sin embargo, el narrador pone la convicción de esas memorias en constante sospecha, al afirmar que sus recuerdos son vagos y poco claros.

El autor de esas memorias no es nombrado, todavía, no necesitamos de un nombre para constatar que Patricio Pron ficcionalizó algunas de sus memorias, concediendo al texto un rasgo autobiográfico[7]. Pron, que también es hijo de exmilitantes argentinos y también vivió durante mucho tiempo en Alemania, mezcla sus memorias individuales a la imaginación/ficción, ficcionalizándose en el texto. El autor inserta en su obra muchos elementos de la historia de la dictadura argentina, como el desaparecimiento y muerte de José Alberto Burdisso e de su hermana Alicia Raquel Burdisso[8]; la lucha de los padres como militantes; la identidad del padre de Patricio Pron, Chacho Pron; y sus memorias de niñez. Todavía, en medio a factos históricos y verídicos, Pron añade ficción, como él mismo lo alerta en el epílogo del libro:

> Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de la necesidad del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como testimonio y la autobiografía; en ese sentido me gustaría mencionar aquí lo que dijera en cierta ocasión el escritor español Antonio Muñoz Molina, a modo de recordatorio y de advertencia: «*Una gota de ficción tiñe todo de ficción*«. (PRON, 2012, p. 237, subrayado mío).

Luego, el autor autoficcionalizase, o sea, se transforma en un personaje de su propria obra, de manera a disolver las fronteras entre lo real y lo ficticio y a construir una representación de sí mismo. La obra de Pron consiste en un texto ambiguo, una

[7] El propio autor nos lo revela en el epílogo del libro.

[8] Alicia Raquel Burdisso fue una periodista, estudiante de Letras y militante durante la dictadura militar argentina, secuestrada en la salida de su trabajo, en San Miguel de Tucumán, en 1977. Alicia nunca fue encontrada.

ficción que presenta factos históricos, biográficos, sin configurarse como un romance puro, sino como un texto de cuño autobiográfico que contiene "gotas de ficción". Por eso, partimos de la idea de que la obra de Pron se configura como una *autoficción*, una ficción de acontecimientos y factos reales (DOUBROVSKY, 2011), dado que el autor escenifica un "yo", juega con lo real y lo imaginario entrelazando los géneros referencial y ficcional, estableciéndose, así, en el *entre-lugar*[9].

En algunos momentos del texto, como dicho *a priori*, Pron cuestiona la calidad de sus recordaciones, enfatizando el carácter dubio de su memoria. Según el narrador, sus memorias poseen interpretación e invención, principalmente por tratarse de recordaciones de alguien siempre bajo efecto de fuertes medicinas y que, por lo tanto, son fallas, lo que nos atesta que hay una imbricación entre memoria, olvido y ficción: "[...] Naturalmente, había un porcentaje indescifrable de interpretación y tal vez de invención en lo que yo recordaba […]" (PRON, 2012, p. 205-206).

La memoria fragmentada del narrador es representada gráficamente en el texto por medio de párrafos fragmentados y numerados. En esa organización, la obra presenta cierto desorden en la secuencia numérica de los párrafos, o sea, no hay una secuencia lógica, algunos números son olvidados, dejando vacíos, y otros son duplicados. Estos vacíos numéricos representan los vacíos de la memoria del narrador, lo cual se ve confuso durante su regreso a la ciudad de origen y se vuelve dotado de una memoria decadente, fragilizada por el tiempo, por las medicinas y por el trauma. Además de esa estructura poco común, la obra de Pron también presenta muchas redundancias, reflejos, frases e ideas repetidas, facto que, una vez más, se nos revela la confusión mental del narrador y la instabilidad de su memoria, de sus percepciones. Así, la forma como esas memorias son presentadas por el narrador en el texto representa la propia forma como ellas surgen: sin secuencia cronológica, redundante, confusa y llena de lagunas.

Existe una relación intrínseca entre memoria y olvido, como ya discutieron algunos teóricos como Bergson (2010), Ricouer (2007), Sarlo (2007), etc. Los recuerdos pueden generar imágenes que no se corresponden con su hecho real, pues los sujetos no solamente recuerdan, sino también imaginan, fantasean, interpretan e inventan el pasado. Eso sucede porque la memoria no puede ser extraída pura, clara, consistente, ella es un proceso continuo, compuesto por una coherencia entre el modo de narrar y la

[9] Concepto comúnmente utilizado en los Estudios Culturales. Serge Doubrovsky utiliza el concepto de *entre-lugar* para referirse al espacio entre autobiografía y romance.

articulación rememorativa (RICOEUR, 2007), y es lo que el narrador nos muestra al enfatizar la inconsistencia de sus memorias. Al tocar en esa cuestión, Pron, por medio de su texto, llama la atención para la complejidad del proceso rememorativo, apuntando la dificultad de recordar y escribir memorias. Así, por medio de esa narrativa, nosotros, lectores, tenemos acceso al complejo proceso de rememoración del narrador, bien como a la forma como ese autor-narrador se ve frente a sus recuerdos.

Además de ser consciente del aspecto frágil de su memoria, el narrador percibe la urgencia en buscar, archivar, registrar y perpetuar los recuerdos que a lo largo del romance van siendo recuperados. En determinado punto de la narrativa, el protagonista se propone a rescatar memorias antiguas, las cuales él percibe como relevantes que sean puestas em movimiento, disponiéndose a escribir su historia de modo a tornarla pública y accesible a otras personas:

> [...] pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí y esperando que alguien se sintiera interpelado y comenzase también sus pesquisas acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros. (PRON, 2012, p. 219)

Ese tiempo que parece no haberse terminado, para lo cual el narrador se refiere, corresponde, claro, a la década de 1970, periodo en que se instauró la más sangrienta dictadura civil-militar en Argentina. El personaje, inicialmente desmemoriado, tiene el regreso inmediato de recuerdos sobre su pasado, que lo ayudan a comprender la historia de sus padres y la ligación de esa historia con los casos de los hermanos Burdisso. Todo estaba relacionado al terror de la dictadura militar argentina, que asolaba el país. En cuanto hijo de militantes argentinos, el protagonista tuvo una vida fuera de lo común. Al recordarse de sus memorias de niñez, él pasa a comprender que acontecimientos ligados a la dictadura hicieron con que él jamás tuviese una familia, un hogar y una niñez común, como él mismo lo observa en el pasaje: "[...] Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas" (PRON, 2012, p. 213).

Su niñez siempre fue llena de restricciones, precauciones y reglas, siendo permeada por el miedo y por la angustia:

> Cuando era niño tenía órdenes de no traer a otros niños a la casa; si debía andar solo por la calle, debía hacerlo en dirección opuesta al tráfico y prestar atención si un coche se detenía junto a mí. Yo llevaba una placa al cuello con mi nombre, mi edad, mi

> grupo sanguíneo y un teléfono de contacto: si alguien intentaba meterme dentro de un coche debía arrojar esa placa al suelo y gritar mi nombre muchas veces y tan alto como pudiera. Tenía prohibido patear las cajas de cartón que encontraba en la calle. No debía contar nada de lo que escuchaba en mi casa […]. Estas prohibiciones, que recordé en aquel momento por primera vez en mucho tiempo, estaban destinadas a preservarme y a preservarnos a mis padres y a mí y a mis hermanos en una época de terror […]. (PRON, 2012, p. 193-194)

Esas reglas reflejaban en la vida adulta del protagonista, quien permaneció reproduciendo automáticamente algunas acciones de niñez, aunque no recordase o comprendiese el motivo: "[...] al recordarlas [reglas] pensé en algo que solía seguir haciendo incluso en la ciudad alemana, cuando estaba distraído: trazando rutas imaginarias que me condujeran al sitio al que me dirigía con el tráfico de frente" (PRON, 2012, p. 194). Con eso, percibimos que ese pasado del narrador, aunque durmiente en su inconsciente, tuvo reflejo en sus acciones rutineras. Eso se nos evidencia que el personaje se quedó profundamente marcado por los acontecimientos de su niñez, así como muchos hijos de militantes comprometidos con la lucha armada.

Hemos aquí, visiblemente, la presencia de un trauma. El trauma es un aspecto de gran relevancia y casi indisociable de la narrativa de cuño testimonial. Ello consiste en un recuerdo que el individuo no posee consciencia de que se recuerda, así, "estabiliza una experiencia inaccesible a la consciencia y se firma en las sombras de esa consciencia como presencia latente" (ASSMANN, 2011, p. 277, traducción mía). Para Seligmann-Silva (2008), el trauma "es caracterizado por ser una memoria de un pasado que no pasa (p. 69, traducción mía), un pasado que, muchas veces, es silenciado y evitado, pero no totalmente olvidado. El narrador, a lo largo del texto, se revela como alguien traumatizado, herido, alguien que no consiguió superar los episodios de su niñez; el ambiente siempre hostil de su casa; la distancia del padre; y los relatos de familia sobre los desaparecidos y muertos. Con eso, el opta por olvidarse de ese pasado y, por fin, decide distanciarse geográficamente de su país y hacer uso de medicinas capaces de dañar su memoria. En determinado momento de la narrativa, al recordar todo, el narrador percibe que el deseo de olvidar partía de él mismo y que él tenía más motivos para eso de lo que imaginaba: "[...] no había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo […]" (PRON, 2018, p. 195). En ese momento, el

personaje comprende que su amnesia está involucrada al esfuerzo inconsciente de él mismo, como forma de auto preservarse, de protegerse del dolor del trauma.

Durante su regreso a Argentina, el protagonista empieza una búsqueda, fuerza propulsora del romance. Él, quién busca a su padre (figura distante, ausente), pasa a investigar su pasado familiar, revelando, al final, una búsqueda por memoria, justicia, reflexión. En la medida en que va recordándose el pasado doloroso de Argentina, como dicho anteriormente, el narrador percibe la importancia de narrar esta historia para sí, para los padres y para los otros. Tras los recuerdos sobre su pasado familiar regresaren, el personaje se cuestiona: "Me pregunté qué podía ofrecer mi generación que pudiera ponerse a la altura de la desesperación gozosa y del afán de justicia de la generación que precedió, la de nuestros padres" (PRON, 2012, p. 213) y de pronto encuentra la respuesta a la pregunta: la *Memoria*. La generación de hijos, en ese momento, tiene solamente la memoria para ofrecer, la memoria como archivo, como acto de recordación, como acto de justicia. El narrador ve en la actitud de excavar y archivar el pasado familiar e histórico por medio de la literatura una tarea fundamental, un deber como hijo:

> *Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla.* No son sus jueces, puesto que pueden juzgar realmente con imparcialidad a padres quienes se lo deben todo, incluyendo la vida, pero pueden intentar *poner su orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos* más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego *proteger esa historia y perpetuarla en la memoria*. (PRON, 2012, p. 12-13, subrayado mío)

Es exactamente eso que el escritor Patricio Pron hace al publicar *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia.* Pron, bien como el narrador personaje, archiva y difunde sus memorias, dando visibilidad a una experiencia individual que también dice respecto a una colectividad, con el propósito de despertar la concientización en sus lectores y hacerlos conocieren un poco a su historia familiar y la historia violenta de su país. Además, la escrita de Pron consiste en la consecuencia del miedo y del olvido, el miedo de que la historia de lucha de sus padres y las injusticias sociales en Argentina sean olvidadas, apagadas por el tiempo.

Superando las propias memorias, el narrador, como hijo de militantes, también nos presenta el archivamiento de las memorias de sus padres, al recuperar y narrar memorias que no le pertenecen, y con eso, practica, incluso, un acto de *post-memoria*. Como vimos con Hirsch (2012), la *post-memoria* se pasa cuando descendientes de las

víctimas se conectan con sus memorias y reconstituyen sus experiencias por medio de la literatura, mismo que no tengan vivido estos acontecimientos pasados. Es lo que sucede en el caso del protagonista de Pron. El narrador asume la voz de los padres y se convierte en un memorialista de segundo grado, al presentarnos memorias pautadas en informaciones que, según él, "[...] yo solo conocía de forma imprecisa y a través del relato de mis padres y de mi propia percepción del miedo" (PRON, 2012, p. 202). Durante gran parte del capítulo IV, el personaje se dedica a describir los testimonios memorialísticos de sus padres, de modo a presentar al lector un retrato de aquella realidad y sus consecuencias. En determinado momento, él narra el destino de la organización de la cual los padres hacían parte, la *Guardia de Hierro*:

> [...] Guardia de hierro se disolvió tras la muerte de Perón […], incapaz de hacerse cargo de una herencia que iba a tener que defender con armas y con sangre en los meses que vendrían. Esto también salvó la vida de mis padres y la mía […]. Aquellos entre sus compañeros que decidieron integrarse a otras organizaciones para continuar la militancia fueron asesinados y desaparecidos, y otros me marcharon del país, pero el resto también vivió un doloroso proceso de adaptación y una especie de exilio interior en el que debieron asistir al fracaso de una experiencia revolucionaria a la que la dictadura pondría un final definitivo. Quien continuó tras ese final o fue mandado a continuar fue asesinado […]. (PRON, 2012, p. 198)

Por medio de ese testimonio, el lector toma conocimiento de factos históricos relevantes que involucran a los padres del narrador y otros militantes que tuvieron fines trágicos debido al caos argentino de las décadas de 1970/1980. Al transmitir esas memorias, el protagonista revela un deber de *post-memoria*, repasando, a las generaciones siguientes, heridas que no son las suyas, pero que asimismo lo afectan, convirtiéndolo en un post-memorialista.

Por medio de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, tenemos acceso a historias sobre personas que lucharon por la libertad argentina; historias de personas directamente afectadas por el régimen dictatorial, mismo cuando ello ya había terminado (Chacho, el narrador, Alberto Burdisso); historias que, aunque contengan "gotas de ficción", como bien lo define Pron al citar Molina, se nos permiten conocer parte de ese pasado, imaginarlo, recordarlo y reflejar sobre ello y sobre los impactos en aquellos que se quedaron.

Diario de una princesa montonera – 110% verdad es una obra publicada en 2012 que nasció a partir de un *blog* visual mantenido por Mariana Eva Perez. Ella es hija de militantes *montoneros* desaparecidos durante la última dictadura civil militar argentina. Jose Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, sus padres, fueron secuestrados en el día 6 de octubre de 1978 y nunca fueron encontrados con vida. Perez, que en la época tenía solamente 15 meses, fue entregue por los secuestradores a sus abuelos paternos, que lo crearon desde entonces. Su mamá, quien estaba embarazada cuando secuestrada, concibió un hijo que solo fue encontrado por Mariana Eva Perez años después, ya adulto.

Frente a lo ocurrido, no hay dudas de que la violencia del Estado afectó directamente a la vida de Mariana Eva Perez que, como muchos hijos de militantes, creció sin sus padres. Con efecto, a fin de contar su historia, Perez crea un *blog* virtual titulado *Diario de una princesa montonera*[10], en diciembre de 2009, donde se narra algunas experiencias cuotidianas. Desde el *blog*, ella lanza un libro homónimo, en 2012. El *blog* de Perez funcionó como un diario virtual y como una especie de laboratorio de escrita. Vale resaltar que, en ese proceso, la escritora tuvo una ventaja: ella pudo reflejar sobre sí a través no solamente de su escrita, sino también de los comentarios de sus lectores y seguidores.

Al promover una discusión sobre *blogs*, Azevedo (2007) afirma que ello es un espacio donde empieza el comentario de la experiencia cuotidiana del presente y la crónica de sí aparecen mescladas a la ficcionalidad, lo que saca el estatuto de real del texto. Así, el *blog* tendría puesto: "[…] en jeque las nociones de obra y de autor por el predominio de una escrita que autoficcionaliza la vivencia del cuotidiano del propio autor" (AZEVEDO, 2007, p. 47, traducción mía). De ese modo, los blogs son herramientas propicias al ejercicio de *autoficción*, como continúa Azevedo (2007), dado que vida y ficción se mezclan por medio de una práctica de teatralización, ahora con una multitud capaz de leer/asistir e interactuar.

El texto de Perez retrata a su cuotidiano y es lleno de recortes, como tramos de e-mails, letras de músicas, poesías, cartas, transcripciones de llamadas telefónicas, fotografías editadas, etc. Distinto a los diarios comunes, las entradas del texto de Perez no son fechadas. En el inicio de cada fragmento, la autora inserta un título con tema del

[10] El blog permanece en aire hasta hoy y puede ser accedido a través del sitio electrónico: <http://princesamontonera.blogspot.com/> Acceso em 16 jan. 2022.

texto a ser leído, sin fecharlo de modo algún. La obra presenta como protagonista la propria Mariana Eva Perez. Ella enfoca en su vida, prioritariamente. Su vida cuotidiana, su vida amorosa, su vida académica, su vida como huérfana, su vida como militante política y sus sueños, deseos y delirios. Perez comparte con su lector la historia de búsqueda por los padres (ella buscaba conocerlos a través de los testimonios de otros) y la búsqueda por el hermano perdido, que fue encontrado, pero con quien no pudo mantener una relación afectuosa.

Como ya mencionado, la obra de Perez partió de un *blog*. La autora seleccionó fragmentos que estaban disponibles en su red social y construyó un libro desde esos textos, seleccionando, censurado, alterando y añadiendo. Mismo que haya ese cambio de soporte del texto, en su obra literaria, Perez permanece en diálogo con su lector, como comúnmente se hace en una interacción en *blog*/*redes sociales*: "¿Son buenos detectives lectores? ¿Adivinan qué voy a hacer, además de tomar fernet, comer más de lo habitual y jugar al truco con mis-dos-únicos-primos-paternos-que-me-quieren?" (PEREZ, 2012, p. 58).

Todo el texto está relleno de ironía, humor, parodia. La narradora utiliza a estos recursos como forma de reflejar de modo bien humorado y crítico sobre los escritos de memorias de la dictadura y sobre las posiciones en que fue colocada por la sociedad, al ser hija de desaparecidos: la princesa huérfana de la dictadura, la "hiji", la "militonta"[11]. Con efecto, parodiando y mezclando géneros – testimonio, cuento de hadas, diario íntimo- Perez escribe a reírse de sí misma, como forma, igualmente, de alivio, ya que vemos en la escrita una función terapéutica una posibilidad de superación, cura, como la propia lo menciona en un pasaje: "[…] que me bendigan todos [los dioses] y cada uno, que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva" (PEREZ, 2012, p. 17).

A pesar de contar historias tan íntimas y auténticas, la obra es declaradamente una ficción. Con lo irónico subtítulo "110% verdad", hemos un supuesto exceso de verdad, que significa lo opuesto: "no es una verdad completa!", distanciando el texto de una autobiografía o de un testimonio. Luego, al inicio del libro, ella se nos presenta otro indicio. Cuando describe el barrio porteño de Almagro, en un verano en que hay

[11] Como recurso irónico, Perez modifica algunas palabras comúnmente utilizadas en narrativas de memorias de la dictadura como *hijos, militantes, identidad, verdad*. En su diario, esas palabras se convierten en *hijis, militontos, identidat, verdat*.

mosquitos, la princesa motonera dice: "[...] y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero *es ficción*" (PEREZ, 2012, p. 9, subrayado mío).

Mismo intentando distanciar su discurso de lo real/testimonial, mucho de lo que Perez nos cuenta es real, es realidad teatralizada, mesclada a la ficción, es, por lo tanto, una *autoficción*. En ella hemos la ficcionalización de lo real, la ficcionalización de Mariana Perez: "Volví y *soy ficciones*" (PEREZ, 2012, p. 24, subrayado mío). De pronto, vemos que ella elige la ficción en el lugar del testimonio para narrar su pasado traumático. Pero, sin embargo, el testimonio está pegado a la obra de Perez, dado que ella, en sus reflexiones, sueños y devaneos, busca conocer a sus padres y reconstituir a la historia traumática, a fin de comprender la propria historia. Perez reconoce su deber de memoria, su deber testimonial y, por ende, decide crear el *blog* y, posteriormente, publícalo en formato de libro. En el pasaje *Blog temático*, percibimos esa necesidad de hablar y ser oída, esa necesidad de narrar sus experiencias traumáticas:

> Tengo blog nuevo: Diario de una Princesa Montonera. […] Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofriantes entrevistas con el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. "El deber testimonial de llama. Primo Levi, ¡allá vamos!" (PEREZ, 2012, p. 12)

Mariana Eva Perez creció sin la figura de los padres e, consecuentemente, busca conocerlos, sueña y fantasía su vida con ellos. En la entrada *X26*, ella narra lo que leyó acerca de lo que les ocurrió:

> […] En medio de un capítulo [de libro] sin título, por sorpresa, una traición, *secuestrarían a Patricia J* R*. Y un par de páginas después, a ella, hasta el momento, no la habían torturado físicamente. Su marido sí había sido brutalmente torturado durante días, con picana, golpes, pentotal, colgado.* Su marido es mi papá, Jose o Josecito […]
> De él me cuentan muchas cosas divertidas. Somos parecidos. […] (PEREZ, 2012, p. 24)

La narradora, en medio a esa realidad traumática, es torturada por la imaginación y por pesadillas que involucran la tortura de sus padres, al punto de sentir dolor físico: "[…] Siento su dolor en mi cuerpo, siento la picana aunque no sepa qué es y siento los pies que se rompen cuando endurece el cemento. No tengo palabras para decirlo, no se lo puedo decir a nadie, pero lo siento" (PEREZ, 2012, p. 25). Ella sufre por no saber lo que sucedió con sus padres, por no saber si están vivos o muertos, si fueron torturados de facto, o si no lo fueron. Lo "no saber" la vuelve angustiada. En medio a una

correspondencia electrónica vía e-mail cambiada con vecinos de Almagro y transcrita en la entrada *refresco*, Perez dice:

> […] ¿Necesitan alguna información más? (*Yo sí, yo toda, no se me pasa, necesito saber qué les hicieron, dónde, cuándo, no tanto quiénes, ellos no me importan, pero mis viejos sí, cada cosa que les pasó, todo, aunque sea terrible, aunque no duerma Nunca Más, porque si no lo sé, si nadie lo sabe, están tan pero tan solos en su no-muerte*.) (PEREZ, 2012, p. 33)

Cuando fue separada de sus padres, Perez era muy joven, tenía apenas 15 meses de edad: ""[…] yo sabía decir: mami, papi, abuela, abuelo, baba, agua, queso y dulce" (PEREZ, 2012, p. 91). Perez posee una recordación de su madre, y ello se lo comparte con nosotros lectores en la entrada *Recuerdo:*

> Fue en análisis hace mucho. Por primera vez dije casa para hablar de Gurruchaga. Dije: *yo estaba con mi mamá en casa.* Apenas pronuncié esas palabras, vi caer del techo del consultorio un cometa naranja y tuve en las manos la sensación de tocar plástico. Onda la magdalena de Proust, pero berreta. [..] *Lo más parecido que tengo a un recuerdo de Paty y Jose, son esas dos sensaciones simultáneas, el cometa naranja y la sensación de tocar plástico. Y son de esa casa* (PEREZ, 2012, p. 91, subrayado mío).

Vemos aquí memorias corporales de una mente traumatizada por el pasado opresor causado por la Violencia de Estado, pasado que privó la protagonista de tener una infancia común al lado de sus padres. Perez, con sus escritos, se nos muestra las marcas dejadas por la violencia, sus efectos en el presente. Diferente de Patricio Pron, ella no tuvo la oportunidad de oír directamente a sus padres, a sus historias de lucha en la militancia y, con efecto, no consigue reproducirlas. Lo que ella puede hacer es, asimismo, luchar: "[…] Milito porque mis padres desaparecidos militaban" (PEREZ, 2012, p. 116) y narrar su historia. Aquí se encuentra su deber de *post-memoria*: en el acto de irse en busca de su historia y narrar a otros, a su manera, como ficción, ironía, parodia.

Mariana Eva Perez utiliza una serie de imágenes en su obra, recurso muy utilizado en *blogs*. En el libro, tenemos dibujos y fotografías suyas y de sus padres, muchas veces acompañadas de textos escritos a mano. Lo que ella presenta como primera foto con su padre, insertada en la página 102, es una fotografía fabricada por Perez. En la foto, que está en blanco y negro, vemos al rostro de Mariana Perez, ya adulta, y al fondo hay una foto de José, su padre. Además, la foto presenta un subtítulo escrito a mano y algunos dibujos alrededor. Veamos:

Figura 01: Mi primera foto con mi papá (PEREZ, 2012, p. 102)

Esa imagen de Perez posee demasiados significados. La fotografía pone en evidencia la orfandad de la protagonista, además de pasar un aire de melancolía al lector, a pesar de irónica. Según la princesa montonera, solo hay una foto suya con sus padres, ella la describe, en el pasaje *dilema con fotos*: "Paty sin cabeza, yo tomando teta y la mirada de Jose del otro lado de la lente" (PEREZ, 2012, p. 97). Además de esta foto, aparentemente, no hay cualquier otra que muestre Perez al lado de sus padres o de su padre. Ella fue privada de eso, no hubo tiempo para algo más. La princesa montonera tuvo su niñez robada por el Terrorismo de Estado y, ahora, manipula imágenes, a fin de tener material que pruebe la existencia de Jose en su vida para, tal vez, confortarse.

Además de la foto presentada (Figura 01), algunas otras fotografías surgen en la narrativa, principalmente de los padres de Perez, y casi siempre con intervenciones de la autora. Al manipular esas fotos, Mariana Perez, altera la función de ellas dentro de la narrativa. En vez de figurar como documentos apenas, las imágenes ganan otra función: la de mostrar al lector como la narradora se siente delante de ellas.

Otra fotografía que vale mencionar es la de la página 170. La princesa motonera describe una foto antigua de su madre al lado de Martín, su exnovio, sosteniendo a un bebé que, dice ella, "no soy yo [...], pero podría ser" (PEREZ, 2012, p. 169). En seguida, hemos la imagen:

Figura 02: sin la leyenda (PEREZ, 2012, p. 170)

La fotografía fue, evidentemente, editada por Perez. En el bebé, vemos el colaje de la cabeza de Mariana Perez adulta, en el lugar de la cabeza de la niña. Martín, el exnovio de su madre, es sustituido por una máscara de Darth Vader, personaje de *Star Wars*, lo que vuelve la imagen confusa y, tal vez, remeta a la clásica escena en la que Vader revela ser padre de Luke Skywalker. En las referencias fotográficas del libro, Perez afirma: "La foto de la página 170 es traición" (PEREZ, 2012, p. 211). A su vez, Perez fabricó una imagen al lado de Paty, poniendo nuevamente en escena la frustración de no haber tenido una madre, de no poseer fotografías con la persona que la generó y la puso en el mundo, impactando y conmoviendo, así, a sus lectores.

Percibimos a lo largo de la obra de Perez que "flirtea" bastante con el género testimonial y presenta a los lectores muchas informaciones importantes sobre la Historia de lucha argentina durante la última dictadura. Como ya dicho, Mariana Perez hace uso de la ficción humorística para tratar de temas serios que envuelven la violencia dictatorial, jugando el juego autoficcional. Como sus textos vinieron en gran parte de su *blog*, podemos concluir que Perez seleccionó, modificó y actuó al editar y escribir a su libro, acercándose, más aún, su obra de una narrativa ficcional o, mejor diciéndolo, autoficcional, sin dejar de hablar de temas necesarios.

CONSIDERACIONES FINALES

Como vimos en los breves análisis aquí presentados, Patricio Pron y Mariana Eva Perez, hijos de militantes argentinos, hacen uso de la ficción, principalmente, para tratar de traumas colectivos que afectaron a sus vidas y a las vidas de sus familias. El autoritarismo permea las experiencias de niñez de ambos los autores, aunque de maneras distintas: por un lado, hemos el personaje de Pron que no tuvo una infancia común, vivía bajo miedo y siguiendo una serie de reglas para protegerse y proteger a su familia de las acciones militares contra los militantes. De otro, hemos la princesa montonera que pierde los padres para el Terrorismo de Estado y tuvo el hermano secuestrado, siendo privada, igualmente, de una infancia común al lado de su familia, y, con eso, profundas marcas son dejadas en su vida. Además, ambos los autores buscan conocer a sus padres y a sus historias como militantes, en un trabajo de investigación, rememoración y reconstitución a fin de, también, aliviarse de todo el dolor causado.

Aunque se presenten como obras híbridas, conteniendo incontables rasgos de otros géneros, ambas las obras no se adecuan totalmente a ninguno de ellos. En mía concepción, las dos obras se acercan más intensamente al género *autoficción* (DOUBROVSKY, 2011), por no establecieren un pacto de verdad con los lectores, dado que las narrativas no asumen un compromiso con la autobiografía en sentido estricto, ni con la ficción en sentido estricto. Además, en esos textos, tenemos sujetos que narran el pasado fragmentado, incompleto, dudoso y, a partir de ello, se revelan como sujetos instables, múltiplos.

Al escribir sus textos, aunque de modo fragmentado y contradictorio, en muchos momentos, estos hijos de militantes recuerdan, transforman, reinventan, repiensan y discuten cuestiones sociales a partir de rememoraciones, de la (auto)ficción y de la *post-memoria*, de manera a almacenar y a difundir sus historias y sus recuerdos, poniéndolos en movimiento, tarea muy necesaria en la contemporaneidad, en todas las sociedades democráticas. De ese modo, estos escritores escriben no solamente para jugar el juego autoficcional de esconde-revela, dice-no dice, pero también para "[...] hacer de eso heredado, algo propio" (PEREZ, 2012, p. 165), para registrar; para problematizar; para representar; para hacer recordar. Escriben para que lo vivido jamás sea olvidado y repetido y para que el espíritu revolucionario de sus padres permanezca en la memoria colectiva y "continúe a subir en la lluvia hasta tomar el cielo de asalto".

REFERENCIAS

ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo y la autoficción. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (Org). *Escritas do eu*: introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Luciene. Blogs: a escrita de si na rede de textos. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?. *Interface Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 7, p. 55-70, 2007.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory*: writing and visual culture after the Holocaust. Nova York: Columbia, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEREZ, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera* – 100% verdad. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

PRON, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

A construção da memória acerca do movimento estudantil mexicano e do Massacre de Tlatelolco no romance *Ayer es nunca jamás* (1988)

Mariana Lopes Trindade*

De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben, no latim há duas palavras para testemunha, sendo *testis* (espectador ou observador) e *superstes* (também espectador/observador, mas antes de qualquer coisa sobrevivente) (Suleiman, 2019, p. 176). Sendo assim, só seria capaz de elaborar um testemunho quem fosse sobrevivente de um evento traumático, não bastando ser mero espectador ou observador sem relação direta com o ocorrido.

Contudo, o romance *Ayer es nunca jamás* (1988) de Vilma Fuentes (1949-) vai na contramão dessa visão. Na obra da autora mexicana, todos os personagens, em sua grande maioria jovens que integravam o movimento estudantil na Cidade do México, se colocam como sobreviventes do Massacre de Tlatelolco na medida em que havia um sentimento generalizado de que o Estado mexicano havia assassinado seus sonhos, suas esperanças e uma parte significativa de suas existências. A perda de amigos e conhecidos pela opressão e violência de um governo visto como filicida constituiu um intenso trauma para a juventude mexicana, que encontrava grande dificuldade em processar tamanha traição por parte de um Estado que supostamente deveria protegê-los, um Estado que devido a herança revolucionária mexicana não deveria agir com tamanha brutalidade contra aqueles que insurgiram buscando melhorias.

Antes de tratarmos sobre a abordagem do romance sobre o Massacre de Tlatelolco, é necessário tratarmos sobre o governo de Díaz Ordaz e sobre o que consistiu o massacre ocorrido na Praça das Três Culturas em 02 de outubro de 1968. Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) foi eleito presidente do México pelo *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), partido conhecido pelos seus diversos esquemas de fraude para a própria manutenção no poder (Reyna, 2009). Seu governo, localizado temporalmente durante a Guerra Fria e marcado pelo alinhamento junto ao bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos da América (EUA) (Herrera, 2017), foi

* Mestranda na linha de História e Culturas Políticas do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Curriculum Vitae: http://lattes.cnpq.br/2498863217780340

marcado pela repressão a qualquer movimento social, tidos como subversivos e comunistas (Galván, 2014). Pautado em ideais de ordem, o governo de Díaz Ordaz localizava a revolução apenas no passado mexicano, não havendo espaço no presente para qualquer elemento revolucionário que fosse. Dentro desse enquadramento de repressão aos movimentos sociais tido como subversivos e perturbadores da ordem em prol de ideais comunistas, um dos principais grupos oposicionistas do governo priista era o movimento estudantil. Após uma briga entre estudantes e duas gangues ser brutalmente reprimida pelos *granaderos*, os estudantes mexicanos se articularam politicamente de modo a reivindicar a destituição dos responsáveis pela repressão, a dissolução do corpo policial de *granaderos*, indenização pelos estudantes e apoiadores mortos e feridos, revogação dos artigos que permitiam a punição contra manifestações e liberdade aos presos políticos (Riberti, 2013). De modo geral, os estudantes junto à sociedade civil se uniram para protestar contra o autoritarismo do governo e reivindicar por justiça, acreditando estarem protegidos por serem majoritariamente de classe média e pela presença massiva de jornalistas estrangeiros no país, reunidos ali para a cobertura dos Jogos Olímpicos de 1968. Contudo, Díaz Ordaz prosseguiu com a repressão, ordenando que o exército mexicano ocupasse a *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) e chegando ao extremo no dia 02 de outubro de 1968, às vésperas da abertura dos Jogos Olímpicos, quando o exército mexicano cercou a Praça de Tlatelolco e os atiradores posicionados nos prédios ao entorno abriram fogo contra os milhares de estudantes reunidos na praça. A postura do governo mexicano, que controlava a mídia, foi minimizar o ocorrido em Tlatelolco, culpando franco atiradores misteriosos e supostamente enviados pelo esquerdismo latinoamericano e dizendo que o número de mortos variava entre 29 e 40 (Melo, 2017, p. 54). Apenas no governo de Luis Echeverría (1970-1976) houve por parte do Estado mexicano uma divulgação oficial do número de mortos. A estimativa era de que entre 30 e 40 manifestantes foram mortos em Tlatelolco, número muito inferior ao que foi estimado pelo próprio movimento estudantil e por correspondentes internacionais, que defendiam que o número de mortos era superior a centenas (Melo, 2017, p. 54).

Em 1968, Vilma Fuentes (1949-) estudava filosofia na UNAM e já era membro do Centro de Escritores Mexicanos, estando trabalhando na época na escrita de seu primeiro romance e na de um ensaio para a *Colección Minima*. O ensaio, intitulado *Los Jóvenes*, foi publicado em 1969 e tratava apenas dos meses iniciais do movimento

estudantil, mesmo tendo tido sua escrita concluída após o fatídico acontecimento em Tlatelolco. Já o seu romance só veio a ser publicado em 1988, 20 anos após o Massacre de Tlatelolco. O romance de Fuentes é uma autoficção, contendo elementos da história de vida da autora mesclado a elementos ficcionais. Devido ao seu caráter biográfico e por ser situado no ano de 1968, o romance aborda o movimento estudantil e o Massacre de Tlatelolco sob o ponto de vista de uma jovem universitária, que ao mesmo tempo que está inserida na dinâmica do movimento estudantil por ser casada com um manifestante e conviver com seu ciclo de amigos também militantes, está apartada das manifestações do movimento estudantil devido a sua gravidez.

O movimento estudantil no romance é descrito como um espaço predominantemente masculino. Daniel, marido da protagonista, e seus amigos Luis, Ignacio e Alfredo são descritos como homens de esquerda, fortemente inspirados pelos movimentos de contracultura em seus gostos e escolhas estéticas, mas ao mesmo tempo detentores de um grande capital cultural no tocante aos seus referenciais literários. Figuras como José Revueltas possuíam uma aura quase mística junto ao movimento estudantil, assim como a primeira morte de um estudante em confronto com o corpo policial de *granaderos* é a de um rapaz chamado Dragón, cuja morte foi vista como um sacrifício que o elevaria a um posto heróico. Devido a forte influência da retórica do Homem Novo guevarista, retórica essa que propunha a formação um homem revolucionário intelectualizado e capaz de superar quaisquer adversidades para derrubar tiranias e construir o socialismo (Carey, 2005), era comum junto ao movimento estudantil a busca pelo heroísmo, lutar pela transformação social de modo a eternizar seu nome na história, mesmo que isso custasse a liberdade ou a própria vida (Frazier e Cohen, 2003).

A participação feminina no movimento estudantil é representada unicamente por Sara, vista com desprezo pela protagonista. Para ela, Sara havia aberto mão de suas jóias, perfumes e vestidos caros para se fantasiar de maoísta unicamente para acompanhar seu namorado Cirilo, e não por acreditar verdadeiramente nos ideais revolucionários. Para a protagonista, a adesão de Sara ao maoísmo consistiria em buscar uma doutrina menos pesada do que o catolicismo imposto por sua família tradicional e conservadora, além de ser motivada pela sua adoração por Cirilo (Fuentes, 2003, p. 31).

Com grande diversidade de ideais teóricas, como por exemplo leninismo, maoísmo, castrismo, guevarismo etc, o movimento estudantil mexicano era composto majoritariamente por jovens de classe média. Havia então, uma crença de que por eles serem filhos das camadas abastadas mexicanas (Fuentes, 2003, p. 51) e por serem numerosos, seria impossível que todos fossem presos ou mortos (Fuentes, 2003, p. 32). Já os Jogos Olímpicos eram vistos de maneira ambígua pelos estudantes, havia os que acreditavam que para manter a ordem durante as Olimpíadas o governo não teria receio de reprimir qualquer movimento visto como desordeiro (Fuentes, 2003, p. 51) e os que acreditavam que a presença de autoridades e jornalistas estrangeiros cobrindo o evento esportivo faria com que o governo fosse cauteloso ao lidar com o movimento estudantil, evitando assim a pecha de autoritário (Fuentes, 2003, p. 69). Apesar do pragmatismo de alguns participantes do movimento estudantil, o sentimento generalizado é que o governo não tomaria atitudes extremas contra sua própria população.

A construção do dia 02 de outubro no romance se dá por meio da narração de pequenos acontecimentos atípicos que soam quase premonitórios de que havia algo de errado, apesar da aparência de normalidade. A protagonista e Daniel haviam saído, mas um súbito enjoo da protagonista fez com que ela optasse por voltar para casa, enquanto Daniel sairia para entregar umas traduções e depois aproveitaria para passar na manifestação convocada na Praça das Três Culturas (Fuentes, 2003, p. 80). A protagonista tenta justificar seu enjoo de diversas maneiras, alegando que era culpa do calor, do cheiro gorduroso da comida do restaurante, do cheiro de gasolina dos automóveis e do próprio estágio avançado da gravidez (Fuentes, 2003, p. 79). Contudo, assim que Daniel vai embora seu enjoo passa e ela começa a se sentir mal por não acompanhá-lo e não estar presente na manifestação (Fuentes, 2003, p. 79). Os sinais de que havia algo peculiar acontecendo permanecem, com a protagonista tendo que esperar muito tempo por um ônibus e pelas conversas no ponto de ônibus sobre uma manifestação que estava acontecendo e gerando todo aquele atraso (Fuentes, 2003, p. 80), além do som das sirenes de viaturas da polícia e de ambulâncias, o que não foi visto com tanto estranhamento, vide que conflitos e ônibus incendiados eram uma realidade comum nos embates entre movimento estudantil e o corpo de *granaderos*. Por fim, os últimos indícios de que algo se encaminhava para acontecer era o denso silêncio que pesava sobre a Cidade do México, o atraso de Daniel para regressar ao lar e a visita inesperada de Martha, sua cunhada. Martha e seu marido foram em busca de notícias de

Daniel e são eles que trazem as informações sobre o que aconteceu em Tlatelolco, o que é visto com extrema incredulidade pela protagonista:

> Martha avanzó algunos pasos y, sin verme, buscó a Daniel con la mirada.
>
> —¿Quieren sentarse? —les dije—. Daniel regresa en unos momentos.
>
> El marido de Martha, extremadamente pálido, se dejó caer en el brazo del sofá.
>
> —¿A dónde fue? —preguntó Martha.
>
> —A entregar una traducción. Y se iba a dar una vuelta al mitin. ¿Por qué?
>
> —Hubo represión —me respondió Martha bruscamente, mirando mi vientre, indecisa entre la gravedad de la información, la ansiedad de saber de su hermano y un embarazo que ponía en peligro revelarme las cosas.
>
> —¡Oh! —le respondí—, no puede ser grave. No puede haber sido golpeado, no es un provocador… Los granaderos no atacan…
>
> —Fue el ejército —me cortó Martha viéndome a los ojos, casi con ira ante mi incomprensión.
>
> —¿Detuvieron a la gente?
>
> —Los agarraron como a ratas.
>
> —Ya lo sacaremos —le dije pensando en los otros arrestos masivos.
>
> —Dispararon sobre la gente —me cortó Martha mis ilusiones.
>
> —Algunos disparos —dije sin comprender todavía.
>
> —No. No fueron algunos disparos. Hay muchos muertos. Asesinaron en masa, con ametralladoras, sin piedad: ¿Estás segura de que Daniel fue al mitin? ¿No tenía nada más qué hacer? (Fuentes, 2003, p. 81)

Como é possível perceber no trecho, apesar da escalada da repressão governamental nos últimos meses, era inimaginável que o Estado chegasse ao extremo de promover um massacre contra sua própria população, o esperado era que os *granaderos* continuassem a reprimir apenas aos provocadores e que o grande saldo das manifestações fosse, na pior das hipóteses, prisões em massa que poderiam ser revertidas futuramente.

Quando Daniel regressa para casa, sua camisa estava salpicada de sangue e ele sorridente. Ao ser perguntado sobre o que aconteceu, responde apenas que estava fazendo a entrega de algumas traduções, sem fazer nenhuma menção sobre a matança

que havia ocorrido em Tlatelolco. Apenas ao ser inquirido sobre a razão para sua blusa estar suja de sangue que as memórias traumáticas reprimidas vieram a tona:

> —No entiendo cómo pude mancharme —comenzó a decir al mismo tiempo que su memoria se abría sobre esos recuerdos recientes, como esas pesadillas que creímos borrar al despertar y cuyas imágenes nos asaltan, de repente, a media tarde, sólo para hacernos dudar de su pertenencia al mundo de los sueños, como si su sustancia poseyera el mismo espesor de la realidad.
>
> Vi esculpirse en sus rasgos el mido de los disparos, el miedo, la violencia, la carrera y el horror. Sus ojos se cerraron tratando de ahuyentar las imágenes que acababa de vivir. Se dejó caer en el sofá, las manos tapándose los oídos, volviendo a escuchar el estruendo de la balacera, los gritos, los pasos de la carrera entre los corredores. (Fuentes, 2003, p. 82)

A reconstrução do que ocorreu de fato em Tlatelolco por parte de Daniel só foi possível ao assistir o noticiário na televisão, onde as câmeras posicionadas no Edifício Chihuahua permitiam ouvir o estrondo dos tiros e ver as pessoas fugindo e caindo, presos na ratoeira que a Praça das Três Culturas havia se tornado ao ser cercada pelo exército (Fuentes, 2003, p. 83).

Contudo, apesar de ter sido capaz de compreender e de reconstruir mentalmente o que havia acontecido de maneira geral, as memórias de Daniel continuaram fragmentadas e dispersas, como é típico das memórias traumáticas. Nas palavras da protagonista,

> Sólo algunas imágenes de la pesadilla volvieron a su memoria esa noche. Otras no volverían sino años después, cuando las primeras habían sido enterradas bajo el polvo del cual se van llenando los rincones que preferimos no tocar. El olvido devoró para siempre esas dos horas de carrera en un laberinto cuyos corredores pertenecen a la muerte y, como ella, carecen de memoria. (Fuentes, 2003, p. 83)

Segundo Dominick Lacapra, a memória traumática consiste em

> [...] el acontecimiento queda registrado e incluso se lo puede volver a vivir en el presente, a veces de manera compulsiva y repetitiva. Puede suceder que en ese proceso no intervenga una rememoración dirigida y consciente. Sin embargo, el acontecimiento retoma en las pesadillas, en escenas que reaparecen vividamente sin intervención de la voluntad, en ataques de angustia y en otras intrusiones repetitivas que son caracteristicas de un andamiaje despótico. (LaCapra, 2005, p. 108)

Já Cathy Caruth caracteriza as desordens pós-traumáticas como uma resposta a eventos opressivos, com essa resposta podendo se manifestar na forma de sonhos, alucinações e/ou pensamentos intrusivos, que agem de maneira entorpecente de forma a se proteger de estímulos que relembrem o evento em questão (Caruth, 1995, p. 04).

Dentro da narrativa de Fuentes, a memória traumática não se restringe unicamente a quem esteve presente na Praça de Tlatelolco no momento do massacre, toda a juventude que de alguma forma convivia com os mortos e desaparecidos é impactada e sofre as consequências do trauma. Conforme a protagonista mesmo constata após o exílio de um de seus melhores amigos, o futuro deles havia sido roubado e eles haviam se transformado em algo que não gerava reconhecimento em relação com o que eles haviam sido um dia,

> Me vi a mí misma, apenas unos meses atrás, recorriendo las noches con Daniel, enamorada de él, la esperanza vasta como los sueños que forjábamos: y todo eso quedaba ahora tan lejos que me pregunté, con un escalofrío, en qué nos habíamos convertido, qué dejamos de ser, qué nos perdimos, estremecida por el exilio de Alberto, su alejamiento de todo lo que amaba, su tiempo usurpado, abandonado su lugar, rota su vida. (Fuentes, 2003, p. 94)

A primeira noite de sono após o sombrio 02 de outubro é descrita como um esquecimento seguido por alívio, pois ali não havia perseguição por parte do luto. Em compensação, o despertar era extremamente sufocante e esmagador devido à consciência do acontecido e de que nem mesmo o tempo seria capaz de dissolver aquele sentimento nefasto. Nas palavras da protagonista, o processo de alívio ao despertar e poder estar numa dimensão em que o trauma não existe e o peso esmagador de acordar e perceber que o trauma na realidade os acompanhariam até o fim de suas vidas é descrito nos seguintes termos,

> El durmiente há olvidado. El alivio lo envuelve y acaso se pregunta con desconcierto, al paso de los días que suceden tranquilos, cómo pudieron obsesionarlo esas inquietudes, sin poder comprender el sufrimiento que le causó esa pérdida, el luto consumido como una brasa, sonriendo de los temores que lo acuciaron y cuyo peligro se ha desvanecido como un espejismo.
>
> Hay despertares, en cambio, que nos devuelven en su oleada el horror de la víspera, agudizan la angustia, aumentan la tortura y nos arrebatan el futuro. Quedamos acorralados en lo irremediable. Sabemos, entonces, que los años podrán pasar, y con ellos los meses, los días y las horas, pero que nosotros hemos sido atrapados. La desesperación envuelve a su víctima y toma posesión en ella: en vano se sueña con la muerte, el condenado no tiene esperanza. (Fuentes, 2003, p. 84)

A ausência de esperança narrada no trecho acima era tão extrema que a sensação era a de morte em vida, pois "«Nos mataron», pensé. «Nos mataron a nosotros, a Luis, a Daniel y a mí.» Sí: nos habían tocado directamente. Ya no eran los otros, los desconocidos, los muertos. Éramos nosotros. Nos habían asesinado los sueños. Nos habían asesinado." (Fuentes, 2003, p. 86). Em virtude do sentimento de morte em vida,

restava aos sobreviventes do Massacre apenas tentar obsessivamente reconstruir o ocorrido em busca de compreender e processar o luto, o que acabou se tornando um vício para eles:

> Nos fuimos acostumbrando a la travesía de corredores donde nos extraviábamos noche tras noche, como Daniel lo había hecho ese atardecer del 2 de octubre, buscando una salida, un sentido cualquiera. Como si la muerte tuviera un sentido distinto al de la vida. Y, como Daniel, doblábamos esquinas al azar, perseguidos de cerca, en una carrera precipitada, sólo para caer en trampas que nos parecían nuevas y eran las mismas de ayer y de antier, reconocidas al sentirnos atrapados otra vez.
>
> Se volvió una obsesión reconstruir lo sucedido y, en el laberinto donde nos movíamos, todos los caminos llevaban a la muerte. La necrofilia pobló, noche tras noche, el fin de esas veladas cuyo luto se nos hizo un vicio. (Fuentes, 2003, p. 87)

Partindo de conceitos psicanalíticos freudianos, a reconstrução do trauma pode ser entendida através do luto e da melancolia. Conceitos opostos, a melancolia consiste no Eu traumatizado narcisicamente identificado com o objeto perdido, por meio da compulsão à repetição. O luto, por sua vez, é uma socialização homeopática da repetição-compulsão com a intenção de superar a pulsão de morte, o que permite uma elaboração do trauma e um retorno do controle da própria vida (LaCapra, 2009, p. 61). Em linhas gerais, o luto é o processo de elaboração e superação do objeto perdido, enquanto a melancolia é manifestada por um apego e identificação com o objeto perdido.

O trabalho de luto das personagens do romance é feito em grupo, com os estudantes se reunindo para conversar e tentar compreender não só o que aconteceu, mas quais são as implicações futuras que o Massacre terá e de que forma o governo será responsabilizado. Ao tentarem construir um horizonte de expectativa para o movimento estudantil, acabavam tendo que lidar com o fato de que a impunidade do governo de Díaz Ordaz era de se esperar, pois o pragmatismo político de alguns demonstrava que

> —ABC político: dar un golpe tan fuerte que el otro ya no pueda levantarse, ya no se atreva a levantarse —explicó Alfredo.
>
> [...]
>
> —ABC político —interrumpió Luis—, rebelión sin fuerza es igual a represión. Se atrevieron. A pesar de su imagen, ¿por qué? ¿Por sus Olimpiadas? ¿Por sus instalaciones? ¿Por qué?
>
> —Se les acabó su imagen de país democrático. Salió la verdadera cara. Ahora no van a poder negar su barbarie —dijo Ángel.

> —La van a negar, no se preocupen —dijo Alfredo asumiendo en sus palabras el cinismo del cual haría gala el gobierno—. Nunca aparecerán los cuerpos de los muertos, barrerán los cadáveres y negarán los hechos.
>
> —Pero hay familias, hay amigos. Hay quienes van a reclamar por sus desaparecidos —le dije.
>
> —Ya se cansarán de preguntar —me respondió Alfredo—. Ya se cansarán de preguntar cuando no encuentren respuesta. (Fuentes, 2003, p. 85)

Além de terem que lidar com o luto da perda dos amigos e da esperança política, era necessário enfrentar a dura realidade de que não necessariamente contariam com apoio da sociedade civil, de que a justiça poderia não ser feita e que ao contrário das crenças de heroísmo alimentadas pelos participantes do movimento estudantil no começo das manifestações, essas levaram à mortes sem a glória esperada, ou seja,

> Comenzó un largo duelo.
>
> Con los muchachos en la cárcel, la vuelta a clases se llevó a cabo de una manera tímida y vergonzante. El movimiento había sido decapitado y en los corredores de la Universidad faltaban caras. [...] Segundas figuras intentaron inútilmente soplar vida a un movimiento agonizante. Si algunos grupos clamaban venganza, otros hacían la revisión crítica de los hechos y erigían tribunales en nombre de vagas ideologías, troskistas, maoístas, castristas y otras, tratando de renacer de cenizas que no eran las suyas. Pequeñas reuniones clandestinas, cada vez más desertadas, eran sospechosamente dirigidas entre propuestas de actos terroristas e informaciones cuya falsedad se descubría muy pronto.
>
> El sentimiento de derrota, de la más vana de las derrotas —la de haber sido utilizados, haber muerto sin gloria ni razones, pervertida la lucha— se iba adentrando en nosotros y devastando nuestra vida. Los cuerpos de los muertos desaparecidos, los sueños asesinados, nos fuimos sumiendo en su luto sin damos cuenta: los velos del duelo nos envolvieron silenciosamente, como las sombras que se van apoderando del día y lo vencen poco a poco, como esas enfermedades que roen lentamente a su víctima borrando cualquier recuerdo de una vida sana, como se viven ciertas pasiones cuya voracidad sólo descubrimos cuando, completamente despojados de ellas, comprendemos que terminaron hace años. (Fuentes, 2003, p. 90)

A memória traumática traz ainda como consequência para as vítimas um lapso na própria identidade, uma vez que há uma ruptura com o passado. Esse abalo na identidade pode afetar diretamente a autoimagem não só da vítima, mas da sociedade e da civilização de maneira abrangente, posto que há abertura para questionamento em relação aos valores e pilares da civilização (LaCapra, 2009, p. 21-22). Dentro da visão do trauma como algo capaz de fragmentar a autoimagem da própria sociedade, é necessário tratar sobre a noção de trauma coletivo, capaz de dissolver os laços de

coletividade na medida em que percebe-se que a comunidade não existe como fonte efetiva de apoio, restando apenas o Eu machucado e permanentemente modificado (Erikson, 1995, p. 187).

O trauma coletivo, como aquilo que rompe o senso de coletividade pela indisponibilidade dos Outros no processo de cura do Eu, aparece com grande frequência no romance, sendo uma questão que aflige os sobreviventes após o Massacre de Tlatelolco. Passado um tempo

> La ciudad, sorprendida al principio por la muerte de sus hijos, había vuelto a tomar su curso. El gobierno negaba los hechos tratando de borrarlos de la memoria: unos cuantos muertos, treinta a lo más, en medio de los desórdenes estudiantiles. Las fiestas saturninas habían terminado y comenzaban las de los Juegos Olímpicos. Y, como la madre de Sara, quien prefería creer a su hija al lado de un hombre para no llorarla, mucha gente prefirió creer que no hubo muertos, que la matanza no existió, que la sangre no fue derramada, que los desaparecidos nunca existieron, que ese hijo se fugó de casa, que la hija volvería algún día. (Fuentes, 2003, p. 87)

A tendência da sociedade de não reconhecer que ocorreu um morticínio obrigava os sobreviventes a seguirem em frente. O esquecimento não era uma opção, mas

> Como los otros, yo iba, si no olvidando, sintiendo cada vez más lejano todo lo que había pasado. La vida retomaba su curso, acostumbrándonos con su paso aparentemente igual a soportar el duelo donde nos hundió una tarde: calmada la cólera, la desesperanza convertida en cinismo, íbamos haciendo nuestro el rostro que nos impuso. (Fuentes, 2003, p. 93)

. A violência estatal aparece então em uma chave dupla, sendo a violência do dia 02 de outubro e a violência nos dias seguintes, em que os sobreviventes não só não recebiam justiça, como deveriam passar por cima do próprio trauma e do próprio luto. Judith Butler ao teorizar sobre o luto e quais vidas são vistas como passíveis e dignas dele rompe com o senso comum de que o luto é privado e, portanto, despolitizante. Para ela,

> [...] o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética. Se meu destino não é, nem o começo, nem no fim, separável do seu, então o "nós" é atravessado por uma relacionalidade que não podemos facilmente argumentar contra [...]
>
> [...]
>
> O que o luto exibe, ao contrário, é a servidão na qual nossas relações com os outros nos mantêm [...] (Butler, 2019, p. 43)

Com isso, a partir do momento em que o governo mexicano não assumiu a autoria do Massacre nem informou a quantidade de mortos ou o que de fato ocorreu com os desaparecidos, foi dificultada a possibilidade de ocorrer o processo de luto, enfraquecendo então o senso de comunidade política e a própria alteridade de se perceber no Outro. Além disso, esse processo foi marcado pela percepção da juventude de que a recusa do governo em ofertar uma justiça para os mortos, os desaparecidos e os presos políticos vinha da preservação da própria imagem, demonstrando que interesses pessoais espúrios estavam acima da verdade e do bem-estar da população, conforme fica explícito no seguinte trecho,

> —Los muchachos no tienen esperanza más que en la amnistía… o el exilio. Date cuenta, Daniel, los cargan con delitos y crímenes que rebasan los cien años, setenta más que la cadena perpetua.
>
> —Díaz Ordaz podría intervenir —dijo Daniel—. Él sabe perfectamente que todas esas acusaciones son falsas, que los culpables son otros.
>
> —Es demasiado soberbio para aceptar que el gobierno se equivocó. Liberar a los muchachos equivaldría a reconocer su inocencia y dar pie a la búsqueda y juicio de los auténticos responsables de la matanza —replicó Alfredo.
>
> —Pero ellos no dieron la orden de disparar. No son ellos los culpables, sino la víctima. Y son ellos quienes están en la cárcel —le dije. (Fuentes, 2003, p. 90)

Outra constatação nesse processo é a da baixa capacidade de ação da população, que já acostumada com o autoritarismo e opressão dentro das relações desiguais de poder, seja na esfera do trabalho ou na esfera governamental, acaba por não reivindicar respostas:

> —Pero no es posible que asesinen a sangre fría a cientos de muchachos, encarcelen otros tantos y nadie proteste —le dije.
>
> —Todos dicen lo mismo que tú y nadie hace nada. La prensa de todo el mundo habló de la matanza, pero los Juegos Olímpicos se llevaron a cabo con todas las delegaciones invitadas. Las detenciones siguen, aquí y allá, secretas, aisladas. La gente tiene miedo, ¿qué quieres? Una madre que ya perdió un hijo, prefiere que no le maten un segundo. A eso, añádele que el marido ha recibido amenazas en su trabajo. Años de burocracia, de agacharse, de soportar al jefe y, de pronto, ver toda su pequeña seguridad en peligro por la desaparición de un hijo que no tenía por qué meterse en donde no lo llamaron. (Fuentes, 2003, p. 91)

Por fim, outros dois pontos extremamentes violentos nesse processo de percepção da realidade política é a constatação de que o governo negaria as mortes devido à ausência de corpos, ausência essa que impediria rituais funerários de despedida e a aceitação de que aquelas pessoas haviam de fato falecido, fazendo então com que alguns

mantivessem a esperança de que seus entes queridos desaparecidos pudessem retornar um dia,

> —De todos modos, no hay muertos. Nunca hubo muertos —dijo Alfredo imitando la voz y las entonaciones de Díaz Ordaz—. ¿Cuáles muertos? ¿Dónde están los cadáveres? ¿Quiénes? Denme los nombres. Invenciones de estudiantes y de gente que sólo busca desestabilizar al país, fuerzas extrañas a la nación, enemigos del pueblo y de México, de la patria y su futuro. (Fuentes, 2003, p. 91)

O outro aspecto extremamente violento durante a percepção da *realpolitik* é constatar que a história recente mexicana se construiu em cima de outros massacres, que também passaram impunes, sem a devida justiça,

> —No pasó nada. Unos cuantos provocadores, algunos desórdenes. Nada más. O si quieres —añadió Alfredo después de una pausa—, no pasó nada distinto a lo ocurrido en otros sexenios y por lo que nadie protestó tampoco. ¿Cuál es el presidente mexicano que ha salido con las manos limpias de sangre? La matanza de los ferrocarrileros, la de los campesinos en San Luis, para decirte sólo las inmediatamente anteriores. Ésas cuyo recuerdo todavía deja dudas y puede hacer pensar que sí sucedió. Antes de que nos escriban la Historia. (Fuentes, 2003, p. 91)

Ao escrever sobre o Massacre de Tlatelolco 20 anos depois, já vivendo em Paris, Vilma Fuentes demonstra como esse acontecimento da história mexicana é indissociável de sua história de vida e da dos outros sobreviventes. Ao publicar um romance focalizado por meio do seu ponto de vista enquanto mulher grávida e apartada das principais ações do movimento estudantil, Fuentes abre espaço para um tipo de narrativa até então segregada e secundária na *Literatura del 68*, falando então sobre um silêncio presente no cânone dos testemunhos sobre Tlatelolco. Ainda que tenham ocorrido tentativas de elucidar o que houve em Tlatelolco e prestar justiça as suas vítimas, como é o caso da criação da Comissão da Verdade em 1993, o panorama geral é de impunidade para os perpetradores da violência estatal e o descaso para com as vítimas e seus familiares (Melo, 2017). Contudo, “Se suprimen los testigos de la vergüenza, se cierran las puertas a los familiares que no olvidan, se asesina a quienes recuerdan. Pero no se puede asesinar los recuerdos” (Fuentes, 2003, p. 94).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, J. (2019). Violência, luto e política. En Butler, J (ed), Vida precária: os poderes do luto e da violência. (39-72). Belo Horizonte: Autêntica.

Carey, E. (2005). Plaza of Sacrifices: gender, power and terror in 1968 Mexico. Albuquerque: University of New Mexico Press

Caruth, C. (1995). Introduction. En Caruth, C (ed), Trauma: explorations in memory (3-12). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Erikson, K. (1995). Notes on Trauma and Community. En Caruth, C (ed), Trauma: explorations in memory (183- 199). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Frazier, L. y Cohen, D. (2003). Defining the Space of Mexico '68: Heroic Masculinity in the Prison and "Women" in the Streets. Hispanic American Historical Review, 83 (4), 617-660

Fuentes, V. (2003). Ayer es nunca jamás. México DF: CONACULTA.

Galván, A. (2014). "...Defenderé los principios y arrostro las consecuencias...": Los informes presidenciales de Gustavo Díaz Ordaz, el enemigo interno y la represión, 1964-1970. OPSIS, 14(1), 120-139.

Herrera, M. (2017). La guerra fría, el movimiento estudiantil de 1968 y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz: La mirada de las agencias de seguridad de Estados Unidos. Secuencia: Revista de historia y ciencias sociales, (98), 158-203.

LaCapra, D. (2005). Escribir la historia, escribir el trauma. Buenos Aires: Nueva Visión.

LaCapra, D. (2009). Historia y memoria después de Auschwitz. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Melo, R. (2017). Terrorismo de Estado no México em 1968: do Massacre de Tlatelolco à luta por verdade, memória e justiça. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Reyna, J. (2009). El Partido Revolucionario Institucional/PRI. México, D.F.: Nostra Ediciones.

Riberti, L. (2013). Entre gritos e granadeiros: a memória do movimento estudantil e do massacre de 1968 no México (tesis inédita de maestría). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Representaciones de la dictadura chilena en dos poemas punk: "Santiago Punk" de Carmen Berenguer y "The River (o con The Clash en las orejitas frías)" de Pablo Paredes

María Belén Pérez S[12]

"Santiago policía paralela/ Santiago clandestino/ donde quiera es mi país/dispara y dame tu espada/ para comer y bailar/ Capitales de ley marcial/exiliados de todas partes/ resistiendo mis amigos/ es mi tierra en cualquier lugar". Este fragmento es parte de la canción "Santiago" de Corazones Rebeldes (1981-1988), la primera banda punk chilena creada íntegramente por hijos de exiliados en Francia, que tocaron en las peñas de exiliados latinoamericanos, nunca en Chile. La canción configura una representación de la ciudad en dictadura elaborada desde la lejanía y escoge para ello la represión policial que genera un ambiente de clandestinidad, afín con lo que se denominó "apagón cultural". A pesar de la distancia, la canción apunta al sistema represivo que estaban padeciendo quienes se quedaron y que trajo como consecuencia, que los medios de expresión artística estuvieran relegados al *underground*, es decir, a espacios contraculturales[13].

El apogeo del movimiento punk en Chile es parte de este escenario y surge en la década de los ochenta, al menos diez años después de sus orígenes en Gran Bretaña y Estados Unidos. La razón principal para esta tardanza es el panorama político que: "era tan irrespirable que hacía impensable la aparición de cualquier punkie de pelo teñido y muñequeras claveteadas" (Salas, 2003, p. 207). Debido a esta apariencia disruptiva, se puede determinar la fecha y lugar exacto de su primera aparición: "fenómeno que se da

[12] Santiago, 1987. Se ha desempeñado como docente, editora e investigadora. Es Licenciada en Letras de la Universidad Finis Terrae, Magister en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y actualmente Candidata a Doctora en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

[13] El *underground* en Chile ha sido ampliamente estudiado, debido a la multiplicidad de expresiones artísticas que confluyeron en este espacio (Cristián Opazo, Fabio Salas, entre otros). En cuanto al punk, se trata de una subcultura que habita políticamente los espacios públicos, lo que Ricardo Vargas y Emilio Ramón denomina en Postales Punk (2020): "política de esquina" que perdura hasta la actualidad y que consiste en: "esa que miles de personas vivían y viven aún en las calles y plazas de este país y del mundo; la que se mastica a la salida del trabajo y de clases, en la huelga y en la fila del fondo de la cesantía o del consultorio" (Vargas y Ramón, 2020, p. 20).

en una convocatoria organizada por el sindicalista chileno Clotario Blest en 1979: Nosotros hicimos un acto por Gandhi (…) sorprendentemente aparecen 5 *punkies*, mostrándose públicamente como punkies" (Canales, 2019, p. 31). A partir de este "mostrarse" surge la interrogante acerca de qué representa esta indumentaria, el propio Blest reflexiona al respecto: "Mi deber como luchador es conocer la forma de expresar el repudio a la dictadura que tiene esta masa de muchachos marginados" (Canales, 2019, p. 31). Desde un comienzo, el estilo fue considerado como propio de un grupo etario joven y el repudio como sentimiento inherente a sus modos de expresión. En concordancia con esta recepción escéptica, "Corazones rebeldes" narra en una entrevista su experiencia en el exterior:

> antipolítica, partidos, racismo, religión, dogmas y viejos pro derechos humanos y democracia… nos integramos al circuito punk francés, en donde nuestra música (…) bajo una temática de verdaderos desahogos catárticos que de alguna u otra forma tienen que ver con Chile y los chilenos o sus fantasmas. A diferencia de la escena del exilio, seríamos bien recibidos (Vicente Antonio Hernández, 2011, p.4).

Estos "desahogos catárticos" creados desde el exilio, son incorporados por quienes vivieron el insilio, ya que la aparición de este fenómeno fue propiciada por el arribo de casetes y vinilos de bandas como The Clash y Sex Pistols. Artefactos de divulgación musical que solo se entregaban por mano de quienes habían tenido la posibilidad de viajar al extranjero, esto incluía a jóvenes de clase alta o bien, a hijos de exiliados retornados. En *Punk Chile No: (1986- 1996) 10 años de autogestión* (2019) de Jorge Canales se identifican a raíz de este surgimiento, dos etapas; la primera corresponde a la eclosión de esta subcultura en un contexto dictatorial y la segunda a un momento postdictatorial, ambos marcados por la implementación de una política económica de libre mercado.

El siguiente texto plantea que la mención explícita al punk en los poemas "Santiago Punk" en *Huellas de Siglo* (1986) de Carmen Berenguer y "The River (o con The Clash en las orejitas frías)" de *El final de la fiesta* (2005) de Pablo Paredes, utilizan de manera estratégica el imaginario de este estilo musical para representar; en "Santiago punk" la primera etapa de dictadura y en "The River" la posterior transición a la democracia. Además, se emplea para configurar en ambos casos, simbólicamente la ciudad y metonímicamente un país que esconde en su trastienda marginalidad, violencia y un nuevo pensamiento neoliberal.

El poema “Santiago Punk” es el primero de *Huellas de Siglo*, segundo poemario de Carmen Berenguer, poeta de la promoción de los ochenta que aborda la escritura desde la marginalidad tanto del género como del contexto político. Este poemario en particular ha sido leído por la crítica Magda Sepúlveda desde una representación de la ciudad como análoga a un burdel, en coherencia con esta lectura, el punk es empleado para situar un imaginario que da cuenta de la nueva lógica de consumo. Es así como a lo largo de las cuatro estrofas que lo componen se elabora una enumeración caótica, la cual reitera significantes que dan cuenta de la influencia extranjera en contraste con elementos culturales propios de la cultura chilena, la dicotomía guerra y paz y la economía liberal. En este sentido se escogen elementos del imaginario del punk para construir un tono irónico que se sostiene en estas tensiones. Los primeros versos son ejemplificadores al respecto:

1

Punk, Punk

War, war. Der Krieg, Der Krieg

Bailecito color obispo

La libertad pechitos al aire

Jeans, sweaters de cachemira

Punk artesanal made in Chile

Punk de paz

La democracia de pelito corto (Berenguer, 1986, p.9).

El uso de extranjerismos es reiterado y se encuentra en: palabras escritas en otros idiomas inglés, alemán y francés para referir a la guerra (Der Krieg Der Krieg) o a elementos políticos (Jet set rightist, Jet set leftisits), a marcas de distintos enceres (BMW, Toyota), a prendas de vestir o bien, son empleados para acentuar la apropiación de una cultura de consumo, tal como señala Sepúlveda, se le considera como parte de “estar a la moda”. Por otra parte, al concebir un “Punk artesanal made in Chile” se valora como una marca de fábrica, equiparable al verso: “Nylon, nylon made in Hong Kong”. La ironía consiste en destituirle su imaginario rebelde y tornarlo en una

expresión puramente superficial, que desprovista de su origen anárquico pasa a ser un objeto mercantilizado y una antítesis de sus orígenes, un: "punk de paz". Sin embargo, esta actitud pacifista es parte de la apropiación del estilo en Chile:

> en sus orígenes (…) obliteran los arquetipos y las imágenes más violentas del punk y subrayan las características más soft y pacifistas del estilo, como un gesto que se resiste a la violencia política para derrocar a la dictadura, pero también a la represión y al terrorismo de Estado para perpetuarla (Benítez, González y Senn, 2016, p. 200).

Desde esta perspectiva se les consideró como "el bufón del carnaval" (Benítez, González y Senn, 2016, p. 201), dado que su presencia estaba marcada por una forma de vestir fácilmente identificable. No obstante, sus apariciones querían evidenciar una alternativa pacífica. Se trata de una figuración de la primera etapa del punk, que surge para hacer frente a la dictadura y diferenciarse tanto de la música propiciada por el régimen de derecha como de la representativa de izquierdas denominada Canto Nuevo[14]. Si bien simpatizan con la izquierda, porque se oponen a la dictadura, se identifican con una postura no partidista y anárquica, la cual encuentra su expresión en el mundo anglo y los sonidos punzantes, alejándose del tono nostálgico, las letras poéticas y las vestimentas del Canto Nuevo. En definitiva, se cambió la guitarra clásica por la guitarra eléctrica.

La reiteración del significante punk también es analizada por Luís E. Cárcamo-Huechante como una señal de que: "Berenguer ironiza y parodiza dicha elite juvenil, hasta poner en evidencia una estética "alternativa" que se sustenta en la economía de una dictadura militar" (Cárcamo, 2016, p. 63). Además, pone énfasis en la sonoridad de los versos que asimilan: "disparos, como balazos, irrumpe esta seguidilla de palabras en inglés y luego alemán, antes de dar paso al castellano. Pero, también se evoca el ritmo del golpeteo musical de las bandas punk" (Cárcamo, 2016, p.61). Esta característica es propia de la subcultura punk y Hebdige la relaciona con la noción de "ruido" (Hebdige,

[14] En *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena* (2003) de Fabio Salas se ubica el auge del Canto Nuevo entre los años 1983 y 1986. Además, se describe este movimiento ligado a la Nueva Canción Chilena en términos ideológicos, pero diferente en su contexto urbano y en la presencia de integrantes propios del mundo universitario o profesionales (135). Mientras que en: *Canción Valiente, 1960-1989: tres décadas de canto social y político en Chile* (2013) de Marisol García se profundiza en esta línea de música de protesta y se advierte que el Canto Nuevo: "A falta de una proclama movilizadora de masas, la del Canto Nuevo fue una voz introspectiva y discreta que habló desde y para sujetos individuales. Era una voz que se emitía con valor desde el silencio y el aislamiento de la época, y que no lograba zafarse de esa impuesta restricción expresiva" (305). Esta característica, sumada a la censura de la época lo haría recurrir a las metáforas como figura predilecta de contestación.

2004, p.125) en contraste con el sonido, es decir con lo reconocible dentro de lo que aparenta ser solo caos.

El poema continúa con una secuencia de elementos propios de la moda o de culturas foráneas y pone énfasis en alusiones a la cabeza: “un autito por cabeza/ y una cabeza por autito”, “rapaditos Hare Krishna Hare hare”, “Caldo de cabeza”. Estas reiteraciones parecen señalar precisamente la ausencia de raciocinio, en una cultura ocupada en poseer objetos extranjeros y que luego alterna con significantes propios de las culturas originarias, tales como: “Lonconao”, “Rapa-nui en botellas”. Este contraste finaliza en un “Coito colectivo”, ya que se engendra una nueva cultura que amenazan con llevar a una mínima expresión lo local en relación a lo global. Finalmente, los versos: “Police, police, Punk, Punk/ Guitarrita beatle/ Virgencita del Carmen/ Patroncita del ejército” (Berenguer, 1986, p.9) cierran el desfile de productos tanto culturales como mercantiles con alusiones al ambiente represivo de la época.

La ciudad en toque de queda, se torna en una ciudad con vida nocturna en “The River (o con The Clash en las orejitas frías)” de *El final de la fiesta* de Pablo Paredes, poeta que es ubicado en la promoción del dos mil. La crítica Magda Sepúlveda identifica en este poemario una voz de denuncia las problemáticas postdicatoriales y cuestiona las biopolíticas, alude específicamente a este poema para indicar que: “articula la memoria mediante las canciones que acompañan los recuerdos. La voz usa las letras de canciones punkies clásicas para las descripciones del entorno popular en que transcurrieron su nacimiento y pubertad. Por ejemplo, para describir las anegaciones en San Miguel cita una canción de The Clash” (Sepúlveda, 2011, p.195). La cultura masiva sirve en este caso para mostrar las promesas incumplidas en la democracia, actitud que se condice con el segundo periodo del punk en Chile que buscó expresar disconformidad frente a la transición a la democracia. Pogo, integrante de Fiskales Ad Hok y luego de Los Peores de Chile, explica el cambio de paradigma: “en la época de Pinochet, tú tenías un objetivo: los pacos, los milicos o cualquier cosa que olía a Estado; pero ahora, ¿qué miras?, ¿a quién darle? (…) el enemigo se deshizo, y, por lo tanto, también es mucho más peligroso, porque no tienes de donde agarrarlo” (Escárate, 1999, p. 133). Es decir, se mantiene la pulsión por expresar disentimiento, pero cambia el objetivo. El enemigo invisible es el modelo económico capitalista, que comienza a criticarse con más fuerza, puesto que acarrea consigo repercusiones, tales como:

> El desplazamiento territorial producto del cierre de espacios céntricos, hace que una buena parte de bandas emigre hacia la periferia. Lo anterior, dejará como resultado, nuevas vinculaciones con sindicatos, o movimientos estudiantiles, llegando a otros públicos y espacios territoriales, politizando su construcción discursiva (Canales, 2019, p. 125).

Dicho cambió de espacios a lugares marginales de la ciudad, trajo consigo temáticas ligadas a lo que Jorge Canales llama "proletarización de los discursos" (Canales, 2019, p. 120) que cuestionan las instituciones y paralelamente establecen diálogos con sindicatos y movimientos estudiantiles. El poema se construye desde este espacio marginal y está estructurado en prosa poética, se trata de un único párrafo en el que se marcan con mayúsculas las palabras "LONDON CALLING", título de la canción de la banda punk The Clash (1976-1986), que es mencionada en cuatro ocasiones y opera visualmente como un grito o llamado de atención. Esta referencia funciona como eje intertextual para poner énfasis en el lugar desde donde se sitúa el hablante, dado que la canción indica: "yo vivo junto al río", "Porque Londres se está ahogando". Un espacio idéntico al del poema: "vivo cerca del río", "La ciudad se inunda". Asimismo, la canción apela a que los seres marginados de la ciudad habiten espacios céntricos y salgan de la oscuridad: "Londres llamando al inframundo", "Salid del armario, chicos y chicas", "Londres llamando a los zombis de la muerte". El poema reelabora estos motivos para recrearlos en el panorama chileno y representar una marginalidad asociada a la disidencia sexual, la pobreza y los residuos de la dictadura.

En el intervalo del primer al segundo "LONDON CALLING" se describe un espacio periférico, un decorado de barro y lluvia que anuncia: "Los carteles dicen especial de Madonna en la Blondie" (Paredes, 2005, p.85) este aviso publicitario permite localizar al hablante en Santiago a comienzos de los noventas, puesto que "la Blondie" fue una renombrada dicoteque de la época que sigue en funcionamiento, que estuvo marcado por la presencia de: "Punikies, tecnos, new wave, trashers, góticos, transformistas. Todos juntos, libres y mezclados en un solo lugar" (Fluxá, 2022, p. 9). Los especiales de Madonna fueron realizados durante este periodo de esplendor y destape sexual, como expresa un transformista que realizaba shows en la discoteque, era una instancia que buscaba: "juntar a los heteros con los colas y la manera de hacerlo era con Madonna" (Fluxá, 2022, p. 98). Estos primeros versos permiten ubicar al hablante en medio de los comienzos de la democracia y marcado por la influencia de la cultura

anglo, la que se manifiesta en cómo se titula el poema, la canción de The Clash y mención a Madonna, cantante norteamericana e ícono de la cultura pop. Lo extranjero es una estrategia para aludir a la disidencia sexual y también a aquellos que habitan al borde de los centros económicos.

Por otra parte, el poema rememora las consecuencias de la dictadura en versos como: "nuestros muertos cruzan en carrito por el olor a caca, uno podría pensar que llueve caca, pero uno sabe que por acá la caca brota". Donde el lenguaje escatológico evoca las liricas de las canciones punk. Además, la música también funciona como recurso nemotécnico: "Todavía tengo casets porque los casets no son delicados, uno los tira fuerte y no se rompen" (Paredes, 2005, p.85), ya que, los casetes representan el medio de divulgación de la música punk, dado que eran principalmente los hijos de exiliados retornados los que traían consigo este nuevo material, el hecho de que no se rompan puede interpretarse como una memoria irrompible. Posteriormente afirma: "soy un casete delicado" isotopía de la disidencia sexual, pero también de un riesgo de olvido, una memoria "delicada", más aún si se considera la paulatina desaparición del casete como formato de reproducción de sonido. El poema finaliza: "Tengo miedo, la ciudad se inunda y vivo cerca del río, tengo miedo del punky malo que tiene un grillete colgando de la oreja. LONDON CALLING. Tengo miedo del río que oxida mi colchón" (Paredes, 2005, p.85). Este temor es frente a alguien que luce similar, pero que pertenece a una ideología fascista y discriminadora en relación a las disidencias sexuales, en la misma discoteque Blondie sus asistentes narran estas apariciones: "iban a hacer barridas, a "limpiar", porque para ellos (…) la Blondie era el espacio donde se juntaba lo más granado de la decadencia humana: drogadictos, gays, prostitutas" (Fluxá, 2022, p.140). El imaginario del punk se construye en este poema desde lo marginal, la pobreza y la diferencia sexual[15] que recuerda a la etimología del estilo musical que comienza como una acepción de "prostituta", deriva en "delincuente" y finalmente en "antisistema" (Maconie, 2013, p. 190).

En suma, los hijos del exilio propiciaron la entrada de productos culturales extranjeros, en este caso del punk, subcultura que representó un nuevo modo de manifestarse frente al régimen dictatorial, desde una estética del ruido. Los poemas

[15] Al respecto se puede revisar el artículo: Disalvo, M., & Cuello, J. N. (2015). "¿Será que los punk son putos?" Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (25), 233-252.

escogidos emplean el imaginario particular de este estilo musical para representar lo acontecido en dictadura, y sus posteriores consecuencias en la venida de la democracia. En “Santiago Punk” se pone énfasis en la apropiación de la cultura extranjera y en cómo esta se asimila en un panorama represivo, mientras que en “The River (o con The Clash en las orejitas frías)” se presenta la marginalidad que propicia el modelo económico y se trae al presente una memoria de desapariciones y muerte.

Bibliografía

Benítez, L., González, Y. & Senn, D. (2016). Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), pp. 191-203.

Berenguer, C. (1986). *Huellas de Siglo*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1986.

Canales, J. (2019). *Punk Chile No: (1986- 1996): 10 años de autogestión*. Santiago: Editorial Camino.

Cárcamo Huechante, L. (2016). La ciudad neoliberal y un habla rebelde: isomorfismos y voceos en Huellas de siglo de Carmen Berenguer. *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*, 59-80.

Corazones rebeldes. (1985). Santiago. En *Corazones rebeldes.* Dro. Producciones.

Escárate, T. (1999). *Canción Telepática. Rock en Chile*. Santiago: Lom ediciones.

Fluxá, R. (2022). *Gente Común: Una historia oral de la Blondie*. Santiago: Catalonia.

Hedbige, D. (2004) *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidos.

Hernández, V.A. (2011). El punk chileno. *Memoria Chilena*, pp. 1-29.

Maconie, S. (2013) The People’s Songs: The Story of Modern Britain in 50 Records. London: Ebury Press.

Paredes, P. (2005). *El final de la fiesta*. Santiago: La calabaza del diablo.

Salas, F. (2003). *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago: Cuarto Propio.

El tiempo y la lengua en crisis semiótica. Una aproximación a los estudios del trauma aplicada a la novela *Los eufemismos*

Daniela Veloz[16]

Introducción

La presente ponencia analiza la novela "Los eufemismos" (Ana Negri, 2020) a partir de la articulación de dos corpus clave: la teoría semiótica de Julia Kristeva, por una parte; los estudios de la memoria y el trauma, por la otra. El enlace de ambas fuentes analíticas se realiza a través de la relación que tiene la protagonista, Clara, con su madre, exiliada argentina que tuvo que establecerse en México luego de pasar a la clandestinidad en plena dictadura militar.

El objetivo general de la exposición es polemizar la comprensión de la imagen materna a partir del rescate y valoración de la perspectiva de la hija. Para hacerlo se ha escogido esta novela en particular: en ella, el dolor de la hija está trabajado de manera profunda y multidimensional —tanto como personaje en sí mismo como en la relación que sostiene con su progenitora. En específico, esta obra se enfoca en las vulnerabilidades y precariedades que sufre la relación entre madre e hija dentro del contexto particular de la violencia política, la clandestinidad y el exilio.

Como marco teórico general, se propone que la relación maternofilial bajo el patriarcado está atravesada por una serie de momentos definitorios relacionados a la pérdida y búsqueda de restitución materna. Se sostiene, junto a Julia Kristeva, que el matricidio simbólico es la herida fundamental sobre la cual se asienta el régimen patriarcal para su funcionamiento y reproducción.

La pregunta que guía la investigación es la siguiente: ¿De qué manera se sostiene la relación entre madre e hija, tanto en el contexto de la violencia política como en su retorno traumático? La hipótesis es que la relación entre madre e hija tiene lugar

[16] Historiadora, gestora cultural y egresada de periodismo de la Universidad Católica de Chile. Se ha desempeñado como ayudante de cátedra en cursos de historia contemporánea chilena, latinoamericana y mundial. Tiene experiencia en patrimonio, sitios de memoria e investigación a través de la metodología de historia oral. Actualmente trabaja como gestora cultural y cursa el Magíster en Letras mención Literatura dentro de la misma casa de estudios.

Este trabajo ha sido financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) / Subdirección de Capital Humano / Beca de magíster nacional – 22221632.

sobre un equilibrio vulnerable atravesado por pérdidas múltiples que se actualizan constantemente. Cuando la relación se enmarca dentro de acontecimientos de violencia política, esta vulnerabilidad se profundiza y agrava: la hija recibe la herida del abandono materno propio del régimen patriarcal en general y, además, el peso de la memoria traumática de su madre en particular.

El presente escrito se enfocará en la figura del retorno traumático materno del que la hija es testigo, con la finalidad de profundizar en el tópico del trauma, su retorno y su residencia en la subjetividad.

Para llevar a cabo el análisis de este ensayo, se procederá de la siguiente manera. En primer lugar, se referirá al significado de la *Khôra* a partir de los postulados de Julia Kristeva, los cuales se articularán con el corpus teórico de los estudios del trauma en el punto del estado pulsional. Acto seguido, se discutirá el retorno y repetición del trauma en "Los eufemismos" a partir del ataque de nervios que padece la madre desde la figura de la paranoia y la desestabilización del orden temporal. Finalmente, se analizará la clandestinidad y el exilio materno a través del tópico de *lo eufemístico* que nombra al relato, asociado directamente a la crisis y el peligro que supone para la persona que sufre el trauma.

Un equilibrio vulnerable

El análisis que hace Julia Kristeva respecto al origen del lenguaje va más allá de la unión de un significado y un significante dentro de un espacio abstracto. Situada en la línea posestructuralista, la autora propone que existe un soporte anterior al signo, necesario para la concreción del vínculo entre ambos. Este soporte corresponde al cuerpo.

Para explicar la relación entre cuerpo y lenguaje, la autora establece la articulación de lo semiótico y lo simbólico, binomio cuyos componentes corresponden a dos estadios diferentes de la formación de la subjetividad. El ámbito semiótico —también identificado como *Khôra*— corresponde a "[...] la base física del lenguaje, sus sonidos, tonos y ritmos, originados en el cuerpo" (Martínez, 2019, p. 74). Se trata del estadio pre-edípico y pulsional.

La base corporal del lenguaje es, en suma, la condición necesaria y excluyente para la existencia de lo simbólico y la cultura. En concreto, el estadio semiótico tiene lugar en las etapas más tempranas de la vida consciente, cuando el infante aún depende completamente del cuerpo materno en los y todavía no ha adquirido una lengua a partir de la cual instaurar un sentido al mundo que le rodea.

Por su parte, el orden simbólico se asocia a los procesos de significación dentro del lenguaje. Cuando la autora habla de lo simbólico se refiere, en concreto, al estadio en que:

> [...] el sujeto se forma en relación con el lenguaje y el orden social, y su establecimiento resulta de la ruptura con el cuerpo materno y de la represión de las pulsiones. Es también en este momento en que se puede percibir el Otro como algo diferente al Yo, de manera que diferencia y otredad son dos cualidades ineludibles en la constitución del sujeto además de ser las que hacen posible la comunicación (Carbonell, 1995, p. 85).

Kristeva establece que la división entre la etapa semiótica —donde el cuerpo materno se yergue como soporte de la vida— y la etapa simbólica —es decir, el orden del sistema de signos y su función de nominación— está atravesada por el acto de separación de la madre. Es por ello que se puede hablar de un matricidio simbólico que cristaliza la pérdida del soporte del cuerpo materno para la vida psíquica: "[Kristeva] arguye que el orden simbólico es un orden paterno porque la ruptura con lo semiótica, identificado como una unidad con el cuerpo de la madre, tiene lugar durante el estadio edípico" (Carbonell, p. 86).

Con esa operación, el cuerpo y los elementos pulsionales previos a la significación quedan signados como *lo materno* (Suniga y Tonkonoff, 2012, p. 5). Dicha exclusión sirve de soporte necesario para el establecimiento de lo que Jacques Derrida denomina falogocentrismo, es decir, la tradición de significación binaria donde, primero, lo masculino se arroga el poder de significación (Olivares, 1997, p. 49); y, segundo, se excluye a lo femenino como un Otro absoluto, al cual se le ha vetado operar como organismo significante (Dely, 2011, p. 83).

La característica principal del ámbito semiótico, dentro del esquema de Kristeva, es que este tiene la capacidad de poner el registro simbólico en jaque. En efecto, el registro pulsional para la autora se relaciona con lo inconsciente y está dotado de una

energía multidimensional y creativa. En suma, se trata de una profunda escena de producción de significados, un "[...] campo donde los significantes remiten los unos a los otros infinitamente por cuanto transportan y son transformados por la energía polimorfa del cuerpo pulsional" (Suniga y Tonkonoff, p. 3), que permea y amenaza con sobrepasar e inundar la línea hacia lo simbólico:

> Como el registro semiótico amenaza y promete un colapso de esas estructuras simbólicas, el sistema patriarcal, lo masculino, está amenazado por un poder asimétrico, irracional, astuto e incontable de lo femenino [...]. Para obtener la hegemonía, lo masculino suprime y demoniza lo femenino como lo Otro (Martínez, p. 75).

La capacidad subversiva del ámbito semiótico apunta hacia la crisis del esquema de significados. Como se relaciona con el cuerpo, lo pulsional y lo inconsciente, la *Khôra* comunica a través de lo impreciso del lenguaje, de los recovecos e intersticios a los que es imposible acceder a través del sistema de significaciones de lo simbólico. Asimismo, está relacionado a lo abyecto y lo tabú. Su forma de expresión es el ámbito de las metáforas y el lenguaje poético, el cual pone en entredicho el orden simbólico y la Ley del Padre.

En el presente artículo se propone que, cuando un sujeto se enfrenta a una experiencia traumática, esta queda registrada en el ámbito semiótico. Esto ayuda a explicar la naturaleza sintomatológica, metafórica e imprecisa de sus intentos de enunciación, toda vez que se enquistan en un orden previo al marco articulado de significados. Como propone Geoffrey Hartman, el conocimiento de esta herida se deriva de dos elementos contradictorios y no puede hacerse en un nivel racional, toda vez que el trauma no reside en dicho nivel:

> El primer [elemento] sería el acontecimiento traumático, registrado más que experimentado, que parecería haber sobrepasado la percepción y la conciencia y haberse introducido directamente en la psique. El otro es una especie de memoria del acontecimiento, que se expresa mediante un tropo perpetuo producto de una psique sobrepasada o profundamente dividida (disociada) (Hartman, 2011, p. 260).

Cuando Hartman establece que el acontecimiento es registrado más que experimentado apunta, precisamente, al registro semiótico anterior a la puesta de sentido

propio del lenguaje y lo simbólico. Desde el lugar del acontecimiento enquistado emana, además, su dolor; este puede ser interpretado como la energía desestructurante que amenaza la división entre el registro semiótico y el registro simbólico. Ambos registros quedan, a propósito de este dolor, en un equilibrio vulnerable.

Dice Cathy Caruth, sobre la herida del trauma:

> En su definición más general, el trauma describe una experiencia sobrecogedora de eventos repentinos o catastróficos en los cuales la respuesta a dichos eventos ocurre muy a menudo en la posterior aparición, incontrolada y repetitiva, de alucinaciones y otros fenómenos intrusivos (Caruth, 2011, p. 296).

A partir de una lectura de Caruth, se puede deducir que lo traumático está signado por dos *imposibilidades*. La primera, en línea con los estudios del psicoanálisis, es la *imposibilidad del acontecimiento*: lo traumático se relaciona a un hecho inimaginable e imposible de ser puesto en un caudal de sentido a buenas y a primeras, puesto que sobrepasa los marcos de lo esperable y, por lo tanto, lo representable en el orden simbólico. La segunda, que es a su vez uno de los elementos novedosos de su propuesta, es la *imposibilidad de la supervivencia*. Esto es, el shock en el que entra la consciencia al momento de enfrentar el trauma y que impide al sujeto poder registrarlo como un hecho que ya ha pasado. Lo anterior propicia su retorno y repetición en el orden de la sintomatología: "En otras palabras, la repetición no es solamente el intento de comprender que uno casi ha muerto sino que, de manera más fundamental y enigmática, el intento de reclamar la supervivencia a ese evento como algo propio" (Caruth, 1996, p. 64)[17].

El poder histórico del trauma reside, entonces, en su *latencia*: en ella se encuentra la amenaza constante de revisitarlo a través de síntomas que refieren al acontecimiento en cuestión (Caruth, 2011, p. 303). En palabras de Jean Franco, el mero hecho de sobrevivir un acontecimiento traumático puede llegar a ser tan cruel como la muerte (2013, p. 212).

[17] Traducción propia. Texto original: "Repetition, in other words, is not simply the attempt to grasp that one has almost died but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt to claim one's own survival".

Se puede afirmar que el trauma, como lo conceptualiza Caruth, violenta el orden simbólico esquematizado por Kristeva de dos maneras. Primero, rompe el orden de la lengua, porque es un acontecimiento *inenarrable* que no encuentra cabida en el orden de las palabras. Segundo, rompe el orden del tiempo, ya que las repeticiones vulneran el orden temporal y su división tripartita entre pasado, presente y futuro. El tiempo del trauma no es lineal ni racional, sino que se presenta, como bien indica la autora, en tanto acontecimientos de tiempo diferido. En suma, la lengua y el tiempo son dos bastiones del registro simbólico que quedan en peligro cuando suceden y se registran acontecimientos de carácter *imposible*.

En "Los eufemismos" se retrata, precisamente, la dislocación de estos dos bastiones simbólicos: el tiempo que repite el acontecimiento en forma de ataques de nervios; la lengua dañada que se representa a partir de su naturaleza metafórica y, sobre todo, vaga.

Un tiempo roto

"Los eufemismos" cuenta la historia de Clara y su madre, de quien no se sabe el nombre y queda signada bajo su rol filial respecto a la protagonista, ya sea a partir de la nominación de mamá (que es la que Clara utiliza generalmente a lo largo de la novela), o de *má*, registro que usa la protagonista cuando quiere demostrarle cariño. La relación maternofilial se ve atravesada por el trauma con el que carga la madre tras haber tenido que pasar a la clandestinidad en la dictadura Argentina y luego exiliarse en México, donde finalmente se radicó y tuvo a su hija.

Es interesante notar que la novela no hace referencia a las afiliaciones políticas de la madre más allá de su evidente posicionamiento de izquierda, así como tampoco se habla de militancia en partidos o siquiera el nombre de la orgánica a la que ella pertenecía. Más bien, la novela está enunciada desde la perspectiva de la hija y lo que ella ve de su madre en el presente desde el que se narra. En ese sentido, lo que se relata no es el trauma de la salida al exilio en sí, sino que el retorno traumático del que Clara es testigo cuando su madre tiene un ataque de nervios que la desestructura e interrumpe la vida de ambas. El contexto este acontecimiento es que la madre debe enfrentarse al proceso de los juicios de reparación del Estado de Argentina.

El acceso al clímax de la historia de la madre se hace a través de su testimonio, el cual Clara no escucha directamente, sino que lee:

> Clara recuerda haber leído, en el testimonio de su madre, que una de las primeras noches que estuvo clandestina, mientras pasaba la noche en una casa de seguridad [...], oyó, durante su guardia, que entraban los milicos. Enseguida, su madre despertó al que era su compañero ese día y juntos corrieron hacia la parte de atrás de la casa, donde planeaban brincar la barda del patio y escapar hacia la calle. Pero esa misma tarde, su madre se había dislocado el codo al ser atropellada por una moto [...], de modo que cuando llegaron al muro, ella no conseguía escalar y su compañero no lograba ayudarla a subir. Antes de irse, su compañero le dejó una pistola: «Metetela en la boca; si los llegás a ver de frente, disparás».
>
> Su madre se había quedado sola, petrificada de terror contra la barda con la pistola en la boca, lista para jalar el gatillo al primer avistamiento de militares en el patio. El allanamiento, sin embargo, había sido en la casa de al lado. Al poco tiempo escuchó disparos, oyó gritos y cuando llegó el silencio, lloró [...] (Negri, 2020, pp. 148-149).

El anterior fragmento evoca las palabras de Jean Franco a propósito de la supervivencia ante una muerte en manos de otros, en especial si está motivada por cuestiones políticas y acontecimientos armados: “Sobrevivir a una ejecución separa la vida en un «antes» y en una secuencia cruel y prolongada en la que la noción misma de «cierre» es una burla” (2013, p. 238). La separación de esa vida, es decir, la idea de ruptura y retorno, se palpan en la historia de regresos de la madre al momento de peligro, amenaza e indefensión del allanamiento. Un momento que, en términos de Caruth, vuelve porque es imposible hacerse plenamente consciente, primero, de que sucedió; y, luego, de que se sobrevivió.

El retorno traumático de la madre de Clara se palpa a través de toda la novela a propósito del miedo a la persecución que sufre y, en general, rasgos paranoicos que atraviesan su psiquis a propósito del exilio y *el miedo a volver a tener que ponerse una pistola en la boca, dispuesta a jalar el gatillo*. Ese es el retorno crítico.

Dicho retorno se profundiza y agrava hasta llegar al punto climático del ataque de nervios en el contexto de los juicios a los que se enfrenta para poder acceder a

reparación económica, la cual necesita en vistas del paulatino deterioro psíquico que sufre y que la imposibilita de trabajar y pagar el arriendo y las deudas. Hay dos momentos de pérdida que coadyuvan antes del ataque de nervios. Primero, la muerte de su mascota, una perra (cuyo nombre tampoco se menciona) a la que sin embargo trataba de guardiana: "«Se me fue mi guardiana», se lamentaba su madre, con aquel llanto grave que la habitaría a partir de entonces. «Se me fue mi guardiana», repetía una y otra vez" (Negri, 2020, p. 35). Segundo, la aparición del término "comandos" en el discurso público y la televisión a propósito de que el presidente de México lo utiliza para referirse a la táctica que se utilizará en el combate del narcotráfico:

> Poco antes de que empezaran los eufemismos, fue la noche de los comandos. La palabrita esa había estado sonando en noticieros y se veía frecuentemente en los periódicos desde hacía algunos años, desde que Felipe Calderón iniciara la guerra contra el narcotráfico. La información era confusa, los medios cubrían poco y mal la situación en Michoacán y en el resto de los Estados. El DF, se decía entonces, era zona segura (Negri, 2020, p. 122).

La enunciación de esa palabra desemboca en que la madre, eventualmente, crea que un comando de la dictadura argentina la está persiguiendo. Un día, Clara entra a la casa y la encuentra durmiendo en el sillón, donde pasó toda la noche temiendo una persecución del Estado:

> —¿Ma? ¿Qué haces acá? —preguntó en cuanto su madre abrió los ojos [...]—¿Qué pasó?
>
> —Un comando, Claru, desplegaron todo un comando para agarrarme. Me habían venido a buscar y no me vieron, porque yo me quedé acá luego de que vos te fuiste, me quedé acá sentada pensando en mis cosas y se me olvidó prender la luz. Y cuando me estaba quedando dormida, llegaron un montón, hija, llegaron y caminaban por los techos, se brincaban de una casa a otra —decía su madre con nueva agitación—. Y yo me quedé acá calladita para que no me vieran [...]
>
> —¿Pero quiénes te iban a venir a buscar? ¿De qué comando hablas? [...]

—¡No te hagás la viva, Clara, por favor te pido! Yo tengo una historia que pesa. Tanto pesa que treinta años y pico después no me pueden dejar en paz.

—Ma… Pudo haber sido cualquier otra cosa.

—¡Vos no viviste lo que yo viví! ¿A vos te parece que yo no sé reconocer de qué se trata? También allá ponían en los diarios que éramos criminales, que atentábamos contra la paz de la soberanía.

Clara sabía que «allá», en la voz de su madre, siempre era Argentina [...].

Lo que no le quedaba tan claro era a qué se refería su madre con «esto»: ¿a México? Clara no sabía qué tan «allá» era «esto» (Negri, 2020, pp. 126-127).

Como se ve, el dolor que emana del trauma mediante sobrepasa el marco de referencia, tanto temporal como espacial. Antes bien, se reactualiza a partir de las huellas mnésicas que se despiertan con hitos específicos, como la referencia a la palabra *comando* a propósito de una operación estatal que se hace en el presente pero hace que la madre rememore y reviva su propio pasado.

La sensación de persecución y el miedo que conjura tienen claras características de paranoia, la cual surge de la angustia que se produce por la poca distancia respecto a un Otro. Este adquiere características malévolas y obscenas precisamente por esa falta de distancia y esa voluntad de intromisión en los dominios más íntimos del ser, del Yo: "La interiorización de una presencia que destruye las barreras que el yo levanta para su protección es típica de la paranoia" (Saona, 2012, p. 65). En este contexto, el miedo paranoico de la madre de Clara responde a las huellas mnésicas que dejó la amenaza real, material y mortal del autoritarismo y las dictaduras latinoamericanas (Saona, 2012, p. 60).

Las huellas se reactivan con la enunciación de un lenguaje belicista en el ámbito político y la muerte de su perra *guardiana*. Es relevante notar que, en la escena donde la madre sufre del ataque de nervios, se esconde bajo varios muebles que interpuso en el camino para entorpecer que otras personas la alcanzaran. Esto se puede interpretar como

una búsqueda desesperada por levantar barreras que protejan al Yo frente a la amenaza (sea esta factual o no).

En esta recurrencia de la paranoia y el miedo, la mediación del discurso y lo simbólico tambalea y se convierte en un deseo imposible debido a que este ha sido violado (Hartman, 2011, p. 269). La paranoia, entonces, es un síntoma a partir del cual el trauma que ha quedado enquistado en la etapa semiótica y desestabiliza el orden temporal para revisitar la herida una y otra vez.

Nombrar el dolor de manera vaga

El trauma del exilio es el acontecimiento que marca un quiebre en la vida de la madre de Clara. Pero, para la protagonista, el acontecimiento que divide un antes y un después no es ese trauma en sí, sino que su retorno agravado. En la novela, este es *el día en que comienzan los eufemismos*:

> Muy ordenadita, rígida de miedo bajo un escritorio, fue como la encontró el día en que la llamaron para que pasara por [su madre] [...].
>
> «Su mamá llegó hace un par de horas y… *está muy nerviosa*», le dijeron. Ese día empezaron los eufemismos.
>
> Clara recibió la llamada en la oficina del Instituto [...]. «Llego enseguida», dijo [...]. En ningún momento imaginó que la fisura que de a poco se había ido abriendo frente a ella alcanzaría a trazar la brecha que ahora dividía su cronología en un antes y un después.
>
> La recibió una profesora que, al verla entrar en la dirección y preguntar por su madre, le soltó la exacta misma frase que Clara había escuchado por teléfono: «Llegó hace un par de horas y está muy nerviosa» [...].
>
> Ahí —dijo— y señaló un escritorio vacío acomodado en una esquina, hacia el fondo de un salón con paredes color beige. El lugar estaba repleto de bancas escolares tiradas o apiladas desordenadamente. Clara no preguntó nada y caminó despacio hacia el sitio indicado. Se movía con cautela, sin quitar los ojos del escritorio [...]. ¿Qué había pasado allí? A lo mejor la habían

> lastimado. ¿O había sido su madre quien dispusiera las bancas así, a modo de obstáculos? [...].
>
> Por fin, al estar más cerca vio, un poco salidos del cobijo del escritorio, unos mocasines cafés muy gastados. Se asomó por un costado y descubrió un bulto: las piernas dobladas apuntaban las rodillas hacia arriba y los antebrazos se entrelazaban a la altura de las corvas. Las uñas se clavaban en la piel. El conjunto temblaba. El torso echado hacia adelante ocultaba la cara entre los muslos. El pelo largo y brillante le permitió reconocerla.
>
> —¿Mamá?" (subrayado propio) (Negri, 2020, pp. 17-20).

El uso de la idea del *eufemismo* se hace sumamente interesante en este contexto. En otros pasajes, la narradora de la historia habla de una expresión descompuesta en el rostro de la madre que apuntan a algo cuya enunciación es imposible; se le termina refiriendo de manera vaga porque apuntarlo directamente es de un dolor de proporciones desestructurantes: "La cara descompuesta al mostrarse (y ésta es una de las frases más repetidas de su madre), «decía más de lo que decía decir». Ninguna de las dos dijo nada, pero se vieron un poco más tiempo del necesario para informarse que sabían algo, «que sabían que sabían»" (Negri, 2020, p. 24); "Su madre ha vuelto a llorar todos los días y la expresión descompuesta que le vio en aquellas oficinas parecía temer como si la muerte estuviera otra vez a un muro de distancia" (Negri, 2020, pp. 148-149).

En general, se considera que un eufemismo es un término que atenúa la brusquedad o la violencia de un mensaje cuando se enfrenta a un interlocutor que podría interpretar el mensaje en bruto como una afrenta. Por lo tanto, tiene la función de "[...] sustituir una palabra tabú cuando, como hablantes inmersos en unas circunstancias pragmáticas concretas, nuestra competencia lingüística así nos los sugiere" (Edeso Natalías, 2009, p. 147).

Una palabra sólo puede funcionar como eufemismo si su interpretación permanece ambigua, lo cual apunta, a su vez, a la característica necesariamente metafórica y polisémica de los términos que son utilizados como eufemismos (Chamizo Domínguez, 2004, p. 45). De esta manera, funciona como metáfora cuya función social específica se relaciona a la cordialidad, a nombrar un objeto desagradable de manera menos brusca, de forma que el interlocutor no se sienta agraviado por el uso de un

término más específico que, sin embargo, sea considerado tabú (Chamizo Domínguez, 2004, p. 47).

El uso del lenguaje que hace Clara y su madre al momento de nombrar el trauma y su retorno van más allá del eufemismo. En este punto, es relevante rescatar la propuesta que Geoffrey Hartman hace sobre el valor de la metáfora en el contexto de lo traumático:

> Pero comparto con los estudios sobre el trauma una preocupación por las ausencias o intermitencias del discurso (o del conocimiento consciente en el discurso); por la oblicuidad o el silencio residual de los "adornos del lenguaje" y otros modos eufemísticos [...]; por la «aparición fantasmagórica» del sujeto [...]; y por la literatura como un acto testimonial que transmite conocimiento de una forma que no es científica y que no coincide ni con un modo de representación totalmente realista (si es que eso fuera posible) ni analítica (Hartman, 2011, p. 287).

El uso del lenguaje que hace la madre de Clara incumple una de las características básicas de la definición pragmática de eufemismo: no lo utiliza por resguardo a la cordialidad con un Otro que funciona de interlocutor. Es más, no hay un Otro interlocutor con el que ser cordial, toda vez que la madre se interna más en ella misma cada vez que habla sobre esto. Clara lo interpreta como un *irse hacia adentro*: "Su madre, aunque esta vez había vuelto, cada vez avanzaría más hacia adentro" (Negri, 2020, p. 25); "Gradualmente, su madre fue construyendo una lógica propia e inexpugnable. El pensador dejó de existir porque sus pensamientos estaban intervenidos" (Negri, 2020, p. 34).

Lo que en la novela se denomina eufemismos son, en realidad, metáforas que aparecen en los intersticios del orden simbólico, en aquellos espacios precisamente donde la huella semiótica lo desestructura a través del dolor y el miedo lacerante del trauma: "Una vez más su madre la ha conducido paso a paso a las puertas de su nueva lógica, de su historia contada desde el filtro de un miedo que no consigue justificar más que a partir del pasado, cuando sintió ese mismo terror ante la bestialidad de lo real" (Negri, 2020, p. 133-134).

El hecho de que en la novela se hable de eufemismo apunta, entonces, a estas metáforas ambiguas y polisémicas utilizadas para evadir un dolor que no puede ser

puesto en el orden simbólico del lenguaje y que destruye el orden simbólico del tiempo cada vez que reaparece. Mediante la utilización del eufemismo como tropo, la novela apunta hacia un dolor que es llevado hacia el ámbito de lo tabú; no para un interlocutor sino que, anterior a eso, para la persona misma —la madre de Clara. Se emplea la idea de eufemismo, finalmente, por su naturaleza evasiva: las protagonistas de la novela utilizan constantemente metáforas que apuntan hacia el dolor pero no lo nombran directamente; se mantienen vagas e imprecisas ya que la magnitud del trauma es tal que, enquistado en la etapa semiótica, amenaza la configuración subjetiva de ambas mujeres.

A modo de conclusión

Se ha referido a la estructura que establece Julia Kristeva en la construcción del sujeto, caracterizada por la división de la etapa semiótica y la etapa simbólica. Luego, se ha hecho un breve repaso por las conceptualizaciones teóricas del trauma en la definición de Geoffrey Hartman y Cathy Caruth, para dar cuenta de que el trauma reside en lo que Kristeva denomina como etapa semiótica, pulsional *Khôra*. Finalmente, se ha hablado del carácter desestructurante del trauma como quiste que emana dolor desde la etapa semiótica hacia la etapa simbólica, al mismo tiempo que amenaza el equilibrio subjetivo y el sistema de signos. Se ha ejemplificado la crisis de lo simbólico a partir de dos nociones que quedan puestas en jaque dentro de la novela "Los eufemismos": la noción del tiempo (a través del trauma que se repite) y la noción de la lengua (a través de un acontecimiento inenarrable al cual se hacen referencias constantes pero indirectas, vagas, imprecisas y evasivas).

Bibliografía

Carbonell, Neus. "De la mujer y de la ética: La *diferencia* de Julia Kristeva". *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada.* Número (1995): 83-91.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

Caruth, Cathy. "Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia". En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Ortega

Martínez, Francisco (editor). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (2011): 295-310.

Chamizo Domínguez, Pedro. “La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo”. *Panacea*. 15 (2004): 45-51.

Dely, Carole. “Jacques Derrida: El quizás de un advenimiento de la otra-mujer. La deconstrucción del falogocentrismo del duelo al dúo”. *Instantes y azares: Escrituras nietzscheanas*. 9 (2011): 77-93.

Edeso Natalías, Verónica. “Revisión del concepto de eufemismo: una propuesta de clasificación”. *Revista internacional de Lingüística Iberoamericana*. 7 (2009): 147-163.

Franco, Jean. *Una modernidad cruel*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Hartman, Geoffrey. “Sobre el saber traumático y los estudios literarios”. En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Ortega Martínez, Francisco (editor). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (2011): 259-293.

Martínez, Ariel. “La terceridad semiótica: Una crítica feminista a la Ley Simbólica del Padre en Psicoanálisis”. *Aquila*. 9 (2019): 56-96.

Negri, Ana. *Los eufemismos*. Santiago: Los libros de la mujer rota, 2020.

Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria femenina*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1997.

Saona, Margarita. “Maternidad y paranoia en el Estado autoritario: leyendo Eltit desde Schreber”. *Perífrasis*. 3 (2012): 55-72.

Suniga, Natalia y Tonkonoff, Sergio. “Lenguaje, Deseo y Sociedad: Los Aportes de Julia Kristeva”. *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre, 2012.

Fragmentos de la memoria: o testemunho da prisão política e da violência estatal na Argentina (1975-2007)

Fernanda Aparecida Almeida Lages*

O presente trabalho busca tecer algumas notas e reflexões em torno da experiência carcerária dos anos 1970 na Argentina, o exílio e o testemunho acerca desses processos tomando como ponto de partida discussões historiográficas, teóricas e tendo como pano de fundo o testemunho literário da ex-presa política Margarita Drago, *Fragmentos de la memoria: recuerdos de una experiencia carcelaria (1975-1980)* (2007). Nele, Margarita narra sua vida prévia ao cárcere, sua militância enquanto educadora, sua passagem pelas prisões argentinas iniciada em 1975, ainda na democracia, até sua saída em liberdade sob exílio em 1980. Tendo partido rumo aos Estados Unidos, onde vive até hoje, escreveu suas memórias como forma de reconstruir sua subjetividade fragmentada pelo trauma e pela violência estatal, dar voz às companheiras de prisão e denunciar os crimes cometidos pela ditadura.

Fragmentos de la memoria foi escrito ao longo de vários anos e reúne textos de períodos diversos, de fins dos anos 1980 até os primeiros anos da década de 2000. Margarita decidiu escrever em um curso de literatura de mulheres da *City College*, em Nova York, com a intenção de dar testemunho e de se refazer em sua subjetividade.

No texto que segue, busco circunscrever a história de Marga na história não só da Argentina, como na história de um continente atravessado pelo autoritarismo, cujas memórias, em maior ou menor medida, se encontram também fragmentadas.

Um breve recorrido histórico

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (Brasil). CV: https://orcid.org/0000-0003-0038-8845. E-mail: faal.fernanda@gmail.com. Publicação em atas autorizada.

Margarita Drago é uma entre inúmeros presas e presos políticos argentinos dos anos 1970. Sua detenção remonta ao ano de 1975, quando a repressão política já se fazia latente e a perseguição a opositores adquiria características de sistematicidade. Como já é sabido, a repressão estatal não inicia com o golpe civil-militar de 1976, podendo ser localizada, ainda que de maneira não taxativa, por volta dos anos 1950, com uma crescente a partir da posta em prática de uma ditadura de segurança nacional, a chamada "Revolução Argentina", em 1966.

Nesse contexto, uma série de fatores passa a confluir e a engrossar a repressão, como a histórica instabilidade política do país, intimamente conectada com a insubordinação militar ao poder civil[18], em uma situação na qual esses problemas nacionais são acirrados também devido aos conflitos globais decorrentes da Guerra Fria, como a tentativa de frear e combater o comunismo a nível mundial, recaindo, em solo argentino, em um forte embate entre peronismo e antiperonismo. Concomitante a isso, ou justamente por isso, doutrinas militares estrangeiras, como a doutrina francesa de guerra contra revolucionária e as doutrinas estadunidenses de guerra contra insurgente e de segurança nacional, passam a ser empregadas na Argentina, mas também no continente latino-americano como um todo, refletindo diretamente no desenvolvimento de uma política repressiva e de perseguição sistemática aos elementos considerados "subversivos".

Os anos 1970, então, vão representar uma escalada repressiva com o retorno do peronismo, sobretudo no período entre 1974 e 1975, já com o governo constitucional sob o comando de María Estela Martínez de Perón. No triênio peronista, podemos ver uma série de medidas visando reprimir dissidencias e opositores políticos, como uma nova reforma do Código Penal, que resultou no endurecimento das penas sobre o terrorismo (FRANCO, 2016, p. 27) e a criação de dispositivos, como o *Operativo Independencia*, de fevereiro de 1975, com o objetivo de destruir o foco de guerrilha em Tucumán; o *Consejo de Defensa Nacional*, de setembro de 1975; e o Decreto nº 2722, de outubro de 1975 (ÁGUILA, 2013, p. 101), pelo qual deveria-se "ejecutar las operaciones militares y de seguridad que sean necesarias a efectos de aniquilar el

[18] Período composto por sucessivos golpes, como em 1930, 1943, 1955 - conhecida como Revolução Libertadora -, 1962 e 1966 - a Revolução Argentina. Ao longo desse período, houve uma alternância de governos civis e militares, demonstrando a forte característica pretoriana da política argentina (ROUQUIÉ, 2009, p. 213)

accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país"[19], além da decretação de estado de sítio[20] ainda em 1974, e que só viria a ser revogado em 1983.

Tucumán foi um caso bastante paradigmático da repressão, ocorrido ainda em um governo dito constitucional, mas amalgamando legalidade e ilegalidade. Fevereiro de 1975 foi o pontapé do processo de aniquilação da guerrilha, sendo ampliado, a nível nacional, meses depois, em outubro. O *Operativo Independencia*, então, foi executado no monte tucumano com o objetivo de destruir a *"Compañía de Monte Ramón Rosa Jiménez"* do Exército Revolucionário do Povo - braço armado do Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT-ERP) - e essa operação pode ser entendida como o início do aparelhamento do terrorismo de estado em torno do desaparecimento forçado, dos centros clandestinos de detenção e da prisão ilegal de pessoas, que, em sua maioria, se configuraram em prisões políticas, como o próprio comandante dessa força-tarefa, o general do exército Acdel Edgardo Vilas, atesta ao produzir um informe no qual narra com detalhes as violações perpetradas durante a ação, os abusos, os desaparecimentos (RANALLETTI, 2009, p. 272) executados por pessoal militar em espaços que já vinham sendo gestados em fins de 1974, sendo eles a Escolinha de Famaillá e o Comando Central de Policia - em princípios de 1976, passam de dois para catorze locais de confinamento (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 90).

Nesse mesmo momento, há uma atuação muito expressiva de grupos paramilitares, perpetrando diversos atentados, como a *Triple A*, nascida das entranhas do próprio governo, mais precisamente a partir do ministro José López Rega, que funda o grupo "oficialmente" a partir do retorno peronista (D'ANTONIO, 2016, p. 115), mas também podemos citar outros esquadrões da morte, como o *Comando Libertadores de America*, com atuação em Córdoba, e a *Concentración Nacional Universitaria*, de Mar del Plata e La Plata. Com isso, não só o PRT-ERP perde força e expressão, mas o movimento guerrilheiro como um todo, incluindo os Montoneros, e as organizações de esquerda.

Além de sequestros e assassinatos de militantes, ocorre também um aumento vertiginoso do número de presos políticos e da militarização desses espaços de

[19] Ver o Decreto n° 2772, de 06 de outubro de 1975, em Boletín Oficial de 06 de octubre de 1975.

[20] Ver o Decreto nº 1368, de 07 de novembro de 1974, em Boletín Oficial de 07 de novembro de 1974.

confinamento[21] e em 1975, ainda, o exército passa a dividir o país em cinco zonas sob seu controle, ademais de, através do *Consejo de Defensa Nacional*, a execução de diretiva que dispunha que "las fuerzas de seguridad debían actuar conjuntamente bajo la responsabilidad primaria del Ejército que incluía la conducción de la comunidad informativa y el control operacional sobre la Policía Federal, el SPF y las policías provinciales" (Id., p. 125), de modo que a repressão seria executada conjuntamente entre as forças de segurança e as forças armadas sob o comando do exército, não apenas nos espaços legais de detenção, mas também nos locais clandestinos ao longo de quase uma década.

Margarita Drago foi uma entre os cerca de doze mil presos políticos que existiram em toda a Argentina durante a vigência do estado de sítio (1974-1983). Detida em 24 de outubro de 1975, Marga era professora, nascida em Rosário, na Província de Santa Fé e vinha de uma família operária. Em seu livro testemunhal, conta que passou a tomar consciência política a partir do episódio conhecido como Massacre de Trelew, pelo qual passou a militar, primeiro através da *Asociación de Educadores de Establecimientos Privados de Rosario* (AEDEP), da qual era delegada, e depois, em 1973, na recém-formada *Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina* (CTERA), onde "junto a la clase obrera argentina, y unidos al movimiento estudiantil, los docentes aglutinados en CTERA luchábamos por nuestras necesidades laborales, por mejores oportunidades para los alumnos y por las reivindicaciones del pueblo reprimido y sometido a una política de hambre" (DRAGO, 2007, p. 18), motivos pelos quais foi encarcerada[22].

Como argumentado, os anos prévios ao golpe de 1976 foram bastante violentos, com a repressão crescendo a passos largos. O testemunho de Margarita fornece uma dimensão potente acerca da pedagogia do medo empregada pelo estado argentino, seja por meio de decretos, seja por vias extralegais, e que viria a ser exponencialmente ampliada com a ascensão do chamado Processo de Reorganização Nacional:

[21] Quando do golpe de 1976, o número de detidos à disposição do Poder Executivo Nacional (PEN) era de 5.182, já no final da ditadura era de 8.625, dos quais 3.500 estavam presos antes de 1976 (PISARELLO, 2014, p. 283-284).

[22] Em uma fala, Margarita agrega que também militou pela *Frente Antiimperialista por el Socialismo* e pelo ERP-PRT. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=ws56_HkGDfc.

> Unos meses antes que me detuvieran el pelo se me caía a mechones y la gastritis me carcomía las paredes del estómago [...] Era un miedo que tomaba cuerpo, que me seguía a todas partes y en todo momento, especialmente a la hora en que empezaba a caer la tarde. Cuando se encendían las luces de la ciudad y la gente se recogía en sus casas, cuando algunos pocos transeúntes deambulaban las calles y los coches sin patente rondaban las esquinas, a mí me empezaba a inquietar el miedo. A esa hora solía andar por cualquier barrio de la ciudad cumpliendo tareas políticas [...] Después daba vueltas, doblaba y cruzaba las calles para desorientar a los que pudieran estar siguiéndome (DRAGO, 2007, p. 25-26).

> No eran fantasmas los que rondaban las calles, sino policías, agentes de inteligencia o matones a sueldo que andaban por la ciudad a cara descubierta (Id., p. 28).

A militância, por mínima que fosse, representava um risco à própria vida, mas também à vida de familiares, de amigos e de conexões. Em suas palavras, Marga expressa o cerne do terrorismo de estado: uma máquina de produzir cadáveres que estava à espreita em qualquer esquina na figura de um agente de segurança ou em um esquadrão da morte agindo com total impunidade e com o respaldo estatal. Mais que fantasmas, era pessoal do estado prendendo, sequestrando e desaparecendo quem quer que representasse perigo ou oposição à ordem vigente.

No dia de sua detenção, havia uma grande movimentação de policiais e agentes civis no bairro batendo às portas, incluindo a sua. Com bastante violência, gritam: "¿VOS SOS MARGARITA DRAGO? ¡A VOS TE ESTAMOS BUSCANDO, GUERRILLERA HIJA DE PUTA!" (Id., p. 31) e passam a revisar a casa em busca de armamento e material subversivo, porém, nada encontram, de modo que espalham panfletos de uma organização de esquerda clandestina como justificativa. A que pese a violência empregada, é levada sob ameaças, ou melhor, sob uma sentença: ¡HIJA DE PERRA, YA SABÉS LA QUE TE ESPERA, DESPEDITE DE TODO, DE TUS VIEJOS Y DE LA VIDA! (Id., p. 32).

A experiência da prisão política

A prisão se configurou como um espaço de repressão política atuante não paralelamente, mas em conjunto com o acionar clandestino, mostrando também uma

face cruel no tratamento para com os encarcerados. Antes do golpe de 1976, as prisões ainda não haviam sido reorganizadas, de modo que Margarita Drago, após sua detenção em outubro de 1975, foi encaminhada para o sótão da Alcaidia de Mujeres de Rosario, espaço que funcionava como uma prisão de trânsito no interior da sede da polícia de Rosário - segundo Marga, de "prisión transitoria para prisioneras por delitos comunes se convirtió en centro de detención semiclandestino para prisioneras políticas" (Id., p. 58-59).

De início, foi alocada no pavilhão de presas comuns, sendo transferida ao das presas políticas somente nos primeiros dias de 1976. Nesse momento, as presas podiam receber visitas, tinham horas de recreio, confeccionavam manualidades, porém, a partir de janeiro de 1976 a situação carcerária começa a se asseverar, com a restrição de visitas, revistas vexatórias, entre outras imposições, mas mais que isso, Margarita denuncia: "En lo sucesivo fuimos víctimas y testigos de interrogatorios, violaciones, torturas y traslados de compañeras a cárceles clandestinas" (Id., p. 63), evidenciando o caráter autoritário e terrorista da prisão, onde também se empregava métodos que violavam os direitos humanos e colocavam em risco a vida dos detidos e detidas.

Margarita e as demais presas políticas da Alcaidia de Rosario permaneceram nessa situação até novembro de 1976, já sob a ditadura, quando a junta militar decide concentrar as presas políticas na prisão de Villa Devoto, em Buenos Aires. Esse mecanismo serviu como uma espécie de cortina de fumaça para ocultar as práticas ilegais da ditadura, ou, como já está consolidado nos estudos acerca da prisão política, Villa Devoto se tornou uma prisão vitrine, na qual as detidas tinham um *status* mais próximo ao de reféns (D'ANTONIO, 2016; GARAÑO, 2020), ao passo que os homens foram espalhados em diferentes prisões ao longo do país, muitas delas sendo em locais de difícil acesso, além de serem constantemente transferidos de um espaço ao outro.

A prisão, apesar de sua suposta legalidade, promovia momentos aterradores, como má alimentação, ambientes bastante insalubres, incomunicabilidade, inacessibilidade até mesmo à luz do sol, interrogatórios, espancamentos, torturas e assassinatos, sendo parte do *modus operandi* da repressão carcerária. Isso fica ainda mais evidente nos inúmeros episódios em que se executaram verdadeiros massacres de presos, ou a tentativa de fazê-los, como ocorreu em setembro de 1976 na Alcaidia de Mujeres de Rosario, quando, após um atentado perpetrado pelos Montoneros, trinta

agentes da sede de polícia de Rosário foram mortos e como represália, o comando prisional ordenou que trinta detidas fossem retiradas dos pavilhões como acerto de contas; os assassinatos só não foram levados a cabo porque as presas se organizaram e resistiram, evitando as execuções (DRAGO, 2007, p. 51-55). Em outros momentos, os massacres não puderam ser evitados, como no caso de Margarita Belén, em que vinte e três militantes do peronismo revolucionário foram sumariamente executados em uma suposta transferência de prisões sob a falsa justificativa de um enfrentamento com forças "subversivas" que visavam libertar o contingente. Em Villa Devoto, um número substancial de presos comuns, em torno de cem, foram mortos a sangue frio após uma rebelião (Id., p. 94-96)[23].

A partir de 1977, não só Villa Devoto, como também outros espaços de confinamento de presos políticos passaram a ser regidos por um novo regulamento - importante destacar o caráter secreto dessa política -, que ficou conhecido por *Campaña de recuperación de pensionistas*, cujo objetivo primário era provocar a mudança político-ideológica dos considerados "detidos subversivos". Para tanto, os presos foram divididos em grupos conforme o grau de periculosidade, ou de envolvimento com a militância: G1 - Resistente considerado o grupo dos "irrecuperáveis"; G2 - Indefinidos, os que deveriam ficar em observação; e G3 - Dúctiles, os considerados "recuperáveis"[24]. Em Villa Devoto, as presas ficavam separadas espacialmente a partir dessa classificação e, como aponta Santiago Garaño, isso refletia também nos benefícios ou não que iriam receber (GARAÑO, 2020, p. 106-107), sendo o G1 o que recebia o tratamento mais rígido, tendo que permanecer 19 horas por dia nas celas, sendo proibidas de realizar atividades físicas, artesanatos, possuir material de leitura, etc.

Outra estratégia de dessubjetivação eram as constantes rotatividades de celas, que visavam a desarticulação das detidas, a quebra das redes de solidariedade e das trocas não só de experiências de militância, como as trocas humanas, os afetos. "Las autoridades penales sabían que llevábamos una vida organizada de estudio y trabajo clandestino; por eso nos cambiaban, porque además de romper los lazos afectivos que

[23] Cabe ainda mencionar o caso paradigmático da Unidad 9 de La Plata, onde havia o chamado "Pavilhão da morte", onde eram alocados presos políticos - em geral, chefes guerrilheiros ou altos cargos do PRT-ERP-, cujo destino era, fundamentalmente, a morte.

[24] Diretrizes presentes em documentos secretos destinados aos detidos por razões políticas. Cf. SECRETO (Cdo Z 1 – Dpto III – Op – Doc EML – 22).

nos unían pretendían desorganizarnos" (DRAGO, 2007, p. 115), relembra Marga, mas apesar dessas tentativas de aniquilamento, seja físico ou psicológico, havia luta, por isso afirma: "no lograron ni amedrentarnos ni desunirnos. Al contrario, hicimos de la cárcel un espacio de resistencia, un lugar desde donde nuestras voces se unían a las de nuestra gente para luchar contra la destrucción y el silencio" (Id., p. 112-113).

Dessa forma, inúmeros eram os meios pelos quais resistir dentro do cárcere, resistência essa que não necessariamente era o enfrentamento direto:

> De los cuatro años que pasé en la cárcel de Villa Devoto, trece veces me mandaron a los calabozos de castigo. Los motivos fueron diversos. En muchas ocasiones me negué a los pedidos vejatorios de las celadoras en las requisas y por esa razón me llevaban a los chanchos. Otras veces me sorprendieron haciendo gimnasia dentro de la celda, o cantando en la ventana, o hablando en los locutorios con compañeras de otros pisos, y como todo estaba prohibido, me castigaban por quince días a vivir en solitaria (Id., p. 88).

Muitas vezes a resistência se dava pelo ato de subverter o ordenamento imposto, como no caso de Marga - uma detida G1, razão pela qual praticamente toda atividade estava proibida -, ainda que isso significasse um castigo mais duro, um risco à sua própria sobrevivência. Essas pequenas atitudes podem ser interpretadas à luz de práticas de resistência frente a um poder que se quer onipotente, que decide sobre a vida ou a morte. As redes de solidariedade construídas ao longo dos períodos de confinamento foram extremamente importantes para que esses sujeitos pudessem seguir dia após dia, de onde essas vozes puderam fazer coro frente ao "discurso da morte"[25], produzindo pequenas vitórias em meio a tanto terror.

> Siempre las mismas preguntas rondaban mi mente: ¿cómo será recuperar tantas libertades? Cuando más absorta estaba en mi mundo, el grito de la celadora me devolvía al espacio carcelario. El paso de una realidad a otra no me provocaba angustia, sino una tranquila nostalgia. Al menos me quedaba el placer de crear, con los recuerdos, mis propias realidades. Saberme dueña de esa libertad me daba mucha fuerza; por eso la defendí con uñas y dientes. Y

[25] Menção ao trecho da célebre *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, de Rodolfo Walsh. Cf. WALSH, Rodolfo. Carta abierta de un escritor a la junta militar (1977). In: WALSH, R.. **Operación Masacre** (1985). 20ª edición, Buenos Aires: Ediciones De la Flor.

> aunque me despojaron de lo más querido y me confinaron a vivir en solitaria, no lograron invadir ese territorio (Id., p. 128).

Nesse processo, a memória pode ser uma inimiga, fonte de dor por uma realidade perdida, mas pode também ser uma aliada, uma forma de se reconstruir enquanto sua existência é constantemente atacada. Saber-se dona de sua liberdade mesmo estando encarcerada, ainda que no campo da imaginação, foi fundamental para que Marga permanecesse firme, vencendo o "poder desaparecedor"[26].

Historia de unas sandalias ou as sandálias de uma história

Historia de unas sandalias é um pequeno texto presente em *Fragmentos de la memoria*, que Margarita dedica à memória de seu pai. Mas mais que isso, essas poucas linhas podem ser lidas como o testemunho de uma experiência dolorosa, a da prisão e repressão políticas, através de um par de sandálias.

Estando na Alcaidia de Mujeres de Rosario, o pai de Margarita lhe entregou um pacote com alguns itens, entre os quais estava um par de mocassins azuis, presente da mãe de uma amiga. "Los zapatos", rememora, "eran muy cómodos, pero yo me sentía extraña con ellos. Me los puse varias veces y finalmente terminó usándolos Mariana. Yo volví a mis sandalias de plataforma y tiritas negras, las que llevaba puestas el día que me detuvieron" (Id., p. 108). Curiosamente, apesar da praticidade dos sapatos fechados, Marga preferia usar as sandálias, companheiras da vida antes da prisão, ainda mais íntimas no cárcere. Seja no verão ou no inverno, as sandálias estavam sempre postas.

Talvez pela afetividade que as lembranças dos tempos em liberdade - liberdade até certo ponto, pois o terror rondava o cotidiano, mais ainda o daqueles envolvidos em alguma militância - trazia. Apesar da insistência de seu pai para que trocasse os sapatos, Marga se recusava: "En realidad, las sandalias me gustaban porque tenían plataforma, y como yo siempre andaba de tacos altos, me resistía a cambiarlas" (Id., p. 109). As sandálias remetiam à sua vida anterior e à sua luta no presente do cárcere; mais que vaidade, e também por ela, a plataforma simbolizava uma resistência, o ímpeto por não

[26] Cf. CALVEIRO, Pilar. Poder e desaparecimento. Os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

subverter seus ideais, não se tornar uma "recuperável", enfim, não mudar quem era. "Entré con ellas al sótano de la Alcaidía de Rosario y salí, también con ellas, de la cárcel de Villa Devoto" (Id., ibid.), reflete, de modo que podemos entender as sandálias e os seus ideais como inquebrantáveis.

Assim como muitos presos e presas políticos, quando recebeu a liberdade, Marga foi obrigada a deixar o país rumo aos Estados Unidos. Levou consigo as sandálias e mesmo as tendo trocado por sapatos novos, permaneceu com elas por mais um tempo, talvez por apego, ou quem sabe por que ao lado delas vivenciou momentos inesquecíveis e inenarráveis, ou porque simbolizavam a sua experiência de quase aniquilamento que, a partir desse momento, passaria a ser deixada para trás para assumir uma nova roupagem, também de luta e resistência, agora por meio do exílio: "Me dio pena abandonar las sandalias que fueron como la extensión de mis pies, mudos testigos de tanto horror y tanta muerte" (Id., ibid.).

O exílio como "la luz del sol": ilumina e lança sombras

O exílio perpassa diferentes tempos e sociedades e fez parte da vida de inúmeras Margaritas. A América Latina ao longo do século XX se viu atravessada pela experiência exilar, com as várias ditaduras deflagradas e pela diáspora, com a Revolução Cubana. Nesse sentido, Roniger e Sznajder apontam que enquanto o "destierro se desarolló como un fenómeno de élite durante el siglo XIX cuando la participación política era restringida, se volvió una tendencia masiva durante el siglo XX, cuando las nuevas movilizaciones y una participación más inclusiva desembocaron nuevamente en regímenes autoritarios" (SNAJDER; RONIGER, 2013, p. 19 apud GONÇALVES, 2016, p. 5). No que tange às ditaduras, muitos fugiram da repressão em direção aos países vizinhos, especialmente no Cone Sul, porém, com os sucessivos golpes, ficava cada vez mais difícil encontrar um local seguro[27].

[27] Nesse período o continente latino-americano foi bombardeado por golpes, na Guatemala e no Paraguai em 1954, no Brasil em 1964, no Peru em 1968, no Chile e Uruguai em 1973 e na Argentina em 1976.

Segundo a historiadora Marina Franco (2010, p. 1-2), nos discursos atuais, o exílio "es considerado otra forma más de la represión estatal y paraestatal de los años `70, junto con la desaparición, la cárcel y la tortura, y sus protagonistas -los exiliados- son considerados víctimas de esa violencia". Os exilados, assim como os sobreviventes, eram vistos com certa reprovação, com desconfiança, sob a suspeita da traição, de modo que a memória do exílio, em grande parte, busca justificar suas ações através de uma legitimação enquanto "pena", "condenação" (Id., p. 2-3) e, no caso dos presos políticos, essa carga se torna ainda mais pesada por conta da figura do desaparecido, que ganhou um lugar de destaque nas reivindicações dos movimentos sociais, de direitos humanos, pois enquanto preso político, havia um lugar, um corpo.

Margarita traduz isso ao rememorar as dificuldades de falar sobre as coisas simples da vida que se perdem ao ser encarcerado: "Durante los primeros años de exilio no podía hablar de libertades cotidianas violadas. Comparadas con el horror de los muertos y desaparecidos, aquéllas eran insignificancias que no merecían contarse" (DRAGO, 2007, p. 22). Esses relatos muitas vezes acabavam sendo silenciados por haver, de certa forma, necessidades "mais urgentes", como a localização dos desaparecidos e as denúncias dos crimes de lesa-humanidade, contudo, essas memórias, essas experiências do exílio devem ser entendidas como mais uma das formas de repressão estatal, como aponta Franco, justamente pela forma como o exílio é concedido enquanto "opção"[28], pois esta escolha gira em torno de deixar o país ou permanecer na prisão (PISARELLO, 2014; FRANCO, 2010), ou seja, não é uma escolha justa, é uma escolha pela liberdade, pela sobrevivência.

Esse foi o caso de Marga, quando em 9 de julho de 1980, dia da independência argentina, foi publicado no jornal o nome dos presos políticos que sairiam em liberdade: "Al final de la larga lista, y bajo el subtítulo Opción para salir del país, aparecían nueve nombres. Entre ellos figuraban el mío y el de Daniela" (2007, p. 130), cujo destino foi os Estados Unidos, de onde retornou apenas após o fim da ditadura.

[28] Inúmeros presos políticos e ex-desaparecidos precisaram deixar o país rumo ao exílio. Para os presos políticos havia três opções de saída do cárcere, sendo uma delas a liberação, podendo ocorrer em diversas modalidades, e as outras duas por meio do exílio, sendo por expulsão ou deportação ou por "opção", esta última respaldada pelo artigo 23 da Constituição que dizia que aos detidos à disposição do PEN em razões "preventivas" e sem processos, poderiam escolher entre permanecerem presos ou saírem do país em direção a um país que os aceitasse (PISARELLO, 2014, p. 283-284).

> Al fin, cuando salí en libertad, mi padre se alegró pero también sintió mucha pena. No aceptaba que me sacaran del país y no me permitieran volver. Temía por la salud de mamá y la de Vicente, y también por él porque ya sentía enflaquecer las fuerzas. Nos despedimos en el aeropuerto de Ezeiza donde compartí media hora con él, con mi madre, mis dos tías y algunas vecinas. Nos volvimos a ver en junio del '84, cuando regresé a Argentina (Id., p. 161).

Esse trecho escancara como o exílio atravessa a vida dos sujeitos, suas relações familiares, cortando as ligações com seu país, promovendo rupturas profundas nas intersubjetividades. Todavia, o sujeito do exílio não deve ser visto como mera vítima passiva, que se resigna apenas a deixar o país e sua vida para trás, o exilado é, ao contrário, um agente ativo, seja por buscar sobreviver, subvertendo os objetivos de aniquilação ditatoriais seja usando o exílio como espaço de denúncia, como possibilidade de atingir a ditadura testemunhando os crimes cometidos, cobrando os organismos internacionais a pressionarem o governo, em suma, um meio de lutar contra o terrorismo de estado.

> Al principio escribía con la intención de dar testimonio sobre la resistencia heroica de las prisioneras políticas argentinas ante los crímenes y violaciones de la dictadura militar del '76, tarea a la que me dediqué desde el día en que recuperé la libertad, en espacios y foros donde era posible la denuncia [...]
>
> Ahora, al propósito de contar para denunciar y dar testimonio, se agrega el de escribir para reconstruir y sanar un yo fragmentado y disperso (Id., p. 21-22).

Margarita mostra que o exílio pode servir tanto para denunciar os crimes e buscar justiça, como para reconstruir a si, sobreviver física e psicologicamente. As denúncias só puderam ser realizadas a partir do exílio, do contrário, não seriam toleradas em solo argentino, dado o perigo iminente de retorno à prisão ou do desaparecimento em algum centro clandestino de detenção. Assim como reconstruir o eu fragmentado e disperso e dar voz às prisioneiras políticas através da escrita enquanto o regime ainda estava em vigor, só foi possível pelo exílio.

Nesse sentido, no dia de sua saída da prisão, Marga canta para as colegas: "Me voy hacia otras tierras/ en donde el sol caliente /lejos de mi gente/ y del encinar/ a cualquier parte/ a cualquier lugar/ siguiendo otras pisadas/ el camino no acaba en el

encinar" (Id., p. 132) - canção do cantor espanhol Joan Manuel Serrat, exilado pela ditadura franquista e censurado em diversas ditaduras da América Latina -, ciente de que o exílio significava a partida para um lugar distante, longe dos seus, mas que, ao mesmo tempo, não era o fim, era uma sobrevida, uma oportunidade de se somar à luta anti ditatorial agora do lado de fora.

Isso vai ao encontro do postulado pelo historiador Marcos Gonçalves a respeito da memória de indivíduos que atravessaram situações de extrema violência, violência esta sistemática, e que, apesar de para muitos significar a ideia de derrota e vergonha, o exílio pode ser um espaço de ativismo e essas memórias podem adquirir um papel importante na construção não só da História desse passado traumático, como também na reivindicação por Memória, Verdade e Justiça:

> É dessa história coletiva gerada pela intensificação de um grau inédito de terror de Estado [...] de onde se podem depreender histórias particulares, testemunhos de militância que atravessam o tempo, instalam-se no passado vivido em refúgio e exílio, e cristalizam no presente sonhado como continuidade de uma luta por justiça menos que encerrada, mas ainda em construção (GONÇALVES, 2016, p. 1).

Por isso é importante ter em mente que o testemunho do exílio e/ou a partir do exílio possui uma série de nuances, características próprias, como conclui Barthon Favatto Jr.: "À medida em que se remove a casca, a capa que a protege e nomina, a obra literária exílica surge ao mundo organizada em camadas, tal como uma cebola, onde nos interstícios transluz seu caráter: libertador, transgressivo, denunciador e engajado" (2016, p. 8). E nessas camadas também há espaço para as subjetividades, a percepção individual, a experiência de si, como Margarita expõe de forma bastante sensível:

> Por eso, cuando salí de la cárcel quería recuperarlo todo: me emborrachaba de aire y me tragaba el sol, me perdía en espacios amplios y luminosos, me fascinaba ver a la gente sonreír, me sentaba a escuchar los sonidos de la tarde y me encantaba percibir los más sutiles, saboreaba con un placer exquisito cada bocado y cada trago de vino. 'Ella vive y hace todo como si fuera el último día', solía comentar un amigo ante el asombro que le producía mi estado de júbilo. A veces, cuando el trajín bullicioso de la gran ciudad quiere absorberme, me detengo, pienso en aquellos años y retomo el ritmo de la vida (DRAGO, 2007, p. 175).

São esses altos e baixos do exílio que complexificam a experiência, envolvendo memórias que, para o sujeito que testemunha, são carregadas de significados, tal como o conceito de Elizabeth Jelin de "memórias-narrativas", que se configuram na atribuição de sentido ao passado pelo sujeito, em uma dimensão afetiva e emocional, e que podem ser transmitidas de forma inteligível e, minimamente, coerente (JELIN, 2002, p.27). Daí o ímpeto de Margarita em não só denunciar os crimes da ditadura, dar voz às suas companheiras e à sua experiência no cárcere, mas também narrar os momentos cotidianos da vida, o lado "doce" do exílio de poder simplesmente sentir o sol na pele, ver as pessoas na rua, poder caminhar livremente, aproveitar a vida como se fosse o último dia.

Como Edward Said discorre, "o exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro [...] O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente" (2003, n/p.), de modo que podemos entender que essa dimensão afetiva e emocional do passado irrompe o presente e faz com que essas lembranças sejam imbuídas de significado.

É no interior das "memórias-narrativas" que está localizada a elaboração do passado, compreendendo as temporalidades que atravessam a passagem da experiência vivida para a experiência narrada, na forma do testemunho. Ainda nessa seara, Seligmann-Silva aponta que o testemunho é o vértice entre a história e a memória e as memórias do sobrevivente são evocadas pelo próprio devir histórico e pelas necessidades do presente; é a partir do presente que esse passado é elaborado: "[...] não existe um acesso direto a estas ruínas [do passado]. Elas se misturam com as de nossos presentes" (2010, p. 6-8) e é justamente nesse aspecto que está a força do testemunho de Margarita ao mostrar o compromisso político e coletivo de sua vivência individual, mas também de elaborar o exílio como uma experiência contrapontística: "Hoy, cuando la luz del sol me invita a reflexionar sobre lo aprendido cuando toqué fondo, no quiero que se me olvide que en la guerra fui capaz de velar y defender mi libertad" (DRAGO, 2007, p. 129) e ao defender sua liberdade, foi capaz de defender também o *nunca más*.

A modo de conclusão

Rodolfo Walsh escreveu que "El verdadero cementerio es la memoria"[29], porque é nela que reside e se acumulam os restos de experiência ininteligíveis e é nela onde os corpos, antes *NN*, ganham sua morada definitiva. Mas é também na escrita que a memória pode se transformar em cemitério.

Muitas vezes a escrita pode ser sanadora, muitas vezes existe a necessidade de narrar como forma de superação do trauma, como forma de render um túmulo aos que padeceram. Nem sempre é um caminho fácil e escrever não significa necessariamente a superação. Primo Levi, Jean Améry, Graciela Lo Prete, são alguns que narraram os horrores pelos quais passaram e, apesar disso, tiraram as próprias vidas. Outros preferem o silêncio e o esquecimento, que são tão necessários quanto à externalização.

A escrita de Margarita se faz pela cura, mas também pelo compromisso ético-político que assume ao render tributo àqueles e àquelas que lutaram, que sucumbiram e desafiaram o poder. Ao defender sua liberdade, defendeu também a liberdade de tantos outros. Nessa perspetiva, o testemunho "pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos" (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12), sendo, portanto, fonte privilegiada e motor da busca por Memória, Verdade e Justiça, na qual os olhos permanecem voltados ao passado, mas alçando um futuro ainda em construção, tal qual o anjo da história benjaminiano, que pode ser visto também no belíssimo poema de Margarita que compõe seu livro testemunhal, com o qual este texto se encerra:

> Todavía hoy yo las escucho contar la historia de sus muertos y sus desaparecidos.
>
> Y todavía hoy les sigo viendo en la penumbra un lado del rostro entristecido, y el otro, sonriéndole a la esperanza (DRAGO, 2007, p. 157-158).

Fontes

Decreto nº 1368, de 07 de novembro de 1974, em Boletín Oficial de 07 de novembro de 1974.

Decreto n° 2772, de 06 de outubro de 1975, em Boletín Oficial de 06 de octubre de 1975.

[29] Cf. WALSH, Rodolfo. Carta a Vicki (1976). Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/389449-rodolfo-walsh-explica-como-y-por-que-murio-su-hija-vicki. Acesso: 19 de jun. 2022.

DRAGO, Margarita. (2007). **Fragmentos de la memoria**: recuerdos de una experiencia carcelaria (1975-1980). Nueva York: Editorial Campana.

NORMAS y procedimientos carcelarios impuestos a presos por razones políticas. "Campaña: Recuperación de Pensionistas" (Orden Especial n.o 13/77, julio 1977). Documentos Secretos utilizados por el Ejército Argentino. Año 1977. In: BEGUÁN, Viviana et al. (2006), Nosotras, presas políticas, Buenos Aires, Nuestra América.

Referências Bibliográficas

ÁGUILA, Gabriela. La represión en la historia reciente argentina: fases, dispositivos y dinámicas regionales. In: ÁGUILA, Gabriela; ALONSO, Luciano. (2013). Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur. Prometeo Libros: Buenos Aires, p. 97-121.

CALVEIRO, Pilar. (2013). Poder e desaparecimento. Os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. 1ª ed. São Paulo: Boitempo.

D'ANTONIO, Débora. (2016). La prisión en los años 70: historia, género y política. - 1a. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

FAVATTO JR., Barthon. Memórias de exilados cubanos: Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante. Sobre estilo, forma e conteúdo. In: SANTANA, Marcio S. de. (2016). Anais Eletrônicos I Seminário "Peter Gay e a Experiência Burguesa. Londrina: Editora UEL , p. 1-19. Disponível em: <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/intercontemp/pages/arquivos/05_Eventos/ISPGEB/Barthon.pdf>. Acesso em 07 set. 2021.

FRANCO, Marina. Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino. In: BOHOSLAVSKY, E; FRANCO, M; IGLESIAS, M; LVOVICH, D. (2010). Problemas de historia reciente del Cono Sur. Buenos Aires, UNGS-Prometeo.

FRANCO, Marina. La represión estatal en la historia argentina reciente: problemas, hipótesis y algunas respuestas tentativas. In: ÁGUILA, Gabriela; GARAÑO, Santiago; SCATIZZA, Pablo. (2016). Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/ Investigaciones; 57). p.15-43. Disponível em: <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/ libros/catalog/book/63>. Acesso em 10 de nov. 2021.

GARAÑO, Santiago. (2020). Memorias de la prisión política durante el terrorismo de Estado en la Argentina 1974-1983. - 1a ed. - Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata; Posadas: Universidad Nacional de Misiones. Libro digital. (Entre los libros de la buena memoria / 21).

GONÇALVES, Marcos. (2016). O indivíduo como valor: errâncias de um militante político no exílio europeu. In: ABHO; UFRGS. Anais Eletrônicos do XIII Encontro Nacional de História Oral. Disponível em:

<https://www.encontro2016.historiaoral.org.br/resources/anais/13/1461894117_ARQUIVO_O_INDIVIDUO_COMO_VALOR_TEXTO_COMPLETO.pdf>.

JELIN, Elizabeth. (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.a..

PISARELLO, Virgínia. Los presos políticos de la última dictadura y la opción del exilio. El caso de la cárcel de Coronda. In: JENSEN, S.; LASTRA, S., editoras (2014). Exilios: Militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta. La Plata: Edulp. 2014. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.371/pm.371.pdf >.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. (2007). A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática. Trad. Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: Edusp.

RANALLETTI, Mario. (2009). Contrainsurgencia, catolicismo intransigente y extremismo de derecha en la formación militar argentina. Influencias francesas en los orígenes del terrorismo de Estado (1955-1976). In: FEIERSTEIN, Daniel. Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina. Buenos Aires: PNUD; Prometeo Libros; EDUNTREF, p. 249-280.

ROUQUIÉ, Alain. (2009). Os militares da política latino-americana após 1930. In: BETHELL, Leslie. História da América Latina. A América Latina após 1930: Estado e política. São Paulo: Edusp. p.197-274.

SAID, Edward. (2003). Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras. On-line.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2010). O local do testemunho. Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 2, n. 1, p.3-20, jan - jun.

WALSH, Rodolfo. (1985). Carta abierta de un escritor a la junta militar (1977). In: WALSH, R. Operación Masacre. 20ª edición, Buenos Aires: Ediciones De la Flor.

WALSH, Rodolfo. (1976). Carta a Vicki. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/389449-rodolfo-walsh-explica-como-y-por-que-murio-su-hija-vicki. Acesso: 19 de jun. 2022.

Los testimonios de la generación que creció bajo la dictadura de Augusto Pinochet: un ejercicio de memoria que contribuye a (re)construir la Historia

Henri Billard[30]

Tras diecisiete años de dictadura encabezada por Augusto Pinochet, la llegada del primer gobierno democrático, el 11 de marzo de 1990, se da en un contexto políticamente complejo porque Pinochet sigue siendo el comandante en jefe del Ejército. Los pactos de la Transición entorpecen el trabajo de construcción de la memoria y no emerge, como se podía esperar una producción cultural significativa que interpretara y diera sentido al pasado reciente.

Podría decirse que tanto la detención de Pinochet el 16 de octubre de 1998 durante un viaje a Londres como el descubrimiento de 27 de millones de dólares ocultos en el Banco Riggs, van a cambiar la percepción que los chilenos tenían del dictador y de la dictadura. Como bien lo recuerda Tomás Moulian, "[e]s importante señalar que quienes no se habían perturbado por las acusaciones de torturas y desapariciones de personas sí lo hicieran a propósito de los fondos descubiertos" (2018:93). El impacto de lo ocurrido produce cambios de actitudes: los que guardaban silencio comienzan a dar testimonio de sus experiencias y se incrementa la aparición de discursos que indagan en el pasado.

Uno de ellos ha llamado nuestra atención. Se trata del libro antológico editado por Oscar Contardo *Volver a los 17: Recuerdos de una generación en dictadura* (2013) que contiene los testimonios inéditos de aquellos hombres y mujeres que nacieron en los años 70. Estos catorce relatos no-ficcionales, escritos por un conjunto de escritores y periodistas de orígenes diferentes, algunos de ellos hijos o nietos de opositores a la dictadura, funcionan como fragmentos. Cada uno de ellos es un ejercicio de memoria que contribuye a (re)construir la Historia. En este trabajo se pretende entonces analizar la relación que se establece entre la experiencia de crecer en dictadura y su representación y poner en evidencia sus dificultades, traumas y compromisos.

[30] Universidad de Poitiers, CRLA-Archivos.

Una catástrofe es un "suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas" (RAE) y que se caracteriza por ser colectivo e inhabitual y por la brutalidad con la que aparece en un espacio geográfico determinado. Un golpe de Estado es un hecho desgraciado e infeliz que provoca, en primer lugar, una catástrofe social, histórica y política, y que, en un segundo tiempo, tendrá consecuencias sobre la población, provocando una catástrofe psíquica. Cuando los militares llegaron al poder el 11 de septiembre de 1973 lo hicieron precisamente de manera brutal, alterando el orden institucional mediante la implementación rápida de un gobierno *de facto* que estableció su propia ley. Se suprimieron los derechos civiles, las libertades públicas y se anularon las garantías constitucionales. De esta manera se pusieron en práctica diversos operativos de inteligencia que desarticularon las organizaciones sociales y políticas que apoyaban a Salvador Allende. Desde el primer día del golpe los servicios de inteligencia, principalmente del ejército (SIM) y de la aviación (SIFA), procedieron a detenciones e interrogatorios con tortura a militantes de la Unidad Popular y al seguimiento y la intimidación de sus simpatizantes. El resto de la población aprendía a vivir con las reglas de los estados de emergencia y de peligro de perturbación de la paz interior, las cadenas nacionales de radio y televisión y la censura generalizada. Los servicios de inteligencia de las tres ramas de las Fuerzas Armadas fueron finalmente reagrupados de manera oficial, ya que operaban de *facto* como uno solo desde noviembre de 1973, el 14 junio 1974 dando paso a la creación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) bajo la dirección del general Manuel Contreras.

Volver a los 17: Recuerdos de una generación en dictadura nos ofrece el testimonio de un grupo de hombres y mujeres nacidos entre 1969 y 1979. Se trata de quince relatos que ahondan en el recuerdo, relatando experiencias, anécdotas y quiebres traumáticos de los familiares, amigos o conocidos que los rodearon u acompañaron durante el periodo que va desde la niñez hasta la entrada en el mundo de los adultos. A estos recuerdos se unen las experiencias privadas de cada uno de ellos que a su vez se conectan entre sí, dando origen a un ejercicio de memoria individual y colectivo que como lo señala Oscar Contardo, el compilador: "Este libro es un coro de recuerdos, una convocación a visitar lo que nunca termina por abandonarnos aunque nos empeñemos: nuestra propia historia" (Contardo 2013: 27).

Al leer los quince relatos se observa que hay una serie de hechos, sentimientos, sensaciones y códigos que se repiten de una u otra forma, estableciendo puentes entre

las vivencias de cada autor-testigo y transmitiendo a la vez la atmósfera política, cultural y emocional de una parte del Chile de aquellos años. Estas visitas al pasado con la mirada del adulto que estuvo "allí", como niño y como adolescente, contribuyen entonces a dar otra visión de la dictadura. "Este libro pretende [volver al pasado] invocando recuerdos personales, memorias privadas de un puñado de escritores convocados a dar un testimonio íntimo de todo aquello que se desató con el golpe" (Contardo: 13).

Al evocar el 11 de septiembre de 1973 y las primeras semanas posteriores, los testimonios de los autores que habían nacido antes de estas fechas aparecen nebulosos e incompletos: Rafael Gumucio nos dice: "Las fechas de todo ese mes me resultan confusas. Ese día que no recuerdo es de alguna forma lo único que recuerdo. En la raíz de todos los demás recuerdos está ese terror mío que no puedo expresar […]" (119-120). Andrea Jeftanovic por su parte señala: "No comprendo el peso de los acontecimientos, pero sí percibo la urgencia en las salidas intempestivas, las llamadas telefónicas con vos cortante" (167).

Nos encontramos también con descripciones que ponen de relieve los cambios inmediatos que provocó el golpe de Estado en la vida cotidiana y familiar. Alvaro Bisama recuerda, por ejemplo, que en aquella época su padre "estuvo escondido en varias casas por una semana" y que "el único día que fue a su casa, un vecino lo denunció y los marinos se lo llevaron detenido al buque carguero *Lebu*" (31). Andrea Insunza, nos dice que dado que su abuelo materno era Luis Corvalán, secretario general del PC desde 1958, "la familia de [su] madre se escondió. [Su] madre lo hizo en la casa de una de sus amigas […], que era hija de un juez. Durante el día se escondía en el entretecho para evitar ser vista por la empleada", (146). Rafael Gumucio evoca la "noche en que [su] mamá yació desnuda en la Academia de Guerra [junto a otras mujeres] [t]odas igualmente vendadas, amarradas esperando su turno para ser torturadas […]" (121).

Todos los ejemplos anteriores muestran como Chile se transformó en un espacio vigilado y controlado por los militares, en el cual cualquier persona y en cualquier momento podía ser detenida, torturada y asesinada. Eran los efectos del modelo teórico de la "Doctrina de Seguridad Nacional", según la cual los militares identificaban a todos los militantes de izquierda como el "enemigo interno" que atentaba contra la estabilidad

y la seguridad del país. La aplicación de esta doctrina permitirá que "[l]a vida [sea] una certeza puesta en duda y [que] la muerte [sea] reemplazada por la figura legal del detenido desaparecido, un limbo cruel lleno de deudos" (Contardo, 24).

La militarización del Estado y la política encuentra una de sus manifestaciones en la figura del delator, representada ya sea por "ciudadanos comunes" (206) o por los agentes de seguridad, que "[h]acían como que leían el diario en la plaza" (206), acentúa los efectos psicológicos de la instauración del miedo: "Entendía, por ejemplo, que era necesario ser cauteloso con las palabras, que ahí había peligro. Yo no hablaba mucho, de cualquier manera. Cuando me preguntaban si mis padres eran comunistas, decía que ellos eran argentinos" (70-71). "Yo recuerdo esa noche como el momento en que sentí que ya no estábamos a salvo" (153). "Yo estaba asustado, pero mi padre apretó mi mano con fuerza y le sostuvo la mirada a ese tipo [un agente de la CNI que nos había mostrado su arma] hasta verlo cerrar su chaqueta e irse caminando" (184). Y por último Andrea Insunza nos ofrece un testimonio del día en que "la dictadura entró en [su] casa" (150) en 1984, cuando ella tenía 10 años. "Al llegar a la esquina unos vecinos le dijeron [a su padre] que habían visto cómo metían a alguien en un auto, a la fuerza. Esa era la persona que gritaba. Ese era mi tío" (151).

Otro aspecto que se desprende de los testimonios presentes en *Volver a los 17* tiene que ver con la implantación en Chile de un modelo social, político y económico mediante el cual Pinochet buscaba "reconstruir la nación" (Viera-Gallo: 2006). Las Fuerzas Armadas justificarán precisamente la necesidad de no fijar plazo a su gestión de Gobierno por el imperativo de cumplir lo que ellos consideran como una misión patriótica (Maestre: 1989, 33). Para implementar la transmisión de los valores asociados a este proyecto, el gobierno *de facto* tomará el control del sistema educativo mediante la creación del Consejo Superior de Educación. A través de este organismo se buscaba además "acabar con las orientaciones marxistas dentro de las escuelas, y también dentro de las instancias mayores de toma de decisiones como el Ministerio de Educación" (Molina et al 2011: 50). Una de las manifestaciones concretas del proyecto nacionalista de Pinochet la encontramos en los actos cívicos obligatorios en todos los establecimientos educacionales del país. Nora Fernández lo recuerda así:

> Alguien se paraba delante y daba un discurso breve según lo que la semana traería: el día del carabinero, el día de las glorias navales, el día de

> la batalla de Maipú, el día del desastre de Rancagua o cualquier otra gesta heroica que viniera al caso, y luego se escuchaba una grabación por altoparlante con el Himno Nacional mientras se izaba la bandera. Todos cantábamos el himno nacional con la estrofa de «vuestros nombres, valientes soldados, que habéis sido de Chile el sostén. […] Nuestros pechos los llevan grabados, lo sabrán nuestros hijos también» (87).

Patricio Fernández, por su parte, nos dice que en su colegio, *El Verbo Divino*, un establecimiento educacional católico, muy apreciado por la clase alta de Santiago, "se realizaba en el patio central un acto patriótico, consistente en cantar el Himno Nacional, con todos de pie y formados en hileras" (103). Este acto se realizaba porque, "[s]e supone que la política había llevado al país al caos y el principio rector de la dictadura era El Orden. [También] nos dice que se sabían el himno de carabineros "Orden y Patria es nuestro lema…"– y el de los marinos, "brazas a ceñir" (103). Su recuerdo de los profesores es elocuente: "No se atrevían a hablar de buenas a primeras, pero pronto descubrí que la mayoría pertenecía al otro mundo" (109). La escuela aparece entonces en estos recuerdos como un lugar en el que mediante la forma "cumplió una función modeladora" (52) de los futuros ciudadanos según el modelo impuesto por las autoridades de la época y que sobre el fondo, fue obligada, mediante la coerción, a ser un instrumento para establecer "un relato histórico que justificase la acción de la junta de gobierno" (52).

Entre los múltiples casos de abusos, torturas y asesinatos cometidos por la dictadura, hay uno que aparece en varios de los testimonios de la antología *Volver a los 17*. Se trata del llamado "Caso degollados". El 28 de marzo de 1985, mientras Chile estaba bajo el estado de sitio, el publicista Santiago Nattino fue secuestrado en plena calle. Al día siguiente, el profesor Manuel Guerrero y José Manuel Parada, sociólogo y jefe del Departamento de Análisis de la Vicaría de la Solidaridad, se encontraban conversando a la entrada del Colegio Latinoamericano. Ambos eran militantes del Partido Comunista al igual que Santiago Nattino. De pronto fueron secuestrados por tres individuos, "[u]n grupo de bigotudos de lentes ahumados" (94), que descendieron de un *station wagon* Opala. Jorge López, un profesor del mismo establecimiento, intentó evitar el secuestro. Su gesto casi le cuesta la vida ya que uno de los captores le disparó a quemarropa, dejándolo gravemente herido. Mientras tanto un helicóptero volaba a baja altura y carabineros realizaba desvíos en el sector.

Pese al recurso de amparo presentado ante la Corte de Apelaciones, a las declaraciones del sacerdote Santiago Tapia, vicario de la Solidaridad, y a la presión que se ejercía sobre el Gobierno, sobre todo a través de las radios Cooperativa y Chilena, el 30 de marzo de 1985 se encontraron los cuerpos degollados de Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel Parada en la comuna de Quilicura, cerca del Aeropuerto de Santiago. La noticia tuvo fuertes repercusiones tanto en Chile como en el extranjero. La dictadura, que ya se encontraba bajo una fuerte presión por el aumento de las protestas callejeras, se vio aún más cercada por la presión mediática del asesinato de los tres militantes comunistas. Nora Fernández nos brinda este recuerdo de aquel día:

> […] una mañana de marzo del año 1985 escuchamos un reporte inquietante en la radio. El locutor relataba un hallazgo macabro, así decía. Tres cuerpos habían aparecido degollados en un sitio eriazo camino al aeropuerto de Pudahuel. La policía y los detectives estaban llegando al lugar de los hechos. El locutor hablaba de desconcierto. Gran desconcierto, así decía. Al parecer, todo era confuso y extraño, pero a nosotros lo que más nos llamó la atención fue la palabra degollados. (93)

Al leer otros testimonios vemos que la curiosidad que suscita la palabra "degollados" al interior del espacio privado de Nora Fernández y su familia, se conecta con otras vivencias similares, como la de Oscar Contardo: "No me atrevía a preguntarle a mis padres [por el significado de la palabra degollados], quería protegerlos de tener que decirme algo que intuía demasiado violento como para que un niño tuviera que escucharlo" (18). Al reelaborar por medio del testimonio escrito estos pasajes de la infancia en dictadura, quedan en evidencia las secuelas y trastornos en el niño-espectador como resultado del ambiente represivo instaurado por el régimen militar. Pablo Illanes lo expresa claramente: "Tres temores marcaron mi infancia: el miedo a la guerra, a los terremotos y a los secuestros" (134).

A lo largo de los 15 relatos de la antología *Volver a los 17* aparece, aunque con mayor o menor intensidad, la figura de Pinochet. La publicidad ideológica del régimen utilizaba tácticas que servían para rendir culto a la personalidad del dictador. Él era la figura central, el líder indiscutido del proyecto modernizador del país. Para destacar su figura se empleaba una estética que llevaba el sello nacionalista y autoritario del mensaje pinochetista. Alvaro Bisama recuerda una de esas puestas en escena, que tuvo lugar en 1987, cuando él tenía doce años:

> Pinochet vino. Todo el pueblo paró, cambió su rutina. Nos obligaron a ir a verlo. A las diez de la mañana suspendieron las clases y nos llevaron a un inmenso sitio baldío que quedaba detrás de un gimnasio […]. Había policías y pequeños funcionarios municipales controlando todo, francotiradores apostados en los techos vecinos: las siluetas recortadas sobre el cielo de gente que no soltó nunca su rifle, preparados para cualquier cosa. Sonidos de *walkie-talkie*, sonidos de unos parlantes que transmitían música chilena, sonidos de proclamas, el ruido emitido por el espectáculo triste de una dictadura que se acaba en un pueblo que finge una celebración. (42)

En otros relatos, como el de Alvaro Bisama, la dictadura aparece relacionada con la saga cinematográfica *Star Wars*, la Guerra de las Galaxias, y, por extensión, la figura del dictador se asocia con la de Darth Vader, célebre personaje de la misma película. Recordemos que Anakin Skywalker era un esclavo que más tarde llegará a ser un miembro de la orden Jedi. Darth Sidious, temible emperador, que para gobernar utiliza el miedo y la represión, lo manipula, logrando que traicione a los suyos y a la República Galáctica. En ese momento pasa al lado oscuro de la Fuerza y se convierte en Dark Vader, el elegido. Pablo Illanes recuerda que un jueves que sus padres llegaron tarde, debido a los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes en el centro de Santiago, recibió un regalo que "cambiaría totalmente [su] visión del mal" (133).

> Él, máximo villano de nuestras peores pesadillas, la figura clave de la colección, la que nadie tenía porque no llegaba, decían algunos, o, según reza una teoría, porque el régimen había prohibido la importación de esa figura en particular, la de un villano psicoseado por el poder y el miedo, un ser descastado sin más ambición que la de mandonear.
>
> […]
>
> Esa noche, mientras jugaba a oscuras con la miniespada móvil de Darth Vader, pregunté por qué se cortaba la luz. Mi papá me explicó a grandes rasgos lo que estaba pasando en el país. Hasta ese momento solo tenía ideas e imágenes. (134)

En medio de los cortes de luz que solían ocurrir durante las protestas, Pablo Illanes recuerda que conoció la dictadura por Darth Vader (133) y que aquel día jueves en la noche sus padres le "contaron la verdad", "o al menos la verdad que [ellos] habían vivido" (135) durante la Unidad Popular y el día del golpe. El autor de este testimonio no solo evoca un fragmento de su infancia. Illanes establece además un paralelismo entre la simbología de la película *Star War* y la realidad del Chile de los 70. Pinochet aparecía el 23 de agosto de 1973 como un militar confiable y respetuoso de la Constitución, y fue nombrado por estas razones por Salvador Allende para ser el

comandante en jefe del Ejército en un contexto políticamente sensible. Al igual que Darth Vader, Pinochet traicionará luego a la República y a sus defensores, pasando al lado oscuro de la Fuerza al sumarse a los golpistas que provocaron el quiebre institucional.

Por último, cabe mencionar la importancia que tienen en la mayoría de los testimonios los recuerdos asociados a la lucha en las calles contra la dictadura durante los años ochenta, el atentado contra Pinochet en 1986 y el ambiente polarizado al extremo con motivo plebiscito del 5 de octubre de 1988. A este respecto José Manuel Simián nos dice: "La violencia estaba en el aire de una manera que hoy hemos olvidado" (211).

Cabe recordar que la Constitución de 1980 estipulaba la realización de un plebiscito. En caso de victoria del Sí del candidato propuesto por la Junta de Gobierno, en la ocurrencia Pinochet, este podría seguir al mando del país por ocho años más. Si ganaba el No se realizarían elecciones parlamentarias y presidenciales y en marzo de 1990 terminarían los efectos de los artículos transitorios (Navia 2007: 18).

Como bien lo señala Víctor Cofré esos eran "tiempos de definiciones" (63). Por un lado el gobierno militar, que buscaba legitimar su acción, decide adoptar una serie de medidas para regularizar la actividad política, como por ejemplo una ley de partidos políticos que permitirá la legalización de la Democracia Cristiana en 1987 y, posteriormente, en 1988, del PPD, un partido instrumental de izquierda. (Navia: 2007, 19). Por otro lado, los opositores a Pinochet también tuvieron que tomar la difícil decisión de aceptar la oferta de la dictadura. Participar en el plebiscito no fue fácil porque al hacerlo, ellos estaban reconociendo la legalidad de la Constitución promulgada por Pinochet sin tener garantías de que en caso de la victoria de la opción del NO los militares respetarían el veredicto de las urnas. El temor de que se manipularan los resultados se mantuvo hasta bien entrada la noche de aquel 5 de octubre, como lo recuerda Andrea Insunza:

> A las diez de la noche, Cardemil (subsecretario del Interior) dio un segundo cómputo en que seguía ganando el Sí con un 51% versus un 46%.
>
> No recuerdo bien si fue entre cómputos o después del segundo, pero sí que mi papá llegó a la casa relativamente temprano. Mi mamá ya estaba ahí. Las tres nos asomamos a la puerta. Mi papá caminó desde el protón. No

> gritó. No corrió a abrazarnos. Sencillamente se acercó y nos dijo: "Se acabó. Ganamos" (164).

La descripción de la actitud mesurada y contenida del padre, por una niña de 13 años, nieta por el lado materno de Luis Corvalán, secretario general del PC desde 1958, expresa toda la complejidad de ese triunfo. La derrota de Pinochet era el primer escollo de una larga serie antes de que Chile pudiera volver a vivir plenamente en democracia. A partir del 11 de marzo de 1990 comenzará la acción de un gobierno elegido en las urnas que sin embargo tendrá que coexistir con un "importante legado de autoritarismo político e institucional" (Salazar: 2000: 183). Tomás Moulian, en su libro *Chile actual: anatomía de un mito*, es todavía más crítico cuando dice que la "llamada transición [operó] como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada con el silencio" (2002: 38).

Los recuerdos fragmentados de los hijos y nietos de oponentes a la dictadura presentes en la antología contribuyen a romper ese silencio, ofreciendo a los chilenos una visión diferente de las lógicas represivas, de la experiencia de vivir con miedo, de ser víctima de la exclusión. La experiencia traumática de crecer en dictadura provocó precisamente una alteración en la vida de estos niños y adolescentes, cuyos relatos, transmitidos ahora siendo adultos y por medio de la escritura no ficcional, cumplen una función restauradora y pedagógica que facilita el trabajo de memoria. Así estos testimonios están generando significados que ayudan precisamente a la toma de conciencia de lo sucedido y a examinar críticamente y desde perspectivas hasta ahora no priorizadas esos diecisiete años de régimen de oprobio.

Bibliografía

Contardo, Óscar (ed.) (2013): *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Santiago, Planeta.

Eloy, Horacio (2014): *Revistas y publicaciones literarias durante la dictadura (1973-1990)*. Santiago, Piso Diez.

Garretón, Manuel Antonio (2000): *La sociedad en que vivi(re)mos. Introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago, LOM.

Garzón Vergara, Juan Carlos: «La seguridad y las Fuerzas Armadas en América Latina y el Caribe», en: Álvarez Veloso, David (et al.) (eds.): *El papel de las Fuerzas*

Armadas en América Latina. Seguridad interna y democracia. Buenos Aires: CLACSO, 2012, pp. 11-61.
Lagos, Humberto (2001): *El general Pinochet y el mesianismo político*. Santiago, LOM.
Maestre, Juan (comp.) (1989): *Constituciones y leyes políticas de América Latina, Filipinas y Guinea Ecuatorial*. Sevilla, CSIC, tomo II, vol. I.
Molina, Rodrigo (et al.) (2011): *La escuela como engranaje de la dictadura: historia oficial y rituales escolares en la reconfiguración de la identidad ciudadana 1973-1979*. (Tesis para optar al título de Profesor en Historia y Ciencias Sociales y al grado de Licenciado en Educación). Santiago, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2164/tphis85.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado 01 de agosto de 2022).
Moulian, Tomás (2002): *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago, LOM.
—, (2018): "Cuándo empieza la Transición a la democracia", *Anales* núm 15, pp. 87-93.
Navia, Patricio (2007): «El pluralismo y el arcoíris de la Concertación», *Revista UDP Pensamiento y Cultura* 3:5, pp. 17-22.
Salazar, Mauro (2000): «Autoritarismo y democracia en el Chile de la posdictadura: los enclaves autoritarios y los límites de lo político», en: Salazar, Mauro; Valderrama, Miguel (comps.): *Dialectos en transición: política y subjetividad en el Chile actual*. Santiago, LOM / Universidad Arcis.
Viera-Gallo, José Antonio (2006): «Pinochet y los años de plomo», *La Nación*, 10-XII-2006, http://www.lanacion.cl/noticias/opinion/pinochet-y-los-anos-de-plomo/2006-12-10/210152.html (consultado 01 de agosto de 2022).

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN LA LUCHA Y REPRESENTACIÓN DEL PASADO

Música x La Identidad La Plata. Un espacio de militancia a través del arte

Paula Mesa[31]

Introducción

La violación de los derechos humanos en nuestro territorio comenzó con la conquista española que masacró a los pueblos originarios a partir del siglo XV. Tuvo una segunda etapa con la guerra civil luego de la independencia de España en el siglo XIX. En esta lucha interna se oponían dos modelos que siguen enfrentados hasta nuestros días: una clase dominante fuertemente anclada en Buenos Aires que intenta imponer un modelo de país basado en experiencias extranjeras en oposición a un modelo federal que plantea una construcción de país partiendo de nuestra propia realidad.

A estos dolorosos momentos de nuestra historia se sumaron los sistemáticos golpes de estado que padecimos hasta la caída del último gobierno cívico eclesiástico militar en el año 1983. Esas acciones en muchos momentos han sido invisibilizadas por la historia oficial. Con el regreso a la democracia, el revisionismo histórico y los organismos de derechos humanos comenzaron a mostrarnos otra historia.

Supimos que ese golpe de estado cívico eclesiástico militar había desaparecido a 30.000 personas. También supimos que centenares de bebés fueron secuestrados con sus padres o nacieron durante el cautiverio de sus madres embarazadas. Esta terrible realidad dio lugar a una búsqueda incansable y creativa de las Abuelas de Plaza de Mayo. En este marco de construcción colectiva se crearon los espacios de Teatro x la Identidad, Deportes x la Identidad, Pueblada x la Identidad, entre otros.

[31] Docente investigador de la Facultad de Artes UNLP). Integra la cátedra de Lenguaje Musical Tonal. Es miembro de la IASPM-AL (grupo de investigación en música popular latinoamericana) y de FLADEM-AR (Federación latinoamericana educación musical). En el año 2017 construye el espacio de MXI La Plata (música x la identidad) en apoyo a la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo. Conforma el grupo REDCLA (red de compositoras latinoamericanas). Actualmente se encuentra finalizando su tesis de doctorado en la Facultad de Artes de la UNLP.

En el presente trabajo desarrollaré las características del espacio de arte y militancia: Música x la Identidad La Plata, el cual nace en el año 2017 como un lugar de encuentro, para visibilizar la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo.
En estos 5 años de vida participaron de MxI más de 100 artistas de nuestra ciudad, intérpretes y compositores/as de diversos géneros, para poder seguir transmitiendo memoria y acompañar a nuestras abuelas.

Un poco de historia

Abuelas de Plaza de Mayo es una organización no gubernamental creada en 1977 cuyo objetivo es localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños desaparecidos por la última dictadura argentina.
Transcribo algunos fragmentos del texto que puede leerse en su página oficial:

El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas se adueñaron del poder en la Argentina por medio de un golpe de estado. El régimen militar, que se autodenominó "Proceso de Reorganización Nacional", desapareció a 30.000 personas de todas las edades y condiciones sociales. Centenares de bebés fueron secuestrados…En la ESMA, Campo de Mayo, Pozo de Banfield y otros centros de detención de la dictadura, funcionaron verdaderas maternidades clandestinas, incluso con listas de matrimonios en "espera" de un nacimiento, y unos 500 hijos de desaparecidos fueron apropiados como "botín de guerra" por las fuerzas de represión. Algunos niños fueron entregados directamente a familias de militares, otros abandonados en institutos como NN, otros vendidos. En todos los casos les anularon su identidad y los privaron de vivir con sus legítimas familias, de sus derechos y de su libertad.

Las Abuelas siguen buscando a sus nietos, hoy adultos, pero también a sus bisnietos -que, como sus padres, ven violado su derecho a la identidad-, y con esta finalidad trabajan los equipos técnicos de la institución, además de crear las condiciones para que nunca más se repita tan terrible violación de los derechos de los niños y exigir castigo a todos los responsables de estos gravísimos delitos.

Los gobiernos de facto terminaron hace años y la situación de los derechos humanos en Argentina ha mejorado mucho. Las leyes de "Obediencia debida" y "Punto Final"

conocidas como leyes de impunidad fueron anuladas por la Corte Suprema el 14 de junio de 2005 utilizando la figura de Crímenes contra la humanidad. A partir de ese momento se reabrieron juicios a genocidas que habían sido condenados y liberados, los centros clandestinos de tortura se convirtieron en espacios de memoria como la EX ESMA, en CABA o la EX Comisaría 5º de La Plata; los planes de estudio en los distintos niveles del sistema educativo comenzaron a trabajar conceptos relacionados con la identidad y los Derechos Humanos. A pesar de todos estos avances, con el cambio de gobierno en el 2015 comenzó a orquestarse una campaña sistemática de desprestigio que apuntaba a construir un imaginario basado en la idea del "curro de los derechos humanos"[32]. Lo que ya no se discutía comienza a cuestionarse en base a construcciones ficcionales recurrentes en todos los medios oficialistas. Lamentablemente estos discursos siguen hasta el día de hoy. [33]

En este marco surge la necesidad de crear MxI La Plata, un espacio de militancia a través de la música.

MxI La Plata desde 2017 hasta la actualidad

Manifiesto año 2017

La última dictadura cívico-eclesiástico-militar que tomó el gobierno de la mano de las Fuerzas Armadas desapareció a 30.000 personas en el país, de todas las edades y condiciones sociales. Centenares de bebés fueron secuestrados con sus padres o nacieron durante el cautiverio de sus madres embarazadas.

Funcionaron durante la dictadura diferentes maternidades clandestinas donde nacieron unos 500 niños y niñas, hijos de desaparecidos y desaparecidas. A estos bebés les cambiaron sus nombres y sus fechas de nacimiento, les robaron la posibilidad de vivir con sus familias legítimas, les privaron de su derecho a la identidad. Esta terrible realidad dio lugar a una búsqueda incansable y creativa por parte de Abuelas de Plaza de Mayo, que hoy 40 años después y con más de 100 nietos recuperados, siguen

[32] Entrevista a Mauricio Macri antes de las elecciones presidenciales en las cuales resultó electo. https://www.lanacion.com.ar/politica/mauricio-macri-conmigo-se-acaban-los-curros-en-derechos-humanos-nid1750419/

[33] Acto de Javier Milei año 2021. https://www.cronista.com/economia-politica/javier-milei-sobre-los-desaparecidos-y-malvinas-no-fueron-30-000-y-argentina-va-a-empobrecer-a-los-habitantes-de-las-islas/

sembrando la esperanza de poder lograr que los nietos que aún viven apropiados recuperen su identidad.

En este marco de construcción colectiva se crearon los espacios de Teatro x la Identidad, Música x la Identidad, Deportes x la Identidad, Pueblada x la Identidad, Poesía x la Identidad, entre otros.

Es así que en el mes de abril del año pasado propusimos a Abuelas de Plaza de Mayo generar un espacio de encuentro, un espacio destinado a la creación del ciclo Música X la Identidad La Plata.

Nos motivó la necesidad de dar nuestro aporte a la inclaudicable lucha que Abuelas de Plaza de Mayo ha desarrollado durante 40 años, desde que comenzaron a reunirse en nuestra ciudad hasta nuestros días.

La Plata, duramente castigada durante la dictadura cívico-eclesiástico-militar, ciudad de La Noche de los Lápices, ciudad donde desaparecieron Miguel Bru y Julio López.

La música es nuestro lenguaje. A través de ella nos manifestamos en especial en estos tiempos que atravesamos en donde la memoria, la identidad, la verdad sobre nuestra historia reciente está siendo atacada en forma sistemática. Por estas razones Música x la Identidad quiere sumarse y acompañar a nuestras Abuelas de Plaza de Mayo en su búsqueda incansable.

En el 2017 creamos este espacio entre dos personas Sargio Poli y yo. Se fueron sumando de a poco otres músiques, gente de teatro y diseño. La Diseñadora en Comunicación Visual Alejandra Arce fue la creadora de nuestra identidad gráfica la cual fue cambiando de a poco, año a año.

Lo que fue un primer evento en la Facultad de Artes de la UNLP fue creciendo hasta convertirse en un ciclo de 4 días con varias actividades en cada jornada. Se sumaron espacios culturales privados como La Mulata y Ciudad Vieja, y estatales como el

Conservatorio Provincial de Música Gilardo Gilardi, el Espacio para la Memoria Ex Comisaría 5º, el gremio de docentes universitarios ADULP entre otros.
Recibimos la declaración de interés de las Cámaras de Diputados de la Provincia de Buenos Aires y el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de La Plata.
Sumamos adhesiones de sindicatos, de áreas de Derechos Humanos de varias Facultades de la UNLP, de centros culturales, de Teatro x La Identidad y Danza x la Identidad La Plata, entre otros.
Desde ese primer evento en el año 2017 crecieron las participaciones y se sumaron cada vez más intérpretes de géneros diversos en el campo de las músicas populares, la música infantil y la música de tradición centro europea.

Participantes:

- La Sonora: Alejandro Rodriguez, piano y composición, Juan Pablo Castrillo, percusión, Diego Amerise, bajo de 6 cuerdas, Cynthia Aguirre, voz. Invitado: Potolo Abrego, percusión
- Paula Mesa (Voz) - Mario Acosta (piano) - Joaco Zaidman (percusión)
- Sergio Poli Ensamble: Sergio Poli, violín, Maximiliano Abal, guitarra, Julián González, teclados, Santiago Epele, bajo, Daniel Viera, batería, Potolo Abrego, percusión
- Martín Raninqueo y la Machi. Martín Raninqueo, guitarra y voz, Potolo Abrego, percusión, José Machi, teclados, Natalia Geringer, poesía, Diego Rolón, guitarra
- Sergio Poli Quinteto de Cuerdas: Sergio Poli – violín, arreglos, dirección, Fernanda Ortega Passalacqua – violín, Sofía Vocaturo Alfonso – viola, Pilar de Larrañaga – violoncello, Diego Amerise – contrabajo
- Cuarteto Tangor + Cynthia Aguirre: Cynthia Aguirre – Voz, Alejandro Rodriguez - piano, dirección, arreglos, Diego Amerise – contrabajo, Nehuen Ercoli – Guitarra, Bruno Cabadas – Bandoneon.
- Argenta Big Band: Néstor Gómez - arreglos y dirección y más de 30 músiques en escena
- Mood Swing: Matías Muñoz – batería, Gonzalo Correa - guitarra rítmica, Julián Naranjo - guitarra y voz, Kiki Azzar – contrabajo, Mauricio Calderón - violín
- Calidoscopio: Euge Musa – Voz, Dani Cozzolino – Guitarras, Sofi de la Canal - Ukelele y coros, Andrés Cajade – Bajo, Gabi de la Canal – Percusión.

- Parra Ultravioleta: Mauro Bermeo - guitarra y voz, Pablo Martin - teclado y coros, Facundo Gomez Saibene - guitarra y coros, Emmanuel Grisenti – bajo, Matias Tártaro - batería
- Paula Mesa: Paula Mesa – voz, Mario Acosta – piano, Sergio Poli - violín y guitarra, Nahuel Acosta – bajo, Joaco Zaidman – percusión.
- Wagner-Taján Dúo: Vilma Wagner - en piano, accesorios y voz, Octavio Taján - en guitarra y voz
- Gisela Magri: Gisela Magri - voz, dirección general, producción, Tincho Acosta - guitarra de 7 cuerdas, coros, dirección musical, Eugenio Masa - piano, bajo, coros, Gonzalo Alfonso - cavaquinho, coros, Omar Gomez – contrabajo, Ramiro Gonzalo - percusión, coros
- Musicando mi tierra: Victoria Álvarez Martini en voz y percusión, Victoria Burllaile en guitarras y charango, Juan Pablo Palazzesi en bajo, Emmanuel Alonso Garcia en Bateria Sebastián Bertoglio en teclado, María Soledad Scrivano en voz y conducción Infantil: Sole Scrivano
- Hugo Figueras
- Agostina Pagella-Omar Gómez
- Fulanas Trío: Silvina Cañoni: percusión, melódica, verdulera, guitarra, bajo acústico y voz, Cecilia Picaroni: guitarra, charango, percusión, tiple y voz, Rosario Palma: piano, acordeón, percusión y voz.
- Dúo Piscitelli - Gomez Saavedra
- Quinteto de vientos de la UNLP
- Miriam Sofía-Gabriela Maceira-Paola Siervo-Sandra Valdovinos
- Entre Nos: María Mollón-Néstor Gómez
- Milena Salamanca
- Las Piedras de Temazcal
- Grita Nativo

Como declaran los compañeros de Teatro x la Identidad La Plata: “La cita es ahora... Hasta encontrar al último nieto y a la última nieta”.

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo. Recuperado de :https://www.abuelas.org.ar/

- AHARONIÁN, C. 1994: Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje.En: Revista de Música Latinoamericana, Vol. 15, Nº 2: Universidad de Texas,pp. 189 – 225.
- BLACHE, M. 1992. Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, *20*(1), 69-89. Recuperado de: https://doi.org/10.34096/runa.v20i1.2313 1992.
- FISHER J. 2014. Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo. Revista de Filosofía FACTÓTUM. 2014
- SEGATO, R. 2007. La Nación y sus Otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad, Prometeo Libros, Argentina.
- SOLBERG, C. 1970. Immigration and nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914. Austin y Londres: University of Texas Press.
- http://www.derechos.org/nizkor/arg/ong.html#:~:text=Organizaciones%20de%20Derechos%20Humanos%20%2D%20Argentina&text=La%20mayor%C3%ADa%20de%20los%20organismos,apoyo%20a%20familiares%20y%20v%C3%ADctimas.
- http://www.derechos.org/nizkor/arg/index.html

El Frente Cultural 24 de marzo: intervenciones performáticas a 46 años del último golpe de Estado en Argentina

Paula Tortosa[34]

Introducción

En los últimos años en Argentina, se ha observado la emergencia de numerosos colectivos que realizan prácticas artísticas vinculadas con los Derechos Humanos y las memorias sobre el pasado reciente y se organizan en intervenciones callejeras que son llevadas a cabo alrededor del 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. No obstante, a pesar de la visibilidad que han cobrado estas acciones, es necesario destacar que el vínculo entre el despliegue de dispositivos estéticos y la construcción de memoria(s) sobre el terrorismo de Estado no es reciente. En ese campo hay diversas experiencias como el Siluetazo de 1983 que plasmó en una intervención visual performática un reclamo colectivo frente a la desaparición de personas y los crímenes perpetrados desde el aparato represor. Luego, también cobró especial relevancia en los ´90s los Escraches y acciones de HIJOS junto al Grupo de Arte Callejero y Etcétera frente a la impunidad judicial (Longoni, 2010).

Particularmente, a partir del 2016, en el 40° aniversario del último golpe de Estado en el contexto de la marcha en la Ciudad de Buenos Aires se observa un gran despliegue de prácticas que entrecruzan elementos artísticos de diferentes lenguajes, poniendo el cuerpo colectivo en el centro de la escena para realizar una acción significativa. En ese sentido, podemos conceptualizar estas expresiones como *intervenciones performáticas* en tanto proponen una práctica signada por la multiplicidad de lenguajes artísticos en los que se desdibujan los límites de la escena teatral, se cuestiona lo instituido y se transforman los sentidos (Taylor, 2012; Taylor & Fuentes, 2011). Algunos de estos grupos surgen de espacios de militancia política que proponen otras formas de manifestación a la tradicional caminata durante la marcha, mientras otros colectivos emergen de prácticas más ligadas al campo artístico y cultural. Resulta interesante poder analizar las articulaciones que se realizan entre arte y política que ponen en diálogo y tensión una cualidad pedagógica, comunicativa y estética sobre el pasado reciente.

[34] CONICET IIGG- FSOC UBA/ Facultad de Psicología UBA - tortosapaula@gmail.com

Estas intervenciones performáticas sobre el terrorismo de Estado se vieron multiplicadas en el período 2015-2019 que se caracterizó por escasas, y cuestionadas, políticas de (des)memoria durante el gobierno de Mauricio Macri. En 2020, la pandemia por Covid-19 irrumpió en escena e instó a reconfigurar las prácticas que se iban a realizar en contexto callejero y la mayoría de las intervenciones mudaron a plataformas digitales (Tortosa, 2020). Al año siguiente, aún con medidas de distanciamiento preventivo promovidas por el gobierno nacional, se realizaron algunas acciones deslocalizadas del centro porteño y reterritorializadas en diferentes barrios.

En marzo de 2022, a 46 años del último golpe de Estado en Argentina, en la metrópolis porteña diversos colectivos se preparan para ocupar las calles del centro en la tradicional marcha del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Tal es el caso del Frente Cultural 24 de marzo (FC24M), espacio conformado en 2016 por diferentes grupos que realizan intervenciones performáticas en la vía pública a través de múltiples expresiones ligadas a la música, la danza y las artes escénicas. En esta oportunidad los colectivos que participaron fueron[35]: Los Tambores No Callan, Colectivo Danza Afro, Coplerxs, La 24 música andina, El Hedor de América, Cien Volando[36] y la Colectiva Folklórica Pluridiversa. Para muches este año se ha tornado particular luego de dos años de pandemia que imposibilitaron desarrollar las acciones que venían realizando colectivamente en ediciones anteriores.

Entonces, en esta nueva coyuntura, aún atravesada por medidas sanitarias de distanciamiento y cuidado en relación al Covid-19, me pregunto ¿cómo ha atravesado la pandemia a los colectivos que conforman el FC24M? ¿Qué narrativas sostienen estas intervenciones performáticas sobre el terrorismo de Estado este año?

Este trabajo se enmarca en un proyecto más amplio[37] cuyo abordaje metodológico se basa en aportes de la Investigación Acción Participativa y la autoetnografía, como estrategias de construcción de conocimiento colectivo, con y desde el cuerpo. En ese sentido, me desempeño como investigadora y también como *performer*/bailarina participante del colectivo El Hedor de América y del FC24M. Particularmente para este trabajo se han utilizado los registros de trabajo de campo que implicaron: participación en reuniones y ensayos durante febrero y marzo de 2022, realización de entrevistas

[35] La conformación del Frente Cultural 24 de marzo se ha ido modificando desde su primera aparición en marzo de 2016.

[36] Este año varias integrantes de Cien Volando participaron de la propuesta del Colectivo Danza Afro.

[37] Este trabajo se desprende de la investigación de tesis doctoral que se encuentra en curso sobre "Intervenciones performáticas contemporáneas sobre el terrorismo de Estado en Argentina desde la perspectiva de género 205-2022".

semi-estructuradas a 6 integrantes del FC24M. También se utilizaron registros fílmicos y fotográficos propios y de otres.

A partir de las preguntas planteadas, procederé primero a describir algunas cuestiones características de la organización propuesta por el FC24M y el proceso de construcción de la intervención conjunta de una ritualidad de la memoria. En ese apartado, puntualizaré también cuestiones relativas a las políticas de cuidado que se despliegan y sostienen la propuesta del Frente. Luego, describiré algunos de los dispositivos estéticos desplegados por las diferentes agrupaciones que sostienen una trama narrativa en este 24 de marzo particular. Por último, desarrollaré las conclusiones finales en las que siguiendo a Elizabeth Jelin propongo considerar al FC24M y sus integrantes como emprendedores de la memoria que construyen sentidos en torno al pasado y el presente que nos atraviesa.

Ritualidades de memoria y políticas de cuidado

En las dinámicas del FC24M a lo largo de los años se instituyeron lógicas de funcionamiento y organización. Un eje central que destacan sus integrantes es la horizontalidad en la toma de decisiones que se realiza en el espacio de construcción colectiva conocido como "las reuniones del Frente". Allí, algunes integrantes de los distintos colectivos que lo conforman participamos en estas reuniones en las que se hace necesario definir el encuadre en el que se va a "ocupar la calle"[38]: la diagramación del orden dispuesto de cada grupo, el tiempo de convocatoria, las actividades de difusión (Anexo A), la organización del registro de la actividad y las medidas de seguridad/cuidado que deben implementarse en contexto de marcha. También se discuten otras cuestiones relativas a qué consignas se proponen[39], qué simbologías expresar y qué estéticas desplegar, desde ya con la singularidad de cada grupo. Este año también se tuvieron en cuenta algunas indicaciones ligadas a las precauciones sanitarias para evitar los contagios por Covid-19.

Asimismo, también se fueron pautando lo que podría considerarse como "momentos" de la marcha y el despliegue por el espacio público propiamente dicho. La convocatoria se realiza un tiempo antes y en esta previa se observa cómo está la situación en la calle

[38] La utilización de comillas en este caso y a continuación corresponde a frases textuales de les integrantes del FC24M.

[39] Este año fueron las siguientes, acompañadas del hashtag para la difusión en redes sociales: #nuncamas, #son30000, #dondeestan, #son30400□□, #ladeudaesconelpueblo, #bastaterricidio, #libertadapresospoliticos, #FrenteCutural24deMarzo

respecto a las diferentes columnas y agrupaciones que también se propusieron marchar por el mismo espacio, de modo que no haya superposiciones. No obstante, como mencionan les integrantes del FC24 siempre hay que estar atentes a los ritmos de la calle, es por eso que hay compañeres encargades de "leer la calle" y ubicarse en puntos estratégicos de la columna.

Un tema importante es la ubicación de cada agrupación dentro de la columna, lo cual se evalúa respecto a una serie de variables, en las que han devenido centrales, según la experiencia de varios años, la cualidad sonora y la cantidad de participantes. En ese aspecto los dos colectivos más numerosos son: Los Tambores No Callan y el Colectivo de Danza Afro, entonces se decidió que el primero encabezara y el último cerrara. Asimismo, para poder garantizar una mejor audibilidad de El Hedor de América, Coplerxs y La 24 Música Andina, se los dispuso en el centro y con algunos momentos pautados de silencio para que puedan desplegar su intervención. En el caso de la Colectiva Folklórica Pluridiversa, devido a que tenían poques integrantes decidieron solo participar del "ritual de inicio", que muches señalan como la parte más importante de toda la jornada. Este consiste en compartir la intervención con todes les integrantes del FC24M, ya que en el contexto de marcha es inviable poder vernos entre nosotres. Este año tuvo la particularidad de un momento de expresión conjunta que desarrollaré en el siguiente apartado.

Otro punto clave de la organización de la marcha es que cada agrupación convoca a lo que se denomina "+1" y entre varias cuestiones tiene la responsabilidad de corporizar un "cordón de seguridad/cuidado", como así también cargar objetos personales de quienes estén interviniendo, agua, etc. Este despliegue, que podría ser encuadrado dentro de una política de cuidado del FC24M obra en diferentes sentidos: por un lado garantizar la integridad física de quienes nos disponemos a marchar/intervenir/danzar en el espacio público callejero y también proporcionar un espacio escénico para el despliegue de la intervención. Estas se encuentran cargadas de emociones y afectos que se reactualizan en la performatividad de los cuerpos. En ese sentido, les "+1" son más que espectadores pasivos, sino que son parte de la intervención performática, además de para muches una fuente de apoyo y contención.

Entonces, en este 24 de marzo de 2022, en este escenario novedoso las ritualidades de memoria del FC24M se ponen en acto atravesadas por una política de cuidado. Esta también propone un cuidado estético curatorial sobre las intervenciones, que con la impronta de cada agrupación, son realizadas con un compromiso ético-político que

sostiene las consignas de Memoria, Verdad y Justicia, y agrega su propia impronta y sus propias luchas.

Intervención 2022: ¿narrativas corporales post pandémicas?

El peso de los dos años de pandemia se hacen sentir en los colectivos y en los cuerpos de quienes conformamos el FC24M. Hemos sufrido pérdidas de seres queridos, de prácticas y rutinas cotidianas, espacios laborales, estudio, militancia, prácticas artísticas, entre otras cuestiones. Poder sostener espacios de activismo y militancia que tienen como eje motor las acciones colectivas en el espacio público durante la pandemia fue un gran desafío debido a la imposibilidad de realizarlos. Las lógicas de organización grupales pasaron en muchos casos de la presencia a la virtualidad y en otras se disiparon. También se transformaron las modalidades y los encuadres de las intervenciones. La posibilidad de encontrarnos en el centro porteño en la marcha del 24 cobró una vitalidad cuasi necesaria. Se sentía un impulso a hacernos cuerpos con otres, al son de los tambores y las cajas copleras. Hermanarnos a través de las diversas propuestas estéticas que eclécticamente otorgan color y musicalidad en las inmediaciones del Obelisco[40].

En esta avenida de amplias proporciones se observan como se despliegan corporalidades en tensión. Por un lado la propuesta de El Hedor de América que desde las danzas folklóricas plantea performáticamente la pregunta de "¿cómo se cae un cuerpo sin caerse?", en un intento de modificar la imagen de los cuerpos en el piso que había utilizado en intervenciones anteriores. La respuesta es compleja y diversa: es tironeado, es empujado, es capturado por los dispositivos burocráticos del mismo Estado desaparecedor que sigue ejerciendo su violencia sutil, pero efectiva en estos cuerpos que hacen largas filas en busca de sus desaparecides. Son filas interminables, que luego se transforman en un gran círculo de reclamación colectiva. Un grito de "¿dónde están?" que interpela al afuera que observa conmovido.

[40] Para ver más imágenes y videos de las intervenciones: https://www.instagram.com/stories/highlights/18220769233139772/

El Hedor de América 24-03-2022 . Fuente Thomas Patrick

Como parte de esta intervención, el colectivo de Coplerxs se hace presente en una ronda que tiene su antecedente en la de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y que camina al son de la copla de la artivista travesti Susy Shock que versa “Si los soles se juntaran la soledad quedará sola” y finaliza con el grito de “30000 compañeres desaparecides presente” para luego devenir en una gran chacarera.

Los Tambores No Callan desde temprano hacen su propio ritual de inicio, el de calentar los tambores al fuego para que puedan sonar, y al ritmo del candombe nos proponen un viaje rioplatense que conecta con la diáspora africana para recordarnos que este territorio también lleva las marcas de la esclavitud que la maquinaria colonial impulsó.

Los Tambores No Callan 24-03-2022 . Fuente Marina Godoy

Por su parte, el Colectivo Danza Afro, encarnando la simbología de los Orishas ha tomado a Shangó/Changó, pero desde una perspectiva particular, la traición y el fuego que expresan las bailarinas en sus vestimentas rojas. También se encuentra presente Oshunmaré, la serpiente, que implica el cambio y nos invita a transmutar la piel. A dejar eso viejo atrás, aunque aún sea parte nuestro, para aventurarnos a lo que se viene. A su vez, Oshun, diosa del agua dulce, cuyo gesto de lavar su vestido blanco en el río hasta quedar amarillo de ser tan percudido se visibiliza en las manos danzantes del Colectivo.

Colectivo Danza Afro 24-03-2022 . Fuente Marina Godoy

La Colectiva Folklórica Pluridiversa utiliza el lenguaje de las danzas folklóricas y expresiones peformáticas al son de los bombos, banderas del orgullo, los pañuelos de las madres atrevasades por consignas de les 30400 que tiene como objetivo visibilizar a las personas del colectivo LGTBIQ+ desparecidas por el terrorismo de Estado.

La Colectiva Pluridiversa alzando los pañuelos por les 30.400 el 24-03-2022. Fuente: Thomas Patrick

Con un despliegue musical, La 24- Música Andina interpreta en vivo canciones que invitan a reflexionar sobre los sentidos de la memoria y el vínculo con la sonoridad de

los pueblos de los Andes. Este año, también sumaron una propuesta: la de generar un canto colectivo con todas las agrupaciones al unísono durante el "ritual de inicio". La canción propuesta fue *Soy-Presente* del grupo de Murga Uruguaya Agarrate Catalina[41]. El grupo la compuso a partir de su vinculación con la organización Abuelas de Plaza de Mayo y Teatro por la Identidad en 2014, sin embargo fue grabada durante la pandemia en 2020 y estrenada para Marcha del Silencio en Uruguay que se realiza todos los 20 de Mayo en reclamo por Memoria, Verdad y Justicia frente a los crímenes de la dictadura. Ese año, debido a las condiciones de aislamiento, se realizó en forma virtual.

Momento de canto colectivo Soy- Presente en el "ritual de inicio" 24-03-2022. Fuente: Thomas Patrick

La propuesta de cantar todes esta canción, se transformó en un desafío debido a las cuestiones técnicas de lograr que tantas voces entonaran correctamente en forma armónica (Anexo B). A pesar de esta dificultad y el poco tiempo para ensayar, todos los colectivos decidimos intentarlo y se generó un espacio de encuentro vibrante que nos afectó fuertemente[42].

El clima de ese 24 de marzo fue particularmente hostil, con frío y la lluvia que amenaza dañar los instrumentos, lo cual agregó una suerte de alerta para algunes, mientras otres se animaban a seguir poniendo el cuerpo, bailar y tocar al ritmo de la lluvia. A diferencia de otros años, las intervenciones están atravesadas por alguna suerte de distancia entre los cuerpos, que igual no dejan de encontrarse.

[41] ttps://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Soy-de-La-Plata-a-Abuelas-de-Plaza-de-mayo-el-tema-de-la-Catalina-se-hizo-himno-uc753284

[42] Video con recorte de la canción Soy- Presente interpretada el 24-03-2022 https://www.instagram.com/p/Cb8uyBggnjD/

Conclusiones

En continuidad con los aportes de Elizabeth Jelin (2002), podríamos problematizar el rol de colectivos del FC24M como actores sociales "emprendedores de la memoria" ya que en el despliegue de las intervenciones performáticas acontecen actos narrativos de construcción de memorias sobre el pasado reciente. Las narrativas que se construyen a partir de dispositivos estéticos portan la agencia de afectar otros cuerpos y ser afectados. En las intervenciones del FC24M los sentidos se multiplican y conectan las memorias del terrorismo de Estado con otras memorias: las colonizadoras. El genocidio de los pueblos originarios, la esclavitud de los pueblos africanos en nuestra Abya Yala, la crueldad de las redes de trata, les desaparecides de hoy, las violencias que aún se encuentran vigentes en nuestro pueblo.

Entonces, de algún modo, podría pensarse que estas narrativas que componen este ritual de memoria colectiva atravesadas por la pandemia. La idea de transmutar insiste, como ese cambiar de piel luego de dos años de aislamiento y distanciamiento entre nosotres. De pensar otros mundos posibles que puedan ser más vivibles, de resignificar los lazos sociales y los rituales colectivos de memoria. Del mismo modo, la corporización de *caer sin caerse* nos invita a pensarnos desde nuestras resistencias micropolíticas, de nuestras potencias y posibilidades de lucha. A su vez en la intervención de este año, cobran una especificidad singular las voces colectivas en la calle al canto de *Soy-Presente*. Los cuerpos se tensan en algunos encuentros cercanos que se proponen con distanciamiento pero que laten en la necesidad de abrazarse.

Esto permite pensar que las disputas por la memoria y las luchas por el pasado siguen vigentes y se reactualizan desde el presente. También, que las memorias de este pasado reciente pueden modificarse (Rousso, 2020), en alguna medida, mediante acciones que se ejerzan sobre él: desde las políticas estatales, los procesos judiciales, las prácticas militantes y las intervenciones performáticas.

Bibliografía

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI

Longoni, A. (2010). Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, *1*.

Rousso, H. (2020). Las políticas de memoria pueden cambiar el pasado. Entrevista por Dolores San Julian. *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*.

Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México.

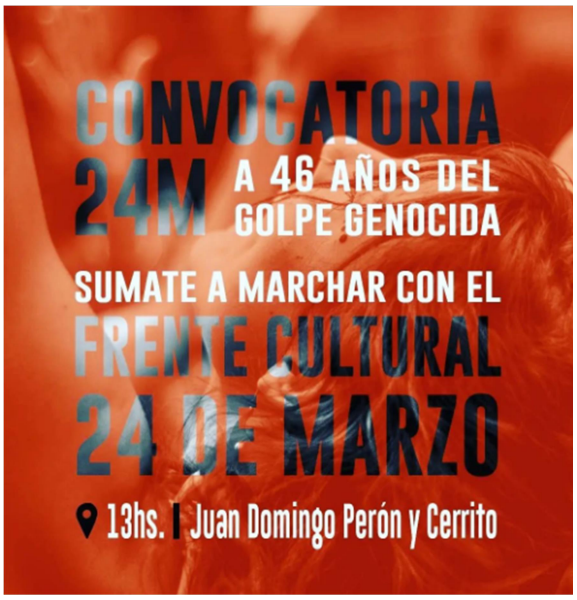
Taylor, D. (2012). *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma.* Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

Tortosa, P. I. (2020). 24 de marzo: intervenciones performáticas y artivismo en contexto de aislamiento. En *XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires.

Verzero, L. (2019). Cuerpos sobre cuerpos: políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino. En: F. Blanco y C. Opazo (Eds.), *Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur*. Santiago de Chile-Washington D. C.: Cuarto Propio-Southern Cone Studies Section (lasa).

ANEXO

A. Flyer de la convocatoria elaborado por el FC24M



B. Material elaborado por el colectivo La 24- Música andina y repartido a les integrantes del FC24M

SOY Tabaré Cardozo

Intro:
Do Lam Rem Sol Do

Do Fa
Con los añicos del cristal
Sol Do
armar mi espejo
Do Fa
Y en los escombros del jardín
Sol Do
ser tierra y flor

Do Fa
Con los retazos del ayer
Sol Do
Tejer mi manta
Do Fa
Leyendo el mapa de mi piel
Sol Do
oír tu voz

Do Lam
Y al sembrar tu luz
Rem Sol
renazco en tu milagro
Do Lam
Y en el viento sur
Rem Sol
soplando vida al barro
Do
sé quién soy

(El recitado lo hace con los mismo acordes que el estribillo:
Do Lam Rem Sol y termina con Do)

Soy todos los pasos valientes de mis abuelas,
su latir furioso que dio vueltas la tierra, partió los muros,
y estalló al silencio hasta vencerlo entero.

Soy todos los pájaros de humo tejidos en su aire, nacidos para buscarme.
Soy la terquedad de mis abuelos, su semilla sedienta y justa,
la profecía imposible de sus libros y el mar lejano de su niñez.

Soy los ojos de mi madre, el fuego de su sangre, el eco de su esperanza.
Soy las manos buenas de mi padre hechas cuna,
soy la carcajada más alta del mundo en una foto sobre sus hombros.

Soy todas las esquinas de esta ciudad de candiles y tempestades
y cicatrices y alas.
Sus treintamil ausencias ardiendo, viviendo en los brazos que sostienen
los carteles, que me hacen ser quién soy.

Do Lam
Y al sembrar tu luz
Rem Sol
renazco en tu milagro
Do Lam
Y en el viento sur
Rem Sol
soplando vida al barro
Do
sé quién soy

Imagens, memória e horror: a vida/sobrevivência das fotografias colorizadas no mundo digital

Tiago da Silva Coelho[43]

A imagem como artefato e dispositivo

O intelectual francês François Hartog apresentou o conceito de *presentismo* em seu livro Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo (Hartog, 2013), originalmente publicado na França em 2003. Um dos sintomas identificados por Hartog para circunscrever o conceito já citado foi a ânsia preservacionista, que pode ser relacionada à um movimento de apego ao passado. A convivência com artefatos do passado é uma presença constante nas sociedades contemporâneas, diferentes temporalidades se apresentam em frente aos habitantes de todas as cidades do mundo, desde as mais antigas, até mesmo, àquelas recentemente construídas.

Costumeiramente estes artefatos podem ser considerados como objetos vetores de memórias, aliando sua materialidade com desdobramentos imateriais/intangíveis, atuando na sociedade como dispositivos. De acordo com Giogio Agamben,

> (...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (...). (Agamben, 2009, p. 40-41)

A citação de Agamben abre espaço para se pensar as imagens como dispositivos, considerando-as como objetos que possuem sua trajetória em correlação

[43] Professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Bolsista do programa FUMDES/SED-SC. E-mail: tiago.coelho@ifsc.edu.br

com os membros da sociedade, pensá-las enquanto partícipes da história e, como tal, possuidoras de conteúdos que são a matéria-prima para a História. Entendê-las como dispositivos possibilita também observar as agências das imagens nas sociedades, incluindo aí a produção de arte que compreende boa parte do universo das imagens, "o trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redisposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes" (Rancière, 2012, p. 34). É como se a imagem olhasse de volta para a sociedade, podendo, além de ser objeto da agência dos membros da sociedade, devolver ao contexto em que foi criada e, nos subsequentes, um grande poder de influência/agência sobre as sociedades envoltas em toda sua trajetória. Pode-se dizer que as imagens são fundamentais nas lembranças e esquecimentos da sociedade, sobretudo no universo digital.

A transformação de um objeto materialmente constituído para a tecnologia digital traz inúmeras possibilidades e coloca em discussão a experimentação com estes artefatos/dispositivos de maneira mais direta e em larga escala.

Trabalhar com a visualidade de um determinado contexto histórico é pensar não só como se constituem os processos sociais relativos à compreensão daquilo que é visto e/ou dar-se a ver, como também sobre como é construída a dimensão que possibilita a visão, para além dos atributos fisiológicos. Não se trata aqui somente das imagens como conhecemos: pinturas, fotografias, filmes, imagens digitais, mas como socialmente e culturalmente os seres humanos adotam as dimensões de ver ou não ver, de dar-se a ver ou de esconder, e de cunhar padrões visuais compartilhados pelas instituições sociais que compreendem o cotidiano dos habitantes do mundo. É sempre pensar que, para além do estatuto de arte que rondam as imagens, elas possibilitam compartilhar informações e vivências, participar ativamente do dia a dia das pessoas, influenciar decisões e políticas, assim como, auxiliar na criação de concepções distintas para as relações sociais existentes.

É importante compreender as imagens como artefatos que fazem parte da sociedade e, como tal, que participam das relações entre os seres humanos. Pensar as imagens como objetos, que possuem trajetória própria em correlação e agência com os demais membros da sociedade, é também pensá-las enquanto partícipes da história, como possuidoras de conteúdos que são a matéria-prima para os historiadores do presente. Para incorporar a dimensão da visualidade, nos estudos da História, foram criadas inúmeras metodologias que podem dar suporte à tarefa de compreensão do

passado, por meio das fontes visuais; porém, a postura adotada pelo profissional da história deve ser pensada sempre em direção ao trabalho com problemas históricos, que utilizem das fontes visuais ou de outras, para compreender problemas visuais (Menezes, 2003).

O uso das imagens para problemas históricos deve ser amparado pela dimensão ética das imagens, não objetivando utilizá-las somente como ilustrações, mas sim partindo das reflexões proporcionadas pelas imagens, ou então, chegando até elas por meio da metodologia da pesquisa de história, a intenção é "[...] fazê-la tomar parte de nossos propósitos de conhecimento e de ação, usá-la no processo de conhecimento [...]" (Meneguelo, 2013, p.15) de modo que a imagem não fique restrita a dados ilustrativos, ou seja, utilizada para confirmar dados obtidos sem que a dimensão visual seja levada em conta.

Na compreensão das imagens como artefatos/dispositivos, põe-se o fator imperativo de sua capacidade de mobilizar conceitos e promover compreensões sobre diversificados temas, por meio de sua existência física e intelectual, perspectiva que pode ser amparada no conceito de arquissemelhança (Rancière, 2012). Porquanto as imagens possuem semelhanças com determinados contextos, e também vida própria, possibilitando outros testemunhos que não somente aqueles que estão na gênese de seu processo de feitura ou na intencionalidade dos artistas.

Dentro dessa perspectiva, busca-se fugir da visualidade como documento e observar as imagens, como proposto por Didi-Huberman (2020), em três dimensões: formal, semântica e social, juntamente com a necessidade de pensar nas imagens, a ética que nunca desaparece. Ainda mais quando dialogamos sobre as imagens digitais e a ampla gama de possibilidade advindas das novas tecnologias, como a inteligência artificial e *deep learning*.

Em geral, esta comunicação busca refletir sobre a colorização digital de fotografias em preto e branco; analisar imagens que remetem a marcos da história contemporânea; e pensar tais intervenções de modo transversal pela ótica da Cultura Visual. Com base em diálogos entre memórias, visualidades e patrimônios, pretende-se ir além do debate ontológico do ser da imagem, com notas para agenda de pesquisas à luz de problemas da atualidade.

Marina Amaral e o projeto *Faces of Auschwitz*

A brasileira Marina Amaral é reconhecida hoje como uma importante artista digital, realizando trabalhos para grandes meios de comunicação internacionais e figura presente na lista de jovens promissores da revista de negócios e economia Forbes, sediada nos Estados Unidos. Em seu website profissional, totalmente escrito em inglês, ela se apresenta como

> (...) uma colorista digital especializada em adicionar cor a fotografias em preto e branco e "dar vida ao passado". Artista autodidata, seu processo envolve uma cuidadosa pesquisa histórica para determinar as cores dos objetos retratados. Coroada "a mestra da colorização de fotos" pela WIRED Magazine, seu trabalho foi apresentado por vários meios de comunicação notáveis, incluindo BBC, London Evening Standard, Washington Post, DW e Le Figaro. (About, 2022, tradução do autor)

Amaral é natural de Minas Gerais, nascida na capital Belo Horizonte em 1994, filha de mãe historiadora cresceu rodeada de livros e documentários, a colorização surgiu como um hobby enquanto ainda cursava faculdade de Relações Internacionais, se aprimorando na arte de forma autodidata. Atingiu fama mundial quando começou a compartilhar seu trabalho em sua conta na rede social Twitter, procurando sempre por fotografias com alta qualidade e em domínio público. Amaral é muito mais reconhecida fora do Brasil, muito por conta dos objetos de seu trabalho até o momento se aterem à história mundial (Vilicic, 2020), como as grandes guerras, essa razão explica o fato de seu website ser escrito em inglês e também uma das razões da artista se comunicar em inglês até recentemente em suas redes sociais.

Marina Amaral ainda reside na cidade de Belo Horizonte, porém seus contratos e projetos são alocados no exterior, como Inglaterra e Estados Unidos. A artista é autora de três livros *The Colour of Time*: *A New History of the World, 1850-1960* publicado em 2018, *The World Aflame: The Long War, 1914-1945* publicado em 2020 e o último intitulado *A Woman's World, 1850-1960* publicado em 2022 (Books, 2022). Todos os livros fazem parte da série *The Colour of Time* e foram publicados em parceria com o historiador e divulgador científico inglês Dan Jones, quem articulou para publicação dos trabalhos de Amaral e a indicou para a editora britânica *Head of Zeus* sediada em Londres.

Os livros e seus trabalhos giram em torno da colorização de fotografias em preto e branco, diferentemente dos processos históricos manuais de colorização, a artista colore as fotografias digitalmente por meio de softwares de edição de imagens, como o Adobe Photoshop. A diferença de seu trabalho está na dedicação ao tratamento das imagens em busca do maior realismo possível, e junto ao tratamento técnico das imagens está a pesquisa da fonte a ser utilizada, que passa tanto pela necessidade de uma ótima qualidade de digitalização, domínio público e informações relevantes para criar um enredo dos projetos (Vilicic, 2020).

Esse foi o caso do projeto *Faces of Auschwitz*, no qual a artista por meio da disponibilização das fotografias pelo *Auschwitz Memorial and Museum* de prisioneiros do campo de concentração. O projeto conta com o apoio do próprio museu e da *Michael Frank Family Charitable Fund*, por meio do interesse de seu fundador, o empresário nova iorquino Michael Frank. O contato com as obras de Marina Amaral surgiu quando um jornal local de Nova York publicou uma das primeiras colorizações da artista com as fotografias de Auschwitz, a da jovem polonesa Czeslawa Kwoka de 14 anos, realizado pela artista em 2016 (Faces of Auschwitz, 2022).

Figura 01 – Composição com a fotografia original e colorizada de Czeslawa Kwoka

Fonte: Projeto *Faces of Auschwitz* (https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka/)

Com o aporte financeiro *Michael Frank Family Charitable Fund* e a participação efetiva do *Auschwitz Memorial and Museum*, possibilitou à artista redimensionar sua proposta inicial, incorporando outros profissionais, pesquisas no local e até mesmo a produção de um documentário cujo prazo de lançamento era para ter acontecido em 2021 (Vilicic, 2020). Atualmente no website do projeto existem 21 personagens[44], ex-prisioneiras e ex-prisioneiros dos campos de concentração e extermínio do complexo de Auschwitz-Birkenau.

> "Faces of Auschwitz" é uma colaboração entre o Museu Auschwitz-Birkenau, a especialista brasileira em colorização de fotos Marina Amaral, e uma equipe dedicada de acadêmicos, jornalistas e voluntários. O objetivo do projeto é honrar a memória e a vida dos prisioneiros de Auschwitz-Birkenau colorindo fotografias de registro retiradas do arquivo do museu e compartilhando histórias individuais daqueles cujos rostos foram fotografados.
>
> Ao trazer cor às fotos originais de registro em preto e branco e contar as histórias dos prisioneiros, "Faces of Auschwitz" homenageia a memória daqueles que foram assassinados em nome do fanatismo e do ódio. Atua como um memorial de sua passagem e um aviso ao mundo em um momento em que a memória do Holocausto se torna cada vez mais abstrata e remota.

[44] Aron Löwi, Prisoner 7675, Józef Pater, Maria Schenker, August Kowalczyk, Walter Degen, Seweryna Szmaglewska, Iwan Rebalka, Gersz Zysking, Rudolf, Seweryn Gluszecki, Norbert Gluszecki, Czeslawa Kwoka, Katarzyna Kwoka, Witold Pilecki, Priosoner 2731, Vinzent Daniel, Józefa Glazowska, Deliana Rademakers, Salomon Honig e Janina Nowak Cf.: <https://facesofauschwitz.com/gallery/>.

> Mais do que colorir seus rostos, também contaremos suas histórias (Faces of Auschwitz, 2022, tradução do autor).

O projeto não propõe uma quantidade de fotografias a serem colorizadas, no *Auschwitz Memorial and Museum* existem "38.916 fotos, incluindo 31.969 fotos de homens e 6.947 fotos de mulheres" (Prisoners photos, 2022, tradução do autor), a função dessas fotografias no campo de concentração era administrativa, uma forma de registro quantitativo da máquina de terror nazista. Havia um estúdio de fotografias no campo de concentração de Auschwitz, e oficiais da SS responsáveis por registrar e catalogar os prisioneiros, alguns grupos de prisioneiros eram escolhidos para atuar nos campos nazistas, eram chamados de *sonderkommando*.

> As fotos foram tiradas em três posições corporais: de perfil, de rosto e de rosto com boné (homens) ou de rosto com xale (mulheres). Os prisioneiros nas fotografias usam uniformes listrados. Alguns deles usam roupas civis. No canto inferior esquerdo das fotografias estão os respectivos números de campo, nacionalidade, o motivo pelo qual um determinado prisioneiro estava no campo e a referência "KL Auschwitz" (Prisoners photos, 2022, tradução do autor).

Alguns destes *sonderkommando* trabalhavam nos estúdios e laboratórios de fotografia e quando da desocupação do complexo de Auschwitz-Birkenau como o fotógrafo polonês Wilhelm Brasse, dada a proximidade das tropas soviéticas foi por agência destes prisioneiros que foi possível preservar estas quase 40 mil fotografias mediante a ordem da direção do campo para destruir todas as provas do terror de Auschwitz (Didi-Huberman, 2020).

Colorização de fotografias e a História

Amaral aponta seu trabalho como uma apropriação artística, tentando sempre que possível ater-se aos fatos históricos como registrados na fotografia original. A artista realiza extensas pesquisas em arquivos, registros familiares e até certidões de óbitos pode ser mais demorada do que o próprio processo de colorização "Começo tentando encontrar informações sobre a foto – como, onde e quando foi tirada, o nome do fotógrafo –, todos os detalhes necessários para a reprodução das cores, de forma que

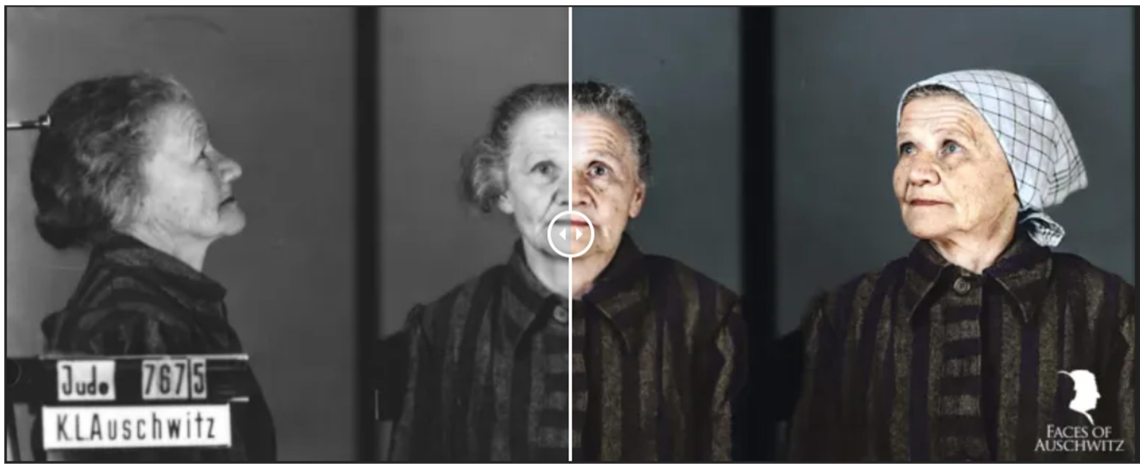
se assemelhem ao máximo às verdadeiras. Só depois de montar esse quebra-cabeças é que inicio a colorização em si" (Vilicic, 2020). Alguns detalhes a artista adota o que chama de licença artística, para escolher as cores e tonalidades de roupas que são impossíveis de identificar em uma fotografia preto e branco, após definir esses detalhes, o processo de colorização não leva mais que um dia de trabalho.

Os avanços na área das tecnologias contribuem para a prática da colorização de fotografias preto e branco, hoje existem até mesmo aplicativos que realizam o trabalho de colorização e até mesmo de animação autonomamente, aprendendo com os seus erros e falhas. Para Thyago Nogueira,

> "editor-chefe da revista de fotografia *Zum*, o uso da tecnologia para manipular as fotos é parte de uma evolução tradicional das 'imagens técnicas'. 'A colorização é fruto da ansiedade em criar formas novas de ver, como se assim se conseguisse esclarecer também novas coisas sobre o que se vê. Hoje, se quer reinterpretar o passado por meio da aplicação de cores, talvez daqui a pouco as pessoas queiram ver em 3D, e depois em realidade virtual'", explicou Nogueira, que é também diretor do departamento de Fotografia Contemporânea do Instituto Moreira Salles. (Vilicic, 2020)

Outros intelectuais tem formulações distintas, o historiador da fotografia Boris Kossoy, vê com ressalvas a colorização de fotografias antigas, para ele "um documento fotográfico representando determinado aspecto da vida social de uma época, uma vez colorizado, se torna uma ilustração gráfica a partir de uma fotografia. Não é mais um documento fidedigno", ainda para Kossoy "Se a fotografia obtida diretamente do objeto já é, em si, uma segunda realidade, ou seja, a realidade da representação, a manipulação profunda exercida sobre esse documento iconográfico o transforma num produto gráfico idealizado destituído de seu valor documental de origem" (Vilicic, 2020).

Figura 02 – Demonstração interativa das fotografias original e colorizada da Prisoner 7675



Fonte: Projeto *Faces of Auschwitz* (https://facesofauschwitz.com/gallery/prisoner-7675/)

Já Amaral afirma que seu projeto tem uma finalidade "não é 'substituir o material original, muito menos em seu valor documental', e que sua proposta é 'sugerir um ângulo diferente para a interpretação do passado', no intuito de provocar reflexões sobre temas caros a ela" e diretamente vinculado ao projeto *Faces of Auschwitz* "um de meus objetivos é devolver a humanidade tirada da história dos sobreviventes" (Vilicic, 2020).

Figura 03 – Fotografia colorizada de Salomon Honig

Fonte: Projeto *Faces of Auschwitz* (https://facesofauschwitz.com/gallery/2018-4-9-faces-of-auschwitz-salomon-honig/)

O trabalho da artista é envolto por discussões sobre os deslocamentos das imagens, ao utilizar fotografias de grande apelo emotivo/social que ganham, nas e pelas redes, nova circulação em tempos digitais. As imagens retiradas de seu status de fonte documental e recolocadas em circulação propiciam novas discussões sobre sua existência, assim como funcionam como dispositivos que colocam à sociedade interrogações e proposições distintas. A evocação de empatia é uma das agências provocadas pela colorização das imagens. O grande impacto provocado pelo compartilhamento das imagens da artista nas redes sociais propõe um diálogo significativo entre os entes do passado, suas permanências materiais e imateriais e o tempo presente, visto que estes artefatos vivem na realidade contemporânea. A colorização digital destas fotografias cria uma nova imagem, que não substitui a original, e não visa se recolocar no lugar do documento histórico, propondo sobretudo reflexões sobre o passado, passiveis de problemáticas como qualquer outra apropriação dos documentos históricos tradicionais.

> Aos olhos de Thyago Nogueira, o problema não está em definir se fotos colorizadas são documento ou arte. “Imagens não são estáticas, o passado não é fixo, o valor documental é móvel e pode ser reinterpretado com o passar do tempo, levantando novas discussões”, afirmou. “O interessante é tentar compreender como as camadas acrescentadas à fotografia pelo trabalho de Marina Amaral nos possibilita entender melhor e revelar mais sobre aquela imagem” (Vilicic, 2020).

Dentro das problemáticas possíveis estão a possibilidade destas imagens se passarem por imagens da contemporaneidade, dada a dedicação da artista com o realismo de suas criações. Porém, com o andamento das tecnologias da informação e da engenharia computacional, a artista e historiadora Giselle Beiguelman lança um olhar crítico aos aplicativos que fazem um trabalho similar a de Marina Amaral, aplicativos como Loopsie, Colorize e Deep Nostalgia prometem dar vida ao passado, ao colorir e animar fotos antigas

> Todos funcionam bem. Rápidos e fáceis de usar, escondem um meticuloso trabalho com Inteligência Artificial. (...) Em todos esses softwares o processamento das imagens é feito a partir de técnicas de deep learning que, por meio de redes neurais, transferem estilos e comportamentos para as imagens. Para tanto, dezenas de milhares

> de imagens são usadas para treinar os algoritmos que dão cor, movimento e profundidade às fotos e vídeos que inserimos em cada um desses aplicativos. (Beiguelman, 2021)

As técnicas de Inteligência Artificial utilizadas por estes aplicativos citados por Beiguelman são possíveis de serem utilizadas nas chamadas *deepfake* que possibilitam simular discursos inteiros e promover mentiras se utilizando das imagens animadas de qualquer pessoa. É importante deixar claro que o trabalho de Marina Amaral não pode ou deve ser relacionado a prática destes aplicativos de colorização e animação, as atividades de Amaral se apresentam como reapropriações artísticas que potencializam as imagens como formas de promover a discussão e a aproximação com eventos históricos, um caminho inverso do que pede Peter Lee quando afirma a necessidade pedagógica de empatia histórica, aproximar-se do passado para compreender as formulações daquele próprio tempo (Lee, 200?). Amaral possibilita este exercício quando por meio da colorização traz uma nova vida/sobrevivência destas imagens históricas, trazendo as imagens para o tempo presente, propiciando pensar sobre a produção de dissenso e empatia no espectador do tempo presente.

Referências

About (2022). Marina Amaral. Recuperado de https://marinamaral.com/about/

Agamben, Giorgio. (2009). O que é o *contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos.

Beiguelman, Giselle (10 de março de 2021). Deep Nostalgia e o falseamento profundo da história pelas Ias. ZUM: Revista de fotografia. Recuperado de https://revistazum.com.br/colunistas/deep-nostalgia/

Books (2022). Marina Amaral. Recuperado de https://marinamaral.com/books/

Didi-Huberman, Georges. (2020). Imagens apesar de tudo. São Paulo: Editora 34.

Faces of Auschwitz. Recuperado de https://facesofauschwitz.com/

Hartog, François. (2013). Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica.

Meneguello, Cristina. (2013). Cultura Visual: um campo estabelecido. Revista Eletrônica Cadernos de História, ano 8, n.° 2.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, v. 23, n. 45, pp. 11-36.

Prisoners fotos (2022). Auschwitz Memorial and Museum. Recuperado de https://www.auschwitz.org/en/museum/about-the-available-data/prisoners-photos/

Rancière, Jacques. (2012). O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto.

Vilic, Filipe (setembro 2020). Os olhos eram azuis: como Marina Amaral passou a colorizar fotos históricas e descobriu o seu autismo. Piauí, Ed. 168. Recuperado de https://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-olhos-eram-azuis/

Repertorios sensibles en pugna: las estéticas del enemigo en la dictadura Pinochetista y la estética de la denuncia de las Arpilleras

Luis Fernando Contreras Gallegos[45]

Introducción

La dictadura de Augusto Pinochet fue una de las más violentas del Cono Sur. La represión que la junta ejerció encontró su posibilidad en los recurrentes Estados de excepción que se renovaban cada seis meses, en la indiferencia y complicidad de un poder judicial supuestamente autónomo y en la desinformación y la censura ejercida por los medios de comunicación (Informe Rettig, Tomo 1, 1996, p. 60).

Los días siguientes al golpe de Estado, la violencia y la legitimidad de la dictadura necesitó de estrategias de construcción de sentido para cubrir objetivos específicos. Mediante los canales institucionales tomados por la junta militar, al igual que a través de los medios de comunicación simpatizantes con los fines de la dictadura, se comenzó a producir maneras de ver y de enunciar al "enemigo interno", al mismo tiempo que se producía una forma de mirar y de enunciar a la propia dictadura y a las fuerzas armadas. Es decir, los días posteriores al golpe de Estado se empezó a producir dos tipos de subjetividad polarizadas y en una situación de rivalidad. Por un lado, el enemigo, cuya naturaleza era construida como violenta, traidora y escurridiza. Mientras que la junta y las fuerzas armadas se producían a sí mismas como redentoras, responsables del orden y defensoras de la "chilenidad".

El objetivo fue dibujar la figura del enemigo y derrotarlo no solo físicamente, sino ideológicamente. Más aún, producir la subjetividad del enemigo dio pauta a la Junta Militar de justificarse y producirse a sí misma y fundamentar la necesidad de librar una guerra permanente en contra de un sujeto que era construido como violento y siempre en posibilidades de generar el caos. Además, estas producciones de sentido tambien sirvieron para encubrir las violaciones graves a los DH, sobre todo en los momentos de mayor presión internacional. Mediante esta última estrategia se negaba la

[45] Licenciado en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Mtro en Historia por Universidad Iberoamericana. Beneficiario de la Beca CONACYT; Beca Universidad Iberoamericana. Lineas de interés: Prácticas estéticas para la denuncia y el esclarecimiento de la violencia; Prácticas sociales de archivo y de registro para la comprensión y denuncia de graves violaciones a los DH; Utilización de archivos y registros en procesos de justicia y de memoria.

existencia de los “detenidos desaparecidos” y se construía una imagen y una narrativa en donde “la verdad” era que ellos se estaban matando entre ellos mismos o que en realidad habían huido del país (Informe Rettig, Tomo 1, 1996, p. 122).

El articulo propone que esta producción que dictó las formas de mirar y de enunciar al enemigo interno, al igual que a la propia junta, además de establecer maneras de ver y entender la violencia, fue algo que se logró mediante tres estrategias.1. El uso de los discursos oficiales; 2. El uso de los medios de comunicación. 3. La censura

El segundo apartado del texto se propone analizar cómo, a partir de las solidaridades de la Iglesia, sobre todo de la Vicaría, se crearon espacios de sociabilidad y de aprendizaje en el que se emprendieron prácticas artístico-políticas que se esforzaron por construir otras maneras de mirar y de enunciar a la dictadura y a sus prácticas, nos referimos a las Arpilleras. El objetivo de los bordados de estas mujeres, principalmente de clase baja, fue el de ofrecer al espectador imágenes y discursos que permitieran ver la realidad no aceptada de Chile: los centros de tortura, los allanamientos, los desaparecidos, el hambre, la cesantía, la falta de trabajo. Mientras la junta produjo y buscó construir visible y discursivamente a la figura del enemigo, al igual que ocultar las violaciones a los DH, las arpilleras buscaron producir mediante sus bordados la denuncia de la represión, la representación de las víctimas y las formas de solidaridad que montaron entre ellas y la sociedad para acompañarse en medio de la crisis y el dolor.

Sin embargo, la difusión de estos bordados necesitó de toda una red de actores para que pudieran difundirse por fuera de Chile y concientizar a la sociedad internacional sobre la violencia y la represión ejercida por la junta militar. Asi pues, se formó una red de actores entre las iglesias, las arpilleras, las ONGs y los activistas preocupados por los DH que posibilitó la difusión y la comunicación de estos bordados que buscaron configurar formas disidentes de mirar y de enunciar a la dictadura y a sus prácticas.

Marco teórico

Este texto se nutre teóricamente de los supuestos de Jaques Ranciere y de Gilles Deleuze. Si nos apoyamos en estos dos autores y en sus aportes es debido a que dentro

de sus trabajos se posibilita el mirar cómo el poder opera de la mano de estrategias de producción en donde se busca construir formas de ver y de enunciar a la realidad. Es decir, no hay poder que deje de lado la implementación de dispositivos que produzcan y socialicen formas de visibilizar, entender y enunciar a los sujetos, los objetos, los espacios y a las prácticas.

De Jaques Ranciere, recuperamos principalmente su noción de "Reparto de lo sensible" (Ranciere, 2009, pp. 9-12), que significa "todas aquellas evidencias sensibles que ponen al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas". Es decir, el reparto de lo sensible es *un orden* en que el que se establecen las formas de aparecer, de ser, de hacer, de ver y de decir. Este orden, como cualquier otro, está configurado a partir de exclusiones; ningún orden puede incorporar todo. En ese sentido, el filósofo continúa con su argumentación sobre este concepto: "es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia" (Ranciere, 2009, pp. 9-12). Este reparto de lo sensible en una democracia está sujeto a reconfiguraciones que alteran aquello que puede ser visto, nombrado, percibido, etc. Sin embargo, en los regímenes autoritarios, como es nuestro caso, el reparto de lo sensible está secuestrado por un orden policial que lo pone a merced de los intereses de un grupo (Ranciere, 2017, p. 71).

Con el interés de nutrir esta perspectiva teórica dentro de nuestro caso, también recuperamos los conceptos de régimen de visibilidad y de enunciación de Gilles Deleuze (Deleuze, 2006, p. 77). Estos dos conceptos complementarios no se alejan de la conceptualización que da Ranciere sobre el "reparto de lo sensible, al contrario, la nutren. El punto para considerar de estos conceptos es que acentúan más la cuestión del poder. Así pues, el reparto de lo sensible establece regímenes de visibilidad y de enunciación, maneras de ver y de hablar que definen un contexto y que responden a una voluntad de poder que busca objetivos específicos mediante la arquitectura sensible que erige.

Sin embargo, como el caso que veremos lo demuestra, este reparto de lo sensible con sus regímenes de visibilidad y de enunciación, a pesar de estar clausurado por los intereses y las voluntades de un gobierno represivo, puede ser impugnado por grupos de oposición que se solidarizan ante la violencia y las víctimas. Estos grupos a partir de la

fisura que logran en el repertorio de lo sensible logran presentar otras formas de enunciar y de mirar a la realidad, introduciendo y haciendo sensibles nuevas subjetividades, espacios, prácticas, etc. Como el caso lo demuestra, para que este repertorio sensible contrahegemónico logre abrir nuevas maneras de ver y de enunciar necesita de construir canales de difusión y comunicación que le permitan ampliar su alcance y construir redes tupidas con otros actores.

Producir al enemigo

Roberto Matta, artista exiliado chileno, comentaba en la Revista Araucaria, que la situación de la violencia en Chile podía interpretarse como una lucha por establecer modos de ver (Matta, 1978, pp. 74-109). La junta deseaba que sus objetivos, propósitos, percepciones e ideales quedaran plasmados en imágenes y discursos para que así fueran consumidos por la sociedad civil chilena e internacional y justificar su guerra permanente e interna como una guerra justa. Los dispositivos de producción de los que se valían eran diversos, pero de ellos podemos destacar los siguientes: los discursos públicos que comenzaron a pronunciarse a lo largo de la dictadura y los cuales comenzaron apenas unas horas despues del golpe; los medios de comunicación controlados, donde se construía una sensibilidad de peligrosidad entorno al opositor o enemigo interno; la censura y la prohibición que se instauró a partir de decretos, lo cual generó una dificultad para ofrecer en la esfera pública otros repertorios sensibles con los cuales nombrar y mirar a la dictadura.

Tal y como lo argumenta Gilles Deleuze, siguiendo a Michel Foucault, el poder busca hacer hablar y hacer ver, definir marcos de sensibilidad y de percepción y que estos produzcan a cierto tipo de sujetos o un saber alrededor de estos. Comencemos, entonces, por los regímenes de visibilidad y de enunciación que la junta produjo para nombrar y mirar a la figura del enemigo. Es decir, la forma que tenían de *hablar* y *ver* al opositor y cómo estas buscaron construir un repertorio sensible alrededor del enemigo.

En dicho sentido, los discursos de la Junta Militar, desde que se toma el poder y hasta el final de la dictadura, son emblemáticos en tanto que demuestran el sentido y las *formas de enunciar y ver* al "enemigo interno". Los discursos de la junta militar eran parte de una estrategia anticomunista que se esparcía por todo el continente y que obedecían a una lucha contrasubversiva a nivel global. Estos pronunciamientos públicos fueron una forma de guerra psicológica que estaba fuertemente imbuida de finalidades

ideológicas. No solo se trataba de destruir físicamente al enemigo, sino de eliminar y socavar sus ideas, al igual que el apoyo que pudiera recibir de la sociedad. Así pues, estos discursos auxiliaron en el propósito de vilipendiar las ideas de la oposición, al mismo tiempo que construyeron marcos de visibilidad y de enunciación que producían cierto tipo de sujeto, peligroso e indeseable.[46]

A partir del golpe de Estado, los discursos venideros de la junta, sobre todo los de Pinochet, van a consistir en una dicotomía discursiva que habla sobre un "nosotros" y un "ellos". Los otros, los agentes subversivos y de peligro no son necesariamente externos al país, sino que son "malos chilenos", todos ellos supuestamente seducidos por "ideas externas y proyectos que atentan contra la chilenidad y la paz nacional" (Munizaga, 1988 p. 24). En estas figuras de la alteridad se incorporó a todos los allegados y simpatizantes del gobierno de Salvador Allende, a proyectos de izquierda radical como el MIR, incluso a actores políticos que, a pesar de estar de acuerdo con el golpe, no lo estuvieron con los procederes que le continuaron. Son todos estos los que siempre fueron presentados como los "marxistas", quienes encarnaban una amenaza latente frente a la cual había que estar listos para luchar. Eran nombrados actores "perversos", "violentos" "abusivos", su oficio era el de la "rapiña" (Munizaga, 1988 p. 28). Los discursos oficiales emitidos por los altos rangos enfatizaban lo difuso y escurridizo de este enemigo interno, motivo que legitimó la actuación y la prolongación de las medidas excepcionales, al igual que la toma de poderes en manos de la junta. Es decir, la forma de mirarlos y de enunciarlos era una medida que servía para continuar la guerra interna y la cruzada contra la oposición.

Por otro lado, los discursos de la Junta ensalzaban las acciones y los esfuerzos llevados por las fuerzas armadas. Según su perspectiva, el gobierno militar era una muralla que se encargaba de expulsar al pasado para encargarse de la tarea de construir un nuevo presente y futuro (Munizaga, 1988 p. 28). Por esa razón, los discursos insistían en el renacimiento de la patria y en la necesidad de rehuir de las herencias del pasado (Munizaga, 1988 p. 29). Los soldados y las fuerzas del orden simbolizan en el

[46] Esta estrategia de guerra psicológica no empezó durante la dictadura, sino que se profundizo. Las investigaciones históricas como la de Kristian Gustafson dan muestra de que los Estados Unidos financiaron operaciones encubiertas para la difusión de propaganda anticomunista desde la candidatura de Frei. Posteriormente, durante el proceso de campaña que llevó a Allende a la presidencia esta propaganda de tinte anticomunista tuvo estímulos más grandes. Durante la dictadura de Pinochet esta visión ideológica se oficializó.

discurso una visión de recuperación moral y nacional que se sintetiza en la "chilenidad". La chilenidad era, entonces, según estas formas enunciativas, el camino que surcaban y defendían las fuerzas del orden y en el cual se sumaban los "buenos chilenos", es decir, todos aquellos que apoyaban en su totalidad a la junta militar (Munizaga, 1988 p. 57).

En síntesis, el discurso produce un sujeto malo e indeseable que se tiene que extirpar por su inmoralidad, violencia y por significar un pasado catastrófico al cual se busca oponerse. Mientras que, del otro lado, se produce una imagen de los soldados y la junta como actores redentores que tienen el propósito de construir una nueva nación presente y futura. Proyecto que se asienta en la busqueda de la "chilenidad". Por ende, estas estrategias discursivas sirvieron como parametros de visibilidad y de enunciación con los cuales aprehender ideológicamente a los sujetos y a los propios tiempos de gobierno; un pasado catastrófico, gobernado por Unidad Popular, contra un presente y futuro de renacimiento liderado por la Junta y por los "buenos chilenos".

Los medios de comunicación no hicieron más que fortalecer el proyecto estético discursivo de la junta, cuyo proposito era construir una sensibilidad alrededor del enemigo u opositor.[47] Es decir, unos marcos de visibilidad y de enunciación con los cuales aproximarse a él.[48] En esta ruta, una de las primeras y más paradigmáticas operaciones de sentido llevadas a cabo por los medios fue la de" El plan Z" (Museo de la Memoria y los DH, 2020). La supuesta conspiración, presentada por el medio de comunicación "El Mercurio", hablaba sobre un presunto plan diseñado por el gobierno de Unidad Popular y cuyo objetivo era asesinar a figuras clave de la milicia, al igual que a sus familias, y de esa manera tomar un poder absoluto sobre la nación. Con esta producción mediática no sólo se cumplía con el propósito de reforzar la percepción de

[47] Un interesante texto es el de Luis Hernán Errásuriz, en él se da cuenta sobre cómo la junta eliminó todos los registros estéticos sensibles que daban cuenta del gobierno de Unidad Popular: expresiones artísticas, nombres de calles, billetes, monumentos. Según las palabras del autor, se buscaba una "desinfección del pasado" mediante una aniquilación simbólica de los remanentes de Unidad Popular.

[48] Una vez que comenzó el Golpe de Estado, los medios de comunicación entraron en un proceso de censura y disolución. Aquellos medios que eran afines al proyecto de Unidad Popular fueron disueltos o sometidos a un abandono que los obligó a cerrar sus operaciones. Por otra parte, como lo dice el Informe Rettig, en los días que siguieron al 11 de septiembre se vio a los grandes medios de comunicación emprender una destrucción moral del adversario político. Dentro de estas narrativas comunicativas se recalcaba en la necesidad de destruir a este enemigo para restablecer la paz. Despues de la censura y del cierre de los medios de comunicación de la oposición, mediante el Decreto No. 27 se estableció que cualquier intento de abrir nuevos medios tenía que pasar por la aprobación de la Junta Militar.

peligro y de repudio hacia el enemigo marxista y opositor político, también sirvió para legitimar el golpe y la cruzada contra estos opositores ante los ojos de la comunidad internacional.[49] Asi pues, la estética del enemigo era diseñada no solamente para los confines de Chile, sino pensada para traspasar las fronteras y retroalimentar el repudio a las izquierdas.

CON EL DESATABAN LA GUERRA CIVIL

AL DESCUBIERTO EL SINIESTRO PLAN "Z"

3ra de La hora

LA URSS ROMPIO CON CHILE

LO DECLARO EL PRESIDENTE DE LA JUNTA

FUERA DE LA LEY LOS PARTIDOS MARXISTAS

GENERAL AUGUSTO PINOCHET. Presidente de la Junta de Gobierno.

Otro ejemplo ilustrativo sobre el papel de los medios de comunicación en la construcción discursiva e imaginaria del enemigo político fue el caso de los "119 desaparecidos". En julio de 1975, apareció en medios argentinos y brasileños la noticia de que 119 chilenos, nombrados "supuestamente desaparecidos", habían aparecido muertos en Argentina. La noticia establecía la versión de que estos hombres y mujeres habían sido asesinados entre sus propios camaradas por motivos de traición y luchas internas, otros tantos por supuestos confrontamientos con las fuerzas del orden de Argentina. Los medios chilenos como "El Mercurio" y "La Segunda" tomaron estas noticias para argumentar que los supuestos desaparecidos que tanto se denunciaban por

[49] Para un análisis detallado acerca del control que se tenía sobre los medios de comunicación, recomendamos revisar el libro de Karen Esther Donoso, *Cultura y Dictadura; censuras, proyectos e institucionalidad cultural,* Ediciones Alberto Hurtado, 2020.

colectivos de familiares y por la Vicaría eran una ficción, y que en realidad estos estaban fuera llevando acciones de terrorismo (Campos, 2006, p. 18-23).

Esta construcción mediática del enemigo debe leerse en el cruce coyuntural que la dictadura atravesaba en 1975. Para ese momento, colectivos como la Vicaría de la Solidaridad comenzaban a lograr una visibilidad internacional que ponía en duda la imagen y el discurso de estabilidad que la Junta buscaba difundir internacionalmente. Además, organismos internacionales empezaban a involucrarse debido a la preocupación de los desaparecidos o, como los llamaron los colectivos de familiares y de solidaridad, los detenidos-desaparecidos. Más aún, fue en ese entonces que la Comisión Especial de las Naciones Unidas le solicitaba a la junta que se les dejara pasar para ser observadores de la situación represiva que denunciaban sectores de la iglesia y actores internacionales como Amnistía Internacional.

Así pues, los medios de comunicación fueron una importante fuente que sirvió para la justificación de la junta y para la construcción de la subjetividad del enemigo y los atributos con los que se quería que estos fueran leídos: traidores, terroristas, agresivos, desleales, etc. Sin embargo, esta estética en donde se construía una sensibilidad sobre el opositor también se profundizó cuando la Junta se vio impelida por presiones nacionales e internacionales que buscaban explicaciones sobre los detenidos-desaparecidos. De esta manera, entendemos que los regímenes de visibilidad y de enunciación que impone un grupo de poder están supeditados a modificaciones coyunturales según se enfrenten a problemáticas endógenas y exógenas y que tambien pueden servir al encubrimiento de violaciones graves a los Derechos Humanos.

Tal y como lo muestra este caso, los medios de comunicación construyeron una narrativa y una imagen que sirvió para encubrir las violaciones a los DH que la junta llevaba a cabo. Con la intención de que estas violaciones no fueran vistas y nombradas se creó esta construcción mediática de los "119" (Campos, 2006, p. 18-23).[50] El

[50] El impacto que tuvo la presión internacional en este caso es más claro en las declaraciones que da El Mercurio, donde dice: "Los políticos y periodistas extranjeros que tantas veces se preguntaron por la suerte de estos miembros del MIR Y culparon al gobierno chileno de las desapariciones de muchos de ellos, tienen ahora la explicación que rehusaron aceptar. Víctimas de sus propios métodos, exterminados por sus propios

camaradas, cada uno de ellos señala con trágica elocuencia que los violentos acaban por caer víctimas del terror ciego e implacable que provocan, y que, puestos en ese camino, ya nada ni nadie puede detenerlos.

objetivo fue salvaguardar a la Junta de las presiones internacionales que comenzaban a surgir y a exigir un esclarecimiento sobre las denuncias de los detenidos-desaparecidos.

La Segunda
con las noticias de mañana
¡ULTIMA HORA!
59 MIRISTAS CHILENOS CAEN EN OPERATIVO MILITAR EN ARGENTINA
EXTERMINADOS COMO RATONES
Ultima Página
LAS MENTIRAS COMUNISTAS
"Moribundo" jerarca UP juega hasta baby-fútbol
INVESTIGACIONES ASI LO PRUEBAN
Con animales descuartizaron al hombre sin cabeza de San Javier

Por otro lado, tanto en los medios de comunicación, como en los discursos de la junta se formuló una "memoria de la catástrofe". Es decir, una memoria de un supuesto pasado de conflicto en ruinas que se opone al presente, cuya característica es la recomposición de la sociedad a partir del arribo de un nuevo grupo de poder, en este caso la junta y su cruzada o guerra librada contra los enemigos. Nos referimos a una memoria que exagera y, sobre todo, distorsiona los malestares del pasado para responsabilizar al bando opositor de dicha situación caótica. Al mismo tiempo, esa "memoria de la catástrofe" sirve para legitimar a un grupo de poder y librar una cruzada contra los llamados enemigos. De esta manera, nos confrontamos no solamente con dispositivos y estrategias para mirar y enunciar a los sujetos, sino también frente a configuraciones para percibir el tiempo. Dicho de otras maneras, hay una estética del enemigo sobre su enunciación y su visibilidad, al igual que existe una producción que busca una forma de relacionarse con el tiempo. Esta forma de mirar al tiempo refuerza y vigoriza la percepción del enemigo como peligroso para la sociedad, al igual que a la junta como redentora y salvadora del pueblo chileno. Esto mediante la relación de

conflicto entre un pasado de catástrofe que se opone a un presente y futuro de tranquilidad y abundancia, mientras gobierne la Junta militar.

En primer lugar, para sustentar este argumento, recurriremos al discurso de año nuevo en 1974, emitido por Augusto Pinochet, y publicado en el Diario "El Mercurio". El nombre que este periódico le dio al discurso fue "Lejos está de los hogares la angustia anterior a septiembre". En este pronunciamiento, Pinochet comenta la dificultad que ha significado el año de 1973, un año, según sus palabras, "duro y difícil para todos los chilenos". Inmediatamente despues comienza el juego de oposición entre tiempos, cuyo fondo es un binarismo de grupos o bandos. El lider de la junta dice:

> Lejos está de los hogares la angustia que se vivía Hasta el 11 de septiembre. Es como el recuerdo de una pesadilla ante el despertar de progreso de nuestro pueblo. Sin embargo, ningún chileno debe olvidar esa triste etapa de nuestra historia, porque ella será siempre como una señal de advertencia de lo que no deseamos que, en el porvenir de nuestros hijos, vuelva a suceder. Hoy, en cambio, se abre un futuro con todas las posibilidades para el hombre de trabajo sin negarle ninguna, y en la cual encontraremos la unidad nacional, la Paz y la prosperidad de todos. el nuevo año nos ofrece un largo y sacrificado camino; todos sabemos que nuestros esfuerzos tendrán la recompensa de un mejor destino (El Mercurio, 1974).

Esta forma de construir al enemigo, al igual que al tiempo que éste duro en el gobierno, mediante la producción de un régimen de historicidad basado en la memoria de la catástrofe estuvo reforzado con imágenes que nutrían estas maneras de percepción. Se trata de una publicación auspiciada por la junta militar y que se llamó "Chile ayer/hoy". Son unas series fotográficas que buscan hacer visible estos binarismos entre enemigo/amigo, caos/paz, pasado/presente-futuro. Son instrumentos de visibilidad y de enunciación en donde el enemigo y su tiempo se diferencian del actual gobierno y de un supuesto resurgimiento nacional.[51]

[51] Las siguientes fotos fueron extraídas del texto de José Rangas, Dictadura y propaganda en el Chile de Pinochet, en Historia Global Online: https://historiaglobalonline.com/2009/05/29/dictadura-y-propaganda-en-el-chile-de-pinochet/#more-2380

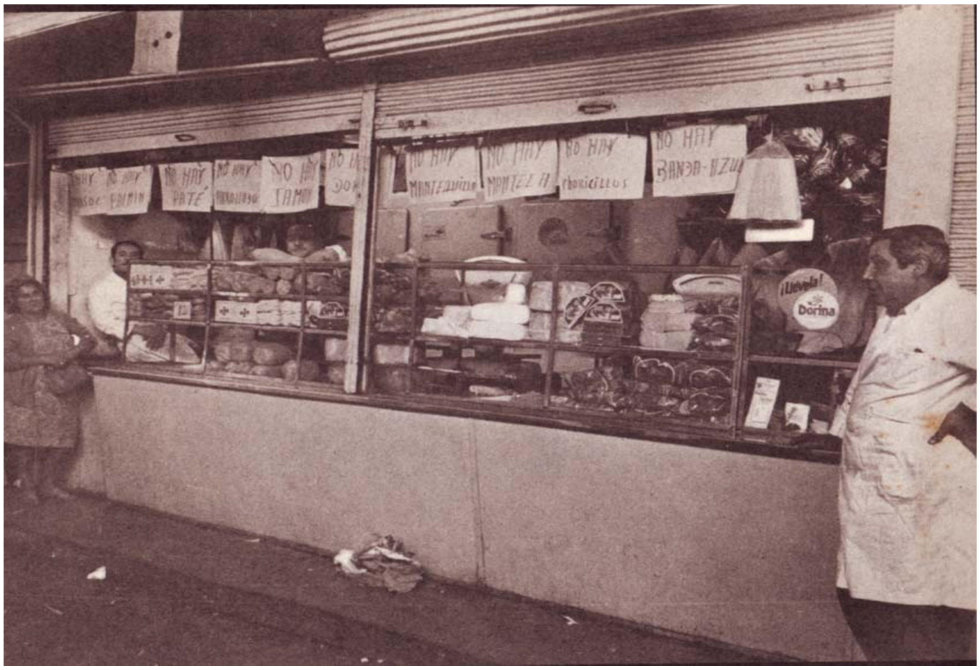


Foto que muestra la escasez de los negocios durante el Gobierno de Salvador Allende

Foto que busca mostrar la abundancia durante el gobierno de la Dictadura de Pinochet

Pasaje de negocios cerrados por la crisis económica durante el gobierno de Salvador Allende

Imagen que busca comunicar la supuesta reapertura económica durante el gobierno de Pinochet

Imagen que buscó comunicar los “disturbios estudiantiles y sociales” que se vivieron durante el gobierno de Allende

Mismo lugar, con la diferencia de que no hay disturbios sino la construcción del subterráneo de Santiago de Chile. Una imagen que buscaba comunicar la supuesta modernidad que llegó gracias a la Junta Militar.

Hay un intento de construir la figura de un pasado calamitoso -responsabilidad de un antiguo grupo de poder con el cual se está en guerra- que se opone con un

presente y un futuro que gradualmente resplandecen a medida que toma fuerza un nuevo grupo de poder y el apoyo social que este recauda. El binarismo de bandos entre enemigo/ amigo o caos/paz está reforzado por un régimen historicidad[52] que habla de una memoria de la catástrofe en donde pasado/presente-futuro están en conflicto. El tiempo y la sensibilidad que éste construye nuevamente sirve para legitimar a la junta y para justificar una guerra. Una guerra contra el enemigo, que es al mismo tiempo una guerra contra el supuesto tiempo caótico que heredó.

Por último, cerramos la estética del enemigo mediante su relación con la censura. La censura impuesta por la Junta militar se compagina bien con los argumentos de Jaques Ranciere; los poderes hegemónicos no operan mediante una saturación de imágenes y de escrituras, al contrario, su propósito es generar un ambiente de precariedad de éstas (Ranciere, 2017, 80). El propósito de construir una arquitectura de sentido dominante desde la cual mirar y enunciar al otro casi siempre va de la mano de un control sobre las imágenes y sobre los discursos que tengan la potencia de poner en crisis dicho reparto de lo sensible. Así pues, el silencio y la censura son estrategias de poder que buscan circunscribir y proteger los regímenes de visibilidad y de enunciación que un grupo instauró para que estos sean consumidos.

La censura fue una de las más fuertes características del gobierno pinochetista. Su comienzo se dio unas cuantas horas despues de llevado a cabo el golpe de Estado. Todas las emisoras de radio afines al gobierno de Unidad Popular entraron en un profundo silencio y en una prohibición que les imposibilitó comunicar posturas opuestas a las asumidas por la junta militar. Posteriormente mediante el decreto ley No. 1281 todas las televisoras, radios y periódicos opuestos a la dictadura quedaron clausurados, y los que no sucumbieron ante la clausura fueron precarizados a un nivel que se hizo imposible continuar con sus operaciones (Informe Rettig, Tomo 1, 1996, p. 43). De esta forma, todos los medios de comunicación que quedaron de pie eran afines a los intereses y proyectos de la dictadura o habían asumido una auto censura en la que eran conscientes de que no podían presentar discursos, imágenes o posturas que fueran en

[52] Por "regimen de historicidad" me refiero al concepto de François Hartog en el que da cuenta de cómo cada sociedad en determinados contextos establece vínculos particulares entre pasado, presente y futuro. Como lo tratamos de demostrar en este caso, la Junta Militar construye una relación polarizada y conflictiva entre el pasado y el presente-futuro. Este conflicto con el pasado se debe a que éste es considerado una metonimia del enemigo y de su estancia en el poder.

contra de la Junta Militar. Justo para evitar esta problemática, todo contenido que buscara ser emitido en medios de comunicación pasaba por una revisión de la Junta.

Aunado a la censura mediática, también hay que contar con la censura partidista. Los partidos políticos de izquierda fueron perseguidos y desmembrados, los partidos políticos que pudieron sobrevivir posteriormente fueron colocados en estado de receso. Estas medidas fueron llevadas a cabo por los decretos leyes No. 77 y 78 (Informe Rettig, Tomo 1, 1996, p. 48). Por ende, era imposible llevar a cabo una impugnación pública desde las trincheras partidistas para contradecir los marcos de referencia que construía la dictadura y desde los cuales invitaba a mirar y a enunciar a la oposición. A esto, hay que sumarle la censura intelectual, artística y cultural que condujo a una situación en donde era imposible expresar legalmente opiniones y perspectivas contrarias al régimen.

Sin embargo, a pesar de la represión y de la persecución que hubo en contra de los opositores, de la toma de los medios de comunicación y de las censuras mediáticas, artísticas, intelectuales y culturales, subsistieron esfuerzos de disidencia que se empeñaron en denunciar lo que sucedía dentro de Chile. Esos esfuerzos por denunciar implicaron impugnar los repertorios sensibles que defendía la junta militar, lo que tuvo por resultado otras formaciones enunciativas y de visibilidad contrahegemónicas que posibilitaron nombrar y mirar a la junta y a sus acciones de diferentes maneras. Proyectos que fueron empujados entre diferentes manos, donde se debe contar a los exiliados, agrupaciones de familiares, organismos internacionales y a la Iglesia chilena, sobre todo la Vicaría de la Solidaridad. Las prácticas de estos actores posibilitaron otros regímenes de visibilidad y de enunciación que no solo cobraron fuerza dentro de Chile, sino que desgarraron la imagen que la dictadura había intentado construir internacionalmente.

Las Arpilleras

Debido a la persecución y a la represión que la dictadura comenzó en contra de la oposición, fue difícil para estos grupos llevar a cabo proyectos de antagonismo y denuncia frente a las prácticas de violencia, modificaciones políticas y económicas que implementaba la junta militar.[53] Sin embargo, por parte de la sociedad civil se observó

[53] A esto hay que sumarle que todas las mujeres que se encontraban en los talleres de arpillerismo no encontraban respuesta sobre sus familiares dentro de los tribunales, en los casos de las que estaban ahí

el nacimiento de proyectos de solidaridad y apoyo a los ciudadanos chilenos que se veían afligidos por las nuevas dinámicas inauguradas despues del 11 de septiembre del 73.[54] Este acompañamiento solidario no se dio solamente frente al duro fenómeno de los detenidos desaparecidos y los torturados, también se dirigió a problemáticas como la cesantía, la desnutrición infantil, malestares psicológicos y médicos, entre otras problemáticas.[55] Estas organizaciones civiles llevaron a cabo una respuesta frente a las transformaciones multidimensionales puestas en marcha por la dictadura y los efectos que estas acarreaban.

El objetivo principal de estas redes de solidaridad fue la denuncia de una realidad que se negaba tanto interna como externamente, además de estar orientadas a acompañar al otro y no dejarlo solo en su sufrimiento. Además, esta misma praxis solidaria construyó medios para impugnar los regímenes de visibilidad y de enunciación que la dictadura imponía como parte de su guerra psicológica e ideológica en donde producía a la figura del enemigo y se justificaba a ella misma. Así pues, estos proyectos de asistencia, acompañamiento, oposición y denuncia articularon procesos en donde se formó un nuevo repertorio sensible que posibilitó enunciar y visibilizar a la dictadura y a sus prácticas de una forma diferente. Tal es el caso de la creación del taller de arpilleras.

Este taller fue formado al alero del Comité Por la Paz en Chile y despues por Vicaría de la Solidaridad. La historia de este grupo de mujeres, cuyos origenes eran casi todas provenientes de los barrios más pobres de Santiago, tiene sus primeros puntos de

---

por detenidos-desaparecidos. El hecho de que las instancias judiciales no quisieran atender sus testimonios y comenzar investigaciones fue uno de los motivantes que las llevó a plasmar su denuncia en otros espacios y mediante otras prácticas, en este caso el arpillerismo.

[54] Los proyectos de solidaridad más emblemáticos fueron los de COPACHI, la cual pasó a transformarse en Vicaría de la Solidaridad. De la misma manera, otras organizaciones cristianas como FASIC. Dentro de este auxilio brindado por las iglesias se gestó una sociabilidad política entre otros grupos como familiares, activistas y ONGs. De dicha sociabilidad se facilitó la recomposición organizativa y se formaron otras organizaciones, sobre todo de familiares, por ejemplo, la Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos.

[55] La vicaría de la solidaridad ante estas problemáticas concretas busco la construcción de medidas de auxilio que ayudaran a resolver dichos percances. El resultado de ese propósito fue la generación de bolsas de trabajo, de comedores comunitarios, comedores infantiles, policlínicos, atención psicológica, centros de documentación, asistencia jurídica, entre otros. La organización y la gestión de estos proyectos no fue unidireccional. Por el contrario, la formulación, ejecución y gestión de estos proyectos se dio en conjunto y bajo las iniciativas de los afectados. El interés de la Vicaría no era brindar un asistencialismo pasivo, sino poner las bases para una reconstrucción de la organización social.

encuentro en los recintos asistenciales de las iglesias despues del golpe de Estado. En algunos casos, fue el dolor, la angustia y la tristeza de buscar a sus seres queridos lo que llevó a estas mujeres a las iglesias, otras, por el contrario, acudían por las urgencias económicas que atravesaban derivado de las carencias que se desarrollaron despues del 11 de septiembre debido a los despidos injustificados y a una nueva dinámica neoliberal (Agosin, 1988, p. 49; Museo de Memoria y DH, 2012).

Personajes solidarios y preocupados por los dolorosos sentimientos que atravesaban estas mujeres fueron los artificies de la creación de proyectos recreativos en donde pudieran verter todas esas emociones, preocupaciones y angustias. Tal es el caso de Valentina Bonne, una mujer con dotes para la elaboración de artesanías, quien fue la primera en transmitir estos saberes a las adoloridas mujeres para que pudieran canalizar en el arte todos sus sentires (Agosin, 1988, p. 72)[56]. El encuentro de Valentina con las futuras arpilleras se dio en 1974, dentro de las instalaciones de COPACHI. Como ya hemos mencionado el objetivo era recreacional, pero también una manera de obtener ingresos a través de los textiles diseñados. Sin embargo, el contenido y la expresión del arpillerismo pronto encontró otros objetivos más políticos (Agosin, 1988, p. 56).

Las arpilleras, a pesar de tener una herencia con formas artesanales que recreaban momentos de la vida cotidiana de Chile a partir de textiles elaborados principlamente con lana, decidieron dar un giro y plasmar otro tipo de representaciones y de discursos más cercanos a la denuncia y al testimonio (Museo de Memoria y DH, 2012, p. 10). Sus materiales de trabajo eran escasos e improvisados -un sintoma de la crisis económica que se vivía-,[57] principalmente retacería de textiles, pedazos de costales, manteles, ropa vieja recortada, entre otros materiales. Materiales que formaban parte de su vida cotidiana fueron reconvertidos en materias primas politizadas abocadas

[56] Posteriormente fueron las arpilleras más experimentadas las que se encargaron de instruir a las nuevas mujeres que arribaban a los talleres. No solamente se compartían los saberes técnicos para lograr un buen trabajo de arpillerismo, según las propias palabras de las integrantes también se enseñaba a las recién ingresadas sobre como "ver". Es decir, la imagen del arpillerismo tiene como una condición de posibilidad la forma de ver la realidad. Esto se vuelve a tratar párrafos abajo.

[57] La precariedad económica se revela en todo el proceso de elaboración de las arpilleras, no solo en los materiales. Las mujeres tenían que aprovechar la luz del día para poder hacer sus textiles, hacerlo por fuera de esos horarios era una labor muy difícil. El motivo principal de esto era la falta de recursos económicos que tenían las familias para poder pagar bienes como luz eléctrica. Así pues, las arpilleras tenían que bordar en condiciones adversas.

a la producción de imágenes que comunicaran y expresaran una realidad que la junta militar se empeñaba en mantener invisible e impronunciable (Adams, 2002, p.36).

De esta manera el arpillerismo se convirtió en una práctica que logró hacer convivir la técnica artesanal con las preocupaciones sociales y políticas que experimentaban tanto individual como colectivamente. Las representaciones que aparecieron dentro de los bordados fueron los centros de tortura como Villa Grimaldi, las detenciones en la calle o redadas, los allanamientos, los asesinatos, el bombardeo al palacio de la moneda, la cesantía, los despidos, el hambre, la falta de trabajo, la busqueda de los desaparecidos, las protestas de familiares, las huelgas de hambre, entre otros fenómenos (Museo de Memoria y DH, 2012, p. 12).

Centro de detención

Centro de tortura

Centro de tortura dentro de un buque. En Valparaíso fue común que los buques se volvieran centros de detención clandestinos

Comedor Solidario

Situación del exilio

Las mujeres que formaban parte de estos talleres tenían grandes dificultades económicas, por dicho motivo transportarse para ellas era un ejercicio difícil. Conscientes de eso, la Vicaría de la Solidaridad organizó a las iglesias locales para convertirlas en centros de reunión y de sociabilidad en donde se pudieran llevar a cabo las enseñanzas y la producción de bordados. El interés del grupo asistencial de la Vicaría, quienes la mayor parte del tiempo las acompañaban, era que estas mujeres plasmaran los problemas más próximos de su realidad. Fue de esa manera que aparecieron las discusiones sobre las experiencias que las afectaban como la desaparición de seres queridos, tortura, hambre, falta de trabajo, falta de dinero, represión, etc. Según los propios testimonios de las participantes, el reunirse en estos espacios, dialogar, hablar sobre los problemas que tenían se convirtió en un proceso en el que todas *aprendieron a mirar* la realidad de manera diferente; los problemas sociales que las aquejaban se hicieron cada vez más visibles y entendibles dentro de las propias dinámicas de socialización y de discusión que estimulaba la iglesia. Así pues, el siguiente paso fue plasmarlos.

Las mujeres producían sus bordados de manera individual. Sin embargo, cada idea a representar tenía que ser discutida entre todas, de esta manera la comprensión de

lo que estaba a punto de representarse era mejor entendido y plasmado. Además de que se discutía la viabilidad del proyecto a bordar para las ventas. Cada mujer del taller tenía el compromiso de elaborar cuatro textiles al mes. Una vez terminado el mes, las mujeres se reunían y juntas decidían que trabajos eran los que más impacto tenían en el espectador y los que consideraban podían ser mejor vendidos. Una vez seleccionados los textiles, estos eran entregados a la Vicaría de la Solidaridad.

Los temas retratados en los textiles de las arpilleras ponían en tensión y contradecían los repertorios sensibles que la junta buscaba expresar tanto interna como externamente.[58] (Andrä, 2020, p. 350). Mientras la junta elaboraba conjuntos de imágenes y de discursos que buscaban enunciar y hacer ver un país próspero, las arpilleras contravenían esas producciones y mostraban la situación de crisis, hambre, enfermedad y desempleo que vivían amplios sectores de Chile, sobre todo los más desfavorecidos. De igual forma, lo que la junta enunciaba y producía ante el escrutinio público como terroristas que se asesinaban entre ellos, las arpilleras lo contradecían mediante el bordado de las detenciones violentas que las fuerzas del orden llevaban a cabo. Donde unos buscaban *hacer ver* terroristas, las otras buscaban *hacer ver* víctimas. Así pues, el arpillerismo fue una técnica entre lo artesanal y lo político que fisuró de manera importante los regímenes de visibilidad y de enunciación que la junta ocupaba para producir al enemigo y para justificar su causa nacional, como internacionalmente.

[58] Como lo menciona Christine Andräa, estos textiles posibilitan la construcción de otros repertorios epistemológicos con los cuales aproximarse y entender la violencia política.

Situación de hambre

George Didi-Huberman, menciona que lo que levanta y anima a los gestos de insurrección que desafían el orden establecido es la pérdida. Levantarse en gestos como protestar, manifestarse o, como en este caso, la subversión de bordar es para cambiar un estado de cosas anteriores. Lo perdido puede tener una fuerza explicativa que ayuda a entender parte del fenómeno que aquí hemos tratado en el caso de las arpilleras. Lo que animó estos actos textiles tan característicos fue la pérdida de sus seres queridos, la ausencia de estos, al igual que la pérdida en condiciones de vida, las cuales de por sí ya eran duras para muchas de estas familias (Didi-Huberman, 2019, p. 43).

La ausencia y el desaparecimiento de sus seres amados fue el motivo de su levantamiento y de los puntos y los bucles con los que buscaron bordar una nueva realidad. La pérdida del ser que desapareció, del trabajo, de la posibilidad de comer. La pérdida y la ausencia están por detrás de sus gestos. Sin embargo, eso no explica la forma en la que las escenas bordadas desafiaron y contravinieron a una sensibilidad impuesta que buscaba producir un regimen de visibilidad y de enunciación que favoreciera los intereses de la junta militar. Para desafiar y deslegitimar a estas estéticas hegemónicas hace falta más que la creación de imágenes disidentes; se tiene que contar con formas y estrategias de sociabilizarlas y hacerlas llegar a más actores. Su divulgación, tránsito y relación con otros sujetos es lo que puede permitir la construcción gradual de marcos de visibilidad y de enunciación con los cuales

aprehender una violencia que, los meses despues del golpe de Estado, buscó ser negada, invisibilizada e impronunciable.

En este sentido, la solidaridad, pensada como un afecto político que conjunta a diferentes actores decididos a actuar y a acompañarse en medio del dolor y la angustia, resulta clave para entender esas redes de actores mediante las cuales se difundieron las imágenes y discursos plasmados en los bordados. La difusión de estos mensajes y de estas imágenes de denuncia tambien tenía la intención de difundir una realidad que no era aceptada por el regimen. La movilidad y las redes de actores que se involucraron en estos procesos de producción y circulación de arpillerismo esperaban que dicho gesto coadyubara a la construcción de una conciencia internacional que estimulara la presión sobre el régimen y, de esta manera, obligar a atender las problemáticas que las aquejaban. Tales como la detención y la desaparición de sus familiares, al igual que la miseria y la precariedad que vivían.

Asi pues ¿Cómo fue este proceso de difusión y de movilidad de textiles? Vender las arpilleras dentro del país fue una labor casi imposible. Las fuerzas del orden, en tanto que se dieron cuenta que estas mujeres plasmaban imágenes políticas que denunciaban a la junta militar y que retrataban problemáticas sociales decidieron que estas imágenes no podían comerciarse y tampoco salir del país (Museo de la Memoria y los DH, 2012, p. 12). De alguna manera, era una forma que la dictadura ocupó para proteger el propio repertorio sensible que buscaban comunicar tanto interna como externamente. Como hemos analizado en la primera parte, era gracias a éste que se buscaba justificar una guerra permanente, al igual que colocar a la Junta como los redentores de un nuevo país en proceso de renacer y de crecer. Mientras que las producciones de las arpilleras expresaban un país sumido en la violencia, donde la regla era la violación a los DH y una crisis social que afectaba a las clases más desfavorecidas.

Debido a esta dificultad para venderlas, fue la relación con las iglesias y con los exiliados lo que ayudó a darle difusión a estas imágenes y a estos discursos que denunciaban a la dictadura (Adams, 2013, p.442) Como las arpilleras mencionan en entrevistas: su labor era informar al mundo sobre la violencia que Chile vivía y su objetivo era el de promover mediante la denuncia un regreso a la democracia y al Estado de Derecho (Museo de la Memoria y los DH, 2012, p. 13). Una vez que los

textiles eran entregados a las iglesias, la Vicaría se encargaba de entregarlas clandestinamente en contactos que mantenían con ONGs, como Amnistía Internacional, personajes de otras Iglesias extranjeras, como el Consejo Mundial de Iglesias, al igual que con otros activistas preocupados por la defensa de los DH, como la esposa de Orlando Letelier (Museo de la Memoria y los DH, 2012, p. 108).

Los textiles bordados eran sacados del país clandestinamente mediante los viajes que realizaban los obispos de la iglesia o, viceversa, mediante las visitas que recibían de organizaciones internacionales. Sin embargo, otras organizaciones tambien ayudaron al trasiego de las obras de arpillerismo, por ejemplo, los integrantes clandestinos del Partido Comunista. Estos trabajos de bordado tenían como principales destinos los Estados Unidos, Canadá, Latinoamérica y Europa (Museo de la Memoria y los DH, 2012, p. 53).

Así pues, vemos como la solidaridad y la busqueda compartida de denunciar lo que sucedía dentro de Chile abrieron canales de movilidad para estos textiles, lo que significó difundir testimonios y materialidades que ayudaban a producir otro repertorio sensible en el cual se configuraban otros regímenes de visibilidad y de enunciación con los cuales mirar y enunciar la violencia. Los intereses de estos exiliados y organizaciones que vendían o exponían estos bordados consistían en mostrarle al mundo testimonios y representaciones de la situación que vivía Chile. Se buscaba que de esta manera parte de la sociedad internacional cobrara conciencia de las graves violaciones a los DH que se cometían en el régimen de Pinochet.

Para darle más fuerza a este propósito, los trabajos de arpillerismo iban acompañados de un pequeño discurso que explicaba la situación que la imagen ofrecía al espectador (Doolan, 2016, p. 15). Si se representaba un centro de tortura, se explicaba la existencia de estos espacios y cómo era una práctica que se ocupaba en contra de los opositores al régimen. Si se mostraba una detención se explicaba el uso de éstas y cómo muchas de las veces esto derivaba en la desaparición de sus seres queridos. De esta manera, imágenes y palabras se entrecruzaban para reforzar la denuncia y mostrar al mundo las penas y las angustias que vivían sectores de Chile, al igual que informar sobre las prácticas represivas que la dictadura ocupaba para lidiar con la oposición y con las clases populares.

Parte de la sociedad internacional se informaba por primera vez de las violaciones a los DH cometidas en Chile mediante la confrontación con los trabajos de arpillerismo. Estos periódicos de tela, como los llamo Isabel Letelier, esposa de Orlando Letelier, se convirtieron en instrumentos pedagógicos para sensibilizar a los sujetos que los confrontaban (Museo de la Memoria y los DH, 2012, p. 29). La misma Isabel Letelier fue una actora que formó parte de esta red de movilización que sirvió para globalizar el mensaje y los testimonios que buscaban comunicar estos textiles. La activista, ocupó estas obras para comunicar la sistematicidad de la represión dentro de espacios como el Institute for Policy Studies, la Iglesia Metodista de Nueva York y Universidades estadounidenses (Museo de la Memoria y los DH, 2012, p. 28).

De esta manera, los actores que se vincularon con el trabajo de las arpilleras generaron rutas de difusión, a través de exportaciones clandestinas, en donde gradualmente se formó un regimen de visibilidad y de enunciación que posibilitó ver la crisis y la atrocidad que experimentaba Chile a un nivel global. Los testimonios icónicos y discursivos que formaban parte del arpillerismo se convirtieron en testimonios que recorrieron el mundo y despertaron una sensibilidad sobre las violaciones a los DH. Dentro de estas imágenes textiles se logró bordar una estética que dejaba mirar y apalabrar a las víctimas, igual que mostrar y denunciar a los perpetradores. Además, como lo muestra el caso, no solo vasta el esfuerzo de levantar imágenes y gestos contrahegemónicos. Aunado a lo anterior, también se tienen que construir redes de comunicación que permitan socializar estos otros repertorios sensibles. Solo de esta manera, estas materialidades servirán al propósito de producir otras posibilidades de ver y de enunciar.

Conclusiones

El reparto de lo sensible, acorde a los trabajos de Jaques Ranciere, es aquello que fija un común de posibilidades sobre aquello que puede ser visto y aquello que puede ser nombrado, incluso sobre posibles relaciones con el tiempo. Dentro de un ejercicio democrático, este reparto de lo sensible puede verse continuamente modificado por la incorporación de nuevos sujetos, objetos, prácticas y modos de vincularse con el tiempo que entran a la esfera pública y que generan una nueva distribución. Sin embargo, bajo los regímenes autoritarios y represivos el reparto de lo sensible se encuentra monopolizado y limitado a las intervenciones de un grupo de poder que

define, según sus objetivos y sus deseos, aquello que puede ser visto, cómo debe ser visto, aquello que puede ser nombrado y cómo debe de ser nombrado.

Continuando esta teorización con los aportes de Gilles Deleuze, podemos decir que el poder establece su efectividad y su operación en cierto contexto en el momento que define unos regímenes de visibilidad y de enunciación en los que se circunscribe aquello que puede ser visto y aquello que puede ser dicho. Entre los regímenes de visibilidad y de enunciación y las relaciones de poder hay una producción reciproca: las relaciones de poder producen y ponen a circular estos regímenes de visibilidad y de enunciación, al mismo tiempo que éstos son los que le dan cuerpo, coherencia, sentido y legitimidad al ejercicio del poder.

Sin embargo, a pesar de que en los contextos represivos y autoritarios existe un bloqueo para alterar estos repertorios sensibles y sus regímenes de visibilidad y de enunciación, la organización colectiva y sus prácticas de solidaridad logran fisurar los bordes impuestos y luchar por la construcción de otras maneras de ver y de enunciar la realidad. Así pues, mediante estas lineas de fuga, donde colectividades y grupos logran construir poco a poco nuevos repertorios sensibles, se busca lograr nuevos marcos con los cuales aprehender la realidad y que vayan más allá de las directrices impuestas por un grupo o grupos de poder.

El objetivo de este artículo fue nutrir esta teorización mediante la revisión del caso de la dictadura pinochetista y sus formas de producir la imagen del enemigo, el sentido de la violencia y un sentido del tiempo que servía a su propia legitimación y al desprestigio de los opositores. Estos tres procedimientos no estan separados, sino que forman parte de una estrategia compleja para legitimarse, justificar la guerra interna y encubrir las violaciones a los DH. Nuestro interés fue abordar estas producciones mediante los discursos oficiales, los medios de comunicación y la censura impuesta.

Por otro lado, el siguiente objetivo consistió en demostrar como surgieron prácticas de oposición que posibilitaron la construcción y difusión gradual de repertorios sensibles contrahegemónicos en los que se produjeron otros regímenes de visibilidad y de enunciación con los cuales mirar y enunciar la violencia de Estado. Tal es el caso de las arpilleras y sus bordados abocados a la tarea de denunciar y testimoniar lo que la dictadura buscaba ocultar interna y externamente. No obstante, la producción de estos textiles tuvo como condición de posibilidad la ayuda de las iglesias, donde las

mujeres no solamente encontraron el apoyo material y económico para producir sus arpilleras, sino que también fue un espacio en el que, en conjunto con el personal de la vicaría, comenzaron un proceso de politización en el que aprendieron a mirar los problemas de la sociedad chilena de una forma más clara. Como ellas mencionan, en las discusiones y los intercambios de testimonios que se daban dentro de la Iglesia no solo aparecían las imágenes que posteriormente serían plasmadas en los textiles, sino también su comprensión sobre estos fenómenos represivos y de crisis que atravesaba el país. Es decir, los primeros repertorios de lo sensible que se vieron alterados fueron los de ellas mismas, todo a partir de los diálogos, intercambios, testimonios y discusiones que formaban parte del taller y del proceso de producción de la propia arpillera.

Por otra parte, la producción de estos textiles no bastaba para alterar los repertorios sensibles que imponía la dictadura. Esparcir y antagonizar un nuevo repertorio sensible que permitiera ver y enunciar nuevas cosas, sobre todo la cotidianidad de la represión y de la crisis social que se vivía, necesitaba que estas materialidades testimoniales encontraran canales de movimiento. De esta manera, las imágenes y los discursos expresados en los textiles tendrían oportunidad de confrontar a otros espectadores y concientizarlos de lo que pasaba dentro de Chile.

Así pues, un repertorio de lo sensible que propone otras formas de ver y de enunciar requiere de sus estrategias de movilidad y de comunicación para generar más adeptos. Hacer esto en medio de un contexto represivo que controlaba lo que circulaba dentro del país, al igual que lo que salía de este, fue algo que se logró mediante las redes de solidaridad que construyeron la Vicaría, las arpilleras, las ONGs, los activistas y los exiliados. Entre estos actores se forjaron canales de movilidad clandestina que permitieron sacar estos textiles y venderlos o usarlos en otros países como instrumentos de concientización de lo que pasaba en Chile. Fue de esta manera que estos productos de arpillerismo recorrieron Institutos, Iglesias, Universidades y Exposiciones. Al mismo tiempo que generaban más conciencia sobre lo que sucedía y ayudaban en la presión internacional para el retorno a la democracia y la reinstauración del Estado de Derecho.

Bibliografía

Archivo

Matta, Roberto. (1978). Conversación con Matta. En Revista Araucaria. No. 1. Pp. 79-103.

El Mercurio. (1 de enero 1974). “Lejos está de los hogares la angustia anterior a septiembre; discurso de año nuevo de Pinochet”.

Fuentes secundarias

Adams, J. (2002). Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile. *En Sociological Forum*, No. 17. Pp. 21-56.

Adams, J. (2013). Exiles, Art, and Political Activism: Fighting the Pinochet Regime from Afar. En *Journal of Refugee Studies*, Volume 26, Issue 3. pp. 436-457.

Agosin, M. (1988). Scraps of life; Chilean Arpilleras. New Jersey. Red Sea Press.

Andrä, C., Bliesemann de Guevara, B., Cole, L., & House, D. (2020). Knowing Through Needlework: curating the difficult knowledge of conflict textiles. *Critical Military Studies*, 6(3-4), 341-359.

Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. (1996). Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación; Tomo I. Chile. Andros Impresores.

Deleuze, G. (2006). Foucault. España. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2019). Desear desobedecer. Madrid. ABADA Editores

Doolan, E. (2016). Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 12(1).

Esther Donoso K. (2019). Cultura y Dictadura; censuras, proyectos e institucionalidad cultural. Santiago de Chile. Editorial Alberto Hurtado.

Gustafson, Kristian. (2007). Hostile Intent; U.S. Covert operations in Chile. 1964-1974. Virginia U.S. Potomac Books.

Hernán Errázuriz, L. (2009). DICTADURA MILITAR EN CHILE: Antecedentes del golpe estético-cultural. En *Latin American Research Review*, Vol. 44, No.2. pp. 136-157.

Herrera Campos, M. (2006). Operación Colombo, La prensa que se calló con Pinochet. En Operación Colombo, La prensa que se calló con Pinochet, No. 096. Ecuador. Pp. 18-23.

Magasich, J. (enero 2010). El Plan Z que horrorizó a Chile. En *Le Monde Diplomatique*. Recuperado de https://www.medelu.org/IMG/pdf/CHILE_MAGASICH_p23.pdf

Munizaga, G. (1988). El discurso de Pinochet; un análisis semiológico. Santiago de Chile. CESOC/CENECA.

Museo de la Memoria y los Derechos H. (2020). Plan Z: La primera fake news de la Dictadura. Recuperado de https://web.museodelamemoria.cl/Informate/la-primera-fakenews-de-la-dictadura/

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2012). Arpilleras. Santiago de Chile. OCHO Libros.

Ragas, J. (2009). Dictadura y propaganda en el Chile de Pinochet. En Historia Global Online. Recuperado de https://historiaglobalonline.com/2009/05/29/dictadura-y-propaganda-en-el-chile-de-pinochet/#more-2380

Ranciere, J. (2017). El teatro de imágenes. En *La política de las imágenes* (pp. 69-89). Santiago de Chile. Metales pesados.

Ranciere, J. (2009). El reparto de lo sensible. Santiago de Chile. LOM Editores.

Las arpilleras como hito en materia de artivismos textiles y derechos humanos

Karen Rosentreter Villarroel[59]

Introducción

Históricamente el mundo textil ha estado ligado a las vivencias de las mujeres. Debido a la distribución social del trabajo, el rol de la mujer estuvo supeditado a las labores domésticas, excluyéndolas de la vida pública. Labores como el bordar o tejer, han sido consideradas de segunda categoría dentro de las jerarquías del mundo del arte. Un relato destacable en este tema, es el de la historiadora Rozsika Parker, quien en el año 1989 abría la discusión en torno a las labores textiles, el rol social de la mujer y la legitimación del bordado como un tipo de arte (Parker, 2010). Si bien, el aporte a la discusión bibliográfica que realiza Parker, es fundamental para estudiar las prácticas textiles desde su implicancia artística, la historiadora escribe sobre el contexto Europeo, dejando al margen otras realidades fuera del continente. Desde América Latina por ejemplo, se ha reconocido la trayectoria ancestral de las prácticas textiles, pero no siempre a partir de la concepción de que son prácticas vivas, que siguen desarrollándose y abarcando otros espacios más allá de la tradición folclórica o la cultura popular. Por otra parte, si es que logran entrar a los circuitos artísticos, no siempre son sus propias creadoras quienes definen su lugar en el mundo del arte, por lo que terminan siendo otros los que hablan por ellas (Ojinaga, 2020, p. 46). En medio de este conflicto, donde juegan un rol importante las instituciones, los especialistas y los discursos que se instalan sobre las prácticas textiles en América Latina, existen casos que han logrado transgredir los ya trazados límites de lo que es y no es arte. Tal es el caso de las arpilleras chilenas.

[59] Karen Rosentreter Villarroel, historiadora y artista visual chilena. Doctoranda en Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio por la Universidad de Barcelona y Magister en Estudios Avanzados de Historia del Arte por la misma casa de estudios. Creadora y gestora de Mil agujas por la Dignidad, manifestación textil mundial por los derechos humanos en Chile y América Latina y actual plataforma de promoción de arte textil. Correo: k.rosentreter85@gmail.com

Las arpilleras son obras testimoniales que problematizan memorias individuales y también colectivas, "una práctica estética inédita" (Vinyes, 2018, p. 343). Estas piezas textiles surgieron como mecanismo de expresión viva de centenares de mujeres, que además de sacar el dolor de la pérdida, relataron las aberraciones acontecidas en la dictadura cívico militar chilena (1973-1990). Sus creadoras fueron mujeres mayoritariamente de bajos recursos, que no poseían conocimientos académicos que pudiesen hacerlas entrar al circuito artístico de la época ni categorizarlas como artistas (Bryan, 2017, pp. 108-109).

Las arpilleras son composiciones de colores vivos y que cuentan historias de supervivencia a través de personajes de tela[60]. Muchas de ellas relataron sin reparos las violaciones a los derechos humanos y también, las vivencias de un país fragmentado por la cruda desigualdad económica que trajo la dictadura. Como crónicas textiles, las arpilleras se fueron extendiendo por el mundo gracias a una red solidaria que logró distribuirlas, haciendo de esta actividad un importante sustento económico para las mujeres y sus familias en Chile. (Adams, 2013, p.182). Las arpilleristas desafiaron la cultura nacional imperante de la época, recrudecida además por la dictadura, ellas crearon una cultura de la resistencia desde sus propias herramientas.

Durante las últimas décadas, las arpilleras han comenzado a ser citadas en publicaciones que hablan sobre artivismos textiles (Bryan, 2017; Arias, 2017; Sánchez et al.,2019; Harris, 2020). Parte de las características de las arpilleras se enmarañan con algunos compendios del sistema del arte contemporáneo, como la no dependencia de una autoría específica, la utilización de materiales nobles o reutilizados y también, la presencia de obras que dialogan intencionadamente con causas humanitarias y sociales en el espacio público. Por otra parte, han sido expuestas en sitios de memoria y entidades vinculadas a los derechos humanos, pero además, han comenzado a ser incorporadas en museos y galerías, pasando a ser categorizadas paulatinamente como obras de arte, pese a que sus características particulares las llevan a dialogar con diversos mundos (Rosentreter, 2020, p. 42).

Este artículo propone que las arpilleras han servido de referencia para la educación en la cultura de los derechos humanos y son un hito en materia de artivismos textiles. De igual modo, su entrada al mundo del arte también es un asunto que ha comenzado a

[60] Desde la mirada del arte las arpilleras han sido clasificado en varias ocasiones como estilo naif.

llamar la atención, teniendo en cuenta que son obras textiles que surgen de estratos sociales bajos, y que la discusión entre los límites entre alta cultura y cultura popular, no está resuelta. A raíz de lo mismo, urge analizar con mayor profundidad las jerarquías actuales en el campo cultural, tomando en cuenta el complejo sistema del arte, sus múltiples relaciones y todos los agentes que intervienen en él. (Peist, 2021, p. 652).

Esta investigación se plantea identificar cuáles son las características particulares de las arpilleras, desde el contexto histórico que surgen y la naturaleza propia del mundo textil en la actualidad, para luego analizar cómo se está dando su proceso de artificación. Por último, teniendo claras sus características y cómo dialogan con el mundo del arte, se analizará cómo las arpilleras se han transformado en un hito en materia de artivismo textil y la cultura de los derechos humanos.

La Historia que Entreteje una Arpillera

El primer antecedente significativo de las arpilleras chilenas podemos situarlo en el trabajo textil de la artista multidisciplinar Violeta Parra. Con 47 años y un tibio reconocimiento en su país, Violeta Parra, que destacaba principalmente por su música, se transformó en la primera mujer latinoamericana en exponer en el Museo del Louvre el año 1964. Resulta sorprendente que las obras que presentó la artista y le otorgaron reconocimiento internacional, no fueron ni pinturas, ni esculturas, sino arpilleras. La hazaña de la artista abrió la discusión sobre las prácticas textiles que no pasan por un cedazo académico, y su forma de entrar al mundo del arte.

Otro caso que destaca en el contexto textil específico chileno, es el de las Bordadoras de Isla Negra. Estas mujeres quienes exponían sus bordados por primera vez en el Museo de Bellas Artes el año 1969, en Santiago de Chile, lograron hacer itinerar sus creaciones por diversas galerías y museos dentro y fuera del país. Este colectivo lleva trabajando más de 55 años y pese a la pérdida de algunas integrantes, sigue funcionando hasta el día de hoy. En relación a las temáticas de sus creaciones, éstas siguen estando enfocadas a retratar el entorno y las tradiciones pesqueras, propias del territorio en que se desarrollan.

Coetáneas a las obras surgidas en Isla Negra, las primeras arpilleras datan del año 1974, durante los talleres propiciados por la Vicaría de la Solidaridad[61], pensados para otorgar cobijo y sostén emocional. El interés principal era poder darle a las mujeres que día a día acudían a las oficinas de la Vicaría, un espacio de ebullición al dolor que estaban viviendo tras la incertidumbre de no saber el paradero de sus seres queridos. Tras la facilitación de estos encuentros, de la mano de la artista visual Valentina Bone, las imágenes silenciosas de estas mujeres que se juntaban entre lágrimas y pocas palabras, comenzaron a contar historias personales, pero también las vivencias y el desamparo de todo un país. Las arpilleras se transformaron en periódicos vivos de la época. Pese a que era una hazaña peligrosa, ya que los medios de comunicación estaban intervenidos por el gobierno dictatorial, y la policía secreta del régimen registraba minuciosamente las mercancías que pasaban por aduanas, poco a poco fueron distribuyéndose fuera del país y también llamaron la atención de los medios literarios populares que surgían desde la resistencia poblacional.[62]

Gracias a las gestiones de diversos profesionales y voluntarios que pasaban por la Vicaría de la Solidaridad, pero principalmente, de una cadena de personas solidarias que vivían fuera de Chile[63], las arpilleras comenzaron a venderse en el extranjero. Estas transacciones entrañables, permitieron retornar recursos a las poblaciones, y las arpilleras comenzaron a transformarse en un sustento económico para las mujeres, quienes adoptaron un rol de liderazgo pese a la resistencia machista imperante de la época. Estas mujeres pasaron a formar parte de la red de "Economía Solidaria" (Berlien, 2019, p. 102). El trabajo organizacional que realizaron en las poblaciones dio origen a otros sistemas de resistencia, como lavanderías y comedores comunitarios.

Las arpilleristas fueron mujeres de escasos recursos que supieron sobrellevar una de las épocas más oscuras de Chile. Quizá, no fueron el mayor blanco de atención, por ser

[61] Organización perteneciente a la Iglesia Católica, que anteriormente se llamó Comité Pro Paz y también contó con el apoyo de iglesias evangélicas.

[62] Un ejemplo fue la revista La Bicicleta que dio cobertura a diversos actores culturales y movimientos artísticos que surgieron desde las prohibiciones de la dictadura. La edición Nº 5 del año 1979, dedicó especial interés en la labor que realizaban las mujeres arpilleristas. El artículo se tituló: "Arte poblacional: cuestión de coraje."

[63] Como es el caso de la educadora intercultural de arpilleras Irma Prado, que desde el año 1978 trabajó desde Bélgica, como parte de la red solidaria de personas que contribuyeron a distribuir las arpilleras en el mundo. Su labor de difusión y concientización del valor de las arpilleras continua hasta el día de hoy.

mujeres y porque históricamente no han sido consideradas sujetos de temer, pero su legado fue custodiar y defender la memoria de un país (Agosín, 2008, p. 25). Muchas se fueron quedando sin hijos, sin esposos, sin padres, sin hermanos, y muchas han muerto en la lucha por exigir verdad y justicia, lamentablemente hasta el día de hoy.

En la época de la dictadura, también hubo arpilleras creadas en cautiverio, es decir, por personas que estaban privadas de libertad, dentro de los centros de torturas y detención. Es sorprendente cómo a veces de las circunstancias más despiadadas los seres humanos se aferran a la creación como medio de subsistencia y expresión. Una producción audiovisual que rescata estos procesos de esperanza y fortaleza humana es "Creando Resistencia: el Arte de los Presos Políticos Chilenos".[64]

Desde los años setenta hasta la actualidad, la técnica de la arpillería y el sentido político de su naturaleza, se ha replicado en el resto de América Latina y también en países como España, Suiza, Irlanda, Inglaterra, Bélgica, Nueva Zelanda y Estados Unidos, entre otros. Estas arpilleras retratan los conflictos puntuales de los territorios en que surgen, y en su mayoría siguen manteniendo un fuerte interés en denunciar y promover causas vinculadas a los derechos humanos. Por otra parte, también hay artistas provenientes del mundo del arte y la academia, que han acuñado la técnica y sentido político de las arpilleras.

De la Naturaleza de las Arpilleras

Para entender a qué nos referimos cuando hablamos de arpilleras, se debe tener en cuenta el contexto en que se las sitúa, quiénes las realizan, y principalmente, la materialidad de la pieza a la que nos estamos refiriendo. Cuando hablamos de arpillera como soporte, nos referimos a un material biodegradable, de amplia distribución, que fue utilizado para envasar alimentos. Este tipo de tela gruesa y áspera, está hecha de diversos tipos de estopa que pueden ser de cáñamo o de yute. En los años setenta, la arpillera se podía conseguir gratuitamente en los mercados y ferias que distribuían alimentos a granel, en cambio hoy, ha pasado a formar parte de los tipos de textiles que pueden ser adquiridos en las tiendas de telas.

[64] Miqueles, Gloria y Parot, Carmen Luz. "Creando Resistencia: el Arte de los Presos Políticos Chilenos" 2018.

Si volvemos a la obra de Violeta Parra, ella utilizó la arpillera como parte de la obra, bordando en la tela y dejando al descubierto el material. Las obras de la artista también han sido consideradas tapices, sobre todo en el extranjero donde el concepto de arpillera no es utilizado con frecuencia. Con respecto a las instituciones que representan el legado de Parra en Chile, que son el Museo Violeta Parra y la fundación que lleva su mismo nombre, ambas utilizan el concepto de arpillera para categorizar las obras textiles de la creadora. Es importante clarificar, que estas obras son anteriores a las arpilleras creadas en la dictadura chilena, y poseen estilos estéticos diferentes, sin embargo, ambas son reconocidas con el nombre de arpillera. En razón de lo mismo, el concepto que se emplea para hablar de la técnica que Violeta Parra utiliza en muchas de sus obras, es el de lanigrafía. Sin embargo, en otras ocasiones se utiliza el de bordado. Si bien no son lo mismo, al fin y al cabo terminan utilizándose como sinónimos[65]. En el caso de las Bordadoras de Isla Negra, ellas enfatizan en que lo que realizan no es lanigrafía, sino bordado en lana de hasta tres hebras[66], porque en ocasiones también se han visto envueltas en este tipo de confusiones.

A diferencia de las obras de Violeta Parra, en dónde se intenciona la visibilidad de la arpillera como tela, en las creaciones de la dictadura, la arpillera es usada como sostén de la obra. En este tipo de obras, prácticamente no se percibe en la imagen final la existencia de la arpillera como tela, el poder comunicativo lo tienen las diversas piezas textiles de colores y las muñecas ensambladas en la composición final. Sumado a lo anterior, el punto de bordado festón es el protagonista por excelencia de este tipo de textiles. Parece irónico que tales obras de la resistencia muestren a través de su llamativa gama cromática, relatos aberrantes de una de las épocas más dolorosas de Chile. Una similitud indudable entre las arpilleras hechas por Violeta Parra y las realizadas en la dictadura, es un acento importante en los simbolismos y el deseo imperioso por querer contar una historia.

[65] Este conflicto en torno a la falta de especificidad al referirse a las técnicas textiles según corresponda, se da con bastante frecuencia. Esto se relaciona con la idea plateada inicialmente de la carencia de estudios en torno a las prácticas textiles. Si bien, existen numerosos libros de puntadas y técnicas dentro de la categoría de bibliografía de manualidades, poco se ha escrito desde el campo del arte.

[66] Teresa Muñoz, Integrante del colectivo Bordadoras de Isla Negra, comunicación personal, 25 de enero del 2022.

Otro de los aspectos a considerar de las arpilleras, es que pocas veces se toma en consideración quiénes son las creadoras de estas piezas textiles.[67] Es así como la atención ha pasado mayoritariamente por el origen o contenido de estas obras, algo esperado del mundo del arte cuando estamos en presencia de artistas sin formación académica, que realizan piezas que se acercan a lo artesanal o popular. Esto incrementa aún más, si tenemos en cuenta que son nombres de mujeres los que mayoritariamente han sido excluidos. Como se mencionó antes, fueron y son mayoritariamente mujeres las que lideran las labores textiles. Con respecto al punto específico de la firma de una arpillera, muchas de estas piezas no tienen el nombre de sus creadoras, principalmente por el miedo a las represalias que ponían en peligro su vida, pero también, porque muchas de las arpilleras fueron realizadas en trabajos en serie, lo que las llevaba a categorizarlas por el nombre del territorio en que surgieron, más que por una autoría específica. Otro aspecto que tiene que ver con esta discusión, es que muchas de ellas no se sentían artistas (Vera, 1985, p.162) por lo que la firma de la obra, propio del sistema del arte moderno, es algo que no estaba dentro de sus prioridades.[68]

Podemos concluir entonces que las arpilleras son piezas textiles hechas de un material noble, que tienen un esquema relativamente definido con respecto a la variedad cromática, bordes de lana y muñequitas de trapo. Dentro del contenido de la composición se incluyen elementos icónicos, como ventanas, soles y montañas, que forman parte de un lenguaje simbólico de esperanza (Agosín, 1985, p. 527) Por lo demás, este sistema de trabajo se ha replicado con el paso del tiempo, en diversos lugares del mundo, por lo que es una técnica con cierto nivel de reconocimiento en el mundo de las manualidades y la educación comunitaria (Pérez y Viñolo, 2010, p. 51) Al ser una técnica de origen popular, realizada con materiales reutilizados, donde no prima lo estético por sobre el mensaje, ha recibido mayor atención desde instituciones sociales. Por otra parte, no podemos olvidar que al ser un textil, carga con las características puntuales de ese mundo. Es decir, la falta de visibilidad de las prácticas textiles, tiene relación con que al ser consideradas actividades de mujeres, ya entran a ser reconocidas y valoradas en un segundo plano dentro del mundo del arte.

[67] Inclusive es reiterado el error entre arpillera (la obra) y la arpillerista (la persona que crea la obra).

[68] Eliana Martínez, arpillerista de Talagante, comunicación personal, 8 de enero, del 2018. Esta arpillerista declaró que, actualmente, las mujeres que realizan arpilleras si tienen un interés en prestarle más atención a los detalles artísticos.

Las arpilleristas hicieron desde el instinto. Muchas de ellas jamás habían tomado una aguja y no poseían estudios artísticos académicos. Pese a lo anterior, y a que estas formas de creación y el estilo de sus autoras se han mantenido en el tiempo, hoy podemos encontrar arpilleras en centros artísticos de renombre, y cada vez son más las conferencias académicas de carácter internacional que incorporan a las arpilleras en sus discusiones teóricas en torno al arte y los derechos humanos.[69]

Arpilleras y Mundo del Arte

Desde las características particulares de las arpilleras, tratadas en el apartado anterior, nos adentraremos en algunos sucesos que tiene relación con su proceso de artificación[70]. El concepto de artificación es relativamente nuevo, pero para este trabajo en particular serán consideradas las teorías francesas, de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro. Estas autoras consideran los procesos de validación simbólica e institucional de manifestaciones y objetos, prestando atención a los procesos que dan pie a la conformación de nuevos tipos de arte (Heinich y Shapiro, 2012, p. 20). Cuando nos referimos a las arpilleras, más que un tipo de arte nuevo, estamos en presencia de dinámicas diferentes dentro de las categorías del arte. En razón de lo mismo, cuando hablamos de jerarquías en el mundo del arte, las prácticas textiles no tienen el mismo reconocimiento que otras disciplinas consideradas primarias como la pintura o la escultura. Sin embargo, la entrada de objetos textiles a instituciones del arte y la aparición de estudios en torno al mundo textil no académico, podrían significar un cambio en la presencia de estas obras en el campo del arte.

Del mismo modo, las nuevas reglas que plantea el arte contemporáneo abrieron las fronteras a diversas disciplinas, antes impensadas de clasificar como arte, pero además, desde el desafío de reconocer características propias de la cultura popular (Heinich, 2017, p. 88). Podríamos pensar que esto ha generado un remezón en las formas de funcionar del sistema del arte. Recordemos que sus instituciones han sido la norma a la

[69] Como el encuentro *Memoria*. Building peace through culture: art, memory, landscape, time. Murray Edwards College, Universidad de Cambridge, Cambridge, Reino Unido. Este evento se llevó a cabo el 8 y 9 de marzo de 2022, en colaboración con la exposición *What lie Beneath: Women Politics Textiles* , comisariada por Naomi Polonsky y Lorna Dillon. (miércoles 10 de marzo de 2022).

[70] Para conocer un estudio específico en tono al proceso de artificación de las arpilleras se recomienda el artículo Arpilleras: De Vestigios de la Historia a Obras de Arte (1974 - 2020), (Rosentreter, 2020).

hora de validar lo que es arte o no. ¿Será que las manifestaciones artísticas concebidas en el espacio público, a raíz de los discursos políticos y sociales que cargan, han obligado a los museos (y en menor medida a las galerías) a replantearse sus términos? O podría ser que finalmente se está pensado en la obra más allá del objeto, para poner en primer lugar el relato (Heinich, 2017, p. 95).

Parece una contradicción en sí misma la relación de artificación (entrada de objetos y manifestaciones al mundo del arte) con el de artivismos (arte intencionadamente político con fuerte implicancia en el espacio público). ¿Entramos las obras al museo? o ¿sacamos las obras al espacio público abierto? Las piezas textiles con fines políticos y humanitarios en América Latina, no concebidas inicialmente como obras de arte, se han masificado como mecanismo de protesta en las calles, pero a su vez, también están llegando a museos y entidades culturales cerradas. Este itinerar descrito anteriormente, se ha visto potenciado por los efectos de la pandemia, que propició la validación de otros espacios expositivos, como las redes sociales y los lugares no concebidos como artísticos, como un parque o un centro comercial (García-Broch et al., 2021, p. 85). Las arpilleras están participando de estos diálogos culturales, adquiriendo diversos niveles de reconocimiento en los mundos en los que colinda.

Si bien las arpilleras realizadas en la época de la dictadura fueron hechas para ser vendidas en la clandestinidad fuera del país, las realizadas en la actualidad, replican la técnica textil, pero además, mantienen la intención de denunciar problemáticas de los territorios en que surgen. Como se mencionó anteriormente, estas obras textiles pueden ser expuestas de igual manera en marchas, plazas, fachadas de edificios, como dentro de un museo, donde finalmente la mayor parte del tiempo terminan siendo categorizadas como obras de arte. Por otra parte, muchas arpilleras siguen siendo realizadas en su mayoría por mujeres que no pertenecen a la academia. Si bien, sigue habiendo una desventaja importante entre la cantidad de exposiciones de pintura, por sobre las de arte textil, ha comenzado a resonar desde los discursos curatoriales, la necesidad de tener conocimientos específicos que permitan montar este tipo de exposiciones, por las características de los textiles, pero también por las temáticas que abordan (Andrä et al., 2020, p. 353).Lo interesante sería saber si las instituciones están dispuestas a incorporar en sus equipos de trabajo, por ejemplo, al artesanado, o a especialistas en textiles que no

necesariamente posean un título universitario que acredite sus años de trayectoria. Parece importante plantearse estas cuestiones en una investigación futura, teniendo en cuenta bajo qué condiciones están siendo expuestas las piezas textiles.

Dentro de la revolución textil que estamos viviendo, tienen vital importancia las teorías feministas y su justo interés por reivindicar a las mujeres como creadoras. Desde la acreditación y reivindicación intelectual de las mujeres, como uno de los tantos puntos por los que se movilizan los feminismos en América Latina, el redescubrimiento de artistas marginadas de la historia oficial, ha dado cabida a la validación de técnicas como el textil (Guerra, 2006; p.173) Muchas de estas disciplinas fueron menospreciadas debido a su lejanía con la cultura erudita, pasando a formar parte de una lista de actividades íntimas, relegadas a la privacidad de las mujeres en su hogar. En razón de lo mismo, las arpilleras resultan un importante caso de estudio, por todo lo que ya hemos analizado de sus cualidades, pero además, porque son un poderoso ejemplo de cómo a pesar de la adversidad, las mujeres fueron capaces de organizarse. Las arpilleristas transgreden desde los años 70 hasta la actualidad, un sistema social en que lo textil fue concebido como un quehacer doméstico. Jamás se pensó que un grupo de mujeres pudiesen hacer de sus agujas, una herramienta de lucha social para contarle al mundo las heridas abiertas de un país entero. De la misma forma, resultaba improbable que sus arpilleras terminaran en un museo categorizadas como obras de arte.[71]

Gracias al importante trabajo de documentación del archivo online Conflict Textiles, del cual hablaremos más adelante, podemos conocer el registro de diversas exposiciones de arpilleras de carácter artístico en instituciones del mundo, como en el Oshima Hakko Museum, Nagano (2013) y el Victoria & Albert Museum, Londres (2015), entre otros. De igual manera, resulta sorprendente que espacios como la Tate Modern de Londres, que cuentan con un amplio reconocimiento en materia de arte contemporáneo, estén incorporando arpilleras en sus muestras. Así fue como en noviembre del 2019, se llevó

[71] El artículo «"Nunca te entregues ni te apartes del camino":Textiles de resistencia en la década de los setenta» (De La Maza, 2021), plantea que las exposiciones de arpilleras realizadas entre el año 76 e inicios del 77 en la galería de Paulina Waugh contribuyeron "a promover la apreciación de las arpilleras desde el punto de vista del arte contemporáneo, lo que las hacía ingresar en un circuito distinto al de la acción social". Efectivamente, este suceso marca un inicial acercamiento de las arpilleras al mundo del arte, pero siempre desde su categoría de artesanías (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2019, Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición. p. 66). El alcance de estas muestras no llegó a tener un impacto más allá de lo local y lo circunstancial, por lo que es difícil aseverar que fue lo que les permitió ingresar al circuito artístico.

a cabo la exposición “A year in Art: 1973”, en la que se incorporó un gran número de arpilleras. De la misma forma, en la Bienal de Venecia de este 2022, la 59.ª Exposición Internacional de Arte, titulada: “The Milk of Dreams”, incluirá obras de 213 artistas de 58 países, dentro de las que se encuentran tres arpilleras de Violeta Parra.

Pese a que las obras textiles estén ganando terreno en el mundo del arte, y al parecer hay un creciente interés de las instituciones por tenerlas en sus muestras, sigue siendo complejo definirlas. Desde ese mismo punto, podríamos decir que las arpilleras tienen características particulares que las hacen dialogar con diversos mundos y por ende, adquirir diferentes categorías. Dependiendo del contexto en que sean expuestas, será el peso e interés que las instituciones les den.

Se ha podido constatar que son pocas las investigaciones sobre arte textil escritas desde el mundo del arte, por lo que han sido fundamentales los estudios realizados a partir de la antropología y la psicología, puesto que han permitido comenzar a documentar el desarrollo de las prácticas textiles en América Latina. Estas investigaciones han abierto camino a discusiones sobre el poder de las arpilleras como piezas etnográficas (Rusansky, 2021, p. 128) y de los textiles como dispositivos de cuidado colectivo y comunitario (Arias, 2017, p. 70). El peso histórico/político de las arpilleras ha fomentado el liderazgo que poseen en materia de artivismos textiles. Esta relación constante, ha ayudado a robustecer el vínculo del arte textil con causas sociales, haciendo uso del espacio público como un medio para resignificar un quehacer que históricamente fue concebido como íntimo.

Las Arpilleras y la Cultura de los Derechos Humanos

Tras conocer la historia en que fueron realizadas las primeras arpilleras, su vinculación con los derechos humanos es algo incuestionable. El trabajo de las arpilleristas se desarrolló en medio de una de las dictaduras más violentas de la historia latinoamericana que, tras 17 años de represión, dejaría una huella imborrable de crímenes de lesa humanidad. En este contexto, las arpilleras se transformaron en diarios textiles que contaban estas aberraciones al mundo.

En el rescate y reconocimiento de estas obras textiles, ha sido fundamental el trabajo de instituciones y plataformas que buscan contribuir al resguardo de la memoria histórica.

Uno de ellos es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile. Esta institución posee más de 500 arpilleras de diversos periodos[72], la colección más grande de este tipo de textiles en el mundo. Cuentan además, con una conservadora encargada de velar por el cuidado de estas piezas dentro del museo. Si bien este museo alberga otros objetos vinculados a la memoria y lo que aconteció con los atropellos a los derechos humanos en la dictadura cívico-militar chilena, tiene un fuerte interés por promover instancias que favorezcan el reconocimiento de las arpilleras y su permanencia en el tiempo. Desde su acciones han internalizado la riqueza educativa que poseen las arpilleras, como un excelente recurso para activar la memoria colectiva (Michaud y De Cock, 2020; p. 29).

Según lo conversado con Verónica Sánchez[73], Conservadora y Restauradora del Área de Colecciones e Investigación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, encargada del resguardo de la colección de arpilleras, el museo tiene gran interés en sacar las arpilleras de sus dependencias. El fin es poder utilizarlas para fines educativos, promoviendo la importancia de la memoria histórica a todas las regiones del país. La conservadora declaró además, que estos últimos años ha habido un creciente interés de parte de las instituciones artísticas en el rescate de las arpilleras como obras de arte[74].

Otra entidad que ha tenido un importante rol en la revalorización y difusión de las arpilleras, es Conflict Textiles, plataforma que alberga una gran colección de textiles internacionales entre los que se encuentran 266 arpilleras de diversas épocas. El sitio online de Conflict Textiles fue lanzado el año 2015, y funciona como un archivo digital abierto y gratuito que facilita el estudio de diversos textiles vinculados a causas humanitarias. Por lo demás, desde esta plataforma se organizan exposiciones y eventos asociados a las diversas piezas que llegan a modo de donación y como adquisiciones

[72] El museo cuenta con un catálogo de la colección de arpilleras, un completo material que favorece el estudio de estas piezas textiles. En noviembre de 2019 fue publicada su segunda edición, que incorporó nuevas piezas.

[73] Verónica Sánchez, Conservadora y Restauradora del Área de Colecciones e Investigación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, comunicación personal, 25 de marzo del 2022.

[74] En 2019 se realizó la exposición "El círculo que faltaba", de la curadora mexicana Magalí Arriola, quien solicitó siete arpilleras de la colección del Museo. Estas arpilleras fueron expuestas con obras de Colombia y México, en el Museo de Arte Moderno de Medellín y después en el Museo Amparo de Puebla de México.

específicas de parte del equipo de Conflict Textiles que funciona desde Irlanda del norte. De igual manera, al hablar de Conflict Textiles, es fundamental destacar el trabajo de la curadora Roberta Bacic, quién es prácticamente única en su categoría. La investigadora ha participado en centenares de exposiciones y encuentros educativos sobre arpilleras y derechos humanos[75], a nivel nacional e internacional. Roberta Bacic ha demostrado a través de su arduo trabajo, su interés por difundir las arpilleras, pero más allá de un interés meramente estético, sino más bien para visibilizar las historias humanitarias que cuentan estos textiles. El estudio exhaustivo que la curadora ha realizado de las arpilleras, ha favorecido su cabida en diversos sitios (artísticos y no artísticos), potenciando a las arpilleras como textiles vivos que relatan historias pasadas de justicia y verdad, pero en un constante diálogo con el presente. Lo que el trabajo de la plataforma Conflict Textiles promueve, es la reflexión en torno a los derechos humanos, pero yendo más allá de las mismas violaciones de éstos. También pone énfasis en el resguardo y la difusión de ellos, promoviendo acciones que apunten a una educación de la cultura de los derechos humanos[76]. Desde estos objetivos, es importante mencionar dos exposiciones claves de Conflict Textiles. La primera se llevó a cabo entre noviembre y diciembre de 2019, titulada: "Embracing Human Rights"[77]. Esta muestra se centró en el tema de los derechos humanos, como algo que no ha perdido importancia en los 71 años transcurridos desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos (París el 10 de diciembre de 1948). El hilo conductor de este evento estuvo guiado por dos preguntas que invitaron a reflexionar a través de las arpilleras: ¿Cuál es el impacto y la respuesta a las violaciones de derechos humanos? y ¿Cómo podemos incorporar una cultura de derechos humanos?. Posterior a esta muestra también se llevó a cabo el 2020, "Embracing Human Rights: Conflict Textiles'

[75] Un ejemplo de ello es el reciente trabajo colaborativo entre Conflict Textiles y la Facultad de Derecho de la Queen's University Belfast (QUB), a partir de la exposición "Following the footsteps of the disappeared" (agosto de 2020 - agosto de 2021).

[76] Teniendo en cuenta a Chile como lugar de origen de las arpilleras, fue fundamental la creación de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación en Chile. Esta institución creada por la ley 19.123, formuló proposiciones para "la consolidación de una cultura de respeto de los derechos humanos". Esta es la primera vez que se comienza a hablar y visibilizar la idea de una cultura de los derechos humanos, teniendo en cuenta medidas para resguardar y reparar, además de denunciar.

[77] Consultado en: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=204

Journey"[78] Esta exposición marcó hasta ese entonces, 12 años de exposiciones y actividades de Conflict Textiles a nivel nacional e internacional.

Accionarse desde la cultura de los derechos humanos, es ir más allá de solo visibilizar las violaciones, es instaurar una forma de ver y promover el cuidado de los derechos humanos como una forma de vida permanente. En este sentido, ha sido fundamental el trabajo de diversas agrupaciones de arpilleristas, que además de denunciar, promueven el resguardo de sus derechos y la vida digna en sus territorios. Entre estos nuevos colectivos se destaca el trabajo del colectivo brasileño de Arpilleras de la Resistencia, pertenecientes al Movimiento de Afectados por Represas (MAB), quienes trabajan de forma activa desde el año 2013. Dentro de Cataluña, España, se reconoce el trabajo del grupo de arpilleristas de Sant Roc, quienes trabajan desde el año 2008 y han colaborado en diversas muestras con Conclict Textiles. De igual modo, el Grupo de mujeres Caminantes, arpilleristas de Poble-Sec, realizó recientemente una exposición en el Museo Nacional de Arte de Cataluña[79], con arpilleras creadas en torno a la colección románica permanente del museo. Este hecho es bastante particular, teniendo en cuenta que no es habitual encontrar este tipo de obras en un museo de estas características, pero se relaciona bastante bien con los sucesos que hemos comentado en torno a los procesos de artificación de las arpilleras.

De igual modo, resulta interesante el trabajo del colectivo de arpilleristas de Basel, quienes funcionan con integrantes desde Suiza y Chile. Esta agrupación incorpora una nueva forma de trabajo al mundo de las arpilleras, que se relaciona con la conexión virtual como parte de su forma de funcionar, traspasando las barreras geográficas.

Las historias de las arpilleristas de la dictadura, han servido de referencia para la conformación de nuevas agrupaciones textiles, cuyos objetivos pasan por visibilizar las necesidades de sus territorios, en pos de una vida digna y el resguardo de los derechos humanos.

[78] Consultado en: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=207

[79] La muestra se llevó a cabo el día 9 y 10 de julio, dentro del evento "La Nit d'Estiu del Museu Nacional".

Conclusiones

Las arpilleras fueron piezas textiles creadas en el contexto crudo de la dictadura chilena. Desde sus inicios, se fueron expandiendo por el mundo como gritos de denuncia y como parte fundamental de una red de economía solidaria que permitió ayudar a sus creadoras y familias en Chile. Este estudio propone que las arpilleras poseen características particulares que les permiten dialogar en diferentes campos, incluido el mundo del arte. Algunas de estas cualidades pasan por que sus creadoras son mayoritariamente mujeres y no poseen necesariamente estudios académicos; los materiales que utilizan son nobles y reutilizados; y al igual que las arpilleras de Violeta Parra, hay una fuerte carga simbólica en sus composiciones, con un ímpetu de contar una historia con acentos políticos y sociales. Otro aspecto de los grupos más contemporáneos tiene que ver además, con el uso del espacio público para resignificar un quehacer que fue obligado a mantenerse en clandestinidad.

En relación a lo que definimos por artificación, las arpilleras funcionan con dinámicas diferentes dependiendo de los diversos contextos en los que sean presentadas. Tal y como se ha planteado en esta investigación, las arpilleras son textiles con fines políticos y humanitarios, reconocidas en diversos países del mundo. También se han masificado como mecanismo de protesta en el espacio público y como un objeto de memoria histórica, vinculado a jornadas educativas en torno a los derechos humanos. Junto a lo anterior, también están siendo presentadas como piezas artísticas en museos y entidades culturales del mundo del arte.

Como se señaló en esta investigación, las prácticas textiles no gozan del mismo prestigio que otras disciplinas como la pintura o la escultura, por lo que este proceso de reconocimiento sigue siendo paulatino y complejo. Sin embargo, la entrada de las arpilleras a instituciones y exposiciones reconocidas del arte (como la Tate Modern y la Bienal de arte), la proliferación de plataformas y proyectos que busquen difundirlas, y la participación de estos textiles políticos en espacios académicos, podría favorecer sus procesos de artificación. Sumado a lo anterior, la discusión no resuelta entre lo que es la alta cultura y la baja cultura y las nuevas reglas que plantea el arte contemporáneo, han favorecido la entrada al mundo del arte de disciplinas cercanas a lo artesanal y/o popular. Aún existe la disyuntiva de cómo se están llevando a cabo estas experiencias y si las instituciones así como están incluyendo obras que no surgen desde la academia,

también están dispuestas a incorporar especialistas del artesanado o que trabajan el textil, sin poseer un título que lo avale.

Es un hecho que la brecha de género sigue siendo un problema en el mundo del arte y que pocas veces son consideradas las creadoras de las arpilleras, teniendo en cuenta que no se categorizan como artistas. Sin embargo, el aporte de las teorías feministas ha permitido abrir discusiones importantes con respecto a la visibilización de las mujeres como creadoras, tomando en cuenta además el lugar desde dónde producen sus obras. Dentro de Chile se han comenzado a rescatar las historias de las arpilleristas, lo que ha permitido documentar sus proezas de la época.

Con respecto al reconocimiento que han adquirido las arpilleras, ha sido fundamental el rol de difusión, valorización y rescate del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile y la plataforma Conflict Textiles, de la mano de la curadora Roberta Bacic. Todos estos agentes y sus diversas acciones culturales y educativas en torno a la memoria histórica, han contribuido a enriquecer la trayectoria de las arpilleras, permitiendo su itinerancia por diversos espacios. En razón de lo mismo, nuevas fuentes bibliográficas citan a las arpilleras como ejemplo de textil y luchas sociales, dentro y fuera de América Latina.

Las arpilleras son artefactos de memoria que favorecen la educación en torno a la cultura de los derechos humanos. Eso quiere decir, que estos textiles no solo denuncian las violaciones a los derechos humanos, sino que además, promueven medidas que permitan resguardarlos, asegurarlos y proveer reparación en los casos en que sean vulnerados.

Finalmente, las arpilleristas de la dictadura se atrevieron a reescribir la historia vetada de un país con la aguja, transformándose en un hito en materia de derechos humanos. Actualmente,

su legado ha traspasado el tiempo y las latitudes, prevaleciendo el ímpetu político y social en los nuevos colectivos que siguen desarrollando esta técnica. Las arpilleras son un lenguaje universal que no sabe de olvidos.

Bibliografía

Adams, J. (2013). *Art Against Dictatorship: Making and Expanding Arpilleras under Pinochet*. Austin. University of Texas Press.

Agosín, M. (1985). "Agujas que hablan: Las arpilleristas chilenas". Revista Iberoamericana. 51, Nº132-133. Págs. 523-529. Recuperado de: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4066/4234

Agosín, M. (2008). *Tapestries of Hope, Tapestries of hope, threads of love: the Arpillera Movement in Chile*. Maryland. Rowman & Littlefield publishers, cop.

Andrä, C. Bliesemann de Guevara, B. Cole, L. y House, D. (2020). "Knowing through Needlework: Curating the Difficult Knowledge of Conflict Textiles". Critical Military Studies. 6 Nº3-4. Págs. 341-359. Recuperado de: https://doi.org/10.1080/23337486.2019.1692566

Arias, B. (2017). "Entre-tejidos y Redes. Recursos estratégicos de cuidado de la vida y promoción de la salud mental en contextos de sufrimiento social." Prospectiva. Revista de Trabajo Social e intervención social. Nº 23. Págs. 51-72. Recuperado de: https://revistaprospectiva.univalle.edu.co/index.php/prospectiva/article/view/4586/6808

Berlien, K. (2019). "Emergencia de la economía solidaria: el tejido de las arpilleras chilenas en tiempos de dictadura. (A partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982)". MIRÍADA.11, Nº 15. Págs. 91-127. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7308095

Bryan, J. (2017). *Art + textile politics. Fra Fray Ay*. London, The university of Chicago.

De La Maza, J. (2021).""Nunca te entregues ni te apartes del camino":Textiles de resistencia en la década de los setenta". HISTORIA 396. 11, N°2. Págs. 133-164. Recuperado de: http://www.historia396.cl/index.php/historia396/article/view/544/229

Ewards, P. y De La Fuente, A. (1979). "Arte poblacional: cuestión de coraje." Revista La Bicicleta. Nº5, noviembre- diciembre. Pág. 24-28.

García-Broch, M. y Gual, J. (2021)."Nueva Tendencia: El Atrio En Los Centros Comerciales Usado Como Espacio Expositivo Para Instalaciones Artísticas." Diferents. Revista de museus. Nº6, Págs. 70-87. Recuperado de: https://www.e-revistes.uji.es/index.php/diferents/article/view/6010/6749

Guerra, L. (2006). *La mujer fragmentada; historias de un signo*. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 3º edición.

Harris, J (edit.). (2020). *A Companion toTextile Culture*. Nueva Jersey. John Wiley & Sons.

Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística.* Madrid. Casimiro.

Heinich, N. y Shapiro, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art.* París. Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Michaud, D. y De Cock, B. (2020). “Las arpilleras chilenas en los Países Bajos: denuncia de pobreza y represión. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Centro de documentación”. Octubre. Recuperado de: https://cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2019/12/Arpilleras-_Pa%C3%ADses-Bajos.pdf

Ojinaga, B. (2020), “Los hilos de la memoria: Tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú”. H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte. Nº 6. Recuperado de: https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/hart06.2020.04

Parker, R. (2010). The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine. Londres. Women's Press.

Peist, N. (2022). “Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural”. Arte, Individuo y Sociedad. 34, Nº2. Págs. 649-665. Recuperado de: https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/74751/4564456559912

Peréz, A. y Viñolo, M. (2010). “Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social”. En Gereorio, C. 2010. *¿Por qué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrante, sujetos de acción política*. Granada. Universidad de Granada. Recuperado de: http://donespauseguretat.cat/arpilleresescolapau/wp-content/uploads/2020/12/arpilleras_alba_maria.pdf

Rosentreter, K. (2020). “Arpilleras: De vestigios de la historia a obras de arte (1974 - 2020)”. Papeles de cultura contemporánea. Nº23. Págs. 9-45. Recuperado de: https://revistaseug.ugr.es/index.php/PCC/article/view/21713/20679

Rusansky, T. (2021). “Embroidering Resistance: Emotional, Embodied, Everyday Struggles of Women Affected by Dams in Brazil”. Geoforum. Nº127. Págs. 126-136. Recuperado de: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0016718521002773?via%3Dihub

Sánchez, E. Pérez, T. y Chocontá, A. (2019). “¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos.” Athenea Digital, 19, Nº3. Págs. 1-24 Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/athdig/athdig_a2019v19n3/athdig_a2019v19n3p2407.pdf

Vera, H. (1987). “Arpilleras: An Iconography of Contemporary Childhood,” Children’s Literature. Nº15. Págs. 159-169.

Vinyes, M. (2018). “Un gesto común. Arpilleras y subjetivación política”. Oxímora Revista Internacional de Ética y Política. Nº13. Recuperado de: https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/22110/23918

Páginas Web:
Event Details Embracing Human Rights (2019). Conflict Textiles. Recuperado de: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=204

Event Details Embracing Human Rights: Conflict Textiles' Journey (2020). Conflict Textiles. Recuperado de: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=207

Catálogos:
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras. Colec-ción del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición.
Documentales
Miqueles, G. y Parot, C. (2018) "Creando Resistencia: el Arte de los Presos Políticos Chilenos". Consultado el 11 de marzo de 2022: https://conectadosconlamemoria.cl/series-y-peliculas/creando-resistencia-el-arte-de-los-presos-politicos-chilenos/

Memoria y novela gráfica: el ejemplo de ESMA

Aurélia Gafsi[80]

Esta ponencia se enfoca en la novela gráfica *ESMA* de Juan Carrá e Iñaki Echeverría publicada en 2019. El título de la obra ya anuncia que se trata de una producción acerca de la última dictadura cívico-militar argentina. La sigla ESMA corresponde a la Escuela de Mecánica de la Armada que fue uno de los 340 centros clandestinos de detención, tortura y exterminio entre 1976 y 1983. Durante la dictadura la Junta militar llevó a cabo una violencia represiva ilegal y sistemática. La ESMA representa aquel período y es representativa de dicha represión. Fue uno de los tres centros clandestinos de detención, tortura y exterminio más grandes del país, los otros dos siendo el de Campo de Mayo (Buenos Aires) y el de La Perla (Córdoba). Sin embargo, cabe subrayar que la ESMA también es un lugar singular en el marco de la represión ilegal. Los investigadores destacaron cuatro singularidades de ese centro clandestino: la ubicación en una avenida muy concurrida de Buenos Aires (la avenida del Libertador), la amplitud de la masacre (entre 4.500 y 5.000 personas fueron detenidas ilegalmente en la ESMA y menos de doscientas sobrevivieron), la complejidad del sistema represivo llevado a cabo y por fin la presencia de detenidos emblemáticos (el periodista Rodolfo Walsh, Azucena Villaflor — una de las fundadoras de las Madres de plaza de Mayo —…). La ESMA es entonces un tema muy significativo para abordar la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina desde el arte. La creación de Juan Carrá e Iñaki Echeverría es una novela gráfica original que se caracteriza por dos tramas. La primera trama se sitúa en el presente, en el contexto de la Megacausa ESMA III (2012-2017). La segunda trama reconstruye gráfica y textualmente el pasado de la dictadura. Ambas tramas coexisten y el hilo conductor es la figura de un periodista ficticio cuya tarea es cubrir el juicio. Ese juicio es el punto de partida de la obra y también remite al contexto de creación. En el escenario judicial, el

[80] Aurélia Gafsi es *normalienne*, *agrégée* de español desde 2021. Prepara una tesis en la Sorbonne Université (París) y más precisamente en el CRIMIC (« Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains »). El tema de su tesis es el activismo memorial de la sociedad civil argentina entre 2003 y 2019 acerca de las víctimas de la última dictadura cívico-militar. Entre 2019 y 2020, durante su movilidad estudiantil en Buenos Aires, escribió una tesina sobre la cobertura periodística de la violencia durante el primer año de la última dictadura cívico-militar argentina en el diario *La Opinión*. Entre 2021 y 2022 escribió otra tesina sobre la novela gráfica *ESMA* (Juan Carrá, Iñaki Echeverría, 2019).
Se acepta su publicación en actas.

contexto de creación también fue atravesado por el escándalo del « dos por uno » en mayo de 2017. Es necesario mencionar otro escándalo que ocurrió durante los años de creación de la novela gráfica. Se trata del comentario del ministro de Cultura del gobierno de Mauricio Macri (Darío Lopérfido), en febrero de 2016, acerca del número de desaparecidos. Esos dos escándalos subrayan que el sentido atribuido al pasado reciente de la dictadura sigue provocando conflictos. La novela gráfica *ESMA* se inscribe en este contexto y es una forma de compromiso memorial mediante el arte. La relación entre arte y memoria en este caso concreto implica una concepción política del pasado que consiste en defender a las víctimas de la represión ilegal y en denunciar a los represores. La ponencia se organizará en dos partes: primero analizaremos la estructura híbrida que permite la transmisión memorial, segundo nos enfocaremos en el uso de los testimonios.

Para empezar analizando esta obra cabe subrayar la singularidad de la estructura. *ESMA* se compone de dos primeras partes que coexisten y de una tercera parte al final del libro. Primero, se destacan nueve capítulos que adoptan el estilo de la novela gráfica y sus rasgos genéricos: las viñetas, los globos de narración y algunos globos de diálogo. El hilo conductor de los capítulos es el personaje del periodista que representa a los autores y cuya misión es cubrir la Megacausa ESMA III. Luego, al final de cada capítulo una doble página se asemeja a un artículo ilustrado, o sea al género de la crónica gráfica. Juan Carrá ya había publicado algunos de esos textos ilustrados en la revista *Infojus Noticias* en 2015. Esas páginas se enfocan en las memorias individuales o familiares de desaparecidos concretos y completan así los capítulos que muestran una memoria más colectiva. La última de las tres partes de esta obra se distingue de las otras dos por su ubicación: está al final del libro. Se trata de los anexos que se caracterizan por los numerosos datos históricos que transmiten. En esta parte no desaparecen las ilustraciones. Al contrario, una serie de mapas y de definiciones ilustradas permite entender la ESMA en el contexto más amplio del terrorismo de Estado.

En la obra, Juan Carrá e Iñaki Echeverría reconstruyeron textual y gráficamente dicho contexto. La denuncia de la violencia de la última dictadura pasa por los recursos artísticos de la novela gráfica. La representación de la represión ilegal es central en el capítulo 3 que reconstruye varias técnicas represivas: las detenciones clandestinas, el cautiverio en la ESMA, los vuelos de la muerte. Nos vamos a detener en las tres últimas páginas del capítulo que muestran los vuelos de la muerte denunciando así el terrorismo

de Estado. Las viñetas se caracterizan por poco texto y por la presencia de elementos simbólicos. El primer símbolo que anuncia el tema es la jeringa que aparece en primerísimo plano. El texto alude al pentonaval, la droga usada por los militares. La imagen siguiente confirma el tema con un gran plano general de un avión en vuelo. El claroscuro entre: por una parte, el color negro del avión y de la estela que deja; y por otra parte, el fondo gris; crea una tensión cromática que se puede relacionar con la violencia del fenómeno. El dibujo del avión se repite después. En la primera viñeta de la página siguiente, un plano general muestra una oposición de tamaño entre el avión y un cuerpo que va cayendo. El cuerpo de la víctima está en el centro del dibujo y cobra una gran importancia en la denuncia del terrorismo de Estado que aplastaba a los individuos. El capítulo se concluye con la repetición de la primera imagen del avión. Esas páginas representan entonces la desaparición forzada mediante los vuelos de la muerte al mismo tiempo que denuncian la represión ilegal.

En *ESMA*, esta denuncia se acompaña de una visibilización de las víctimas y de sus memorias. Como ya lo hemos mencionado, la memoria colectiva y las memorias individuales coexisten en la estructura híbrida de la obra. El capítulo 8 ilustra la construcción textual y gráfica de la memoria colectiva. En ese capítulo, los autores reconstruyen la detención clandestina del grupo de « los doce de la Santa Cruz », el 8 de diciembre de 1977. Ese grupo de familiares de desaparecidos aparece visualmente a través de una serie de retratos. Doce primerísimos planos muestran sus rostros, de frente, salvo en el penúltimo retrato. Los retratos ponen de manifiesto una comunidad de víctimas y una memoria colectiva en torno a los desaparecidos. Dicha memoria pasa por la visibilidad que los autores dan a esos individuos que forman juntos un grupo de víctimas.

La coexistencia de las memorias individuales presentadas en las páginas en el estilo de la crónica gráfica y de la memoria colectiva en los capítulos subraya la doble dinámica de la memoria. Es un fenómeno individual que puede participar de la construcción de una memoria colectiva tal y como lo teorizó Maurice Halbwachs[81]. En *ESMA*, la labor memorial aparece artísticamente con la representación de la represión clandestina y de diversas figuras concretas de víctimas. La transmisión memorial también se basa en el uso de los testimonios.

[81] Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.

Pasamos entonces a la segunda parte. En los capítulos de la novela gráfica,, el testimonio de dos sobrevivientes: Miriam Lewin y Graciela Daleo, coexiste con el testimonio de la fiscal, a través de tres escenas de entrevistas entre cada una de ella y el periodista ficticio. La representación textual y gráfica de esas entrevistas pone de manifiesto el trabajo de investigación previo a la creación de la obra. La interacción del periodista ficticio con la fiscal y las dos sobrevivientes se inscribe en tres espacios distintos y simbólicos. En el capítulo 4, el encuentro del periodista con la fiscal se relaciona con el ámbito judicial, no solo por la profesión de ésta sino también por el lugar de la entrevista: la oficina de la fiscal en Comodoro Py. Este capítulo casi se sitúa en la mitad de la obra. Las palabras de la fiscal aparecen en globos de diálogo, sin comillas. A partir de las preguntas del personaje del periodista, el testimonio de Mercedes Soiza Reilly se centra en la singularidad del juicio y en las dificultades que planteó. El valor explicativo de sus palabras completa las citas de su alegato que están en las dobles páginas de crónica gráfica. Su testimonio pone de relieve la lucha por la memoria de las víctimas y contra la impunidad llevada a cabo durante la Megacausa ESMA III.

Luego, en el capítulo 6, el espacio de la entrevista con Miriam Lewin cambia el enfoque sin dejar de insistir en la lucha por la justicia, la memoria y la verdad. El periodista ficticio habla con esa sobreviviente durante la marcha del 24 de marzo de 2016 en Buenos Aires. Este espacio público aparece marcado por una muchedumbre que reivindica la memoria de las víctimas de la dictadura, el día de los 40 años del golpe de Estado militar. En una entrevista que realizamos con Juan Carrá e Iñaki Echeverría, nos indicaron que no entrevistaron a Miriam Lewin tal y como aparece en la obra, es decir durante la marcha. Esta representación es una elección artística de la cual la sobreviviente fue informada. Eso muestra que los autores tomaron una libertad artística para que el segundo espacio de entrevista remita al papel activo de toda una parte de la sociedad civil argentina acerca de la memoria de las víctimas. Por fin, en el último capítulo la entrevista con Graciela Daleo también se inserta en un contexto parecido: la espera del veredicto del juicio afuera del Comodoro Py por los sobrevivientes, los familiares de desaparecidos, las asociaciones.

Tanto en los capítulos como en las dobles páginas, las citas permiten reconstruir textualmente fragmentos de memorias individuales de víctimas. En función del origen de las citas esa reconstrucción es de dos tipos: se hace mediante el testimonio vivencial de sobrevivientes o mediante las declaraciones de la fiscal en el ámbito judicial.

Para concluir, la obra de Juan Carrá e Iñaki Echeverría es una producción artística sobre la violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina. *ESMA* pone de relieve las memorias individuales mediante citas, testimonios y escenas de entrevista. Los recursos artísticos de la novela gráfica y las herramientas periodísticas de la crónica gráfica permiten mostrar al lector fragmentos de memorias individuales que conforman una memoria colectiva de las víctimas de la última dictadura La estructura híbrida permite entonces una doble transmisión memorial a través de escenas colectivas en los capítulos y de experiencias individuales o familiares en las dobles páginas con el estilo de la crónica gráfica. Las memorias individuales de desaparecidos y de sobrevivientes llevan a una reconstrucción textual y gráfica del período de la dictadura con la representación de la represión ilegal. Los autores transmiten ese pasado desde el presente y, de hecho, la trama de la Megacausa ESMA III coexiste con la trama sobre el pasado de la dictadura. El juicio no solo constituye el contexto de creación de la obra, sino también la situación de enunciación. Desde una perspectiva narrativa, el periodista ficticio es el hilo conductor de ambas tramas. Desde una perspectiva temática, el hilo conductor es la denuncia del terror y de la represión ilegal a través del contexto del juicio y de la figura de la fiscal. Dicha denuncia se nutre de los testimonios que subrayan el anclaje de *ESMA* en la realidad y el trabajo de investigación llevado a cabo por Juan Carrá e Iñaki Echeverría. Así, en su obra, arte y memoria se mezclan para transmitir un pasado reciente y traumático.

Bibliografía

Carrá, J., Echeverría, I. (2019). ESMA. Buenos Aires: Evaristo Editorial.

Carrá, J. (27 de octubre de 2015). Causa ESMA: morir dos veces a manos del terrorismo de Estado. Infojus Noticias, recuperado de http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/causa-esma-morir-dos-veces-a-manos-del-terrorismo-de-estado-10336.html.

Carrá, J. (6 de noviembre de 2015). "Il Capuchino": la historieta que cruzó los muros de la ESMA. Infojus Noticias, recuperado de http://infojusnoticias.gob.ar/nacionales/il-capuchino-la-historieta-que-cruzo-los-muros-de-la-esma-10777.html.

Carrá, J. (18 de noviembre de 2015). ESMA: Inés Ollero, "el ave más bella de nuestra patria". Infojus Noticias, recuperado de

http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/esma-ines-ollero-el-ave-mas-bella-de-nuestra-patria-10577.html.

Feld, C. (2019). El “adentro” y el “afuera” durante el cautiverio en la ESMA. Apuntes para repensar la desaparición forzada de personas. Sociohistórica, 44, 87-87. Recuperado de https://doi.org/10.24215/18521606e087.

Feld, C., Franco, M. (2019). Las tramas de la destrucción: prácticas, vínculos e interacciones en el cautiverio clandestino de la ESMA. Quinto sol, 23 (3), 109-20. Recuperado de https://doi.org/10.19137/qs.v23i3.3844.

Halbwachs, M. (1997). La mémoire collective. Paris: Albin Michel.

Halbwachs, M. (1952). Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Les Presses universitaires de France.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Le Goff, J. (2004). Histoire et mémoire. Paris: Gallimard.

Novaro, M., Palermo, V. (2003). La dictadura militar 1976/1983: Del golpe de Estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós.

Ricœur, P. (2003). La mémoire, l’histoire, l’oubli. Paris: Éditions du Seuil.

Robert, M. (2003). Connaissance historique et bande dessinée. Le Philosophoire, 20 (2), 215-236.

Todorov, T. (1995). Les abus de la mémoire. Paris: Arléa.

Traverso, E. (2005). Le passé, modes d’emploi: histoire, mémoire, politique. Paris: La fabrique éditions.

Vezzetti, H. (2001). El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el Juicio a las juntas argentinas. Iberoamericana, 1 (1), 77-86.

Dibujar el testimonio: ilustraciones en juicios de lesa humanidad en Chaco.

La práctica jurídica como ritual

Lucía Sbardella y Facundo Omar Delgado[82]

Introducción

En 2010 iniciaron los primeros juicios por delitos de lesa humanidad durante la dictadura militar en la provincia del Chaco, lo que supuso un avance en el esclarecimiento de los hechos represivos, el juzgamiento a los genocidas y el reconocimiento a los movimientos de derechos humanos. Estos procesos dieron lugar a distintas manifestaciones estéticas, entre las que se destaca la acción de algunos integrantes de H.I.J.O.S. de dibujar escenas de las audiencias y testimonios.

Para Azul Martina Blaseotto (2013), el proceso de dibujo e historietización de los juicios posee un carácter documental ya que los registros visuales y escritos obtenidos de las audiencias se presentan como un tipo particular de testimonios de los juicios que entremezcla documento, expresión de sentimientos y compromisos políticos durante los juicios. Para la autora, "el espectador podía reconocer no solamente el acto punitivo en sí, sino un relato. El relato era un hilado donde la novedad de hoy se enlazaba con la historia del ayer, y daba una pertenencia contextual a rostros y nombres" (Blaseotto, 2013, párr.25).

[82] Lucía Sbardella es abogada, docente adscripta de Metodología de la Ciencia Jurídica (UNNE), gestora cultural y artista multidisciplinar. Coordinadora editorial de la Revista Científica de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y Políticas (UNNE). Ex-becaria de Investigación en Pregrado (CyT-UNNE). Trabaja las intersecciones entre el derecho, las prácticas artísticas y la historia reciente.

Facundo Delgado es Técnico en Periodismo y estudiante avanzado de la Licenciatura en Comunicación Social (UNNE). Integra el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET-UNNE) y es alumno adscripto en la cátedra Semiología de la Comunicación Social II (UNNE). Su trabajo se sitúa en la relación entre las imágenes, la memoria, la comunicación y la historia reciente de la provincia del Chaco.

El presente trabajo pretende analizar los registros ilustrados de los testimonios durante los juicios por delitos de lesa humanidad en la provincia, luego utilizados en la serie de historietas “Juicio y castigo en el Chaco”. En particular, tomaremos las ilustraciones realizadas en los juicios de lesa humanidad en Chaco, cuyas primeras producciones fueron durante la “causa Caballero” (2010) y la “causa Margarita Belén” (2010/2011), extendiéndose a los siguientes procesos penales de este tipo. Además, consideraremos los recursos estéticos producidos a partir de esos dibujos, tales como la historieta “Juicio y castigo en el Chaco” y muestras de los registros visuales en diversas instituciones.

Entendiendo que la conciencia jurídica de la sociedad no se forja sólo a través de manuales de derecho, códigos de procedimiento o textos normativos sino también en materiales en apariencia muy poco jurídicas, se atenderá a que los dibujos e historietas configuran testimonios propios de los juicios de lesa humanidad en la provincia, así como recursos comunicacionales que buscan atraer e informar sobre lo ocurrido en el Chaco durante el régimen dictatorial.

Teniendo en cuenta nuestra historia reciente, los juicios de lesa humanidad representan la puesta en escena más significativa del poder del Estado de Derecho (González Bombal, 2004). En el contexto de los juicios analizados, las representaciones rituales se desplegaron en un escenario de confrontación entre las interpretaciones del pasado juzgado (verdad judicial), las posiciones de poder de los actores judiciales (legitimidad social) y los modos de representación y rememoración del pasado reciente (memoria) (Barbero, 2017). Es por ello que, considerando la dimensión simbólica de las prácticas jurídicas, y por tanto del Derecho, se entenderán a los procesos judiciales poniendo el acento en sus representaciones rituales y asimismo, en la constitución de la noción de juicio como imagen y ficción.

En este punto, la realización de un juicio comparte un sinnúmero de analogías con la representación teatral que permiten identificar a las prácticas jurídicas como prácticas rituales. Así, vemos cómo el recinto judicial se organiza en torno a un conjunto de reglas, símbolos, gestos, comportamientos y acontecimientos. En otras palabras, el derecho involucra una pluralidad de aspectos que conforma un mundo complejo que excede al carácter austero del derecho entendido como pura técnica o instrumento.

La asimetría de relaciones, la centralidad del tribunal respecto al resto de los actores, es decir, la distribución de lugares en el recinto judicial asignadas tácita o normativamente, la extrema formalidad de los comportamientos y el lenguaje aplicado contribuyen a la dramatización de la escena judicial. Cada una de las personas que intervienen en el proceso encarnan un estatus jurídico distinto. De modo que entre los acusados, declarantes, fiscales, defensores y querellantes se vislumbran códigos de comportamiento, vestimenta, lenguaje y competencia que determinan fronteras sociales y políticas. El derecho asigna una identidad social pero sobre todo, es ejercicio. La lengua del derecho es práctica de sí, una "forma formante" (Travers de Faultrier, 2015).

Juicios de lesa humanidad y registros ilustrados en el Chaco: contar el terror en dibujos

En 2010 se llevó a cabo el juicio oral por la "causa Caballero", el primero por crímenes de lesa humanidad durante la dictadura en la provincia. El proceso comenzó el 5 de mayo y finalizó el 13 de diciembre, duró ocho meses y contó con 91 testimonios. Diez policías y dos ex militares fueron condenados a pena máxima de entre 25 y 15 años por las torturas y apremios ilegales contra detenidos en la Brigada de Investigaciones de la Policía (uno de los centros clandestinos de detenciones más importantes del nordeste) y en la Alcaldía de Resistencia entre 1975 y 1979.

Los policías condenados fueron Humberto Lucio Caballero, Gabino Manader, José Francisco Rodríguez Valiente, Ramón Esteban Meza, José Marín, Oscar Alberto Galarza, Francisco Orlando Álvarez, Rubén Héctor Roldán, Ramón Gandola y Enzo Breard (estos últimos ex policías). Mientras que los ex militares enjuiciados fueron José Tadeo Luis Bettolli y Luis Alberto Patetta.

Por otro lado, entre el 3 de junio de 2010 y el 16 de mayo de 2011 tuvo lugar el juicio por la masacre de Margarita Belén, que consistió en el asesinato de 22 militantes políticos, cerca de la localidad homonina durante la madrugada del 13 de diciembre de 1976, en un operativo conjunto de las Fuerzas Armadas y la Polícia del Chaco. En la causa fueron condenados ocho militares por su responsabilidad en el hecho y el policía Luis Chas resultó absuelto. La causa había sido elevada a juicio oral y público en 2009 y el 3 de junio tuvo su primera audiencia.

Los militares condenados fueron Gustavo Athos, Horacio Losito, Aldo Martínez Según, Jorge Carnero Sabol, Ricardo Reyes, Germán Riquelme, Ernesto Simoni y Luis Patetta. Norberto Raúl Tozzo, que se encontraba prófugo en Brasil cuando se llevó adelante el primer juicio, fue condenado en la "causa Margarita Belén II" en 2013.

En octubre de 2008, la Corte Suprema de Justicia de la Nación dictó la acordada 29/08 sobre el permiso de difusión radial y televisiva en juicios orales[83]. El preámbulo de dicha normativa, subraya enfáticamente la promoción de los juicios orales teniendo en cuenta el principio de publicidad del proceso como una de las condiciones fundamentales de legitimidad de la administración de justicia. Asimismo, señala que el derecho a la información debe garantizarse a través de su trasmisión por los medios audiovisuales debido al interés de la ciudadanía en los casos judiciales de trascendencia pública.

Sin embargo, a través de la mencionada normativa, la Corte estableció la restricción de la cobertura periodística -la difusión radial y televisiva- permitiendo únicamente el registro de los actos iniciales del juicio y la discusión final, es decir, de los alegatos[84].

De esta manera, durante los Juicios de Margarita Belén y Caballero, y ante la imposibilidad de documentar lo sucedido en las audiencias, tres miembros de la regional chaqueña de H.I.J.O.S. tomaron la iniciativa de cronicar y registrar las largas contiendas judiciales. Según Juan Britos, uno de los dibujantes de los juicios, la iniciativa sucedió casi naturalmente ya que Gonzalo Torres, otro de los hacedores de la propuesta, se encontraba llevando a cabo "un registro [periodístico] de lo que sucedía, de los testimonios, de las personas que también presenciaron esos juicios, como familiares o los mismos jueces o la querella, y los imputados, y a mí me pareció que iba a estar bueno entrar a dibujar lo que a veces no se puede fotografiar dentro del recinto" (Chaco Día por Día, 3/11/2017). Asimismo, los dibujantes invitaron a Alejandro Gallardo, otro miembro de H.I.J.O.S. quién se sumó realizando bocetos, varios retratos de testigos por audiencia y hasta caricaturas.

[83] Para acceder a la acordada: https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/acordada-29-2008-146757

[84] En el punto 3.G. instituye: "Los medios periodísticos, tanto gráficos como audiovisuales, no podrán tomar registros de audio o de imágenes durante la etapa de prueba, ni de los testimonios, ni de las pericias".

En una entrevista realizada para esta investigación, Gonzalo Torres comentó que las crónicas y fotografías que se iban produciendo originaron algunas ilustraciones, así como ciertos dibujos generaron ideas de cómo relatar lo sucedido. La actividad de registros ilustrados en un primer momento se hizo inseparable del trabajo comunicacional y periodístico de uno de sus integrantes. Inicialmente, los dibujos fueron complementarios como ilustración de algunas crónicas de las audiencias publicadas en la página de Facebook de la Comisión Provincial por la Memoria, posteriormente reenviabas a los medios de comunicación locales.

Más tarde, el conjunto de relatos, dibujos y bocetos fue el material con el que se realizó la historieta del "Juicio y castigo en el Chaco" para narrar los sucesos de los juicios por delitos de lesa humanidad en la provincia. Estas personas llevaron a cabo el trabajo de historietizar, es decir, pusieron en historieta situaciones presentes de los juicios, entrelazándose con hechos ocurridos durante la dictadura, para proveer una reconstrucción contextualizada del proceso jurídico (Blaseotto, 2012, 2013). Para Gonzalo Torres la historieta fue un hecho periodístico ya que se intentó respetar en todo momento una línea narrativa fidedigna de los sucesos.

elDIARIO de la REGIÓN | www.eldiariodelaregion.org.ar

RESISTENCIA, JUEVES 4 DE NOVIEMBRE DE 2010

2 • DERECHOS HUMANOS

MASACRE EN MARGARITA BELÉN

Por Marcos Salomón

Día 36

"Cuatro cuerpos ensangrentados y un coche"

Fue lo que vieron el 13 de diciembre los hermanos Martín y Amadeo Pegoraro en la ruta 11 cerca de la zona de la Masacre. También declaró - por segunda vez- el ex soldado Alfredo Pegoraro. Hoy, se realiza la inspección ocular en el lugar de los hechos.

El trigésimo sexto día de audiencia de la causa que investiga la Masacre de Margarita Belén tuvo tres testigos de la familia Pegoraro: los hermanos Martín y Amadeo y el ex soldado Alfredo, pariente lejano de los primeros cuerpos amontonados, con manchas de sangre, y un coche de color blanco al costado del camino en la ruta 11 a primeras horas de la mañana del 13 de diciembre de 1976.

La audiencia continúa hoy, a las 8. 30 con la ins- ... el fotógrafo de la policía que registró en la zona 17 cadáveres y dos vehículos baleados.

LOS HERMANOS AMADEO Y MARTÍN PEGORARO

Los colonos Amadeo (73 años) y Martín (59) Pegoraro viven en "Costa Inés", cerca de la localidad de Margarita Belén, a 6 km de la ruta 11 y a unos 15 de la zona de la masacre. Su parecido es sorprendente: son un calco uno del otro, tanto que cuando se retiró el mayor y fue el turno de Martín, a muchos les pare- ... mioneta hacia un campo en el que tenían animales que debían soltar a unos 25 km de su casa. Iban por ruta 11 hacia la rotonda de la ruta 90, en dirección a Las Palmas, cuando un retén policial / militar les cortó el paso. Los hermanos explicaron a los uniformados que tenían que "soltar la hacienda" a unos pocos kilómetros y consiguieron el permiso para continuar viaje, acompañados por un policía. "Íbamos con cuiqui por tanto movimiento" reconoció Amadeo. "Cerca del puente del riacho Ortega vimos cuatro cuerpos, y un coche ...

Amadeo Pegoraro

Crónica de una audiencia del juicio por la "causa Margarita Belén" con dibujo de un testigo declarante. Imagen: El Diario de la Región, 4/11/2010.

En paralelo, otras agrupaciones del país dieron lugar a iniciativas similares, como en Buenos Aires a partir de una convocatoria de H.I.J.O.S. y la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Una década después ese trabajo de registro tuvo como resultado la publicación del libro "Dibujos urgentes. Testimonios en juicios de lesa

humanidad” (2019). A diferencia de esta propuesta que conllevó una convocatoria institucional, en el Chaco se dio un proceso distinto ya que surgió de la propia decisión de los tres integrantes y se realizó fuera de todo ámbito formal, en el tiempo libre de estas personas.

A la derecha, tapa de la historieta “Juicio y castigo en el Chaco”. A la izquierda, tapa del libro “Dibujos Urgentes. Testimoniar en juicios de lesa humanidad” (2019), de Eugenia Bekeris y Paula Dobeti.

La historieta “Juicio y castigo en el Chaco” narra el desarrollo de los juicios por las causas Caballero y Margarita Belén. En sus primeras páginas describe los motivos y hechos delictivos por los que se estaban llevando a cabo ambos juicios e introduce a algunas de las personas que tuvieron un rol destacado en el terrorismo de Estado.

Panel sobre las autoridades más relavantes del terrorismo de Estado en Argentina y la provincia. Imagen: historieta “Juicio y castigo en el Chaco”.

Asimismo, la historieta ahonda en los distintos tipos de violencias y delitos ejercidos por esas personas hacia las detenidas y detenidos políticos dentro de los ex centros clandestinos de detenciones. Las escenas son recreadas a través de información y pruebas recuperadas de las investigaciones para las causas y los testimonios judiciales de los ex detenidos durante las sesiones de las audiencias. De esta manera, la narración se desarrolla a través de los acusados, su accionar y sus crímenes, centrándose en dos de las figuras más relevante de la represión en la provincia durante la última dictadura militar, Gabino Manader, jefe de la Brigada de Investigaciones de la Policía del Chaco, y Luis Alberto Patetta, teniente del Ejército.

Panel de presentación y descripción de Luis Alberto Patetta. Imagen: historieta "Juicio y castigo en el Chaco".

La historieta prosigue narrando el desarrollo de la masacre de Margarita Belén, el asesinato de aproximadamente (y hasta lo que se pudo reconstruir hasta hoy en día) veintidós militantes políticos durante la madrugada del 13 de diciembre de 1976 mediante una operación conjunta entre el Ejército y la Policía del Chaco. El hecho, uno de los más significativos del terrorismo de Estado en la provincia, en un primer momento fue descrito en los comunicados oficiales y medios de comunicación como un enfrentamiento entre "subversivos" y las Fuerzas en un supuesto traslado de prisioneros desde la Alcandía de Resistenica hasta la cárcel de Formosa. En las investigaciones iniciadas posterior a la vuelta democrática, con las luchas de los grupos de defensa de los derechos humanos y con el juicio por Margarita Belén quedó oficialmente desmentida la versión instaurada durante la dictadura.

El último tramo de la historieta busca mostrar "la larga marcha", es decir, las luchas de muchos años del movimiento de derechos humanos local para llegar a la instancia de los juicios y del juzgamiento de los represores. Para esta parte se recuperaron fotografías emblemáticas de las conmemoraciones, actos y marchas, que se combinan y yuxtaponen con escenas de los juicios y la sentencia.

Algunas partes de la historieta se publicaron en diciembre de 2010 en el suplementó *Acá* de El Diario de la Región y en marzo de 2011 en la revista *Chacú* del

Instituto de Cultura del Chaco. En 2013 se realizó una tirada de la historieta misma, ya con el agregado del apartado final sobre el juicio por la masacre de Margarita Belén, cuya causa finalizó a mediados de 2011.

Los registros ilustrados se continuaron haciendo en los siguientes juicios por delito de lesa humanidad de la provincia, lo que dio iniciativa a otra forma de circulación de los dibujos, bocetos y crónicas en muestras realizadas en el Museo de Medios del Chaco, en la Universidad Nacional del Nordeste, en el edificio de El Diario de la Región y en el mismo Museo de la Memoria[85].

Muestra de registros ilustrados de los juicios por delitos de lesa humanidad en el Chaco en el Museo de la Memoria durante abril de 2022. Imágenes: registros de los autores.

En marzo de 2016 la absolución de Chas fue anulada por la Sala IV de la Cámara Penal y ordenó al Tribunal Oral de Resistencia a que dicte un nuevo pronunciamiento sobre su responsabilidad en la masacre. El policía finalmente fue condenado a 15 años de prisión en abril de 2021.

[85] El Museo de la Memoria funciona dentro de la Casa por la Memoria, sede de la Comisión Provincial por la Memoria, ubicada sobre la calle Marcelo T. de Alvear al 32. En el mismo edificio, que anteriormente fue uno de los centros clandestinos de detenciones más temibles del nordeste, también funcionan el Registro Único por la Verdad (RUV) y el Programa de Asitencia Integral a las Víctimas del terrorismo de Estado.

Entre junio de 2016 y agosto de 2018 se llevó a cabo la “causa Caballero II”, donde fueron condenados once personas (algunas repetidas de la causa Caballero I) por crímenes cometidos contra detenidos por razones políticas en la Brigada de Investigaciones. Por otro lado, en junio de 2021 fueron condenados ocho represores pertenecientes a la policía y el Ejército en la “causa Caballero III”, varios de los cuales ya tuvieron sentencia en las causas previas. Los hechos imputados fueron tortura, privación de la libertad, desaparición forzada y abusos sexuales llevados a cabo en la Brigada de Investigaciones de la Policía del Chaco, la Alcaldía Policial y la Cárcel Federal U7.

En 2019 se llevaron adelante las causas “Ligas Agrarias” y “Complicidad Judicial y Servicio Penitenciario Federal”. La primera se desarrolló por crímenes realizados en el interior de la provincia contra las Ligas Agrarias, un movimiento de campesinos y trabajadores rurales. Resultado del proceso fueron condenados el teniente coronel del Ejército, José Tadeo Betolli, el policía Alcides Sanferraiter, el comisario José Rodriguez Valiente y el comisario general Eduardo Wischnivetzky.

Por otro lado, la causa “Complicidad Judicial y Servicio Penitenciario Federal” fue importante ya que dejó demostrada la participación judicial en los crímenes de lesa humanidad y en la obstrucción de la justicia para investigar tales hechos. En este proceso recibieron condena el ex fiscal federal Roberto Mazzoni y el jefe de guardias de la U7, Pablo Casco. En cambio, el ex juez federal Ángel Córdoba y el ex fiscal federal Carlos Flores Leyes fueron procesados cumpliendo prisión preventiva, pero fallecieron antes de que se iniciara el juicio.

Además, el 20 de abril de 2022 inició el noveno juicio, correspondiente a la “causa Conscriptos” por el secuestro y tortura, en diversos centros de detenciones entre 1976 y 1977, de Ramón Eduardo Luque y Ricardo Antonio Uferer, quienes al momento de sus detencenciones se encontraban realizando el Servicios Militar Obligatorio en el Regimiento La Liguria de Resistencia. En este proceso se está juzgando a ex oficiales y suboficiales del Ejército y la policía del Chaco, varios de los cuales ya recibieron condena en las causas de la Masacre de Margarita Belén y Caballero I y II.

Los tres integrantes de H.I.J.O.S. mencionados con anterioridad, continuaron el registro de estos sucesos con textos y dibujos. Al terminar este último juicio, actualmente en desarrollo, estas personas tienen el proyecto de reunir todos los registros

obtenidos, armar una historieta ampliada que reconstruya y narre de forma más completa la historia de los juicios por delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

El ritual judicial: la construcción de una ficción

A partir de la segunda mitad del siglo XIX en Occidente el juicio penal público es considerado como un ritual judicial cuya dramatización se enmarca en la reconstrucción de una verdad producto de una ficción (Tedesco, 2010). Situándonos conceptualmente en este punto, podemos identificar a las ficciones legales en relación a los estudios de las prácticas jurídicas entendidas como rituales. En este sentido, el jurista argentino Enrique Marí (1998), sostiene que los escritos legales están llenos de "ficciones legales" porque permiten el mantenimiento de los sistemas jurídicos, tales como el principio de igualdad ante la ley o la reparación simbólica. Consecuente con ello, Blumberg (1990) señala al principio de igualdad de trato ante la ley como una de las ficciones legales, e incluso una de las más aceptadas en el derecho al permitir que una corporación realice los mismos actos jurídicos (celebrar contratos, comprar y vender tierras, cometer agravios, demandar o ser demandados) que una persona humana.

Por otra parte, a través de esta ficción la actividad judicial permite la catarsis individual y colectiva como proceso de identificación comunitaria al mismo tiempo que el Estado reafirma su poder de castigar. De este modo, Tedesco (2010) sostiene que el proceso penal además de ser un proceso de escenificación dramática es "un ritual judicial que se constituye como ficción e imagen cultural" (p. 20) lo que constituye la función teatral del proceso judicial. Como sostienen algunos autores, esta función deriva en un acto de catarsis y por otro lado, trabaja sobre el carácter simbólico y ritual del acto de juzgar.

En otra de las contribuciones, se diferencian dos tipos de enfoques: los enfoques ritualistas y simbólicos, y los teatralistas y catárticos. El primer grupo se ocupa de captar los sentimientos de los actores del conflicto, desplegados en una ceremonia especialmente designada para ello; el segundo grupo centra su atención en el juicio, presentado como un mecanismo de canalización -vía de escape- de la violencia que embebe la comunidad tras el descubrimiento de un crimen (Hendler y Picco, 2009). Por su parte, es posible abordar la relación entre el derecho y el teatro a través de los conceptos de metáfora y ficción (Tedesco, 2010). En este sentido, con la intención de

que los hechos y el derecho presentados sean reconocidos jurídicamente y favorables al interés de quien los introduce, la persuasión es un elemento clave a partir del que se consagra el uso de la metáfora. Como señala el autor, "la presentación de los hechos y del derecho es substituida por los eventos que efectivamente sucedieron y por el derecho que se corresponde a aquellos eventos, ya que es imposible una reproducción exacta del conflicto" (Tedesco, 2010, p. 28).

Además de la importancia del ritual judicial como un proceso de catarsis, el juicio es la manifestación más exacta del poder en escena. A través del ritual se le otorga a un grupo social la ilusión de un orden jurídico y social absoluto, de la misma manera que se consolida la representación de una clase dominante (Garapon, 1985). Como sostiene George Balandier en "El poder en escenas" (1992): "todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral" (Balandier, 1992, p. 16). Por lo cual, si bien el Estado es reconocido en la persona que lo representa lo cierto es que su poder se realiza en el espacio consagrado a la purgación colectiva de la violencia. Asimismo, el antropólogo francés reconoce en la imaginería propuesta por Maquiavelo la relación entre el arte de gobierno y el arte de escena; el príncipe es identificado con el demiurgo, el profeta o el héroe. Así pues, en la transposición que requiere la práctica política, el príncipe llega a convertirse en un actor político que domina las técnicas dramáticas en el ejercicio de gobernar puesto que, "un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad" (Balandier, 1994, p. 18). En este sentido, el autor asume que la producción de imágenes, la manipulación de símbolos y su organización en un cuadro ceremonial, son clave para la conservación de todo sistema de poder.

Desde la antropología jurídica, Ester Kaufman (1990) se ocupa de rastrear la incidencia específica de las prácticas jurídicas consideradas como prácticas rituales basándose en los Juicios a las Juntas Militares. Ubicada desde un sector de la audiencia, analiza las estrategias desplegadas por los actores judiciales y describe el campo simbólico del derecho. La autora muestra el escenario judicial como la contienda por un orden y una verdad que a su vez impide la inserción de otros órdenes y verdades contrapuestas (Kaufman, 1990).

En el marco de su investigación, la autora sostiene que las prácticas judiciales capturan las historias que ingresan a su campo a partir de mecanismos clasificatorios

complejos que, por una parte, trasladan su entendimiento hacia sectores especializados (los juristas) y por otro, suprimen el lenguaje político de los sucesos relatados haciéndolos inaccesibles al hombre común y a la generalidad de los actores sociales (Kaufman, 1990). En el caso de los testimonios, la declaración judicial representa un polo extremo entre las diferentes formas de testimonios, tanto por la manera de solicitarlo como por la generalización de la experiencia individual (Pollak, 2006).

En este aspecto, la experiencia de los testimonios ilustrados durante los juicios en el Chaco proponen no una ruptura con las convenciones jurídicas, sino la gesticulación de otro modo de la energía narrativa del proceso judicial. Gonzalo Torres, uno de los dibujantes, señala el uso de metáforas en las historietas para dar forma a los testimonios judiciales; se tratan de ficciones aludidas por los mismos declarantes y abogados en el contexto del proceso. De esta manera, el autor explica: “un testigo dijo "Manader [uno de los acusados] se jactaba y *se mandaba la parte* frente a nosotros. Decía que él era un espía secreto, como un James Bond". Eso obviamente que anoté y marqué para ocupar porque me da el pie” (Entrevista a Gonzalo Torres, 2022).

Gabino Manader representado como James Bond. Imagen: historieta “Juicio y castigo en el Chaco”.

Así como las ficciones legales permiten la continuidad y economía del sistema jurídico, el uso de metáforas permiten el traspaso del arraigado formalismo del lenguaje

jurídico a un lenguaje común, siendo fundamental en términos de sentido y comunicación.

En el caso de las historietas "Juicio y castigo en el Chaco", los dibujantes capturan el arco dramático de los juicios a partir del uso de metáforas que permiten la conexión del suceso jurídico con la realidad (Tedesco, 2010) y al mismo tiempo demuestran el carácter del testimonio como "verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad, y no solamente como relatos factuales, limitados a una función informativa" (Pollak, 2006, p. 55).

Según Blaseotto (2013), los dibujos documentan "el paroxismo de un instante en que la angustia, tristeza, impotencia, silencio atraviesan cualquiera de este tipo de declaraciones, y en/a través/sobre o debajo de las palabras se hacen carne" (párr.22). Las ilustraciones asumen el "sobrante" emocional del juicio, puesto que "los testigos no tienen idea cuál va a ser el andamiaje jurídico sobre el cual la querella arma la acusación. O al revés, dónde busca la defensa o los jueces. Ellos deben hacer un resumen, un filtro, pero la persona que está ahí está contando lo peor que le pasó en la vida […]" (Entrevista a Gonzalo Torres, 2022). En suma, quienes llevan a cabo la tarea del registro ilustrado de los juicios reconocen producir imágenes que detentan "un valor interpretativo que salta por encima tanto del cerco de la "verdad histórica" como del marco conceptual y moral desde el cual se producen las imágenes" (Blaseotto, 2013, párr.6).

Apreciaciones finales

Las ilustraciones de momentos de los juicios por delitos de lesa humanidad y la historieta "Juicio y castigo en el Chaco" fueron iniciativas que partieron de la idea de reconstruir aquello que no podía ser visto en las audiencias e imaginado a través de los testimonios de los y las sobrevivientes de la dictadura. De ese modo, se constituyeron en elementos narrativos de la historia dialogando el presente de los juicios con los hechos del pasado reciente.

La puesta en imágenes de la violencia ha sido una constante en la historia humana, tanto que remontándonos a la antigüedad clásica hallaríamos antecedentes de la problemática de la representación de la violencia (Zylberman, 2022). En cuanto a la

relación de los juicios y las estratégias visuales para narrar, contar y representar las masacres, los juicios de Nuremberg se hallan entre los primeros procesos judiciales en donde fueron empleadas imágenes, fotografías y películas como evidencia. Uno de estos casos, fue la contienda judicial de Belsen en Lunenburg donde la fiscalía empleó un metraje británico de la liberación y la película soviética Auschwitz como evidencia.

Asimismo, la película *Nazi Concentración Camps* (1945) de Nick Hughes fue usada en el Tribunal Penal Internacional para Ruanda como evidencia irrefutable de los crímenes cometidos por jerarcas nazis al mismo tiempo que el propio juicio era filmado y fotografiado (Zylberman, 2022). En este sentido, la exhibición de imágenes como elemento retórico de evidencia es una de las características intrínsecas que encontramos, por ejemplo, en el cine documental aún cuando no se trata de filmar la muerte en su crudeza sino documentar el testimonio de un sobreviviente. Consecuente con esta afirmación, Lior Zylberman (2022) reflexiona sobre las imágenes del cine a partir del uso de estrategias de representación de las prácticas genocidas, recurriendo a la literatura y sopesando en términos retóricos, es decir, en las formas discursivas de la presentación de los hechos. En razón de ello, el autor expresa que la estructura del documental se organiza en torno a la narración y la persuasión, y así, finalmente, ofrece evidencia.

Por su parte, Carmen Guarini (2017) sostiene que, "la producción de imágenes es constitutiva de las prácticas e identidades de los grupos que mantienen una lucha por la instalación de memorias" (p.116). La iniciativa de dibujar los juicios busca reconstruir la historia, a partir de los testimonios de los y las sobrevivientes de la dictadura, las torturas, violaciones y el temor que vivieron y de narrar los procesos jurídicos que permitieron legitimar su relato. Esta tarea de reconstrucción será siempre fragmentaria e incompleta, ya que, como toda representación de sucesos traumáticos, es imposible de abarcar totalmente toda esa experiencia.

> Lo que el testigo o sobreviviente cuenta tenés que pensar que es una porción de lo que le tocó vivir. Está mediatizado por los años que pasaron, por ese momento que está ahí [en el juicio], por las preguntas que le hacen. Cuando empiezan a derivarse los traen para acá otra vez y dicen "por favor, contesten de manera objetiva" porque el derecho necesita el cómo, cuándo, dónde, quién y hay un tiempo. Todo eso hace que se vaya condensando. De todo lo que dijeron, después más o menos armo y escribo. Cada vez va siendo más resumido. Siempre me impresiona cuando veo a la persona sentada. Aún si

> pudiera reproducir punto y coma por coma todo lo que testimonió eso no deja de ser solo una parte de algo que es inabarcable que incluso excede el lenguaje. (Entrevista a Gonzalo Torres, 2022).

Aún así, y cómo sostienen José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014), la creación de tales representaciones sobre los hechos del pasado, los testimonios y las vivencias de los sobrevivientes permitan abrir un espacio de reflexión (un *denkraum* en sentido warburiano) que posibilite abordar y aprehender ciertos aspectos de los sucesos traumáticos del pasado. En decir, que posibiliten "evitar el riesgo de parálisis, silencio y rechazo de cualquier tipo de compresión de estos horrores" (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p.115).

Partiendo de la presentación de los juicios como rituales, la experiencia de los testimonios ilustrados durante las causas de Margarita Belén y Caballero describe uno de los aspectos complementarios del drama judicial. La representación del pasado y la reconstrucción de vivencias a partir de testimonios, son algunos de los elementos comunes en el campo de la ficción y el derecho. Como se ha dicho, el análisis de la práctica jurídica como ritual permite comprender la dimensión simbólica de los juicios de lesa humanidad en la construcción de la memoria colectiva luego de la dictadura militar, y además, la constitución del proceso judicial como imagen y ficción. De esta manera, los dibujos se despliegan como estrategia simbólica y ritual del acto de juzgar; por otro lado, sorteada la restricción al registro audiovisual de los juicios, la formulación de imágenes al interior de la escena judicial se presentan como testimonios que promueven el ejercicio de reconstrucción de una verdad histórica a partir de la palabra de sobrevivientes al mismo tiempo que cristalizan un mecanismo de catarsis individual y colectiva luego de graves violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura militar (1976 - 1983).

Bibliografía

Balandier, Georges (1992) "El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación". Barcelona: Ed. Paidós.

Blaseotto, Azul Martina (2012) "Historietizar la ausencia". En: II Congreso Internacional de Historietas y Humor Gráfico en Argentina Viñetas Serias", Buenos Aires. Disponible en: https://www.academia.edu/37707261/Historietizar_la_ausencia

Blaseotto, Azul Martina (2013) “Dibujar los juicios por crímenes de lesa humanidad: la testigo que dibuja”. En: VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires. Disponible en: https://www.academia.edu/37707277/Dibujar_los_juicios_por_cr%C3%ADmenes_de_lesa_humanidad_la_testigo_que_dibuja

Blumberg, Phillip (1990) “The Corporate Personality in American Law: A Summary Review”. En: Faculty Articles and Papers (197), pp. 49-69.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2014) “El doble ausente”. En: New Left Review, (*84*), pp.101-118.

Doberti, Paula y Bekeris, Eugenia (2019) “Qué hace una dibujante en los juicios de lesa humanidad”. *Anfibia*. Disponible en: https://www.revistaanfibia.com/una-dibujante-los-juicios-lesa-humanidad/

González Bombal, Ines (2004) “La figura de la Desaparición en la refundación del derecho”. En La historia reciente. Argentina en democracia. Buenos Aires: Edhasa.

Guarini, Carmen (2017) Antropología de la ausencia. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Hendler, Marta y Picco, Valeria (2009) “Disquisiciones en torno al acto de juzgar. Lenguaje, sentido y comprensión”. En: “La cultura penal. Homenaje al profesor Edmundo Hendler”, pp. 381 - 398.

Kaufman, Ester (1990) “El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano”. En R. Guber: El salvaje metropolitano. Buenos Aires: Legasa.

Marí, Enrique (1998) “Derecho y literatura. Algo de lo que sí se puede hablar pero en voz baja”. En: Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho (21), pp. 251-287.

Tedesco, Ignacio (2010) “El ritual judicial penal”. En: Nuevos Paradigmas de las Ciencias Sociales Latinoamericanas (1), pp. 15 a 58.

Travers de Faultrier, Sandra (2015) “Dar figura: la persona entre representación y presentación”. En: Imaginar la ley. El derecho en la literatura. Buenos Aires: Editorial JusBaires.

Otros recursos

Entrevista a Gonzalo Torres, 2022

“Juicio y castigo en el Chaco”, el retrato en historieta de las causas por crímenes de lesa humanidad (2017, 3 de noviembre) *Chaco Día por Día.* Disponible en: https://www.chacodiapordia.com/2017/11/03/juicio-y-castigo-en-el-chaco-el-retrato-en-historieta-de-las-causas-por-crimenes-de-lesa-humanidad/

Martínez, Bruno (2021, 10 de julio) Acá se juzgan genocidas: once años de juicios en el Chaco. *Revista Litigio*. Disponible en: https://litigio.com.ar/2021/06/22/aca-se-juzgan-genocidas-once-anos-de-juicios-en-el-chaco/

EL TERROR PUESTO EN ESCENA

“Formas de volver a donde nunca hemos ido”. Teatro, territorio y memoria: una experiencia de escritura, puesta en escena y giras de una obra en torno a una guerra

Laura Garaglia[86]

La guerra, 40 años

Este año 2022 se cumplieron 40 años de la llamada Guerra de Malvinas y a lo olargo de todo el año y en todos las latitudes del país se realizaron conmemoraciones, homenajes, actos y eventos. Es decir, que, debido al aniversario, *Malvinas* se convirtió en un tema de *agenda*. Cada distrito, provincial, municipal, cada escuela pública o privada, todas las instituciones tuvieron en el centro de sus esfuerzos protocolares esta efeméride. Congresos, encuentros interdisciplinarios, reportajes, libros y memorias, investigaciones y recuperos testimoniales, análisis interdisciplinarios y transversales, translingüisticos, polémicas y discusiones públicas se sucedieron y dejaron expuestas dinámicas de abordaje más o menos reconocibles en nuestra idiosncracia respecto a los temas histórico-políticos.

Desde comienzos del año, el eslogan elegido desde Nación, “Malvinas nos une”, se pudo ver en las fachadas de los trenes, en las estaciones, en los medios de transporte en general, en los actos oficiales, y en la vía pública. Es una frase extraña, que si bien es correcta gramaticalmente, parece afectar a la concordancia de la lengua y plantea una paradoja que se acompasa desde el inicio del conflicto con la disparidad de opiniones y posturas sobre la guerra, sobre el territorio, sobre las formas que tomó la cuestión a lo

*Actriz, dramaturga, directora teatral. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, con especialización en Literatura Argentina y Latinoamericana. Participó en diversos espectáculos de teatro independiente en Buenos Aires como actriz y directora. Con su obra “74 días de otoño” (estrenada en el Centro Cultural de La Cooperación, Buenos Aires, 2017, editada en el volumen *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Ricardo Dubatti, comp.) recorrió varios teatros y festivales internacionales, en Estados Unidos, Inglaterra e India, entre otros países. Dirigió la Escuela Municipal de Teatro de Lanús entre 2014 y 2018. Obtuvo en 2019 la Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes para la escritura de su primera novela. Es maestranda de Gestión de la Cultura por la Universidad de San Andrés, con su tesis en proceso sobre dramaturgia contemporánea en Río y San Pablo, Brasil. Actualmente cursa Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural en Universidad de San Andrés.

largo de nuestra historia: las posturas son diversas y divergentes, por más que así se quiera ensalzar desde la publicidad oficial, el problema de Malvinas no nos une, nos divide, nos complica, nos causa temblores y alertas.

Como señala Jordana Blejmar en un ensayo de 2018[87], "las islas Malvinas operan aún en la actualidad como un sitio alrededor del cual circulan los miedos, las obsesiones y los deseos más profundos de los argentinos". En este sentido, el problema de la Guerra y de los distintos ejercicios de memoria sobre ella, se instalan en un campo afectivo, que abarca ya dos generaciones.

Decimos afectos y resuena dentro de un campo teórico extenso, el "giro afectivo" en las artes, desde el cual entramos en contacto con el pasado, a través de un tamiz estético-social que reconfigura la subjetividad contemporánea (Depetris Chauvin y Tacceta, 2019). Efectivamente, hablar de la guerra supone en nuestro país menos referirse a un hecho del pasado reciente que establecer un posicionamiento, generar o adscribir a un *discurso*.

Nuestra experiencia como sociedad reconoce en el tema un rizoma que conecta la última dictadura militar, la única guerra librada en nuestro territorio nacional en el siglo XX, el sacrificio de hombres jóvenes con poco o nulo entrenamiento militar, el maltrato posterior a esos actores, la figura de Tatcher, la imaginería sobre Galtieri y el alcohol, las revistas y eventos televisivos y espectaculares para juntar donaciones, el cementerio Darwin, el retorno cercano de la democracia, los goles de Maradona a los ingleses en el Mundial 86, los cánticos futbolísticos como "el que no salta es un inglés", los reclamos en ONU en determinados gobiernos, el desplazamiento fuera de agenda de otros gobiernos en relación a la soberanía, el billete de 50 pesos que aún circula con la figura de las islas, stickers en las lunetas de los autos, imágenes en las camisetas de fútbol, banderas de rock, pintadas políticas que incluyen los dibujos de las islas, monumentos en los barrios.

Esta enumeración es aleatoria y no pretende abarcar la totalidad de las prendas o signos que contribuyen a la presencia de Malvinas en las vidas de los argentinos, sino dar una muestra de su heterogeneidad y prevalencia. Da cuenta de una presencia, de una

[87] "Malvinas, un sentimiento. Apuntes sobre Campo minado y Teatro de guerra, de Lola Arias". Incluido en un libro de artículos sobre performance de 2020.

configuración de paisaje, de un trasvasamiento a otros ámbitos de la identidad popular (el fútbol, por ejemplo) no tan permeables a sucesos o cuestiones políticas y públicas, que construyen identidad.

1. La guerra en el teatro, mi teatro, mi guerra

Como dice Ricardo Dubatti (2018), "La guerra de Malvinas configura una ausencia presente que aparece como irrepresentable y delimita un terreno de lo no "decible" (p. 10)[88]. De este modo, y desde momentos muy cercanos a la finalización del conflicto armado, se sucedieron múltiples manifestaciones artísticas que se abocaron a relevar ese silencio, esa indecibilidad, a través de proponer voces en torno al silenciamiento en canciones de rock, novelas, películas y obras teatrales, principalmente.

En términos historiográficos, este investigador se ocupa de organizar las obras teatrales en relación a Malvinas, buscando cubrir un hueco que los estudios culturales y archivos sobre el tema dejaron abierto. Es que el texto teatral, en tanto género, no suele ser tenido en cuenta en relación al estudio de la literatura y muy pocas veces es resaltado como fundamento de los espectáculos que se comentan en sitios de crítica, etc.

"Pensar Malvinas desde el teatro es aproximarse a una multiplicidad de miradas y de formas" dice Dubatti en su investigación. El autor divide el universo de las obras sobre el tema en 3 grupos:

> Grupo I) las que representan central y explícitamente la temática de la Guerra de Malvinas (sin duda las más numerosas);
>
> Grupo II) las que trabajan la relación de manera no explícita, indirecta, metafórica, o incluyen alguna referencia a la guerra pero no un tratamiento centralizado;
>
> Grupo III) textos escritos con anterioridad a la guerra, pero que se redimensionan en su lectura o puesta en escena con posterioridad a la guerra, resemantización en la que juega un rol clave la tarea del adaptador, del director y/o del espectador. (p.15).

[88] Prólogo a *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Ricardo Dubatti, comp. Ediciones del CCC.

Así, agrupa cronológicamente y con método, esa multiplicidad. Mi obra, *74 días de otoño*, editada y publicada en la primera antología de obras de teatro sobre Malvinas, a la que pertece el prólogo que estoy citando, fue ubicada en el primer grupo.

Resume mi obra así: "Un combatiente, la hermana pequeña de otro, una directora de escuela que debe organizar un acto y la Patria como alegoría, alternan sus voces" (p. 22). En efecto, cuando en 2015 recibí el pedido de escribir esta obra por parte de los directores, Sergio Amigo y Anahí Martella, pensé que no podría hacerlo desde una situación lineal, ni desde una sola perspectiva, porque no podría decir que estaba abordando así el tema de la guerra tal cual estaba en mi memoria y en mi sensibilidad, como ese rizoma que mencioné, esa red de sentidos en la que no creía estar incluida o involucrada. Dice Ricardo:

> Se configura así una suerte de pequeño friso de la guerra, que se proyecta hacia la Posguerra y que reúne mitos, rumores e imágenes que atraviesan el imaginario social. El texto sugiere de esta manera la dificultad de pensar Malvinas desde una única visión (p. 22).

De esta descripción subrayo el sintagma "pequeño friso", donde el adjetivo me parece justo y preciso. La obra construye cuatro discursos que se van entrelazando, comenzando desde el momento del conflicto armado en 1982 y avanzando en el tiempo hasta el principio de este siglo. Pero son discursos puntuales, no generalizantes, que exponen experiencias de personas comunes, que se ven envueltas en esos sucesos, como todos nosotros. Cualquiera de nosotros podría construir en ese arco temporal una narratica propia, pequeña, en relación a la guerra.

Mis memorias ingresan en la obra a través de esos personajes y son memorias de infancia, algunas relativas a la guerra, pocas, porque tenía 5 años. Sin embargo es allí, a través de la guerra que yo a prendí lo que eran los países, cómo se llamaba mi país, cómo el país "enemigo". Es un aprendizaje definitivo que marca la identidad que se construye poco a poco y con hitos más o menos fenomenológicos.

En teatro decir discurso es decir cuerpo a construir. En relación a esto, la propuesta escénica de la puesta de mi texto, los directores decidieron que una sola actriz actúe todos los papeles. En calidad de retazos de una vida, cada monólogo intercalado en serie, 1, 2, 3, 4, presenta una línea argumental fragmentaria pero sucesiva. No resultó confuso el modo en que la actriz, también directora, cobraba una actitud, peinado y voz

diferente en cada uno. Pero a la vez era significativo que un cuerpo pudiera contener ese "friso" de voces y proyectarlas. Es que una de esas voces era la Patria. Cuando imaginé ese personaje (que dice estar mareada, afiebrada, o como borracha), lo hice pensando en esa entidad abstracta que son los países, sobre cuya invocación se deciden las guerras y se definen los destinos y posiciones de los cuerpos. Ella dice que es geografía, mapa, nombres impuestos y superpuestos (Malvinas/ Falklands), la voz de Gardel, un cuento de Borges. Conceptos-directrices que abraza y rechaza. Otros hablan en su nombre y a veces ella no quiere responder a esos nombres. Era mi forma de lidiar con los sentimientos que dieron origen al sentido de patria: reflexión sobre los dispositivos artificiales que articulan las identidades nacionales (las *comunidades imaginadas*), de las que es difícil sustraerse, y el rechazo a los arquetipos y tópicos nacionalistas que son sostén de los conflictos territoriales geopolíticos, que causan destrucción y muerte.

Pero una parte del andamiaje visual de la obra estaba dado por las fotografías proyectadas en algunos momentos de la obra: fotos cedidas por ex combatientes de CECIM de La Plata, en las cuales se ven a ellos en la guerra, en las islas, en reuniones posteriores ya en continente. A ellas se sumaban pequeñas figuras de la fauna y flora de las islas, algun video con el murmullo del mar. El contraste del realismo de estas fotos, con la presencia metafórica de la actriz, vestida de blanco como una pantalla, establecía la distancia paradigmática entre historia con mayúscula e historias con minúscula. El archivo y la construcción poética, verdad frente a ficción teatral. Lo documental y lo estético no pueden ser divorciados. Los miramos como miramos un mar de tela, la cortina de humo artificial, con que se reibía al público dentro de la sala, parte y distorsión de un sistema teatral. Cuando ellos miran a cámara, desde el pasado, nos miran.

2. Memoria, teatro, posmemoria

Ileana Dieguez Caballero estudia en *Cuerpos sin duelo* (2013) algunas producciones teatrales latinoamericanas recientes que llevan a la escena hechos traumáticos, que lamentablemente nunca faltan en nuestras latitudes; allí nombra la noción de **cuerpo de memoria**, ante una obra en la que analiza cómo un muerto/desaparecido se ha hecho

presente a través del trabajo de una performer en una obra. Esa idea resulta significativa para pensar la relación del teatro y los hechos traumáticos vividos por las sociedades como es el caso de Malvinas: el teatro puede dar cuerpo a los caídos, sumando palabras a su memoria, imágenes, signos dramáticos. Un cuerpo que solo puede crearse en lo colectivo, en esa co-presencia que presuponen las artes escénicas.

Esto fue lo que creo que aconteció en lo que yo llamo la obra del hall: a la salida de la función, el efecto de involucramiento de las subjetividades, la necesidad del público de formar parte, de exteriorizar el agenciamiento vivido durante la función, un llanto o una memoria del pasado. Las voces del público se sumaba a la de la obra, para destacar su propia experiencia como un dato inequívoco del constructo de la obra. Esos testimonios, volcados al azar a los creadores a la salida del espectáculofi, a veces filmados en una especie de ejercicio publicitario de recomendación para subir a las redes, a veces perdidos en el eco del espacio común del Centro Cultural de la Cooperación, forman sin embargo un *ejercicio* de presentificación de lo oculto, lo callado o lo borrado, que son también material de la memoria.

En una función que realizamos en el Auditorio de UNAM, en San Antonio, Texas, este ida y vuelta se produjo dentro de la sala. Ante el saludo final de la actriz y la dramaturga (yo) que constituíamos la brevísima compañía de gira, el público empezó a preguntar precisiones sobre la guerra y a realizar comparaciones con los países de origen de cada uno (en su mayoría latinoamericanos) y cómo se vivió en ellos el terrorismo de Estado que asoló la región en la época. Ese juego de "devolución" discursiva, se dio entonces también fuera del país, lo que derribó los miedos de que tantas referencias a la cultura popular argentina no fueran comprendidas del todo, de que tanto dolor por la historia vivida no pudiera traspasar la frontera local.

En esta experiencia se construyó un cuerpo de memoria y, de alguna manera, un camino modesto a un duelo común.

Dice Marianne Hirsh (2021):

> La posmemoria, siempre he sostenido, no es estrictamente una posición de identidad, sino una estructura generacional de transmisión integrada en múltiples formas de mediación, desde las privadas e íntimas, a imágenes, mitos e historias compartidas y públicas. (p. 12)

En tanto estructura generacional, la noción de posmemoria enlaza lo público con lo privado, o más bien, en términos de teatralidad, construye una nueva calidad de catarsis, en la cual el temor y la piedad se conjugan también con el tiempo contemporáneo: la adherencia y distancia a la vez con el propio presente (Agamben, 2008), que funciona en el caso de *74 días de otoño* y su público como encuentro con la propia memoria, construida a través de la presencia física en el ámbito del hecho teatral, pasado y presente a la vez.

3. Formas contemporáneas de la dramaturgia y de la memoria

En el teatro contemporáneo, hacer presente a quien mira es la clave del efecto de teatralidad y uno de los conflictos no resueltos por la cultura tanto en el arte como en la política. Es, en cierta medida una paradoja: autonomía y dependencia. El objeto artístico tiene su carga sígnica, su propuesta, su *pensamiento*, (como diría Aristóteles), y también su necesidad de que el espectador ingrese de algún modo en la dinámica, haga sus aportes. Esto sugiere la cuestión de la *obra abierta*, un tipo de teatralidad que no se cierra sobre sí misma y que caracteriza a la mayor parte de las obras del tearo contemporáneo.

Según Óscar Cornago (2016): "la participación deja de ser una opción para ser un elemento constitutivo de las formas de producción" (p. 2). La situación dramática que en el siglo XX proyectaba una pregunta al público se traslada luego de la segunda mitad del siglo hacia el espacio físico y afectivo del espectador. Esta dramaturgia de los afectos envuelve entonces premisas que determinan la relación estética del arte de nuestro presente con las audiencias.

Hacia el fin de siglo, el testimonio histórico dio paso a las obras llamadas biodramáticas entre las que se puede contar *Campo minado* (2017), suceso de Lola Arias, sobre la guerra de Malvinas. La experiencia propia de los performers ubica en ese género a la obra en una duplicación del estatus de la ficción, el actor actúa de sí mismo, pero hay un guion. Basado en su vida y en su historia, ese guion le da al espectador un lugar ambivalente, escucha un texto organizado como dramático y asiste a una *verdad*, la calidad de la historia.

Otras obras se plantean como site specific, dando al espacio escénico una centralidad significante. El espacio en sí mismo comunica: establece un aquí y ahora disímil de los espacios teatrales. El espectáculo *Cuerpos soberanos* (2015), de Andrea Castelli, se situó en el Museo Malvinas, allí , performers y bailarines (y público) recorrían a través de las coreografías las instalaciones del Museo, diseñando así, a la vez, un espectáculo y una visita guiada.

En obras que plantean una ficción dramática, los elementos conectados del texto y de la puesta elaboran complejas metáforas para apelar, como dijimos, a la memoria del espectador, que muchas veces es memoria compartida. En *Malvinas, canto al sentimiento de un pueblo*, de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, la muerte se hace presente a través de los personajes, elaborando un juego temporal entre pasado y presente. En *Facfolc, un manto de neblinas*, de Fernando Locatelli[89], el espacio escénico era una suerte de vacío lleno de tierra, turma que va ensuciando a los actores mientras desarrollan la trama, en la que un joven es convocado a la guerra apenas salido de la escuela, a luchar como dice Hamlet, "por un pedazo de tierra en la que no cabrían ni sus huesos". En *74 días de otoño*, el espacio blanco, el mar de tela, la neblina artificial, la pantalla, son recurrencias, como en los casos anteriores, a la búsqueda de enunciar junto con el tema del texto, el artificio escénico, vehículo de un estado de comunicación ineludible para la humanidad, su bitácora, su memoria, su espejo: el teatro.

Bibliografía

Agamben,G. (2008) "¿Qué es lo contemporáneo?"

https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content , 2008

Blejmar, J. (2020). "Malvinas un sentimiento". Apuntes sobre *Campo minado y Teatro de guerra*, de Lola Arias. En: Blejmar, J. Page, P. y Sosa, C. Eds. (2020) Entre telones y pantallas. Afectos y saberes rn la *performance* argentina contemporánea. Libraria.

[89] Las obras mencionadas se encuentran en el mencionado libro *Malvinas, la guerra en el teatro, el tratro de la guerra,* donde se encuentra editada *74 días de otoño*.

Córnago, O. (2016) “Y después de la performance, qué?” Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. Urdimento VI, n°26 pp. 20-41. Julio.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. Comps. (2019) Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Diéguez, I. (2013). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Documenta/Escénicas, Buenos Aires.

Dubatti, R. (2017). “Teatro, historia y memoria”, prólogo. En: Dubatti, R. (Ed.) Malvinas, la guerra en el teatro, el teatro de la guerra. (pp. 67-73). Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Gardey, M. (2017). “Introducción a 74 días de otoño: cuerpo individual y cuerpo

colectivo”. En: Dubatti, R. (Ed.) Malvinas, la guerra en el teatro, el teatro de la guerra.

(pp. 67-73). Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Hirsch, M. (2012). The generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press.

---------- (2021) Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria. Prometeo libros.

Violencia y arte en los años setenta en México: construcción del/la sujeto víctima a partir de cinco experiencias artísticas de la Generación de los Grupos

Gabriel Andrés Mora Galleguillos[90]

Durante la segunda mitad del siglo XX latinoamericano se extendieron por la región diferentes regímenes autoritarios que compartieron al menos un rasgo en común: el ejercicio del poder político estuvo restringido hacia ciertos actores civiles y/o militares quienes implementaron y adaptaron a sus realidades nacionales la estrategia de guerra en contrainsurgencia y la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN), en un escenario de álgida conflictividad debido a la Guerra Fría, las consecuencias de la Revolución Cubana y la política de contención que desde los Estados Unidos se implementó en la región. Allí donde el autoritarismo se consolidó al modo de regímenes militares o gobiernos civiles caracterizados por una alternancia restringida y la proscripción de ideas y partidos políticos, la forma específica de las prácticas represivas fue la de violencia política armada contrarrevolucionaria y la violencia política armada antirrevolucionaria, que según Waldo Ansaldi (2014) se diferencian en que, en el primer caso, se trata de la violencia ejercida por grupos sociales desplazados total o parcialmente del poder contra procesos revolucionarios, y en el segundo caso, refiere a la estrategia armada para derrotar a movimientos revolucionarios que aspiraron a conquistar el poder político.

En México hacia la década de 1970 se implementó la lucha antirrevolucionaria mediante una versión nacional de la DSN, ejecutada por la Dirección Federal de Seguridad y el Ejército Nacional Mexicano entre otros organismos de seguridad en su lucha contra todo tipo de disidencia política y social frente al régimen autoritario del PRI, haya sido esta de carácter pacífica o armada. Esto dio inicio a lo que parte de la historiografía y desde las ciencias sociales se ha denominado como "Guerra Sucia",

[90] Sociólogo por la Universidad de Valparaíso (2015), Maestro en Estudios Latinoamericanos por el Centro de Estudios Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile y actualmente candidato a Maestro en Estudios Históricos por la Universidad de Valparaíso. Principales líneas de investigación abordan los Estudios de Memoria, la Historia del Tiempo Presente, la violencia política y estudios culturales relacionados.

periodo transcurrido entre 1965 hasta la década de 1980 (Castellanos, 2007; Aguayo, 2009; Velázquez, 2011; Mendoza, 2015; Días, 2018; Labastida, 2018), y que generó de cientos a miles de presos/as políticos, personas asesinadas extrajudicialmente, torturadas/os y detenidas/os-desaparecidas/os[91].

La reflexión gira es en torno al surgimiento de un tipo específico de subjetividad de víctima en la década 1970 a partir de la experimentación y producción artística de algunos de los referentes de lo que se ha denominado como "Generación de los Grupos", planteando que sus obras pueden ser comprendidas desde el presente como unas tecnologías políticas de memoria que permitieron el registro, enunciación y subjetivación de las personas afectadas por la violencia política antirrevolucionaria en un contexto de negación discursiva, el intento por implementar una temprana borradura de la memoria, invisibilización institucional y represión estatal. Esto desde la metodología planteada por la sociología del sujeto y por los estudios de memoria ideada por un notable grupo de investigadoras/es chilenas/os[92] denominada como de "genealogía de dispositivos de performación de sujetos", que en su proyecto de investigación[93] liderado por la académica Oriana Bernasconi, se preguntó sobre la emergencia, sostenimiento en el tiempo, continuidades y disrupciones, y sobre los diferentes dispositivos que han actuado históricamente sobre los/as sujetos afectados/as por la violencia política, contribuyendo en su construcción en tanto sujetos sociales.

Esta presentación es subsidaria a mi investigación de tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos titulada "Construcción del/la sujeto víctima del Conflicto Armado Interno y la Guerra Sucia (Colombia y México 1960-2018)", en la cual

[91] Según datos oficiales del Consejo Nacional de Derechos Humanos (CNDH) las cifras oscilan entre 532 desapariciones entre 1972 y 1982 (Rodríguez, 2017, p. 252). El Centro de Investigaciones Históricas de los Movimientos Armados (CIHMA), precisó que "tan sólo 400 desaparecidos en el caso del estado de Guerrero, y asegura que son tres mil los muertos en combate o asesinados entre 1965 y 1975" (Mendoza, 2010, p. 13; López, 2013, p. 60). Y la AFADEM ha señalado que, "(…) para el estado de Guerrero se sabe de 650 desaparecidos, y se habla de 1, 350 casos en el territorio nacional en los últimos 35 años –de 1965 al 2000. De los 650 referidos en Guerrero, tan sólo para el municipio de Atoyac de Álvarez (lugar de la masacre que obligó a Lucio Cabañas a armarse) hay 450 casos; en Chihuahua 194; en Sinaloa 100" (Mendoza, 2016, p. 12).

[92] Agrupadas/os en el grupo de investigación Tecnologías Políticas de Memoria del Programa Interdisciplinar de Investigación en Memoria y Derechos Humanos de la Universidad Alberto Hurtado. Para mayor información visitar su sitio web: https://www.memoriayderechoshumanosuah.org/

[93] Proyecto Fondecyt Regular "Más allá del paradigma de la víctima: genealogías de dispositivos de performación de sujetos de la violencia política. Chile, 1973-2018".

investigue otros dispositivos y tecnologías políticas de memoria no profundizando en la producción artística como un dispositivo de performación de sujetos, por lo que las siguientes reflexiones son un complemento al trabajo anterior. Además, lo expuesto no es una genealogía completa de la actuación del arte mexicano en la figuración del/la sujeto víctima de la Guerra Sucia, sino una aproximación a un dispositivo denominado como de "experimentación y producción artística", en el que son analizadas algunas obras de la "Generación de los Grupos", a saber: tres obras del Grupo Proceso Pentágono, "Pentágono" de 1977, las obras "1923: Proceso" de 1979 y "Hay que hacer un cuadro" de 1980; del Grupo Mira la obra "Comunicado Gráfico no. 1 (La violencia en la Ciudad de México)" de 1978; y, la pinta urbana o *stencil* del Grupo Suma, "Tania. La desaparecida", que comenzó a visualizarse desde 1978.

Propuesta metodológica: Genealogía de dispositivo de performación de sujetos.

La metodología permite analizar cómo por medio de diferentes soportes discursivos, archivos documentales, materialidades y prácticas, es posible reconocer dispositivos con capacidad de performar a los/las sujetos hacia subjetividades más o menos estables y socialmente aceptables en el sentido de lo que Judith Butler planteó en torno a la reiteración de actos en función de marcos normativos, los que funcionan como "(…) una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, una fuerza reguladora –que- se manifiesta como una especia de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferencias- los cuerpos que controla" (Butler, 2019, p. 18). Estos dispositivos tienen una dimensión histórica ya que es posible rastrear en el tiempo su constitución y los efectos que estos tienen sobre las subjetividades. Pensamiento relacionado con el de Foucault, para quien el surgimiento de los sujetos es posible identificarlo a partir de una red de mecanismo de control, vigilancia y relaciones saber-poder que en una época determinada producen discursos de verdad con poderosos efectos sobre los individuos:

> Me propongo mostrar a ustedes cómo es que las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominio de saber que no sólo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento. El mismo sujeto de conocimiento posee una historia, la

> relación del sujeto con el objeto; o más claramente, la verdad misma tiene una historia (Foucault, 2011, p. 12).

Es por lo anterior que la opción genealógica parece ser oportuna, ya que mediante esta estrategia de análisis es posible identificar el punto donde surgieron las subjetividades, en este caso las relativas a la violencia política armada, trazar los puntos de emergencia, continuidades, discontinuidades, y los sentidos con los cuales se buscó permear al/la sujeto víctima, permitiendo analizar críticamente la idea que objetiva al sujeto desde unas perspectivas naturalizadas o inmutables en el tiempo, recociéndolo/la más bien como un sujeto histórico con la potencialidad de transformarse debido a diferentes regímenes y relaciones de saber-poder que actúan sobre y desde él o ella. Y esto no es menor si consideramos algunas de las críticas que se han elaborado del paradigma de la Justicia Transicional en escenarios postdictatoriales y de postconflictos, el que si bien ha sido valioso para los procesos de reconocimiento, presenta limitaciones desde el punto de los/as sujetos a quienes se les confiera esta condición, el mundo social que produce, asumiendo "(…) una visión individualista del blanco de la violencia, disolviendo el rol de la colectividad en su gestión y resistencia y oscureciendo aquellas situaciones y sujetos marginados del proceso de clasificación" (Bernasconi, 2020, p. 1)". Más aún, construyendo un modelo ideal que homogeneiza las diferencias entre categorías de sujeto borrando posibles contradicciones y rasgos subjetivos de humanidad, "(…) transformando a los protagonistas de las luchas políticas en dolientes, -deponjándolos- de su fuerza política" (Piper, 2018, p. 495).

Dos investigadoras del proyecto Fondecyt en el que se ha reflexionado sobre esta propuesta, señalan sobre el/la sujeto detenido/a desaparecido/a de la dictadura chilena:

> Argumentamos que su figuración funciona performativamente (Butler 2004; Taylor 2003) a través de actos sucesivos, emergentes y contingentes. Con los datos de archivo, examinamos los dispositivos claves de registro y denuncia, de calificación y restitución, de memoria y de justicia, interpretando al detenido desaparecido en los campos textual, gráfico y dramatúrgico y, retrospectivamente, trazando su relación genealógica en la sociedad chilena entre 1973 y 1991. Nuestro análisis muestra una variedad de actores, objetos, tecnologías, pericias, historias, relatos, inscripciones, métodos y afectos que participan en su figuración, las diferentes capacidades, competencias y estatus que le otorgan los regímenes de enunciación que participan en

> la disputa por constituirlo, y que su sustrato social es coextensivo con otras categorías subjetivas (…) revelando la lucha política que constituye las condiciones de posibilidad de este sujeto, arrojando luz sobre las relaciones de poder entre un régimen de desaparición y negación del delito y un régimen de visibilización y resistencia (Bernasconi y Ruiz, 2018, p. 231)[94] .

A mi entender, la opción metodológica puede ser extendida al/la sujeto víctimas y tiene la potencialidad de ser operativa para la realidad de otras experiencias represivas siempre y cuando se logre contextualizar históricamente el fenómeno. En ese sentido, es posible hacer una operación no del todo genealógica porque ello implicaría examinar un conjunto mayor de obras de artes producidas en una temporalidad más amplia, pero sí acercarnos a este dispositivo de "experimentación y producción artística" en el que se efectuó un trabajo de registro, enunciación y subjetivación de las víctimas de la Guerra Sucia a partir de las propuestas estéticas y de los compromisos políticos adquiridos por los y las artistas de la "Generación de los Grupos" en México. Por lo que las obras de arte aquí son comprendidas como tecnologías políticas de memoria, es decir, "(…) como artefactos de referencia convencionales que inscriben el terror, permiten establecer vínculos entre distintos periodos y mantener viva la realidad de la violencia más allá de su cese" (Bernasconi, 2020, p. 54), que tienen la capacidad de producir efectos performativos sobre las subjetividades, sobre todo en unos escenarios políticos en que cualquier referencia a las víctimas de la violencia armadas contrarrevolucionaria estaba prohibida y censurada, convirtiéndose en un práctica artística de resistencia a los poderes y saberes instituidos.

Imagen, arte y violencia.

¿Cómo explicar que se considere la producción artística de la "Generación de los Grupos" como un dispositivo que permitió y permite pensar la construcción, sostenimiento y visibilización de los/as sujetos víctimas de la Guerra Sucia?

Un acercamiento a este cuestionamiento es planteado junto al pensamiento de Leonor Archuf para quien el arte contemporáneo esta en dialogo con la historia y con el pasado, convirtiéndose en un reflejo de nuestra época fuertemente conmemorativa y

[94] La traducción es propia.

auto/biográfica, "(…) donde adquieren especial relevancia la narración de experiencias extremas, como las del genocidio, la guerra y otras no menos trágicas, (…) el trazado de historias singulares, grupales, generacionales, la afirmación de nuevos mitos fundacionales y políticas de identidad" (Arfuch, 2007, p. 44). En estas la obra de arte e imagen convocan una experiencia estética peculiar sobre la pregunta de "(…) qué y cómo recordar, sobre la pluralidad de las memorias que pone en juego cada acontecimiento traumático, -y- es interpretada no sólo en relación con la obra personal de un artista (…) sino también en relación con emprendimientos oficiales que responden a políticas de Estado" (Arfuch, 1998, p. 3),

Interesa destacar el sentido que Arfuch (2007) da al "valor de lo biográfico" no sólo con la expresión de todo tipo de producciones que remiten a un "yo", a una biografía o una narración testimonial de eventos y acontecimientos, sino más bien, al carácter colectivo y generacional que excede el narcicismo para ubicarse en el espacio de la configuración grupal, en el de las identidades, ideologías, estéticas y culturas en relación con las primeras. Es lo que la autora denominó como la sutil relación entre arte, memoria y experiencia que opera a nivel individual y colectivo (Arfuch, 1998). En ese plano, la actuación de la "Generación de los Grupos" respondió a esa pulsación generacional que permitió dar forma excepcional al campo de las artes mexicanas en la década 1970 a partir de un vasto conjunto de agrupaciones de artistas que mantuvo una cierta unidad a pesar de sus diferencias estéticas, políticas y temáticas. Esta generación respondió a la experiencia límite de la violencia política antirrevolucionaria y por un sentir de época revolucionario que transgredió las fronteras latinoamericanas (Gilman, 2003). La recepción que tuvo de esos elementos y experiencias contribuyó a transformar el arte mexicano y estrechar su vínculo con la historia presente de su tiempo al modo de un arte militante o "guerrilla estética", que para nuestros efectos fue de importancia para que, por ejemplo, el Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma y Grupo Mira, produjeran obras en las que se manifestó públicamente la existencia de los/as sujetos/as afectados/as por la represión del Estado autoritario del PRI. Obras de arte que muestran todo su poder evocativo y enunciativo que se enfrentó al régimen de ocultamiento impuesto desde Los Pinos y la Procuraduría General de la República (PGR).

Siguiendo un texto de Mitchell, Archuf plantea centrarse en lo que las imágenes señalan pero "(…) desarticulando su posición de seducción hipnótica, invirtiendo su signo, colocando el poder no en la atracción de lo que ofrecen sino en lo que *piden*, en

lo que les *falta* (…) ser vistas no como "cosas" sino como "individuos complejos" que ocupan múltiples posiciones de sujeto e identidades" (Arfuch, 2007, p. 55). Reflexión sugerente y que me hace pensar en las ausencias en la producción artística de parte de la "Generación de los Grupos", particularmente en la ausencia corpórea de las personas dañadas, de los agentes represivos, de la violencia explícita, de los trasfondos políticos y sociales de esa violencia. Ausencias que sí ocupan lugar al considerarse los otros elementos de las obras de arte.

La ausencia de Archuf la complemento con la potencialidad que Didi-Huberman (2004) le otorga a las imágenes, especialmente ante la dificultad de representar con palabras el horror del siglo XX a propósito del Holocausto y los *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, consiguiendo expresar lo inimaginable. Las imágenes pueden mostrar la terrible realidad y convertirse en un elemento de veracidad incuestionable ante la constatación de la violencia. Si para Arfuch las imágenes pueden reclamar la ausencia, para Didi-Huberman pueden llenar el vacío ante nuestra incapacidad de creernos o imaginarnos eventos límites. Ambas posturas no son contradictoras, al contrario, se integran en el sentido que permiten pensar a las imágenes como elementos complejos. Las imágenes del *Sonderkommando* son imágenes pese a todo lo que representan. La imágenes y también las obras de arte, para el caso de la violencia política armada en México, buscaron visibilizar mediante una retórica semi-explícita, con luces y sombras, a las personas afectadas por ella, al tiempo que se opusieron y se erigieron como un alegato al discurso de lo inimaginable construido por el Estado y aceptado por buena parte de la sociedad, cuestionando la pretensión de inverosimilitud que desde el régimen se le asignó a los testimonios y a las denuncias.

Los Grupos y el/la sujeto víctima de la Guerra Sucia.

Hacia mediados de la década de los setenta en México se experimentó un movimiento que busco renovar las artes sobre la base de un fuerte compromiso social y político por quienes lo integraron cuestionando la realidad mexicana y el sistema de dominación imperante, y también, cuestionaron los modelos convencionales del arte heredados de las generaciones anteriores al consierarlas caducas por privilegiar espacios expositivos elitistas y estar demasiado cercana al régimen del PRI. A contra punto, desde el campo artístico se reflexionó sobre la colaboración colectiva en la elaboración

de las obras, como en el manifiesto del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura de 1978 que congregó a muchos de los grupos de artistas emergentes. En este comunicado se señaló que la experimentación colectiva "expresaba la vía idónea para vulnerar el individualismo y mercantilismo impuesto por el sistema dominante y acceder a formas amplias de socialización cultural y política" (FMGTC, 1978). Sobre la base de ese sentir se conformaron más de diez grupos de artistas, los que dieron formas a la "Generación de los Grupos", tales como: Atte. La Dirección, Fotógrafos Independientes, los grupos Marco, Mira, No Grupo, Peyote y La Compañía, Proceso Pentágono, Suma, Taller de Investigación Plástica, Tepito Arte Acá, El Colectivo, Germinal, Taller de Arte e Ideología y Tetraedro. Todos estos grupos reflexionaron sobre la época que les tocó vivir y de alguna u otra forma interiorizaron los acontecimientos de la Masacre de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968 como un móvil para la experimentación crítica. Al respecto Álvaro Vazques señaló que:

> La experiencia del 68 resultó determinante para muchos de los artistas plásticos que participaron en el movimiento. Hubo cambios, que iban desde más apertura al trabajo colectivo o a innovaciones técnicas, como en la neográfica, hasta una mayor preocupación por lo que ocurría en la política, lo cual incidió en una modificación de los temas y estilos de trabajo. En algunos se acrecentó la desconfianza o reticencia a aceptar el mecenazgo estatal (…) Algunos de los estudiantes que posteriormente se incorporaron al movimiento de los Grupos en los años setenta encontraron determinante lo vivido en el 68 para romper con la imagen del artista individual y comenzar a pensar en la producción de obra específica mediante trabajo colectivo" (Vázquez, 2014, p. 38).

Por lo anterior se puede comprender que buena parte de los/as artistas de la década de 1970 en México se "(…) propusieron indagar alternativas de emancipación desde lo artístico, incluyendo iniciativas comprometidas como viajes a Centroamérica que buscaban conocer los procesos revolucionarios que se estaban llevando a cabo" (Smith, 2018, p. 2), o con el compromiso que algunas de las agrupaciones expresaron en el campo de las transformaciones sociales desde una óptica de izquierda política, lo que les involucró en la denuncia y visibilización de la violencia política antirrevolucionaria.

En ese sentido, el Grupo Proceso Pentágono[95] en su participación en la X Bienal de Jóvenes de París de 1977, presentó una producción titulada "Pentágono", que resultó ser un espacio pentagonal al centro de la sala de exhibición en una superficie mínima de $20m^2$ y un máximo de $25m^2$, con una altura de 2.50mts. Esta obra buscó presentar una antología de la tortura en México y América Latina por medio de una instalación de un salón dedicada a ella, algo así como una sala de la tortura hemisférica. En su interior se ubicaron una serie de objetos que aludieron a diferentes expresiones, momentos, prácticas y repertorios visuales en torno al ejercicio de la tortura, la desaparición, la Guerra Sucia y a sujetos/as afectadas anónimos o conocidos. Entre éstos elementos internos destacan frascos transparentes con materialidades que simulaban órganos, láminas dactilares imitando las tomadas por los organismos de seguridad, siluetas numeradas de personas inidentificables simulando su detención, fotografías faciales tipo carnet incompletas, pinzas médicas como las que eran utilizadas en las sesiones de tortura, un listado de los nombres de países latinoamericanos, sillas numeradas como las que se encuentran en cárceles y un retrato del líder guerrillero de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria Genaro Vázquez Rojas con la leyenda "NO HA MUERTO". Mientras que en exterior y a la entrada de la sala pentagonal, hay expuesto un bulto con forma de cuerpo humano envuelto con plástico negro y con amarras de cuerda roja, que simula un cadáver o "paquete" debido a la tortura o del asesinato extrajudicial.

En esta obra el/la sujeto víctima queda enunciado desde antes de ingresar al interior de la sala, con la representación directa del cuerpo que simula ser un ejecutado/a político, para una vez dentro, ser visibilizado con aquellos elementos que aluden a la represión y a la ausencia de las personas con las huellas dactilares y las siluetas anónimas. Además, se alude directamente a la Guerra Sucia, en especial en el Estado de Guerrero, con la imagen de Genaro Vázquez. Con estos ejemplos, se puede señalar que el montaje buscó presentar a la víctima de la represión estatal centrado en México y en

[95] El Grupo Proceso Pentágono (1976-1985) fue pionera. Estuvo compuesto inicialmente por Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz y Felipe Ehrenberg, posteriormente se unieron al colectivo Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales, y ocasionalmente Rafael Doniz. Se caracterizó por expresar un discurso estético de carácter contestatario por medio de la experimentación, el uso de elementos ajenos al medio pictórico tradicional y la investigación en torno a nuevas formas de presentación, con ambientaciones, instalaciones y gráfica, resignificado la práctica artística como un proceso de trabajo colectivo y como motor de la transformación social por medio de la denuncia (García, 2015). Se propuso renovar la relación entre el sistema de arte con el contexto social y por un mayor compromiso político que otros grupos.

América Latina, otorgándole una dimensión transnacional a las prácticas de violencia política.

Otra instalación de características semejantes fue “1929: Proceso”, que puede pensarse como un esfuerzo experimental que buscó manifestar de manera más gráfica el ejercicio de la tortura, esto mediante la creación de una ambientación con diferentes cuartos en los cuales hay alojados elementos y situaciones que la enuncian. En esta obra la tortura se hace más explícita y no se la puede eludir. Copan el escenario. Hay tres habitaciones distintas, oscuras y con luz tenue que hace que no todos los elementos se hagan reconocibles al principio. Una con una silla de madera de la que le cuelgan ropas, un perchero con una chaqueta de mezclilla, sobre una mesa una caja roja presumiblemente destinada a guardar herramientas o quizá una batería de cargas eléctricas. En el centro de la habitación, al frente de la silla, hay un recipiente circular, blanco, de poco más de medio metro de altura, al que podemos relacionar con los recipientes en los cuales se almacenaba liquidito para aplicar técnicas como el ahogamiento. En el suelo y cerca de esta estructura circular, se ven manchas rojas como si fuera sangre. En una de las murallas laterales, al lado del perchero, hay un cartel que dice: “Favor de cerrar la puerta”. De la otra habitación cuelgan distintos utensilios como un martillo, alambre, fierros, esposas de detención, ganchos para colgar al estilo de los que se ocupan en los frigoríficos de carne, y un cartel que señala: “Uso obligatorio del equipo de seguridad personal”. Y finalmente, una tercera habitación en donde yace un cuerpo de manos atadas, boca arriba, sobre un cobertor o plástico negro, sucio, con restos de polvo o algo de textura semejante de color grisáceo, con palos y restos de ladrillos.

Estas habitaciones dan cuenta de la tortura y del proceso al que fue sometido/a quienes fueron apresados por lo organismo de represión y recluidos/as en los centros de detención clandestinos. En esta obra la enunciación gráfica es directa, aunque también hay un cierto uso poético al incluir los carteles de las dos primeras habitaciones, en donde se simula no perder el respeto y la protección entre los sujetos represores en aquellas circunstancias extremas, sujetos que no se observan pero se encuentran presentes en todo momento. Un último detalle, la fecha “1929” del título alude a la fundación del PRI.

La *performance* "Hay que hacer un cuadro" de 1980 trata sobre el ejercicio por parte de uno de los integrante de Proceso Pentágono para representar un muerto y/o detenido-desaparecido, una víctima. Este es envuelto por una túnica de color blanco, amarrado a ella por el torso y extremidades, cubriendo todo su cuerpo para luego ser arrastrado por la tierra y pintados los pliegues de las amarras. Una vez completado esto, se procedió a liberar el cuerpo y al extender la túnica como un lienzo, quedan marcados los contornos del cuerpo anteriormente aprisionado. Esta *performance* tuvo dos productos: una obra en formato pintura, "Sin Título", en la cual está representada desde una mirada periférica superior la túnica extendida, amarrada en una especie de marco y donde el cuerpo nuevamente envuelto se encuentra tirado sobre ella; y un registro visual que reproduce todo el proceso de creación y el montaje. La víctima aquí queda enunciada en el cuerpo envuelto y amarrado a la tela, que logra emerger de su prisión, como si se tratara de uno de los cientos de cuerpos encontrados luego de décadas de búsqueda.

Del Grupo Mira[96] se ha seleccionado el mural "Comunicado Gráfico no.1 (La violencia en la Ciudad de México)" de 1978. Es una obra neográfica compuesta por 48 imágenes heliográficas creadas a partir de dibujos, fotomontajes y pantallas adhesivas de 60x60 cada una. La obra como tal debe ser considerada en su conjunto, separada en tres secciones mayores de 2,40mts^2, aunque de igual forma, las imágenes han sido expuestas en separado. En torno a la enunciación que esta obra hace del/la sujeto víctima, lo primero a señalar es que en ella también hay relato sobre el origen de la violencia en las instituciones armadas del país y las responsabilidades de los políticos civiles. Esto se explicita con la gran cantidad de referencias que se hace de ilustraciones relativas a soldados, en ocasiones en acción represiva y de personas con traje y con posiciones que confieren cierta autoridad. Lo segundo es que la víctima es reconocible en dos subjetividades marcadamente identificables: el preso político masculino y el/la torturado, uno presentado en rostro a modo de imitación de las fotografías que se le

[96] El Grupo Mira (1977-1980) estuvo integrado por Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes, Saúl Martínez. Este seleccionó la gráfica como expresión artística principal justificando que esta técnica implicaba procesos económicos que les permitió mantener la independencia frente a las instituciones estatales y de los grupos económicos. Sus obras eran críticas al poder establecido, inscribiendo en ella buena parte del acontecer nacional mexicano relacionado a la Guerra Sucia y al autoritarismo, aunque también expresaron el anhelo de los movimientos sociales por los cambios deseados. Eso convirtió al Grupo Mira en uno de los más políticos, participando activamente en diferentes organizaciones populares (Debroise y Media, 2014; Tournon, 2018).

sacaban a las personas al ser apresadas, y el otro, como sombras anónimas y amarradas que dan cuenta de su estado de cautividad y sobre el/la que rige un estado jurídico de excepcionalidad que permite la aplicación de tormentos. Por ello, la obra completa puede ser pensada como un manifiesto del estado político y social del México de la época, donde los roles de victimarios y víctimas quedan bien delimitados sin dejar espacio para discursos negacioncitas. Incluso hay imágenes en las que se identifican grupos de personas con banderas u otros elementos que hacen pensar en las luchas políticas y en los movimientos sociales del periodo y de los cuales mira fue un defensor.

Finalmente, del Grupo Suma[97] se destaca la obra "Tania. La desaparecida" de 1978, para la que se utilizó la técnica de la pinta callejera mediante plantilla o *stencil*, para plasmar reiteradamente la imagen del rostro de una mujer allí donde se quiso intervenir el espacio público, sin mediación, por lo general, de lenguaje escrito. "Tania. La desaparecida" fue uno de los diferentes personajes que esta agrupación creó para su apuesta teórica, artística y crítica que junto al "Sandinista", "El burócrata" o el "Desempleado", buscaron construir una cultura crítica y la transformación del ejercicio del poder. Si bien no es posible identificar la identidad del retrato, al igual con las otras referencias al sujeto desaparecido/a, esto permite pensar en la posibilidad de que cualquier mexicano/a pudo ser objeto de la represión ante la sistematicidad de la violencia política implementada por el régimen, y en este sentido, nadie podía sentirse a resguardo. Otro aspecto interesante es la selección de un sujeto femenino y no uno masculino como fue la tónica en las obras seleccionadas, lo que permite llenar una ausencia que también ha impregnado el relato histórico y que le ha otorgado mayor centralidad al hombre combatiente como principal persona afectada subsumiendo el lugar de la mujer tanto en el daño experimentado como en sus prácticas políticas.

[97] El Grupo Suma (1976-1982) se creó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) por un grupo de alumnos radicales, que buscaron una alternativa política a sus prácticas artísticas (Debroise y Media, 2014). Experimentaron con el montaje, el collage, la serialidad, el fragmento, utilizando casi siempre materialidad encontradas fácilmente como revistas y periódicos u otros considerados como residuos o basura buscándoles una nueva vida útil. Participaron Luis Vidal, Arturo Rosales, Jaime Rodríguez, Jesús Reyes Cordero, Santiago Rebolledo, Armando Ramos Calvario, Ernesto Molina, Gabriel Macotela, Armandina Lozano, René Freire, José Barbosa, y Óscar Aguilar Olea; más adelante se sumaron Paloma Díaz Abreu, Oliverio Hinojosa, Alfonso Moraza, César Núñez, Hiram Ramírez, Mario Rangel Faz, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, y Alma Valtierra. El grupo se caracterizó por apostar por una gráfica pública, punzante, crítica y colectiva como forma de representar la realidad mexicana. Se autodefinieron como "guerrilla gráfica" y algunos de sus miembros eran simpatizantes o cercanos de la Liga Comunistas 23 de septiembre.

Palabras finales

Las obras seleccionadas posibilitan graficar la visibilización que del/la sujeto víctima hicieron las agrupaciones de artistas de la década de 1970 en México a partir de sus propias motivaciones y compromisos estéticos, políticos y sociales. Esto es de mucha importancia debido a que se ha comprobado que la enunciación, reconocimiento y posibilidad de existencia en el espacio público de las víctimas y sus relatos fue algo sumamente perseguido en el país durante los sexenios de Díaz Ordaz a de la Madrid Hurtado, lo que imposibilitó, por ejemplo, el accionar de las agrupaciones de familiares de personas afectadas por las prácticas de violencia política, como el Comité pro Defensa de Presos Perseguidos Desaparecidos y Exiliados Políticos (posteriormente Comité Eureka!). Esto permite pensar de que a pesar del régimen de ocultamiento, el/la sujeto víctima tuvo una emergencia en su construcción subjetiva, en parte, en este dispositivo de "experimentación y producción artística", en conjunto con otros dispositivos más que han actuado para su figuración. Y en ese sentido, entonces las obras revisadas más otras, permitieron construir un régimen de enunciación discursiva y visual sobre el acontecer represivo y sobre las personas afectadas que es precursor o contemporáneo a otras estrategias como el de la denuncia y reclamos en los espacios públicos por diferentes organizaciones de la sociedad civil. Por lo es prudente precisar que desde este trabajo artístico de compromiso se reconoce una parte de la emergencia y la posibilidad de construcción subjetiva del/la sujeto víctima.

Ahora, en torno a los sentidos en que se construye o referencia este sujeto a partir de las presencia y ausencias que proponen las obras, es identificable una subjetividad relacionada con las formas en que se ejecutó la represión mediante la enunciación a la tortura, de detenidos/as desaparecidos/as, ejecutados/as y presos/as políticos. Personas dañadas figuradas a partir de referencias corpóreas y faciales anónimas la mayoría de las veces, que permiten pensar en cómo estos sujetos se diluyen con el resto del cuerpo social revelando la posibilidad de que cualquiera puede ser, aunque también se identifican personas reconocibles de nombre y apellido comprometidos con las luchas políticas del periodo. Esto apunta, pienso, a manifestar la sistematicidad de las prácticas represivas y la relación de están en contra de opciones políticas que se decantaron por transformar el orden de las relaciones sociales autoritarias sostenidas por el PRI.

Finalmente, las obras de arte seleccionadas y los grupos que las crearon toman posición en contra de la violencia política antirrevolucionaria del Estado mexicano y han de ser pensadas tanto en su época de producción colectiva como para nuestro presente, como documentos que permitieron y permiten desmontar y doblegar las políticas del olvido y el discurso de lo inimaginable, convirtiéndose en materialidades que dan cuenta de una genealogía a partir de este dispositivo en tanto estrategia de resistencia.

Bibliografía

Aguayo, S. (2009). El impacto de la guerrilla en la vida mexicana (1965-1978). En V. Oikión y M. (ed.), Movimientos armados en México, siglo XX (pp. 91-98). Zamora: El Colegio de Michoacán y CIESAS.

Ansaldi, W. (2014). ¡A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar! Introducción teórico-conceptual a la cuestión de la violencia en América Latina. En A. Waldo y G. Verónica (Coord.), América Latina Tiempos de Violencias (pp. 47-76). Buenos Aires: Ariel.

Arfuch, L. (1998). Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real. Programa Interuniversitario de Historia Política. Recuperado de: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/arteypolitica_arfuch.pdf

Arfuch, L. (2007). Critica cultural entre política y poética. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

Bernasconi, O. (2020). Tecnologías políticas de registro y denuncia de la violencia de Estado. En O. Bernasconi Oriana (Ed.), Documentar la atrocidad. Resistir el terrorismo de Estado (pp. 37-69). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Bernasconi, O. y Ruiz, M. (2018). A performative and genealogical approach to the liminal subject's social sustenance: The case of the disappeared detainees in Chile. Subjectivity, (11), 228–249. Recuperado de https://doi.org/10.1057/s41286-018-0050-5

Butler, J. (2019). Cuerpos que importan. Buenos Aires: Paidós.

Castellanos, L. (2007). México Armado, 1943-1981. México D.F.: Ediciones Era.

Debroise, O. y Medina, C. (2014). La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997. México: UNAM y MUAC. Recuperado de https://muac.unam.mx/publicacion/la-era-de-la-discrepancia

Días, A (2018). La violencia de Estado en México durante la guerra sucia. Injusticias continuadas y memorias resistidas. Revista de Cultura de Paz, 2, 255-276. Recuperado de https://www.revistadeculturadepaz.com/index.php/culturapaz/article/view/24

Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2011). La verdad y las formas jurídicas. Barcelona: Gedisa Editorial.

García Murillo, J. (2015). Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia. En P. García y J. García (ed.), Grupo Proceso Pentágono: políticas de la intervención (pp. 80-107). UNAM y MUAC. Recuperado de https://muac.unam.mx/assets/docs/p-075-f_muac-037-pentagono-int_100dpi.pdf

Gilamn, C. (2003). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Labastida, J. (2018). La transición, del autoritarismo a la democracia en México. En M. Sánchez, H. Fix, y D. Valadés (coord.), Estado constitucional, derechos humanos, justicia y vida universitaria. Estudios en homenaje a Jorge Carpizo. Estado constitucional. Tomo IV. Volumen 2 (pp. 121-187). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas. Recuperado de https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3845/8.pdf

López, C. (2013). Miguel Nazar Haro y la guerra sucia en México. Revista Grafía, 10(1), 56-72. Recuperado de http://dx.doi.org/10.26564/16926250.350

Mendoza, J. (2010). Reconstruyendo la guerra sucia en México: del olvido social a la memoria colectiva. Periódico Electrónico en Psicología, 5(15), 1-23. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/pdf/repp/v5n15/v5n15a10.pdf

Mendoza, J. (2015). Sobre memoria colectiva. Marcos sociales, artefactos e historia. México: UPN.

Mendoza, J. (2016). Trazando la memoria de la guerra sucia en México: La ideologización de la guerrilla. Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano, 18(28). Recuperado de http://www.pacarinadelsur.com/58-dossiers/dossier-18/1329-tra-

Rodríguez, Ó. (2017). Historia de la desaparición en México: perfiles, modus y motivaciones. Derecho y Ciencias Sociales, 1(17), 247-271. Recuperado de https://doi.org/10.24215/18522971e018

Smith, B. (2018). Utopía y emancipación: arte, política y resistencias latinoamericanas en la época de los 70 y 80. Revista Portavoz. Haciendo Cultura. Recuperado de http://portavoz.tv/arte-politica-y-resistencias-latinoamericanas-en-los-70-y-80/

Tournon, A. (2018). Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México. En E. Álvarez (Dir.), 68+50 (pp. 102-109*)*. UNAM y MUAC. Recuperado de https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_068_68_501.pdf

Vázquez, Á. (2014). La visualidad del 68. En O. Debroise y C. Medina (ed.), La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 – 1997 (pp. 36-39). México: UNAM y MUAC. Recuperado de https://muac.unam.mx/publicacion/la-era-de-la-discrepancia

Velázquez, H. (2011, diciembre). Memoria, Violencia Política y Terrorismo de Estado en México. Ponencia presentada en el Seminario en el Centro de Formación Humana, Ciudad de México, México. Recuperado de https://www.iteso.mx/documents/11309/0/D-26147-5.pdf/8ce1e639-788f-41d7-893e-9b3318a2ed90

Idénticos, reelaboraciones dramatúrgicas de duelos, apropiaciones e identidades desde el pasado reciente argentino

Maximiliano de la Puente[98]

Introducción

Este trabajo se propone abordar analíticamente algunas obras incluidas en *Idénticos* (2011-2019), el ciclo de Micromonólogos de *Teatroxlaidentidad*, seleccionados por el reconocido dramaturgo, director y maestro de dramaturgos, Mauricio Kartun. *Teatroxlaidentidad* es un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que constituye uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo, y que lleva ya más de veinte años de existencia. Su objetivo es contribuir a la búsqueda de las y los nietos apropiados durante la última dictadura cívico-eclesiástico-militar (1976-1983) en Argentina. Algunas de las obras teatrales que integran el ciclo fueron escritas por integrantes de las generaciones de hijos y nietos de los militantes de las organizaciones armadas, quienes, en muchos casos, han vivido su niñez durante los años del terrorismo de estado. Esta serie de micromonólogos generacionales "dan lugar a las propias intuiciones e invenciones, fantasías y fantasmas, conocimiento del dolor del propio cuerpo, sueños, frustraciones y esperanzas" (Perearnau, 2016, p. 25), produciendo de esta forma reapropiaciones y posicionamientos muy políticamente personales, en relación al traumático pasado reciente del país. Nuestra hipótesis principal es que las obras de *Idénticos* brindan amplias y variadas posibilidades para (re)elaborar problemáticas tan complejas como las que implican encontrarse en un proceso de duelo que se debe tramitar sin cuerpos, y/o de familiares

98 Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG), Facultad de Ciencias Sociales (FSOC), Universidad de Buenos Aires (UBA)

apropiados, a la vez que ponen en juego representaciones identitarias ambiguas, disímiles y contradictorias.

Sobre Teatroxlaidentidad

Explicaremos brevemente en este apartado los orígenes y el desarrollo de este movimiento. Como ya hemos mencionado, "Teatroxlaidentidad" es un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco de teatro político y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo. El objetivo de "Teatroxlaidentidad" es el trabajar junto con las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de aproximadamente cuatrocientos adultos jóvenes, hijos de detenidos-desaparecidos, quienes fueron secuestrados, apropiados y entregados por los militares a nuevas familias vinculadas a ellos, en el marco del terrorismo de Estado. El ciclo, que había nacido el 5 de Junio de 2000 con la obra *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, modificó sensiblemente el panorama teatral porteño, ya que posibilitó que se incrementaran exponencialmente la escritura y realización de obras que trataban distintos aspectos vinculados al terrorismo de Estado en nuestro país, con especial hincapié en la temática de la apropiación de bebes y niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar.

Desde los ciclos 2006 y 2007, "Teatroxlaidentidad" asume una condición marcadamente itinerante, con funciones en distintos lugares tanto del conurbano y del interior del país (el ciclo se efectúa en San Miguel, Morón, Quilmes, Córdoba, Mar del Plata, Tucumán, Chaco, Bariloche, Rosario y Paraná), como así también en el exterior (con ciclos en Madrid, Barcelona y Montevideo). En ese último año se editó con el auspicio del Ministerio de Educación el primer DVD documental referido al ciclo y el tercer libro con las obras de los ediciones 2005 y 2007, lo cual señala el marcado crecimiento y la notable consolidación que ya había alcanzado el ciclo, que fue incondicionalmente apoyado desde el comienzo por la comunidad teatral.

El movimiento de "Teatroxlaidentidad" constituye en sí mismo un fenómeno propio y específico. La importancia del movimiento, de su extensión y diseminación a lo largo del tiempo, (pues lleva ya más de quince años), y de la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo, hace que merezca ser estudiado en sí mismo, en la medida en que se recorta nítidamente con respecto al resto del circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, pues tiene sus propias lógicas de producción, montaje, circulación y difusión.

Más allá de las calidades y los objetivos estéticos de los monólogos, los testimonios y las obras incluidas en "Teatroxlaidentidad", lo cierto es que el ciclo se constituyó con el fin de difundir el derecho a la identidad y de aportar a la incesante búsqueda de los menores apropiados por los represores en plena época dictatorial. Y que encuentra entonces allí su insoslayable valor.

Las obras de *Idénticos*

La puesta en escena de *Idénticos* a lo largo de sus nueve años de existencia es esencialmente la misma: el espectáculo se compone de unos doce o quince monólogos por función. Cada actor se encuentra ubicado contra el fondo de la escena, a oscuras, hasta que es llamado a interpretar el texto, entonces se adelanta y lo performa durante unos cinco minutos. Luego finaliza, regresa a su posición original y es reemplazado por otro, mientras un momento musical ejecutado en vivo actúa como separador. Se genera así un sistema que se desarrolla sin solución de continuidad, hasta completar la totalidad de los monólogos. Abordaremos a continuación algunas de estas breves obras correspondientes al año 2011, que nos permitirán dar una mirada puntual al ciclo, que oscila entre el abordaje libre de las problemáticas identitarias, sin anclajes en el pasado reciente, y las referencias directas al mismo.

En *Caracteres*, Fabián Díaz se propuso jugar literalmente con las palabras a la hora de elaborar la identidad de su protagonista, a la que llama sencillamente "Mujer". La construcción identitaria se devela como una situación temporal, efímera, como un mero artilugio de lenguaje: "La realidad es que soy esto, todo lo que diga en estos tres breves minutos es lo que soy, todo cuanto diga y haga

desde ahora, aquí mismo, será lo que ustedes conozcan de mí y nada más" (Díaz, 2020, p. 18). Se trata de una mujer que debe definirse ante el espectador en nada más que tres mil caracteres, tal como ella misma lo aclara. La autodefinición es vivida como una situación violenta y dolorosa. Las palabras aportan tensión hasta llegar a su disolución, a su necesario complemento: el silencio. Definirse es entonces violentarse. Por eso es mejor quedarse callado hasta recordar el propio nombre. O mejor dicho, hasta poder olvidarlo, tal como hace la protagonista de este monólogo.

En *El espectador*, Mariano Saba problematiza el acontecimiento teatral, al poner en escena literalmente a un espectador de teatro, un habitué, alguien que ha ido al teatro durante toda su vida. Aparece en este caso no la experiencia del dolor, sino la del miedo. Un temor indescriptible, inenarrable, que no se puede explicar, que solo se siente. Un sentimiento ocasionado a partir de la muerte de un mosquito. El espectador/personaje acciona, interviene, deja su lugar pasivo, al matar en este caso. Y quizás sea precisamente por ello que advenga la experiencia del miedo.

En *Escena costumbrista*, Verónica Mato establece una relación directa entre la apropiación, la usurpación de la identidad y la teatralidad. La dramaturga plantea un "Decorado de cartón en el que se ve dibujada una escena familiar donde se refleja la costumbre" (Mato, 2020, p. 27). Se trata de un almuerzo familiar del que participan el padre, la madre y la hija. Aparece la necesidad de saber por parte de esta última. Se nombran nociones tales como "conflicto", "intriga", "obra", posibles resoluciones vinculadas a situaciones clásicas tales como el embarazo, el incesto o los desórdenes alimenticios. Pero lo central, lo determinante, es el momento en el que la narradora instala las dudas del personaje de la hija en relación a la apropiación. Un acontecimiento que, según afirma, no le permite realizar ninguna acción en su vida: ni sonreír, ni amar, ni manifestar emoción, "sientiendosé literalmente falsa" (Mato, 2020, p. 29). La apropiación se revela aquí como una impostura, no obstante la vida continúa y todo a su alrededor se mueve con una naturalidad que pide a gritos ser desarmada. Sus padres se tornan "seres de cartón", auténticos impostores que continúan con la comedia costumbrista de todos los días, mientras permanecen sentados ante la mesa familiar, "congelados, formando parte del decorado" (Mato, 2020, p. 29).

En *Polo*, Rolando Pérez elabora la relación entre teatro, memoria e identidad. Narra la historia de un actor ateniense, a quien se le murió un hijo, pero que sin embargo decide

presentarse a la siguiente función, en la que debe interpretar nada menos que el papel de Electra. Actuar es una forma de procesar y de negociar ante el dolor provocado por la muerte. Actuando nos convertimos en otros, nos alejamos y a la vez nos acercamos indirectamente a nuestras pasiones y emociones. La identidad se revela como una fuerza inconstante, intensamente cambiante, sometida a los arbitrios de los afectos. "Yo soy esto o aquello, porque lo que pensamos, lo que sentimos, siempre es una cosa distinta de nosotros, es este dolor o aquella alegría. Esas impresiones nunca son constantes y al mismo tiempo nosotros no somos, a pesar de que lo deseamos, constantes; en la memoria, en la esperanza, en la lucha" (Pérez, 2020, p. 41). Identidad, memoria y dolor en la pérdida es lo que parece mantener firme al protagonista del monólogo. Lo que tiene lugar en esta escena es el proceso de duelo de un padre por la muerte de su hijo. En este contexto, las asociaciones con las consecuencias del terrorismo de Estado son inevitables, en las madres y padres que perdieron a sus hijos.

Finalmente, en *Un muñeco sin cara* Sandra Massera aborda la problemática de los cadáveres arrojados al Río de la Plata durante la dictadura, a partir de una mujer que recuerda la desaparición de su hermano en 1975. Para evocar su memoria utiliza un diario personal que llevaba en la época, así como diversas cartas de sus padres dirigidas a su hermano. Narra que, en el verano de aquel año, mientras caminaba por la playa con su novio, ambos se quedaron petrificados al ver el cadáver de un hombre que apareció en la costa. La prensa, señala la mujer, irá mencionado en los días siguientes la aparición de muchos más cadáveres en las playas de Montevideo, donde transcurre la pieza. Cuerpos inertes que devienen, en su memoria, como "muñecos idénticos y sin rostro" (Massera, 2020, p. 49). Aquí la referencia al traumático pasado reciente es directa e inequívoca.

A modo de cierre

La identidad como una producción de sentido lingüística, como un mero artificio compuesto por palabras que luchan siempre en tensión contra el olvido; las vivencias de un espectador de teatro que se dispone a dejar su lugar de pasividad quizás por primera vez, y a accionar, con las consecuencias que ello implica; los vínculos subrepticios entre

usurpación de la identidad, apropiación y teatralidad, que tienen lugar en el marco de una aparentemente inocua escena familiar; las formas de sobrellevar un duelo a partir de actuar la tragedia; y la elaboración dramatúrgica de los documentos escritos y de los recuerdos como una manera posible de sobrellevar la desaparición. Las obras del ciclo *Idénticos* se mueven en un amplio horizonte referencial, problematizando directa o indirectamente el pasado reciente dictatorial, a veces, incluso, no rozándolo en absoluto, pero siempre abordando de diversas maneras una temática tan compleja como la identidad.

Las obras que hemos analizado aquí generan un tipo de memoria performativa productiva, y no reproductiva, en relación a la identidad como concepto móvil, mutable y polisémico, y en lo referente también al duelo y a la apropiación. En su carácter de acontecimiento teatral estas y otras obras del ciclo *Idénticos* transforman "los hechos del pasado en documentos del presente y permiten observar los mecanismos de transmisión y representación que se ponen en juego en todo acto de recordar" (Perearnau, 2016, p. 25). El pasado que aún lastima, lacera y desgarra las entrañas se revela como una construcción ficcional, como el producto de una invención y el resultado de relatos y narraciones (re)encontradas, en la medida en que se torna imposible de alcanzar, de aprehender y de apresar. Es un pasado que no pasa, "la última catástrofe" (Rousso, 2013) que no termina de acontecer realmente nunca, y que aunque no se recuerde, o quizás precisamente por eso, duele muy íntima y personalmente. Y el teatro se encuentra allí, en este caso en la forma de micromonólogo, para intentar tramitar, aunque sea parcialmente, ese dolor.

Bibliografía:

Díaz, F. (2020). Caracteres. En Idénticos: micromonólogos de teatroxlaidentidad (pp. 17-19). Buenos Aires: Inteatro.

Massera, S. (2020). Un muñeco sin cara. En Idénticos: micromonólogos de teatroxlaidentidad (pp. 47-49). Buenos Aires: Inteatro.

Mato, V. (2020). Escena costumbrista. En Idénticos: micromonólogos de teatroxlaidentidad (pp. 26-29). Buenos Aires: Inteatro.

Pérez, R. (2020). Polo. En Idénticos: micromonólogos de teatroxlaidentidad (pp. 40-42). Buenos Aires: Inteatro.

Perearnau, M. (2016). Políticas de la memoria. En Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013. Volumen 2: modos de asociación (pp. 25-26). Buenos Aires: Libretto.

Rousso, H. (2013). *La dernière catastrophe: L'histoire, le présent, le contemporain.* París: Gallimard.

Saba, M. (2020). El espectador. En Idénticos: micromonólogos de teatroxlaidentidad (pp. 20-22). Buenos Aires: Inteatro.

Transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria en *Cartas de niños*

Surendra Singh Negi[99]

Fundamentación

¿Qué puede hacer una sociedad civil, una vez que retorne la democracia en el país, para asegurar que los niños aprendan del recién pasado de su país de una manera innovadora? ¿Acaso es posible ficcionalizar o dramatizar este recién pasado traumático para que, durante el proceso del aprendizaje no convencional a través del teatro, los niños tengan una experiencia agradable e interesante atestiguándolo? ¿Es posible dramatizar el trauma, la tortura y la violación en los sitios de memoria para los niños y adolescentes? ¿Acaso las artes performativas pueden desempeñar el papel de educar a las generaciones nacidas tras el retorno de democracia en una sociedad posdictatorial? Es importante contestar estas cuestiones para establecer un diálogo libre, sincero y honesto entre las diferentes generaciones, sobre todo, porque, en los últimos cincuenta años de la historia del Cono Sur de América Latina, queda comprobado que evitar un debate o discusión sobre el tema o guardar silencio en dichos contextos de la posdictadura no ofrece realmente una solución.

El presente artículo tiene como objetivo elaborar si *Cartas de niños* (2019), una *performance* de *La Negra María Teatro*, una compañía de teatro chilena, contesta algunas de las cuestiones planteadas aquí mediante una lectura crítica de la *performance* dentro del marco teórico del teatro posdramático. Este análisis nos sirve para problematizar dos conceptos fundamentales: el ficciorealismo[100] y la transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria a nivel inter e intrageneracional. Mi punto de partida es considerar *Cartas de niños* no una obra de teatro convencional sino más bien una *performance* posdramática. Dentro del marco teórico del teatro

[99] El Dr. Surendra Singh Negi labora en el Department of Hispanic and Italian Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad, India. Actualmente es el Investigador Principal del Clúster de Investigación de Estudios Latinoamericanos de la misma universidad. Además, dirige el Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL), un grupo de investigación internacional que trabaja sobre América Latina contemporánea. Colabora ocasionalmente como columnista para Telesur y Prensa Latina sobre asuntos mundiales. Su área de investigación involucra estudios de memoria del Cono Sur de América Latina, el teatro latinoamericano posdictatorial, los movimientos sociales de América Latina del siglo XX y XXI.

[100] Por el término ficcioreal, se refiere a un trabajo artístico, literario o performático como *Cartas de niños* que mezcla elementos de ficción y realidad así dando luz al fenómeno de ficciorealismo.

posdramático prefiero usar el término *performance* y no otros términos que se emplean actualmente como obra de teatro, función, acontecimiento, puesta en escena, espectáculo, etc. en el teatro mundial contemporáneo. Argumento que el fenómeno de ficciorealismo nace en las *performances* posdramáticas como *Cartas de niños* ya que allí se mezcla la "ficción" contada en el escenario con la "no-ficción" de distintas maneras innovadoras para problematizar el recién pasado de Chile mediante la historia ficcional de Carlos, el protagonista de la *performance*. En otras palabras, se podría decir que se dramatiza o se ficcionaliza el recién pasado chileno basándose en los archivos del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile. Dentro de este contexto se presenta el fenómeno de la transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria en *Cartas de niños* donde participan las tres generaciones nacidas antes, durante y después de la dictadura en Chile. Por otra parte, se examina la cuestión de autoría para definir quién puede considerarse el autor del texto dramático en la ausencia de un dramaturgo convencional que, en el teatro dramático convencional, se encargaba de redactar el texto dramático para presentarse en el escenario por el director cuya labor principal era preparar la puesta en escena mediante los ensayos con los actores. Para ello el director a veces trabajaba en colaboración con el dramaturgo. En el teatro posdramático, en cambio, no hay un texto dramático que preceda la *performance* y muchas veces ésta vive una vida corta sin que el texto dramático llegue a publicarse. En este contexto surge la pregunta esencial sobre los derechos de la autoría del texto que, en la actualidad, muy a menudo, es elaborado por el director junto con los *performers*. Cabe destacar que la *performance* estudiada en este artículo nos ayuda a reflexionar cómo el papel del director, *performer* y espectador ha transformado radicalmente en el teatro posdramático. El estudio que sigue en adelante está basado en la lectura textual y visual de *Cartas de niños*, mediante el texto dramático y la grabación visual de la *performance*.

En el teatro mundial contemporáneo, a menudo se emplean términos como espectáculo, función, obra de teatro, puesta en escena, acontecimiento, etc., para referirse a lo que los espectadores ven, atestiguan o experimentan en la sala del teatro. Sin embargo, el empleo del término *performance* es relativamente nuevo, en particular tras el retorno de democracia en algunos países del Cono Sur en los años noventa. Este período coincide con la publicación de *El teatro posdramático* (2006) de Hans-Thies Lehmann, primero en alemán y después en otras lenguas europeas como inglés y español. *Cartas de niños* nos presenta un contexto donde la dramaturgia no pertenece claramente a una sola

persona porque es producida por *La Negra María Teatro*, una compañía teatral chilena donde se toman decisiones colectivamente. En tales proyectos el rol de dramaturgo, director o actor no es algo fijo o rígido ya que los integrantes de la compañía van turnando su rol. En el caso de *Cartas de niños* la *performance* nace como una idea cruda en la mente de María Sepúlveda después de su visita al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago donde consulta la sección de archivos de cartas de niños cuyos padres habían sido desaparecidos durante la dictadura militar de Pinochet. De ahí la compañía empieza a trabajar sobre la idea de esas cartas para contar una historia ficcioreal en el escenario para la generación de nietos. En estos ensayos María Sepúlveda trabaja como directora de la *performance* y otros colaboran como *performers*. Alejandra Caballero fue asignada la tarea de preparar el texto dramático final de la *performance*. Como resultado, Caballero puede considerarse como la dramaturga hasta cierto punto ya que Sepúlveda y los demás *performers* también desempeñan un papel crucial en este ejercicio. No cabe duda de que durante los ensayos los *performers* van contribuyendo con sus propias ideas y de ahí van surgiendo los diálogos construyendo la historia para contar en el escenario. De ahí que, siendo un proyecto colectivo o colaborativo, la autoría resulte una cuestión compleja en *Cartas de niños*. Otro detalle importante es que esta *performance* todavía no se ha publicado y, por lo tanto, por el momento, la importante cuestión de la autoría puede parecer de poca relevancia ya que es en la versión publicada de una *performance* cuando se tiene que tomar la decisión final de autoría del texto dramático. Sin embargo, esta cuestión ha generado debates y conflictos en otros proyectos posdramáticos.

Ficciorealismo **posdramático**

Cartas de niños es un buen ejemplar del teatro documental posdramático donde se manifiesta el ficciorealismo a dos niveles en la *performance*. Primero, a nivel conceptual porque la *performance* es el resultado de la ficcionalización de las cartas originalmente escritas por los niños reales durante el régimen dictatorial de Pinochet. Actualmente, el Cono Sur cuenta con toda una generación de adultos que puede identificarse con este fenómeno porque les tocó una niñez/adolescencia traumática de manera in/directa durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. Por otra parte, el ficciorealismo sucede a nivel performativo mediante las acciones de los *performers* en

el escenario, aunque la directora prefiere emplear el término espectáculo[101]. La *performance* empieza con una presentación ficcioreal cuando la directora María Sepúlveda aparece en el escenario para supuestamente dar la bienvenida al público e introducir la temática de la *performance* estableciendo una conversación con la audiencia; sobre todo, con los niños. Esta interacción de la directora con los niños resulta ser ficcioreal porque su conversación con los niños sobre las cartas es real, pero lleva un componente de ficción en ella. ¡Veámoslo! En la discusión llega un momento cuando Sepúlveda pregunta a los niños si llevan una carta consigo en ese momento. Todos contestan que no salvo Maximiliano Muñoz, un hombre sentado en la audiencia, que dice que siempre lleva una carta desde su niñez y añade que le gustaría compartirla con el público presente. Al invitarlo al escenario la directora hace mutis paulatinamente. Para los espectadores resulta difícil entender la salida de Sepúlveda con la entrada de Muñoz porque, en primer lugar, no esperaban que él subiera al escenario ya que no formaba parte del plan original de que un hombre sentado en la audiencia formara parte de la *performance*. Pero una vez aceptada esta posibilidad, los espectadores esperan atestiguar una conversación entre los dos – Sepúlveda y Muñoz. Con la salida de la directora, sin embargo, los espectadores se quedan "decepcionados". Desde el punto de vista del espectador que no es consciente del fenómeno de ficciorealismo posdramático en ese momento, se puede argumentar que esta técnica produce un sentido de confusión en su mente ya que puede darse cuenta de lo que está sucediendo en términos generales, pero no entiende la *performance* en totalidad. Esto puede crear un sentido de incomodidad en la audiencia debido a su incapacidad de comprender bien en tiempo real lo que está aconteciendo en el escenario. En otras palabras, a los espectadores puede resultarles difícil entender dónde termina la "no-ficción" de Sepúlveda y dónde empieza la "ficción" de Muñoz o más bien Carlos. Como resultado, los espectadores pueden ver lo que sucede y pueden escuchar lo que es contado, pero sin poder entender la *performance* en totalidad. La incapacidad de los espectadores de experimentar una comprensión verdaderamente absoluta de la *performance* hace que *Cartas de niños* resulte ser una *performance* posdramática. Mientras tanto, Muñoz continúa con su narración y llega al centro del escenario y se dirige al público:

[101] En una entrevista con el autor del presente artículo, María Sepúlveda reclama que prefiere usar este término por cuestiones de tradición y costumbre. Sin embargo, en el artículo se usa el término *performance* para referirse a *Cartas de niños* dentro del marco teórico de teatro posdramático.

> Yo tengo una carta que siempre llevo conmigo. Es una carta que recibí hace 45 años atrás (mientras habla Pablo avanza hasta quedar al centro del escenario) cuando yo tenía 8 años y vivía en Santiago de Chile, en ese tiempo no existían los celulares ni el WhatsApp, entonces jugábamos en la calle nos hablábamos mucho y si no estábamos cerca nos escribíamos cartas. ¡Que maravilloso tiempo! Mis mejores amigos eran mis vecinos y compañeros de escuela Ana (suspira Carlos mientras entra Ana al escenario) y Miguel. (Caballero 2019: 1)

Este párrafo de *Cartas de niños* es un buen ejemplo de ficciorealismo posdramático ya que la parte descriptiva se refiere a Maximiliano Muñoz (el nombre real del *performer*) como Carlos, su nombre ficcional en la *performance*, aunque en este momento él todavía está hablando con la audiencia como si fuera una persona real como parte de la audiencia. Por lo tanto, se puede argumentar que en realidad esto podría ser un error técnico cometido por Alejandra Caballero, la dramaturga al referirse a Muñoz con su nombre ficcional de Carlos en este momento. La línea que distingue entre la ficción y no-ficción resulta ser tan fina que inclusive para la dramaturga, la directora y los *performers* puede resultarles complicado ser conscientes de ello, aun cuando ellos mismos han sido los propios creadores del dicho ficciorealismo.

Respecto al ficciorealismo de las cartas, sucede un fenómeno interesante. La *performance* se basa en las cartas que varios niños habían escrito a sus padres desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. De hecho, *Cartas de niños* no habría nacido sin la visita de María Sepúlveda al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago donde encontró las cartas reales en un archivo de memoria de niños/adolescentes. Ahora bien, siendo una *performance* posdramática sin un guión terminado de antemano, Sepúlveda empieza a trabajar con los *performers* y de sus ensayos nace una historia dramática trabajada por Alejandra Caballero para transformarla en un texto posdramático. De ahí que la cronología sea muy importante en el teatro posdramático puesto que primero nace una idea, ensayada y trabajada por la directora con los *performers* en los talleres, después trabajado y elaborado por la dramaturga para preparar un texto posdramático para llevarlo al escenario, después sucede la *performance* bajo la supervisión de la directora y, al final, en algunos casos excepcionales, se publica el texto dramático.

Ahora bien, las cartas originales fueron escritas por los niños reales durante la dictadura a sus padres desaparecidos. Los integrantes de *La Negra María Teatro* trabajan con esas

cartas reales en los ensayos donde la idea de la directora es crear una *performance* para los niños de hoy (2019). Lo interesante es que no son los niños quienes trabajan en la *performance* sino adultos. De esa forma, hay una negociación entre la generación de hijos representada tanto por los *performers* como los autores de las cartas originales y la generación de nietos representada por la meta audiencia nacida entre 2010 y 2020 más o menos. Cabe recordar que la *performance* se estrena en Santiago de Chile en 2019. *Cartas de niños* resulta ser un trabajo de ficción inspirado en la historia verídica de varios niños cuyos padres fueron desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. Por lo tanto, argumento que esta *performance*, siendo un constructo memorialista posdramático, está basado en el concepto de ficciorealismo facilitando una variedad de posibilidades para la superposición de ficción y no-ficción. Por ejemplo, la historia contada en el escenario puede considerarse ficción porque se trata de tres niños ficcionales; sin embargo, los niños y adultos que fueron testigos de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el régimen dictatorial en Chile, al ver *Cartas de niños* en el escenario, recordarán de los miles de niños que fueron traumatizados por los horrores cometidos por el régimen autoritario. De ahí que la historia resulte ficcioreal al espectador porque se presenta una mezcla de personajes de ficción con hechos, acontecimientos y nombres verídicos del recién pasado de Chile. La *performance* cuenta con varios elementos del recién pasado como el ataque militar en el palacio Moncada el 11 de septiembre de 1973 de manera bien peculiar teniendo en cuenta a la meta audiencia (niños de 7 años en adelante). De la misma forma, se atestigua la detención del padre de Carlos en su casa y la consecuente desaparición. Es a través de la radio Magallanes que la audiencia se entera de que es el día 11 de septiembre cuando Carlos y sus amigos no tienen clases y es el mismo día que le detienen a su padre. La referencia a la radio Magallanes puede resultar banal a un espectador socio-políticamente no consciente. Sin embargo, para el espectador emancipado y consciente es un detalle muy significativo porque la radio Magallanes se había convertido en el portavoz oficial del Partido Comunista de Chile durante el gobierno de la Unidad Popular entre 1970 y 1973 y, al final, el día del golpe militar, fue silenciada por el bombardeo a sus antenas después de que transmitiera el último mensaje del presidente Salvador Allende. La *performance* lleva un cierto nivel de polifonía a la hora de ofrecernos la perspectiva infantil sobre los hechos históricos ya que Carlos, Miguel y Ana son tres niños con diferentes personalidades donde Miguel es presentado como un niño de cierta capacidad intelectual que no poseen los otros dos niños. Esto se puede notar cuando los tres hablan

de las aeronaves el día 11 de septiembre. De la misma forma, es el único que sabe algo de la Unión Soviética y el imperialismo yanqui. Carlos y Ana son dos niños inocentes, pero Miguel tiene un cierto nivel de inteligencia que no es tan común para su edad. Debido a esta variedad de perspectivas sobre los hechos que suceden en el escenario siempre hay un sentido de humor para la audiencia. Dicha polifonía sirve para dramatizar el recién pasado traumático de Chile de tal forma que los niños sentados en la audiencia puedan entretenerse mientras se les ofrece un capítulo bien serio de la historia nacional. Como resultado, la experiencia no se vuelve pesada para los jóvenes espectadores.

Transmisión transgeneracional multidireccional

Hay un elemento en *Cartas de niños* que la hace una *performance* única. Se trata del fenómeno de transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria. Por este concepto se refiere a la superposición que sucede en el proceso de la transmisión de memoria entre las tres generaciones. Vamos a elaborar este concepto. Las cartas en la *performance* son una referencia a las cartas escritas originalmente por los niños nacidos justo antes del golpe de estado o durante la dictadura en los años setenta y ochenta del siglo pasado. Las cartas que Carlos escribe a su padre en la *performance* en realidad son elaboradas por los integrantes adultos de *La Negra María Teatro* en los talleres que duraron meses. Casi todos estos integrantes forman parte de la generación de hijos – una referencia a la generación nacida justo antes del golpe de estado o durante la dictadura. En la *performance* los tres *performers*, aunque en la vida real sean adultos, desempeñan papel de niños que tienen menos de diez años. La *performance* se estrena en 2019, casi cumpliendo los 30 años del retorno de democracia minimalista[102] en 1990. La audiencia meta de la *performance* es la generación nacida a partir de 2010 y por lo tanto puede denominarse como la generación de nietos. De esta manera, podemos hablar de tres generaciones: la primera generación de víctimas, sobrevivientes, testigos y perpetradores de los crímenes cometidos durante la dictadura, la segunda generación de

[102] Prefiero usar el término porque tras la caída del régimen dictatorial de Pinochet no se pudo acabar con los aparatos del Estado fascista en términos absolutos, que habían existido a lo largo de la dictadura, particularmente en el ámbito militar, económico, social y cultural. La continuidad de Pinochet como comandante en jefe de las Fuerzas Armadas hasta 1998 y posteriormente como Senador de por vida por un lado y por el otro, la continuidad de las políticas económicas neoliberales en los gobiernos democráticos transicionales y posteriores señalan que en realidad la democracia tenía un carácter minimalista que aseguraba cierto nivel de equilibrio político perturbador que no agradaba a muchos, pero facilitaba progresión a la vez.

hijos nacidos justo antes o durante la dictadura y la tercera generación de nietos nacidos después del retorno de democracia.

Vamos a destacar ahora el elemento de la multidireccionalidad en la transmisión inter e intrageneracional de la memoria. En general, la transmisión puede suceder en dos direcciones – vertical con carácter unidireccional (de padres a hijos) cuando se trata de la transmisión intergeneracional entre la generación de víctimas, sobrevivientes, testigos y perpetradores de los crímenes cometidos durante la dictadura y la generación de hijos; y horizontal con carácter bidireccional cuando se trata de la transmisión dentro de los integrantes de una generación. El ángulo de multidireccionalidad surge en *Cartas de niños* porque aquí se reúnen las tres generaciones. Esta transmisión inter e intrageneracional puede ser entre la primera y la segunda generación; entre la primera y la tercera generación; entre la segunda y la tercera generación; dentro de la primera generación; dentro de la segunda generación; dentro de la tercera generación; y entre la primera, segunda y tercera generación. Son estas múltiples posibilidades de la reunión entre las tres generaciones que dan a luz a la multidireccionalidad en la transmisión generacional – sea dentro de una generación, así como entre dos o tres generaciones. Sepúlveda sostiene que para su compañía teatral la meta audiencia eran niños a partir de los siete años. En práctica, en cambio, se dieron cuenta que por el carácter "político" del tema de la *performance* muchos padres no querían "arriesgarse" y por lo tanto decidieron acompañarlos al teatro para asegurar que los niños no fueran sometidos a algo inapropiado. Como resultado, en la audiencia se encuentran niños, así como sus padres, tíos, abuelos, etc. De esta forma, la *performance*, que en un principio fue concebida teniendo a los niños como la meta audiencia, ahora era disfrutada por las tres generaciones que tenían distintos acercamientos al tema principal de la *performance*. Esto evidentemente dio a luz un debate ardiente, así como una reacción fuerte en la sociedad chilena gradualmente transformándose en la transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria.

Conclusiones

Cartas de niños comprueba que la ficcionalización o dramatización del recién pasado traumático de un país es posible mediante artes performativas en general y el teatro en particular, sobre todo, para fines didácticos. Además, este ejercicio artístico puede servir a la sociedad posdictatorial para presentar posibilidades alternativas de retratar lo personal y social, lo individual y lo colectivo, lo ficcional y lo histórico. La

performance sugiere muy claramente que la transmisión transgeneracional multidireccional de la memoria es posible siempre y cuando integrantes de distintas generaciones posibles participen en el complejo proceso y contribuyan a su manera y desde su posición particular. La recepción exitosa y positiva de *Cartas de niños* entre los jóvenes espectadores comprueba que es posible debatir los temas socio-políticos asociados con la historia nacional de manera innovadora y con un toque de ternura e imaginación juvenil. El teatro, al final, se transforma en un medio en dicho proceso y desempeña un papel crucial para educar a los jóvenes espectadores.

LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO EN LOS SITIOS DE MEMORIA

Reformulaciones curatoriales desde los feminismos contemporáneos. Un análisis de las muestras *Ser Mujeres en la ESMA I: Testimonios para volver a mirar* y *Ser Mujeres en la ESMA II: Tiempo de encuentros*[103]

Maia Grinspun[104]

1) Introducción

El Museo Sitio de Memoria se inauguró en el año 2015. Se encuentra emplazado en el edificio del ex Casino de Oficiales, ubicado, a su vez, en el predio de la ex ESMA. Se trata de un predio de 17 hectáreas donde funcionó la ex Escuela de Mecánica de la Armada, desde el año 1924 hasta el 2004, cuando se firmó un convenio entre representantes del Poder Ejecutivo nacional y municipal, y organismos de Derechos Humanos, estableciendo la erradicación definitiva de las fuerzas militares del lugar y pautando la construcción de un Espacio de Memoria en el mismo. Específicamente, en el edificio del ex casino de oficiales funcionó un centro clandestino de detención, tortura y exterminio (CCDTyE) que operó durante todos los años de dictadura cívico-militar, entre 1976 y 1983. Se estima que por este centro de represión pasaron unos cinco mil detenidos y detenidas desaparecidos, de los cuales sobrevivieron aproximadamente unas doscientas personas. Debido a ciertas características particulares propias del lugar - entre ellas, la gran dimensión que tuvo en cuanto al secuestro y exterminio de personas, el tiempo en que el centro clandestino estuvo en funcionamiento y su ubicación (se encuentra emplazado en una de las principales vías de acceso a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) - es considerado como uno de los centros clandestinos más paradigmáticos desde donde operaron las Fuerzas Armadas. En este contexto, el proceso de recuperación del espacio jugó un papel central para sobrevivientes, familiares y organismos de Derechos Humanos, resultando un punto de inflexión en la disputa

[103] La presente ponencia se desarrolla con el apoyo Beca Estímulo otorgada por la UNTREF en el marco del proyecto de investigación *La construcción de la mirada en los estudios de y formación de públicos desarrollados por las prácticas museológicas contemporáneas argentinas*, dirigido por la Dra. María Guillermina Fressoli.

[104] Universidad Nacional de Tres de Febrero

política por la Memoria, la Verdad y la Justicia[105]. A partir de esto, es posible afirmar que el predio - y, específicamente, el Museo Sitio de Memoria - tiene un peso determinante en los procesos de rememoración del pasado reciente argentino, funcionando como metonimia para hablar del sistema de tortura y desaparición, y del funcionamiento de otros centros clandestinos; y, a su vez, como espacio paradigmático en relación a otros sitios de memoria (Feld, 2021). En este marco, las diferentes acciones memoriales que se desarrollan en el espacio adquieren una dimensión simbólica particular.

Tras un largo proceso de debate ligado a qué representar y cómo hacerlo, funcionarios gubernamentales involucrados, gestores del museo y organismos de derechos humanos optaron por construir la narrativa del guion permanente basándose únicamente en testimonios judiciales de los distintos juicios de la Megacausa ESMA. Al respecto, Lampasona y Larralde Armas (2021) sostienen que, en su vocación ético-política de desechar cualquier intento negacionista, la muestra permanente se estructura, principalmente, sobre la *narrativa humanitaria*, apelando a la escena jurídica como sustento de legitimación y anudando la voz testimonial de las víctimas a los límites espacio-temporales de la serie secuestro/tortura/cautiverio/asesinato.

En este marco, la presente ponencia busca indagar cómo dicha narrativa se ve afectada por la intervención museográfica que sobre la misma realizan las muestras *Ser Mujeres en la ESMA I: Testimonios para volver a mirar* y *Ser Mujeres en la ESMA II: Tiempo de encuentros*, exhibida en la sala 3 y 4 del museo[106]. Específicamente, se abordarán los vínculos que se establecen entre el guion permanente, su reelaboración a partir de *Ser Mujeres en la ESMA I*, y las continuidades y rupturas con *Ser Mujeres en la ESMA II*,

[105] Se entiende como procesos de Memoria, Verdad y Justicia a aquellas acciones impulsadas por distintos organismos de Derechos Humanos, el Estado y actores de la sociedad civil por reconstituir la identidad, combatir la impunidad y conocer la verdad de los delitos de lesa humanidad cometidos en la última dictadura cívico-militar. Tales acciones comprenden tanto los procesos judiciales, como también políticas públicas, leyes reparatorias, recuperación de los sitios de memoria, etc.

[106] Ambas muestras utilizaron las salas 3 y 4, ubicadas en la planta baja, - son las que el museo dedica a las muestras itinerantes - como parte de su exhibición. *Ser Mujeres en la ESMA I*, además, intervino los paneles del guion permanente que se encuentran en todo el espacio, a modo de "corrección": se tratan de intervenciones que simulan ser manuscritas y en color violeta, a partir de las cuales el propio museo cuestiona y reelabora la falta de una perspectiva de género en su guion original. Estos gestos de intervención quedaron plasmados de forma permanente y pueden observarse en la actualidad. La presente investigación atenderá, como parte de una primera etapa de relevamiento, las intervenciones que quedaron a partir de *Ser Mujeres en la ESMA I*, para luego reflexionar acerca de los vínculos que los mismos entablan con *Ser Mujeres en la ESMA II*, exhibida actualmente, conformando ambas la experiencia del espacio.

todas estas intervenciones pensadas desde una premisa de género. A tal fin, se estudiarán los modos en que se articulan y representan los testimonios de las mujeres sobrevivientes, comparando los procesos de producción, los lugares de enunciación y las cualidades expresivas entre una muestra y otra, dando cuenta de las relaciones y desplazamientos entre ambas.

El objeto de estudio se compone a partir del registro observacional de materiales visuales de la muestra *Ser Mujeres en la ESMA I*, de los cuales muchos quedaron plasmados en el guion permanente del museo; de materiales visuales y audiovisuales exhibidos en la muestra temporaria *Ser Mujeres en la ESMA II*, registrados entre marzo y septiembre del año 2022; y la entrevista realizada en julio del 2022 a la abogada María José Guembe, una de la curadoras de la muestra *Ser Mujeres en la ESMA II*, junto a María Elena Alanis.

2) Reelaboraciones curatoriales a partir de *Ser Mujeres en la ESMA I: Testimonios para volver a mirar*

Ser Mujeres en la ESMA I: Testimonios para volver a mirar se trató de una muestra itinerante, exhibida entre marzo y junio del año 2019. Su curaduría estuvo a cargo de Alejandra Dandan y Alejandra Naftal, en ese entonces directora ejecutiva del museo. La misma se basó en los testimonios judiciales de mujeres sobrevivientes, quienes relataron la violencia de género y diversos delitos sexuales cometidos por el Grupo de Tareas 3.3 que operó desde el ex CCDTyE ESMA. Contó con materiales visuales y audiovisuales que estuvieron temporalmente exhibidos en las salas 3 y 4 del museo (antiguo comedor de oficiales y antigua cocina, respectivamente), como así también con intervenciones que modificaron el texto original del guion permanente, las cuales quedaron plasmadas en los paneles presentes en todo el recorrido del sitio de memoria y se mantienen hasta la actualidad.

Estas intervenciones, incorporados a partir de *Ser Mujeres en la ESMA I: Testimonios para volver a mirar* como "correcciones" del texto, responden a la misma lógica de *narrativa humanitaria* que asume el guion original[107]. Se trata de nuevas inscripciones y

[107] Tal como se mencionó anteriormente, Lampasona y Larralde Armas (2021) explican que la *narrativa humanitaria* se basó en los testimonios dados en el marco de los juicios por delitos de lesa humanidad

de transcripciones judiciales que quedaron de forma permanente en los paneles y que buscaron dar cuenta de la falta de perspectiva de género en el guion original. Para el desarrollo del presente análisis, cabe hacer mención a algunas consideraciones.

En primer lugar, no es menor destacar que la muestra estuvo exhibida entre los meses de marzo a junio del 2019. La necesidad planteada por el propio museo de repensarse, revisarse e incorporar la perspectiva de género al mismo se da en un contexto de fuerte auge de los feminismos contemporáneos, nucleados en lo que es conocido como los *feminismos de la cuarta ola*[108]. De esta forma, se observa desde la propia gestión del sitio la configuración de políticas de memoria que buscan constituirse como permeables a sus contextos específicos, estableciendo diálogos y quiebres con sus urgencias presentes y, específicamente desde una perspectiva museológica en los sitios de memoria, este aspecto afecta e incide los lugares de enunciación, narrativas y formas de representación desde los que se construyen. Bishop (2018) sostiene la noción de contemporaneidad dialéctica para explicar la conformación de nuevas formas de musealidad que dialogan directamente con el horizonte político de los contextos en los que se inscriben. Esta postulación rechaza la idea de lo contemporáneo como una temporalidad meramente presentista, para dar lugar a la posibilidad de múltiples temporalidades que buscan entender la condición presente y modificarla. De esta forma, lo contemporáneo alude al carácter político de una temporalidad historizada, complejizando aquello que se representa y se construye desde la narrativa del museo. Desde esta perspectiva, resulta de interés pensar el vínculo que se establece entre los procesos de rememoración que sostienen los sitios de memoria y los distintos contextos históricos. Específicamente en lo que refiere a esta investigación, invita a repensar en clave contemporánea la memoria que se construye desde el Museo Sitio de Memoria ex ESMA en términos de una relación específica con los *feminismos de la cuarta ola*,

como forma de legitimación y sustento de validación frente a los discursos negacionistas. Cf: Lampasona, F. Larralde Armas, F. (2021). El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror. Un análisis de la muestra permanente en el Museo Sitio de Memoria ESMA, en *Revista rúbrica contemporánea*, vol. 10, Núm. 20

[108] Se conoce como *feminismos de la cuarta ola* a aquellos movimientos de mujeres y disidencias que durante el siglo XXI han ido visibilizándose y conquistando derechos a lo largo del mundo. Este fenómeno se acrecentó en la última década. En Argentina, en particular, los feminismos se nuclearon alrededor los movimientos *Ni una Menos*, cuya primera aparición en el espacio público fue el 3 de junio del 2015, y *Marea verde,* en alusión a la campaña por el aborto legal, seguro y gratuito, la cual se posicionó como una lucha articuladora y paradigmática del conjunto de estos colectivos, logrando su legalización en el año 2020. Desde entonces, se ha avanzado en términos de ampliación de derechos, como así también de visibilización y conquista del espacio público.

conducida por las urgencias sociales y políticas de la agenda actual de estos movimientos. El museo elabora una contemporaneidad dialéctica como práctica museológica, a partir de la cual vuelve permeable su narrativa al devenir de los feminismos y, a su vez, modifica y/o construye nuevas subjetividades que impactan en sus contextos específicos.

En segundo lugar, cabe destacar que en el guion original del museo ya estaba presente lo que se conoce como la *Pieza de las embarazadas* (sala 9). Este espacio refiere al lugar de reclusión de las prisioneras embarazadas. Era nombrado por los militares con macabra ironía como la "pequeña Sardá", en alusión al reconocido Hospital Materno Infantil Ramón Sardá de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se calcula que en la ESMA nacieron, aproximadamente, treinta niños que fueron apropiados y entregados a familias afines a las fuerzas militares. A 2021, una docena de esos niños nacidos en cautiverio recuperaron su identidad (Feld y Franco, 2022). Se ha demostrado, también, que de las treinta embarazadas que estuvieron cautivas en la ESMA, trece fueron derivadas desde otros campos de concentración hacia la maternidad clandestina que allí funcionaba[109] (Urosevich, 2020). Esto pone de manifiesto cómo la maternidad clandestina tuvo un peso específico en las lógicas y el funcionamiento del centro clandestino. Esta dimensión del CCDTyE se incorpora al guion permanente a través de dos herramientas principales: por un lado, información de militancia, secuestro, destino de las víctimas y la suerte corrida por sus bebés; por otro, se acompañan por los testimonios judiciales de los y las sobrevivientes que tuvieron contacto con ellas. A su vez, se incorpora como elemento novedoso en relación al resto del guion las voces de las detenidas embarazadas que aún continúan desaparecidas (Lampasona y Larralde Armas, 2021). Se logra a partir de dos elementos: un pañuelo bordado por una detenida-desaparecida que fue entregado a otra detenida luego del nacimiento de su bebé y antes de ser *trasladada*[110]; y una carta de una detenida-desaparecida que fue obligada a escribirle a su familia, también luego del nacimiento de su hijo y antes de su asesinato.

[109] Llevaron mujeres, próximas a dar a luz, a la ESMA desde "La Perla", en Córdoba (bajo disposición del Ejército), desde la Base Naval de Buzos Tácticos de Mar del Plata (bajo dirección de FT 5 de la Armada), desde Club Atlético (bajo disposición de la Policía Federal y control operacional del Primer Cuerpo de Ejército) y desde la Comisaría Tercera de Castelar (bajo el mando de la Fuerza Aérea). Cf: Urosevich, F. (2020). La negación de la maternidad de las detenidas-desaparecidas (Escuela Mecánica de la Armada, 1976-1983), en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 7, Nº 14, pp. 64-81

[110] Eufemismo utilizado por las fuerzas militares para referirse al exterminio de un detenido/a.

A la hora de pensar cómo esta sala objetiva las representaciones de género en relación a la narrativa original del museo, podemos problematizar dos cuestiones. Por un lado, limitar la experiencia concentracionaria de las mujeres únicamente a la maternidad clandestina no es representativo del conjunto del colectivo: no sólo hubo muchas detenidas que no fueron madres y/o no pasaron por la experiencia de parir en cautiverio, sino también obvia otros tormentos y delitos específicos que sufrieron por su condición de mujer, como por ejemplo violaciones y abusos sexuales[111]. Por otro lado, si bien esta sala repone algo del aspecto de género, ocupa un lugar rezagado en relación al recorrido espacial-temporal de todo el guion, representando la problemática de forma aislada y no como una cuestión transversal a la experiencia que vivieron las mujeres víctimas del Terrorismo de Estado.

La muestra *Ser Mujeres en la ESMA I* surge como necesidad de revisar el guion original desde un enfoque de género. No solo busca incorporar esta perspectiva hasta entonces latente, sino también pone de manifiesto los procesos de reelaboración y hace evidente las formas en que el museo se piensa a sí mismo, en relación a sus contextos. La muestra se articuló a partir de tres soportes principales: material audiovisual, paneles exhibidos en la sala 3 y 4 durante el tiempo que estuvo en exhibición y, por último, intervenciones sobre muchos de los paneles originales de todo el espacio que quedaron plasmadas de forma permanente, independientemente de la muestra itinerante. Estas intervenciones adquieren dos modalidades: por un lado, a través de ciertas correcciones gramaticales y formas de expresión se da cuenta de la falta de uso del femenino a lo largo de todo el texto museográfico (formato 1); por otro, a través de transcripciones judiciales de mujeres sobrevivientes debajo del texto original (formato 2), las cuales

[111] En Argentina, el caso que marcó un hito indiscutido fue en 2010: la primera condena que nombró a los delitos sexuales por su nombre tuvo como protagonista a Rafael Molina, quien fue castigado a prisión perpetua por los crímenes cometidos en [el CCDTyE] La Cueva. Cf: https://latfem.org/crimenes-sexuales-como-delitos-de-lesa-humanidad-31-sentencias-y-103-condenados/

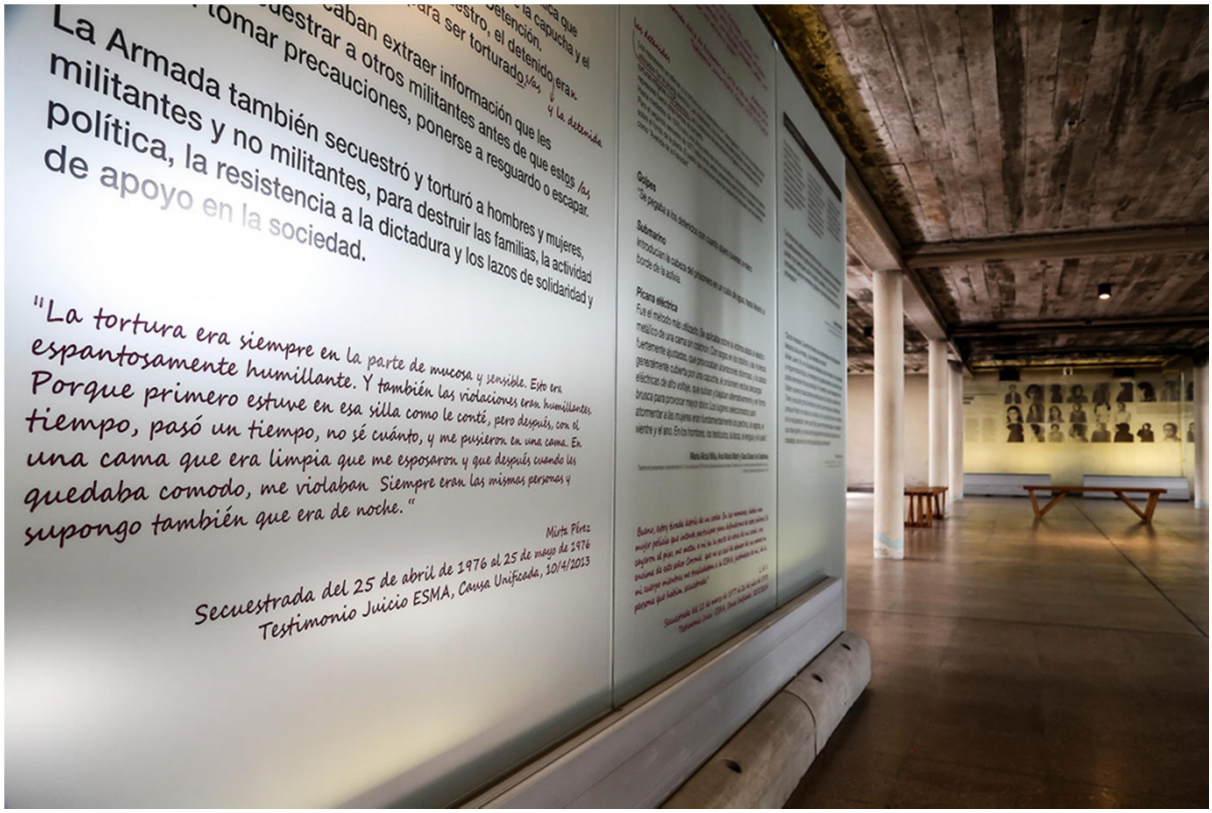
En julio del 2022, la justicia de la Ciudad de Buenos Aires dictaminó un fallo histórico en relación a los delitos de lesa humanidad cometidos en la ex ESMA: condenó, por primera vez desde que son enjuiciados por su accionar durante la última dictadura cívico-militar, a los genocidas Jorge ¨Tigre¨ Acosta y Alberto ¨Gato¨ González a 24 y 20 años de prisión respectivamente, por haber ejercido violencia sexual contra las prisioneras de este centro clandestino. Cf: https://www.pagina12.com.ar/361356-historica-condena-por-los-delitos-sexuales-en-la-esma

A marzo de 2022, un informe de la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad señala que, desde la reapertura de los juicios, se dictaron 273 sentencias y en 41 de ellas se abordaron delitos relacionados al ejercicio de la violencia sexual en ese contexto, lo cual representa un 15% del total. Cf: https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/el-15-de-las-sentencias-dictadas-por-crimenes-de-lesa-humanidad-aplico-penas-por-delitos-de-violencia-sexual/

aportan información nueva a la del guion original y muestran los tormentos y crímenes sufridos, particulares y específicos por su condición de mujer.

Imagen 1: formato 1 en "Capucha" (sala 7)

Imagen 2: formato 2 en "el Sótano" (sala 15)



Todas las intervenciones que quedaron registradas en los paneles permanentes están hechas en color violeta y con la misma tipografía (simula una escritura a mano alzada), dando cuenta de una continuidad y una transversalidad en la narrativa. A través de estos recursos, el museo busca hacer explícitos sus procesos de reelaboración y sus transformaciones en el tiempo. Color y forma aportan a una idea de una caligrafía signada por la eventualidad que se presenta en tensión o, al menos, en relación de diferencia con el guion original.

A partir de las mentadas cualidades expresivas, forma y color, la intervención construye una idea que señala y desplaza el texto original. En tal sentido, a partir de estas intervenciones que se incorporan de forma permanente, el espacio se exhibe como una memoria que vuelve a revisarse en relación de continuidad con la emergencia que la condición de mujer adquiere en la arena pública.

3) *Ser Mujeres en la ESMA II: Tiempo de encuentros*: modulaciones y desplazamientos

La muestra *Ser Mujeres en la ESMA II: Tiempo de encuentros* se inauguró en marzo y continuará en exhibición hasta octubre del 2022. Es un proyecto en conjunto realizado por el Museo Sitio de Memoria y el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), a través de un financiamiento otorgado por la Embajada de Alemania. Sus curadoras son María José Guembe y María Elena Alanis. Se encuentra exhibida en las salas 3 y 4. Esta muestra profundiza las indagaciones abordadas en *Ser Mujeres en la ESMA I*, pero ya no pone el foco en los delitos sufridos por las detenidas dentro del centro clandestino, sino que busca resaltar las consecuencias y la vida de esas mujeres después de la experiencia del cautiverio. En este sentido, dialoga con los restos de la primera muestra, estableciendo continuidades y quiebres. A los fines del presente artículo, se analizarán tres aspectos fundamentales que evidencian modulaciones y desplazamientos entre una y otra muestra; a saber: el proceso de producción, los lugares de enunciación y, por último, las cualidades de lo estético en que las voces se representan.

a) El proceso de producción

En relación a este punto, resulta de interés establecer una primera ruptura entre una y otra muestra. Para el caso de *Ser Mujeres en la ESMA I*, el material de la muestra se basó, fundamentalmente, en la revisión de archivo bibliográfico: en menor medida, de material audiovisual para la realización de los videos; y, de manera preponderante, de la lectura de causas y testimonios judiciales de mujeres sobrevivientes. El hecho de que una muestra - cuyo objetivo principal es la incorporación de la perspectiva de género como forma de reactualización del guion permanente en diálogo con sus contextos contemporáneos - se base, casi excluyentemente, en declaraciones judiciales tomadas a lo largo de la última década (hay, por ejemplo, testimonios que son del año 2010[112]) invita a reflexionar sobre la noción de marcos de escucha (Álvarez, 2020). A partir de un análisis documental desde los últimos años de dictadura hasta la actualidad, la autora sostiene que desde los primeros testimonios se observan denuncias por delitos sexuales. Lo que ha mutado a lo largo del tiempo, concluye, no es la voluntad de brindar testimonio, sino las condiciones sociales y políticas que posibilitaron la escucha, volviéndolo comunicable. Esta categoría de análisis permite, entonces, pensar el vínculo

[112] Nos referimos a los testimonios de Inés Carazo, Adriana Ruth Marcus y Graciela García Romero, por nombrar solo algunos. Todos estos pertenecen al Juicio ESMA, causa 1270, del año 2010.

entre los contextos actuales, signado por la irrupción de los feminismos contemporáneos, y la visibilización de esos testimonios, en este caso a partir de su representación en un sitio de memoria paradigmático. La emergencia de los feminismos y su incipiente institucionalización[113] no son ajenos al museo; por el contrario, estos hacen eco (Bacci, 2022) en sus exhibiciones y en sus debates en torno a las formas de representación y, de esta forma, objetivan diversas representaciones del género en relación a la memoria. El museo se repiensa desde estos marcos de escucha y explicita su reelaboración, la cual queda plasmada a través de los gestos de intervención. A su vez, es posible pensar que la revisión de esta práctica museográfica se orienta a fortalecer tales marcos, no solo en la medida en que construye y/o modifica subjetividades a través de sus exhibiciones, sino también promoviendo espacios de reflexión e intercambio entre sobrevivientes, profesionales y el público en general, que luego se materializaron en *Ser Mujeres en la ESMA II*.

A partir de estos intercambios - los que, si bien no influyeron en el proceso de producción de la primera muestra, se dieron en el marco de su exhibición - muchas de las sobrevivientes se revincularon, retomando contacto tanto con el espacio como entre sí. Esta primera experiencia funcionó como puntapié para conformar un grupo de WhatsApp entre ellas, llamado "Tiempo de encuentros", el cual funciona como antesala de la segunda muestra y le da nombre a la misma[114].

En *Ser Mujeres en la ESMA II*, el proceso fue diferente. En una primera instancia, se volvió sobre la revisión bibliográfica de causas judiciales, de forma tal de rescatar todas esas subjetividades que resultaban interesantes para la muestra y aún estaban pendientes de representación. La segunda instancia se basó en una elaboración colectiva, a partir de la realización de dos asambleas, donde se discutieron los principales ejes a abordar en la muestra. De la primera asamblea, participaron de forma virtual aproximadamente cien

[113] Es posible pensar en algunos hitos que sostienen esta idea, tales como, la sanción de la ley de Paridad de Género en Ámbitos de Representación Pública en el 2017, la implementación de la Ley Micaela que contempla la formación en género en los tres poderes del Estado, aprobada en 2019; la creación del Ministerio de Mujeres, Género y Diversidades a fines de ese mismo año; la legalización del Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) en el año 2020, la aprobación de la ley de Cupo Laboral Travesti Trans en 2021.

[114] Entrevista a María José Guembe por la autora, el 04/07/2022.

mujeres, entre ellas académicas, militantes, funcionarias, artistas[115] que intercambiaron y dialogaron en pie de igualdad con las mujeres sobrevivientes. Refiere Guembe que, una vez terminada la asamblea, personal del museo cayó en la cuenta de que el promedio de edad rondaba los cincuenta años (sic) y que estaba faltando la visión de la juventud para discutir la injerencia de los feminismos contemporáneos en la arena pública. En este marco, se convocó a una nueva asamblea, organizada junto a Carolina Varsky, a cargo de la Subsecretaría de Programas Especiales por Razones de Género del Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidad, en la que se convocó a jóvenes - principalmente, de escuelas secundarias - y a las sobrevivientes. En este punto resulta de interés retomar la categoría de marcos sociales de escucha (Álvarez, 2020) en relación a una incipiente institucionalización de los feminismos contemporáneos: no solo se observa una reconfiguración de las políticas de memoria que promueve el museo en diálogo con su contexto, sino que, en la medida en que piensa las estrategias para objetivar esa reconfiguración, encuentra un ministerio disponible para desplegarlas, articulándolas en el marco de una política pública. De esta forma, es posible identificar dos procesos que confluyen en la gestión del espacio: por un lado, el largo proceso de institucionalización de la memoria, a partir de la recuperación del predio de la ex ESMA, en el año 2004; por otro, la emergencia de demandas de los feminismos que rápidamente se objetivan en el desarrollo de propuestas culturales y de gestión, orientadas a traccionar y profundizar el desarrollo de políticas públicas.

Por otro lado, si bien la asamblea no fue del todo fructífera[116], refleja una intención clara desde la curaduría de contemporaneizar la temática, no solo reponiendo tanto lo que no se consideró en la escena judicial como en la propuesta museográfica original, a partir de recuperar las voces de las víctimas en clave de género; sino, también, buscando reactualizar aquellas voces, incorporando nuevas violencias y experiencias en relación al género, desde otros contextos y otras franjas etarias.

[115] Referidas por la curadora María José Guembe como las "socias del proyecto" por su participación en distintas etapas del mismo, desde la versión original a los diferentes cambios que se fueron suscitando.

[116] En entrevista, la curadora comentó que, en su opinión, se debió, fundamentalmente, a dos motivos: por un lado, la asamblea tuvo un formato híbrido (fue en contexto de primeras aperturas de la pandemia), lo que llevó a que la gran mayoría de las jóvenes estuvieran presentes de forma presencial, mientras que las sobrevivientes se conectaron virtualmente, dificultando la conversación entre ellas; por otro lado, Guembe considera que faltó un trabajo previo con las jóvenes, de forma tal que llegaran a la asamblea más permeables a tener un intercambio con las sobrevivientes, aportándoles desde su experiencia militante cercana, pero también nutriéndose de lo que las ex detenidas tenían para contribuir al espacio.

b) Lugares de enunciación: modulaciones y desplazamientos en la voz judicial

Tal como se ha dicho anteriormente, la incorporación de la experiencia concentracionaria de las mujeres al guion permanente del museo respondió a la misma lógica de *narrativa humanitaria* presente hasta entonces: la transcripción de testimonios judiciales que se erijan desde un lugar de veracidad y legitimación propias de la escena jurídica que contrarreste los discursos negacionistas. En *Ser Mujeres en la ESMA II*, el museo, por primera vez, se corre de este lugar, apelando a otras voces y lugares de enunciación. Para la elaboración de la segunda muestra, aparte de algunas transcripciones judiciales, se realizaron entrevistas a dieciséis mujeres sobrevivientes[117] que quisieron prestar testimonio en el marco de la exhibición. Estas entrevistas se articularon a partir de tres espacios/formatos: en el Museo Sitio de Memoria, para aquellas que estuvieron de acuerdo con volver a entrar al espacio; en un estudio que aportó la productora, para aquellas que no estuvieron de acuerdo; y, por último, a través de alguna plataforma virtual, para aquellas que viven lejos de la ex ESMA y no pudieron/quisieron acercarse.

Resulta importante destacar el lugar de enunciación elegido en relación al eje principal propuesto por la muestra: las consecuencias de la experiencia concentracionaria y la vida después. Se trata de vivencias que responden a un campo de abordaje que, en la gran mayoría de las ocasiones, no resultó de interés y/o comunicable en el ámbito de la justicia. La producción de una voz nueva en el marco de las entrevistas viene a reponer estas falencias. Permite, también, que las propias mujeres sobrevivientes se repiensen y reelaboren su lugar de enunciación desde sus contextos específicos, atravesadas por los feminismos contemporáneos. En este sentido, los testimonios que se reponen a partir de *Ser Mujeres en la ESMA II* atienden una doble dimensión: por un lado, vuelve el foco a aquellas vivencias y violencias que la justicia ignoró; por otro, aportan a nuevos espacios colectivos de rememoración, a partir de los cuales las sobrevivientes pueden despojarse del carácter probatorio de sus declaraciones y rescatar otras dimensiones de sus experiencias (Bacci, 2022). Refiere la curadora:

[117] Muchas mujeres participaron de las instancias asamblearias previas, de las cuales dieciséis aceptaron ser entrevistadas.

> Las entrevistas son entrevistas individuales que intentan ver la experiencia particular. Ahora, todas esas experiencias particulares, aunque nosotros lo buscásemos o no, están atravesadas por el momento actual del movimiento feminista (...) Nosotros les hacemos alguna pregunta acerca de cómo incidieron o qué les permitió a ellas ver a las chicas jóvenes, y las demandas y las reivindicaciones y los cambios en la sociedad; si no lo hubiéramos preguntado, igual hubiera estado. Ellas - todas - reconocen el efecto que tuvo el movimiento feminista en los últimos años sobre su propia percepción de la experiencia propia. Y, sobre todo, cómo pudieron ellas, a partir de eso, entender lo que les había pasado, correrse del lugar de que habían sido quienes habían provocado algunas situaciones o delitos de los que fueron víctimas. Todo eso ellas lo traen solas.[118]

Estos desplazamientos en la voz judicial, implican, también, un cambio de posicionamiento en relación al lugar de enunciación que se construye desde el sitio. Las voces de las mujeres sobrevivientes se incorporan al museo ya no solo como una intervención a la narrativa original, sino que pasan a ocupar un rol más activo, como productoras de nuevos testimonios y nuevos aportes de un relato y un imaginario en construcción. En este sentido, es significativo que el título de la muestra incorpore a su nombre la denominación del grupo de Whatsapp que las sobrevivientes generaron para la ocasión. De esta forma, se producen nuevos documentos que amplían y revisan la memoria que desde el sitio se construyó como emblemática, a partir de otros documentos generados por la escena jurídica.

Por último, a diferencia de *Ser Mujeres en la ESMA I*, esta muestra buscó incorporar a las diversidades sexo-genéricas. Se colocaron tres tótems en el exterior del museo, junto a la entrada, con información del Archivo de la Memoria Trans[119]: en uno, se indaga sobre las identidades de género que se corren de la heteronormatividad durante la última dictadura; en otro, se leen testimonios de casos actuales de violencia sexual donde los perpetradores integran las fuerzas de seguridad; y, en un tercero, se reivindica la figura

[118] Fragmento de entrevista a la curadora María José Guembe.

[119] El Archivo de la Memoria Trans (AMT) es un espacio para la protección, la construcción y la reivindicación de la memoria trans. Fue fundado por María Belén Correa, mujer trans activista, en el año 2012. Durante dos años, el AMT fue un espacio virtual donde se compartían anécdotas, fotos, testimonios, cartas y crónicas policiales de la comunidad. En 2014 se inicia un trabajo de recopilación y preservación para su conservación y protección. El Archivo contiene un acervo de más de 15.000 documentos. Se registra un material que comienza desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los años 90. Su acervo conserva una colección que incluye memorias fotográficas, fílmicas, sonoras, periodísticas y diversas piezas como dnis, pasaportes, cartas, notas, legajos policiales, artículos de revistas, y diarios personales. La política documental del AMT adhiere a la lucha contra la transfobia: el trabajo para la formación educativa y la inserción social-laboral de las personas trans, así como la denuncia de todo tipo de transfobia institucional o social. Cf: https://archivotrans.ar/index.php

de las mujeres trans militantes, a través de intervenciones realizadas por la fotógrafa Lucía Quieto y por la artista Carolina Golder, integrante del GAC. Refiere la curadora que la instalación incorporó, por primera vez, las voces disidentes a la narrativa y a la memoria construida desde el sitio, aunque no exista evidencia jurídica de que haya habido diversidades sexo-genéricas secuestradas en el ex CCDTyE ESMA, a diferencia de otros centros de detención[120]. Esto refuerza lo referido anteriormente: se observa la producción de nuevas voces a partir de documentos que se corren del ámbito estrictamente jurídico y se incorporan al relato de los procesos de memoria que el museo propone.

c) Las cualidades de lo estético

Mención aparte merecen las modulaciones en las cualidades de lo estético, dadas a partir de los desplazamientos de la voz bajo la premisa de género. Los lenguajes utilizados en *Ser Mujeres en la ESMA I* tienen un registro documental, lo cual se evidencia en las transcripciones judiciales que quedaron como restos en el guion permanente, como en el material de archivo seleccionado para los videos que estuvieron exhibidos de forma itinerante.

En *Ser Mujeres en la ESMA II* observamos un quiebre en este sentido. Los lenguajes utilizados en la muestra pueden clasificarse en dos grandes campos. Por un lado, nuevamente aquel que responde a un lenguaje documental: en menor medida, algunas transcripciones judiciales citadas en los paneles itinerantes; y, de manera preponderante, citas y extractos de las entrevistas realizadas para la muestra, observables tanto en transcripciones escritas en los paneles itinerantes, como en la proyección de material audiovisual, ya sea a través de pantallas colocadas en el espacio o de su proyección sobre alguna de las paredes del edificio. Este lenguaje es utilizado, en parte, para narrar "la vida después del cautiverio" (principalmente la parte audiovisual), pero también para reponer algo del contexto de lo que vivieron las mujeres dentro del CCDTyE durante los años de dictadura, tanto por su condición de detenidas como por su condición de mujer, de forma tal que la muestra dialogue con el resto del guion permanente, pero

[120] Para más información: https://elgritodelsur.com.ar/2022/03/ser-mujeres-en-la-esma-estigma-doble-sobrevivientes.html

también pueda recorrerse de forma autónoma e independiente del espacio (Ver Anexo I).

Por otro lado, se incorpora como elemento novedoso el uso de lenguajes artísticos para narrar específicamente las consecuencias de la vida después del cautiverio. Esto se logra mediante una instalación en la sala 4 (antigua cocina), cuya autora es la artista Florencia Giovagnoli[121]. Se trata de una gran estructura montada a partir del viejo extractor, ubicado en el centro de la sala. Se encuentra acompañada de distintos materiales (maderas, andamios, etc.) que parecieran sostenerla. En el centro de esta, vemos una luz blanca recubierta, a su vez, por una sábana blanca que vela su interior. Se observan, también, algunos espejos colgados alrededor de la estructura, en los que el/la espectador/a se ve reflejado. Alrededor del espacio, cerca de las paredes, hay paneles iluminados por detrás, con algunas palabras en una tipografía que simula ser caños y andamiaje y que alude a la metáfora del puntal: derrota, asistencia, ausencia, vecinx, memoria, trabajo, culpa, ser, aborto, sostén, abuso, violación, sexualidad, secuelas, tortura, esperanza, estigma, supervivencia, etc. A un costado de la intervención, encontramos un panel que anuncia:

> ***Puntal***
>
> *Apoyo. Sostén. Soporte. Fundamento. Protección.*
>
> *Son elementos de material resistente usados en la construcción para soportar cargas, otorgar apoyos o brindar fortaleza mientras se realiza un trabajo o se crea una nueva estructura.*
>
> *Puede ser de diferentes formas y materiales, ya que deben adaptarse a las necesidades particulares de cada obra.*
>
> *Cada puntal tiene una función estructural específica, pero en conjunto configuran un sistema de apoyo.*
>
> *Cuando el material de la estructura fragua, los puntuales son retirados pues la construcción ya tiene la fortaleza necesaria para mantenerse en pie por sí misma. Sin embargo, otras veces, los puntuales deben permanecer como soporte, para posibilitar que la estructura se sostenga.*[122]

[121] Para más información de la artista: http://florenciagiovagnoli.com/bio/

[122] Texto escrito por la artista a pedido de las curadoras.

En la entrevista, Guembe refiere que el uso de las materialidades que funcionan como sostén de la estructura y la referencia explícita de los puntales que figura en el panel son metáforas de aquellos otros puntales a los que estas mujeres recurrieron para seguir adelante con sus vidas y, a su vez, cómo son ellas también puntales, puntos de sostén, de una memoria colectiva.

En cuanto al proceso de producción de la instalación, la curadora comenta que fue la artista quien acercó la idea de la metáfora de los puntales, a partir de una lectura previa del material documental y de las entrevistas realizadas en el marco de la muestra. Originalmente la propuesta de Giovagnoli no contaba con ninguna referencia explícita y/o escrita que dieran a las metáforas cierto marco de interpretación: el/la espectador/a era invitado a elaborar sus interpretaciones a partir del encuentro con la instalación, luego del recorrido por la sala 3 donde se reponía cierta información a partir de los paneles y del material audiovisual de las entrevistas. La curadora comentó que desde el

museo, específicamente a partir de la experiencia de Alejandra Naftal como directora, se buscó hacer una bajada más concreta (sic), considerando que las representaciones abstractas han generado, en otras oportunidades, rechazo en el público visitante[123].

En un principio, desde la dirección del museo se planteó hacer una propuesta más moderna (sic) en la que la instalación también estuviera acompañada por recursos audiovisuales a su alrededor, pero, frente a la falta de recursos materiales, se optó por otras dos herramientas que anclaran el marco de interpretación. Por un lado, se agregaron las palabras escritas en los paneles que están alrededor de la estructura, de forma tal de hacer una referencia más explícita a los conceptos a los que alude la metáfora del puntal. Estas palabras están en una tipografía que simula ser caños y andamiaje, y se encuentran escritas sobre paneles translúcidos, iluminados con un tubo de luz por detrás. Por otro lado, se agregó, al lado de la puerta, un panel con fondo blanco (mayor legibilidad) donde leemos el texto citado previamente, sin ningún tipo de tipografía específica. Refiere Guembe:

> (...) está explicitado en las palabras que están en las paredes cuáles fueron esos obstáculos y cuáles fueron los recursos con los que estas mujeres contaron, están las voces de ellas, como para que les visitantes tengan un poco más de qué agarrarse y no se encuentren tan perdidos frente a una propuesta tan abstracta como los puntales solamente.

En el marco de esta intervención, surge la pregunta por los lenguajes apropiados y legítimos para representar la memoria del horror que luego se plasme en el plano espacial (Schindel, 2009). Régine Robin (2014) acerca la idea de otros lenguajes posibles –como el arte, el cine, la literatura, el contramonumento y las instalaciones – para pensar en formas alternativas de rememoración. Se trata de lenguajes alternativos que se corren de las memorias saturadas, del exceso de imágenes y explicaciones que ha caracterizado a la proliferación de los lugares de conmemoración de fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Estas formas de representación buscan hacer confluir lo testimonial con el poder del arte para crear formas híbridas que trabajen no solo con lo hegemónico, sino, principalmente, con lo indecible, con la carencia, con la ruina. Cabe mencionar que, en el caso específico del ex CCDTyE ESMA, el uso de este tipo de lenguajes genera polémica entre los actores que integran el sitio, marcando distintos

[123] En este mismo sentido, comentó en la entrevista que, en un comienzo, el guion permanente del museo tenía algunas propuestas en esta misma línea, más disruptivas (sic), y que, tras la experiencia del recorrido del público, debió retroceder en este sentido, inclinándose por una narrativa documental y testimonial.

posicionamientos al respecto, considerando el uso más apropiado según se piense el espacio como museo en tanto artefacto cultural o como sitio de memoria. Si bien no es un objetivo de la presente investigación dar cuenta de esos debates en torno a los lenguajes y las formas de representación en el espacio, queda planteado el interrogante para futuros abordajes.

4) Cuando un museo habla

Las modulaciones en los procesos de producción, los lugares de enunciación y las cualidades de lo estético analizadas dan cuenta de los desplazamientos entre una y otra muestra, a partir de los cuales el museo explicita las formas en que reelabora su práctica museográfica en relación a sus contextos. Se observa un proceso en el que se exhiben las diferentes etapas de reflexión del sistema de exhibición y mostración del espacio a partir de la premisa de género, cada vez más creciente en la arena pública. En este sentido, se destaca la profundización en la construcción de una narrativa que se da a partir de esas reelaboraciones, marcando una continuidad y una cohesión en el guion y en su línea curatorial. Esto se hace evidente en la elección de los nombres para una y otra muestra; y se configura en el espacio, por un lado, a partir de la relación de continuidad que marcan los títulos de las mismas y, por otro, en la utilización de la misma tipografía y del color violeta. Tanto en la muestra I como en la II, el violeta funciona como marca distintiva: por un lado, separa a las muestras del guion permanente, explicitando sus reelaboraciones; por otro, funciona a modo de puente, a través de lo estético, entre una y otra; finalmente, establece un diálogo con los feminismos contemporáneos, en tanto el violeta es uno de los colores característicos de estos movimientos y se expresa a través de diversas representaciones en la arena pública (pañuelos, banderas, etc).

A partir de lo expresado, se observa, entonces, una intención activa del museo por mostrar estas continuidades. A su vez, estas líneas de continuidad marcan un cambio de posicionamiento en la construcción de su narrativa. Mientras que en *Ser Mujeres en la ESMA I*, el sitio enfatiza el gesto de intervención para mostrar la falta de una perspectiva de género hasta entonces ausente de su guion original; en *Ser Mujeres en la*

ESMA II, en cambio, se desplaza hacia la producción de una voz nueva, la cual no solo realiza un revisionismo en clave de género de los hechos ocurridos en la última dictadura cívico-militar, sino que también se nutre de su pasado para dar cuenta de su condición presente. Este cambio de posicionamiento se explicita a través de los recursos previamente mencionados y, específicamente, se encuentra condensado en dos paneles que funcionan como articuladores centrales entre ambas muestras: *Cuando un museo no habla* (ver Anexo II - Imagen I) fue exhibido durante la muestra I, en alusión a la falta de una perspectiva de género hasta entonces ausente de la propuesta museográfica original; *Cuando un museo habla* (Ver Anexo II - Imagen II), exhibido en el marco de la muestra II, para dar cuenta ya no solo de una falta, sino de la producción de una voz nueva que busca intervenir en la arena pública.

De esta forma, se hace evidente el paso entre la vocación de corregir y señalar una ausencia, a la búsqueda de una instancia productiva. En cada muestra, se prioriza una interpelación del tiempo diferente. En *Ser Mujeres en la ESMA I*, podemos pensar en un tiempo presente que funciona como clave de revisión del pasado, con una vocación crítica de reconstrucción histórico-museográfica, a partir de lo judicial. En *Ser Mujeres en la ESMA II*, en cambio, se repone la experiencia pasada para pensar en clave contemporánea: se recuperan vivencias y experiencias hasta entonces ignoradas, y las subjetividades que las mismas encarnan, para pensar cómo se proyectan e intervienen en este contexto histórico específico, de forma tal de revisar y proponer nuevas construcciones simbólicas de las identidades sexo-genéricas.

Entonces, es posible afirmar que, a través de las modulaciones estéticas y de los desplazamientos de los lugares de enunciación, el museo propone la construcción de un sujeto político (¿sujeta política?) diferente, encarnado en la figura de las mujeres sobrevivientes del terrorismo de Estado. Este sujeto se construye a partir de dos claves de análisis que se vinculan con los feminismos contemporáneos: por un lado, introduce la premisa de género como forma de revisión crítica del pasado reciente; por otro, repensar esas experiencias desde un enfoque de género permite articularlas con otros actores sociales de los movimientos feministas que intervienen hoy en la agenda pública (juventudes, identidades diversas) y, por lo tanto, marcan una clara filiación con su contexto presente, interviniendo en los debates y las luchas feministas actuales.

5) A modo de cierre

La presente ponencia buscó identificar las relaciones y modulaciones entre los rastros de intervención que quedaron de la muestra *Ser Mujeres en la ESMA I: Testimonios para volver a mirar* y la propuesta de *Ser Mujeres en la ESMA II: Tiempo de encuentros*, y cómo estas se plasman en el espacio y se incorporan al guion permanente del Museo Sitio de Memoria, desde una premisa de género, a fin de dar cuenta de la experiencia actual del sitio.

En ese sentido, se desarrollaron dos etapas en el análisis. En primer lugar, se repuso una primera necesidad planteada desde el museo de incorporar la perspectiva de género al guion permanente, la cual quedó explicitada en las intervenciones en el marco de *Ser Mujeres en la ESMA I*. En segundo lugar, ya incorporada la perspectiva de género a la narrativa del espacio, se relevaron los desplazamientos y reelaboraciones que el propio museo se fue replanteado, a partir de la profundización de esta línea curatorial, plasmada en la propuesta *Ser Mujeres en la ESMA II*. Estas reelaboraciones se clasificaron en tres áreas: los procesos de producción, los lugares de enunciación y, finalmente, las cualidades de lo estético.

Los procesos de reelaboración promovidos desde el museo, los cuales se objetivan en las exhibiciones mencionadas y en las estrategias artísticas elegidas, dan cuenta de determinados desplazamientos y continuidades que expresan el carácter dinámico y situado con el que se piensa la gestión del Museo Sitio de Memoria. Desde la reelaboración de su narrativa, se plantea, entonces, un doble proceso: por un lado, una revisión crítica del pasado reciente, en clave histórico-museográfica desde un enfoque de género; por otro, la recuperación de las vivencias y experiencias de las sobrevivientes desde una premisa de género, a fin de pensar cómo estas subjetividades intervienen en las disputas feministas de la arena pública actual. De esta forma, es posible afirmar que las estrategias exhibitivas analizadas articulan voces novedosas, conformando nuevos sujetos políticos que intervienen tanto en los procesos de memoria actuales, como en las luchas y reivindicaciones que hacen a nuestros contextos históricos hoy.

Bibliografía

- Álvarez, V. (2020). Memorias y marcos sociales de escucha sobre la violencia sexual del terrorismo de Estado, en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios de memoria.* Vol. 7, Núm. 14, pp. 12-27
- Bacci, C. (2022). El cepillo a contrapelo de la fantasía feminista: intervenciones sobre las memorias del terrorismo de Estado en la Argentina. Ponencia presentada en *XL Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*. Recuperado el 27 de julio de 2022.
- Bishop, C. (2018) Capítulo 3: Teorizando lo contemporáneo, en *Museología Radical. O ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires, Libretto.
- Feld, C. (2021). La ESMA y la memoria de la dictadura en Argentina: La lenta construcción de un emblema nacional en *La ESMA, de Centro Clandestino de Detención a Sitio de Memoria: procesos históricos y memoriales entre 1976 y 2016* (proyecto colectivo de investigación). Unviersitat de València
- Feld, C. y Franco, M. (2022). ¿Por qué la ESMA? Algunas claves para leer este libro, en *ESMA: represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lampasona, F. Larralde Armas, F. (2021). El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror. Un análisis de la muestra permanente en el Museo Sitio de Memoria ESMA, en *Revista rúbrica contemporánea*, vol. 10, Núm. 20
- Régine, R. (2014). Sitios de memoria e intercambios de lugares, en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Nº 2, pp. 122-145
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano en *Política y Cultura*, Núm. 31, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, pp. 65-87
- Urosevich, F. (2020). La negación de la maternidad de las detenidas-desaparecidas (Escuela Mecánica de la Armada, 1976-1983), en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 7, Nº 14, pp. 64-81

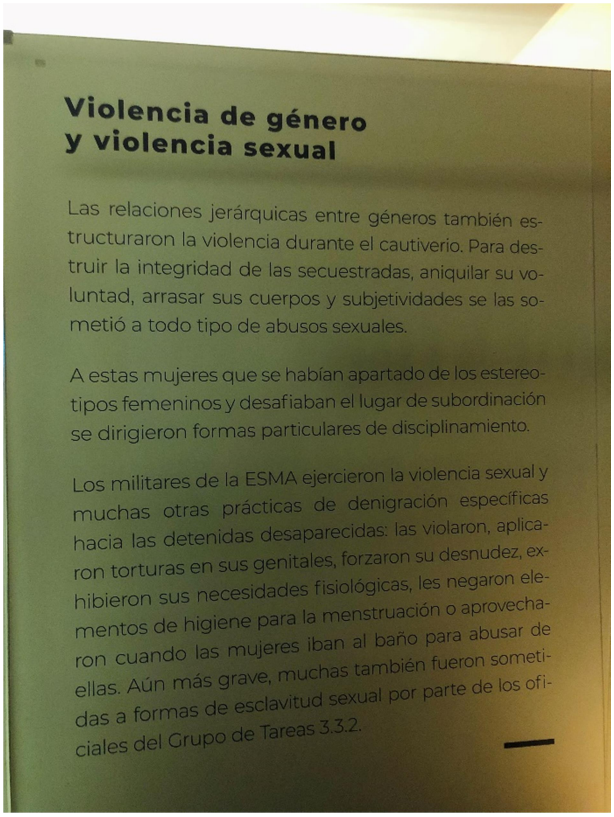
Documentos electrónicos

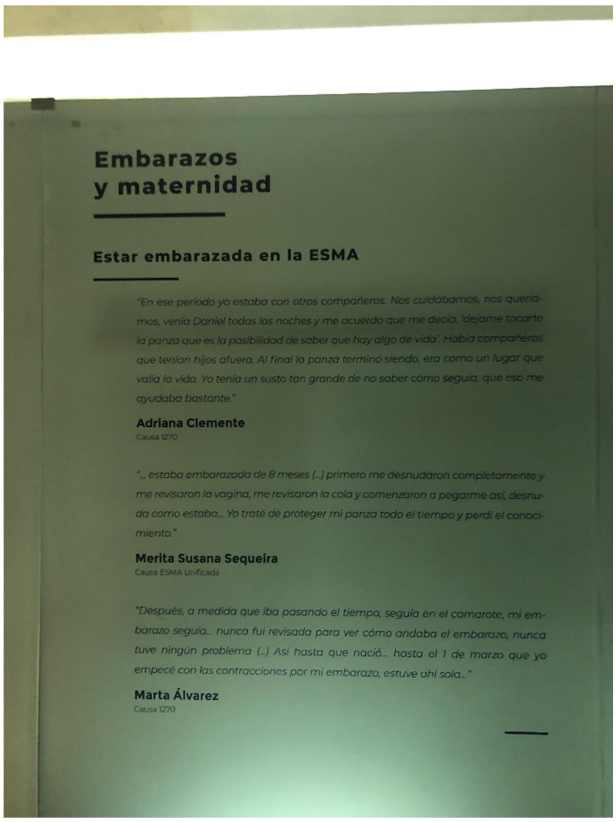
- *Archivo de la Memoria Trans* (s.f.). Recuperado en julio de 2022, de https://archivotrans.ar/index.php
- *Crímenes sexuales como delitos de lesa humanidad: 31 sentencias y 103 condenados* (s.f.). Recuperado en julio de 2022, de https://latfem.org/crimenes-sexuales-como-delitos-de-lesa-humanidad-31-sentencias-y-103-condenados/
- *El 15% de las sentencias dictadas por crímenes de lesa humanidad aplicó penas por delitos de violencia sexual* (s.f.). Recuperado en julio de 2022, de https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/el-15-de-las-sentencias-dictadas-por-crimenes-de-lesa-humanidad-aplico-penas-por-delitos-de-violencia-sexual
- *Florencia Giovagnoli* (s.f.). Recuperado en julio de 2022, de http://florenciagiovagnoli.com/
- *Histórica condena por los delitos sexuales en la ESMA* (s.f.). Recuperado en julio de 2022, de https://www.pagina12.com.ar/361356-historica-condena-por-los-delitos-sexuales-en-la-esma/

- *Ser Mujeres en la ESMA* (s.f.). Recuperado en julio de 2022, de https://elgritodelsur.com.ar/2022/03/ser-mujeres-en-la-esma-estigma-doble-sobrevivientes.html

Anexo I

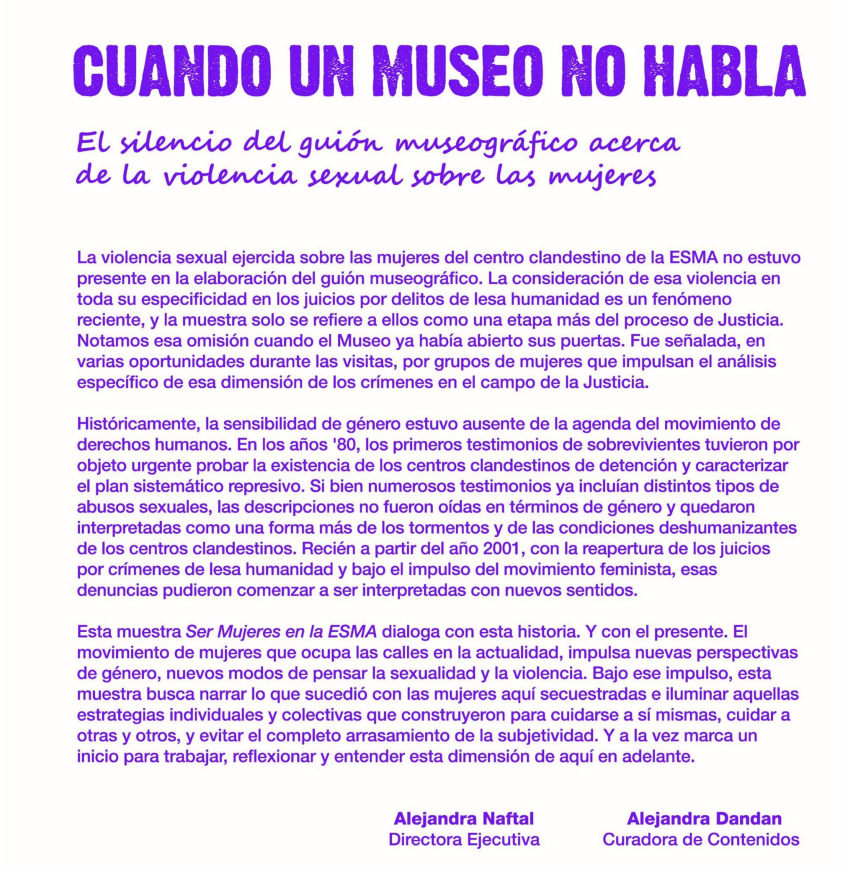
Algunos de los paneles exhibidos en las salas 3 y 4 del museo, en el marco de la muestra Ser Mujeres en la ESMA II: Tiempo de encuentros





Anexo II

Imagen 1: Panel exhibido en el marco de la muestra Ser Mujeres en la ESMA I. Testimonios para volver a mirar



CUANDO UN MUSEO NO HABLA

El silencio del guión museográfico acerca de la violencia sexual sobre las mujeres

La violencia sexual ejercida sobre las mujeres del centro clandestino de la ESMA no estuvo presente en la elaboración del guión museográfico. La consideración de esa violencia en toda su especificidad en los juicios por delitos de lesa humanidad es un fenómeno reciente, y la muestra solo se refiere a ellos como una etapa más del proceso de Justicia. Notamos esa omisión cuando el Museo ya había abierto sus puertas. Fue señalada, en varias oportunidades durante las visitas, por grupos de mujeres que impulsan el análisis específico de esa dimensión de los crímenes en el campo de la Justicia.

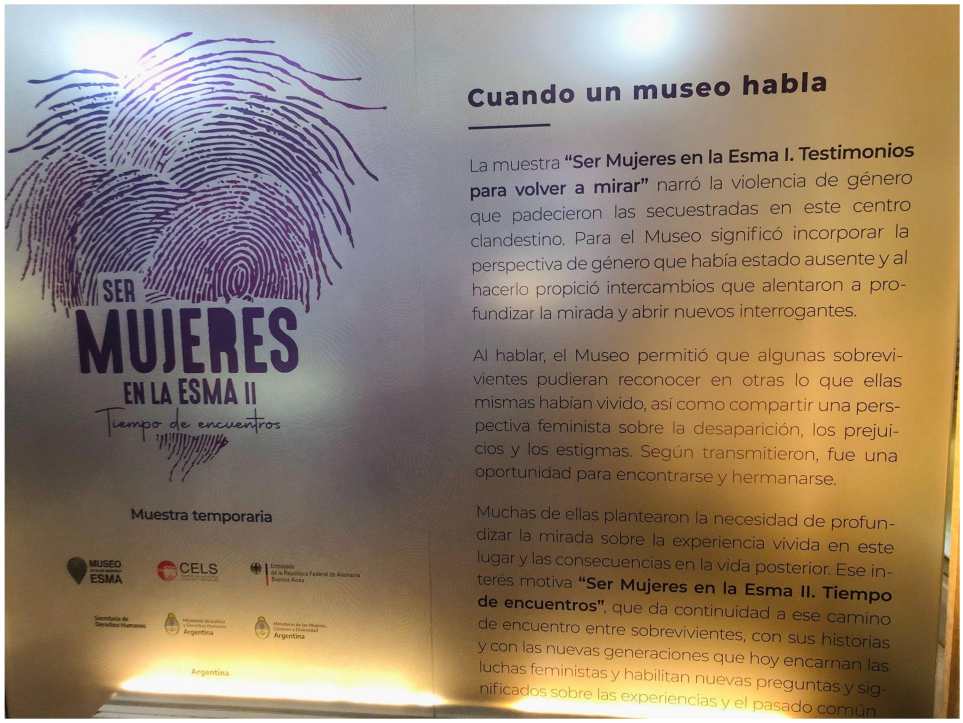
Históricamente, la sensibilidad de género estuvo ausente de la agenda del movimiento de derechos humanos. En los años '80, los primeros testimonios de sobrevivientes tuvieron por objeto urgente probar la existencia de los centros clandestinos de detención y caracterizar el plan sistemático represivo. Si bien numerosos testimonios ya incluían distintos tipos de abusos sexuales, las descripciones no fueron oídas en términos de género y quedaron interpretadas como una forma más de los tormentos y de las condiciones deshumanizantes de los centros clandestinos. Recién a partir del año 2001, con la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad y bajo el impulso del movimiento feminista, esas denuncias pudieron comenzar a ser interpretadas con nuevos sentidos.

Esta muestra *Ser Mujeres en la ESMA* dialoga con esta historia. Y con el presente. El movimiento de mujeres que ocupa las calles en la actualidad, impulsa nuevas perspectivas de género, nuevos modos de pensar la sexualidad y la violencia. Bajo ese impulso, esta muestra busca narrar lo que sucedió con las mujeres aquí secuestradas e iluminar aquellas estrategias individuales y colectivas que construyeron para cuidarse a sí mismas, cuidar a otras y otros, y evitar el completo arrasamiento de la subjetividad. Y a la vez marca un inicio para trabajar, reflexionar y entender esta dimensión de aquí en adelante.

Alejandra Naftal
Directora Ejecutiva

Alejandra Dandan
Curadora de Contenidos

Imagen 2: Panel exhibido en el marco de la muestra Ser Mujeres en la ESMA II. Tiempo de encuentros


SER
MUJERES
EN LA ESMA II
Tiempo de encuentros
Muestra temporaria
MUSEO ESMA
CELS
Argentina
Cuando un museo habla
La muestra "Ser Mujeres en la Esma I. Testimonios para volver a mirar" narró la violencia de género que padecieron las secuestradas en este centro clandestino. Para el Museo significó incorporar la perspectiva de género que había estado ausente y al hacerlo propició intercambios que alentaron a profundizar la mirada y abrir nuevos interrogantes.
Al hablar, el Museo permitió que algunas sobrevivientes pudieran reconocer en otras lo que ellas mismas habían vivido, así como compartir una perspectiva feminista sobre la desaparición, los prejuicios y los estigmas. Según transmitieron, fue una oportunidad para encontrarse y hermanarse.
Muchas de ellas plantearon la necesidad de profundizar la mirada sobre la experiencia vivida en este lugar y las consecuencias en la vida posterior. Ese interés motiva "Ser Mujeres en la Esma II. Tiempo de encuentros", que da continuidad a ese camino de encuentro entre sobrevivientes, con sus historias y con las nuevas generaciones que hoy encarnan las luchas feministas y habilitan nuevas preguntas y significados sobre las experiencias y el pasado común.

La generación de los nietos en la producción memorial. Análisis de una muestra temporaria del Museo Sitio de Memoria ESMA[124]

Florencia Larralde Armas[125]

Introducción

El Museo Sitio de Memoria ESMA, emplazado desde el año 2015 en el edificio del ex Casino de Oficiales de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde funcionó entre 1976 y 1983 uno de los principales Centros Clandestinos de Detención (CCD) de la Argentina es uno de los proyectos memoriales de mayor envergadura del país. Por ello las narrativas construidas allí exponen formas particulares de transmitir el terrorismo de estado y de hablar sobre las víctimas del terror. En investigaciones anteriores, analizábamos la puesta curatorial de la muestra permanente del museo (Lampasona y Larralde Armas, 2021) y señalábamos que si bien la narrativa del museo genera un movimiento concéntrico al centrar sus objetivos en "demostrar" los crímenes cometidos en ese espacio, este emprendimiento memorial realiza también movimientos de "descentramiento" (Larralde Armas, 2022) o apertura. Ya que si bien el edificio propone una voz narrativa consolidada en el testimonio de los sobrevivientes y en el relato exclusivamente de lo que pasó allí durante su cautiverio, existe también el despliegue de otros dispositivos de mediación memorial (Fleury y Walter, 2011; Feld, 2013; Larralde Armas, 2022) como son las muestras temporales[126] y las visitas guiadas[127] con expertos, hijos de desaparecidos y sobrevivientes, que abordan problemáticas que habían quedado por fuera del relato institucional (como la violencia sexual hacia las mujeres; el proceso de memoria verdad y justicia; la experiencia

[124] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Historia, pos/memorias y trauma en el Cono Sur de América Latina (2000 - 2020): miradas interdisciplinarias contemporáneas" del Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL).

[125] Investigadora Asistente del CONICET en el Instituto de Justicia y Derechos Humanos de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Es Doctora en Ciencias Sociales, Magíster en Historia y Memoria y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata. Es autora de *EX ESMA. Políticas de memoria en el ex centro clandestino de detención* (La oveja roja, 2022) y *Relatar con luz: usos de la fotografía del desaparecido* (2018, Edulp). También ha publicado artículos especializados en el país y en el exterior.

[126] Para un estudio de la muestra temporal "Ser mujeres en la ESMA" ver: Larralde Armas, en prensa.

[127] Para un estudio sobre la actividad "La visita de las cinco" ver: Larralde Armas y Lampasona, en prensa.

subjetiva de las consecuencias de la represión en distintos tipos de afectados directos, entre otras cuestiones) y con ello habilitan otras perspectivas y cuestionamientos al pasado.

En esta ponencia analizamos la muestra temporaria “La gorda Silvia. Mi abuela” de Ezequiel Yrurtia, que fue expuesta entre diciembre de 2019 y febrero de 2020. Se trata de una instalación artística que propone una particular problematización de un nieto sobre la historia de su abuela desaparecida. Este dispositivo nos permite preguntarnos sobre la ampliación de sentidos, voces, vivencias y temporalidades que introduce el museo, así como también como las nuevas preguntas con las que esta generación interroga al pasado; los cuidados, aperturas y críticas en este acercamiento; las coordenadas, puntos de apoyo y dudas que plantean este relato; y las formas de apropiación de un pasado extraño del que no se ha participado y que a la vez es necesario para comprender la propia identidad como nieto de desaparecido.

Reunir, desarticular y crear la imagen de la abuela desaparecida

“La Gorda Silvia, mi abuela” se colocó en planta baja del edificio del ex Casino de Oficiales, en un sector en forma de L, en el ala derecha donde funcionaban el comedor y la cocina. Este sector se encuentra destinado a la instalación de muestras temporales, ya que de acuerdo a la especialización del sitio al no existir referencias testimoniales del paso de detenidos en esa área del edificio, puede destinarse a otros usos que no sean dar testimonio del horror sufrido en ese lugar.

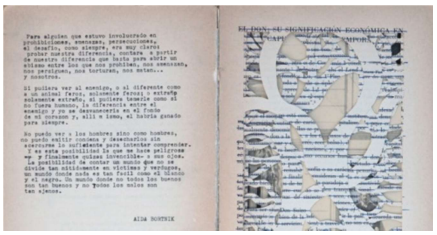
La instalación se trató de dos torres de madera de más de dos metros de altura. Las mismas estaban compuestas por compartimientos cúbicos, que proponían que el espectador abra pequeñas puertas, mire por cerraduras, meta su cabeza para escuchar audios y suba una escalera para acceder a los últimos pisos. Cada cubo relata a través de audios, fotografías, intervenciones plásticas y recreaciones distintas dimensiones de la vida de Alicia Raquel Delaporte, abuela del fotógrafo y artista Ezequiel Yrurtia.

El disparador para trabajar con la memoria de su abuela fue cuando en el año 2018, a partir de la lectura de una querella accedió a la declaración que había realizado un médico del Hospital de Vicente López, dentro del juicio que se llevaba adelante por

la desaparición de su abuela. En una entrevista realizada para este trabajo Ezequiel Yrurtia señala que:

> "Esto es lo que de alguna manera me recordó que había mucho ahí que no había explorado. Y además fue la única persona que me trajo, entre comillas, palabras directas de mi abuela. La única vez en mi vida. Me dio una frase: "no voy a decirte mi nombre. Por favor matame". Y eso fue suficiente"[128].

Cuando al año siguiente tuvo que hacer su trabajo final para la Escuela de Fotografía de Andy Golstein[129] decidió reconstruir la historia de su abuela. Durante varios meses entrevistó familiares y compañeros de militancia de su abuela, buscó en álbumes familiares y construyó una primera presentación que se trataba de tres libros intervenidos colocados de forma performática en el escritorio de su bisabuelo. Los libros eran artefactos artesanales, íntimos y frágiles en los que las páginas estaban intervenidas con fotos, calados, costuras, y se incluyeron textos escritos a máquina como un poema de Aida Bortnik y la querella de su padre en el juicio de lesa humanidad que juzga la desaparición de su abuela. La intención era que el espectador fuera descubriendo los libros mientras escuchaba unos audios de entrevistas en casette, y proponía crear un espacio cercano, privado y familiar entre el objeto y su espectador.



Fotos: gentileza de Ezequiel Yrurtia

[128] Entrevista realizada por la autora a Ezequiel Yrurtia, 28 de junio de 2022.

[129] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

A mediados de 2019 le presentó el proyecto, a la entonces, Directora del Museo de Sitio de Memoria ESMA Alejandra Naftal, y según el artista "a ella se le cayó un lagrimón y dijo esto me encanta, lo quiero acá (…). Ella recalcaba mucho eso de que sea una nueva voz que hablara de memoria. De los nietos de desaparecidos". Asique las estructuras de madera fueron la traducción de los contenidos y de la impronta que proponían los libros. Por eso se crearon cubos de madera que recomponían la sensación de introspección y de intimidad.

La instalación tuvo una perspectiva performática de acceso a la historia familiar del artista, por eso entre Naftal y Yrurtia se dieron algunas confrontaciones de perspectivas. Según contó el artista,

> "quería que para el espectador la información no esté servida (…) La historia no está ahí servida para que vos vayas y la veas, la historia que quiero contar, la historia a la que llegué. O sea yo tuve que viajar, escuchar mil horas a la gente, volver a agarrar esos audios una y otra vez y eso tiene una complejidad y si yo le sirvo al espectador esa información algo se perdía. (…) A mí me gusta poner a la gente a que se mueva, a que vaya, se meta, se exponga, meter la cabeza adentro de un cubo te da un lugar de privacidad que en la ESMA no existía y me gustaba eso. Y además era algo que traían los libros que era eso del tiempo, la necesidad del interés del espectador, sino la obra era imposible"[130].

En este sentido, la propuesta fue a que el espectador haga un proceso de indagación y de búsqueda entre los contenidos disponibles, que suceda una experiencia de descubrimiento y no solo de expectación. Por eso el acceso no quedaría disponible para todo el mundo si no existía un esfuerzo o el surgimiento de un espectador activo, que tenía que realizar acciones: abrir pequeñas puertas de madera, meter la cabeza dentro de la estructura de madera para escuchar audios, abrir cajones, subir peldaños. Y una cuestión que podía ocurrir y de hecho pasó es que algunos espectadores no se tomaran el tiempo para realizar esta experiencia de la obra y se retiraran sin mirarla. Yrurtia explica que,

[130] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

> "a Alejandra Naftal eso le chocó mucho, porque como se dedica a que todo el mundo vea, a que todo el mundo acceda, pero para mí no, para mi tenía que haber una complejidad (…) si alguien no le interesa no importa, hay mucha gente que pasa por acá y si queremos que lo vea el cien por ciento entonces no pongamos nada, pongamos un cartel con dos palabras."[131].

De hecho, toda la puesta permanente del Museo de Sitio se asienta en una idea museográfica de dar accesibilidad a los contenidos, y se piensa más en un espectador pasivo más que activo. Asique la instalación de esta muestra fue también una apertura del museo a otras formas de transmitir memorias.

Fotos: gentileza de Ezequiel Yrurtia

En relación a las narrativas que instala la obra "La gorda Silvia. Mi abuela" observamos tres tópicos interconectados que el museo no había trabajado en su muestra

[131] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

permanente: (1) la reconstrucción de una biografía y su vida familiar; (2) la militancia armada y los ideales de los desaparecidos y (3) las infancias en el medio de la militancia de los padres y durante la represión militar.

Sobre el primer punto, tal como sucede en varios proyectos artísticos de la generación de los hijos de desaparecidos, hay un esfuerzo por transmitir cómo era esa persona en la vida familiar, su personalidad y pequeñas anécdotas que relatan la vida cotidiana. Esta temática se aborda en distintos cubos compuestos por fotos a su abuela junto a sus hijos y a través de audios que exponen fragmentos de entrevistas que señalan por ejemplo que "era una mina que jugaba al truco conmigo y me ganaba siempre… y sabés porqué le decían la gorda Silvia? —No—Porque cuando se reía se le hinchaban los cachetes"; "era alegre… era una persona que se pensaba las cosas antes de decirlas", "los fines de semana nos sacaba… era una tipa… una mamá muy divertida".

Pero a lo largo del relato que exponen estas piezas artísticas, la vida familiar y la militancia comienzan a entramarse y a entrar en tensión. Por ejemplo en uno de los cubos hay una reconstrucción de una unidad básica, recreada en función de lo que el artista vió en el Casa de la Memoria Nono Lizaso, que era el lugar donde su abuela tenía reuniones de militancia. Sobre la pared del fondo del cubo, se ve una foto de su abuela caminando al aire libre, la insignia de la Juventud Peronista y afiches; y al girarla la pared se mueve y muestra una foto de su abuela amamantando, que responde a otra reconstrucción del otro lado del cubo que es la de un living familiar. En este caso, la dimensión familiar y militante de su abuela entran en diálogo; y como propone el filósofo Francoise Soulages (2008), las fotos son inacabables no solo por lo múltiple de su significación, sino por lo múltiple de sus nuevos usos y composiciones. En el mismo sentido, Didi-Huberman (2004) explica que los sentidos de toda foto se ven transformados a partir de la cadena de imágenes de la que es parte, ya que cada imagen se transforma en contacto con las otras, y en este caso la imagen fotográfica también queda transformada por los elementos plásticos que la rodean e intervienen, tal como veremos en otros pasajes de esta obra.

También, vemos fotos de niños flotar en una madeja de luces rojas que podrían indicar sangre o peligro; la foto de dos niños con guardapolvos escolares se hace inaccesible entre un tejido de hilos rojos; la imagen de unos niños se pierde entre hojas de libros quemadas. Y en los audios se escucha “fue un manicomio, los chicos… metidos en la guerra, o sea, todo seguía igual? Porque en eso creo que la pifiaron”, “lo atábamos, jugábamos a atarse y desatarse, lo atábamos en la terraza”; “Me acuerdo… bueno ahí eran, las armas, muchas armas o sea ahí teníamos el embute ese en el lavadero, se manejaban las armas, una locura, armas, granadas, armas sacaba, me metía en el embute, sacaba las cosas, yo creo que capas que yo era el único que entraba ahí… porque era una puerta chiquita”; “Yo de lo que sí me acuerdo, es que ella le dijo a los dos chicos, ´ si mamá no vuelve a casa una noche, ustedes van caminando a lo de Sofía´… le podés poner alegría en algún momento, podés contar una anécdota divertida pero en el fondo…. A mí me habían dejado viva y yo no me había dado cuenta”.

Fotos tomadas por la autora.

La narrativa de la infancia en el medio de la militancia de los padres y durante la represión militar, fue un tema que se fue abriendo paso en las entrevistas que realizó el artista y en la historia de su familia. Por eso sostiene que,

> "me pareció inevitable tocar esos dos tópicos. De hecho en las primeras entrevistas aparecía eso: la familia destruida de mi abuela y la familia reencontrada de la militancia. Y su estructura y accionar totalmente inesperado para mí también".

Aunque esta narrativa no emergió sin resistencias, había contradicciones, tabués, silencios, cosas que no se querían decir sobre todo en relación a las armas. Así, por ejemplo uno de los entrevistados le decía que su abuela estaba armada todo el tiempo y otra que ella nunca agarró las armas. Entonces, aunque la generación de los nietos quiera romper con algunas formas cristalizadas de narrar a los desaparecidos como la narrativa humanitaria, esto conlleva un esfuerzo y un trabajo en tanto "emprendedor de la memoria" (Jelín, 2022). Además de que hubo un impulso del artista por debelar, discutir, insistir. En una entrevista con un compañero de militancia de su abuela Ezequiel señala,

> "él me dijo, tu abuela y yo secuestrábamos autos y de repente yo agarraba el auto y la esperaba en la esquina. Cuando me explicó las formas que tenían de organizarse, las formas que tenían de tomar comisarías, las formas que tenían de secuestrar gente, cuando él me contó con lujo de detalles yo entendí que por acá iba la cosa. *Que esto era lo que me faltaba, yo quería saber en qué andaba mi abuela, qué eran esas cosas que hacían, qué hacían ellos cuando se juntaban y me empecé a enterar de eso*[132], que por ahí estaban toda la madrugada hablando, tomando mate. (…) relatos que nunca nadie le había traído, esos relatos de la militancia"[133]

Y lo que fundamentalmente lo que trae esta muestra es a un nuevo sujeto que aún no había sido narrado: los niños en contexto de dictadura. Niños rodeados de armas y de balas. La utilización de fotografías provenientes de archivos familiares muestra también otro desajuste de la narrativa, ya que según los estudios de Bourdieu (2003), las

[132] Las cursivas son nuestras.

[133] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

fotografías domésticas o familiares se instalan dentro del repertorio de imágenes y de narraciones sobre los pasados familiares. Por lo que la construcción del álbum familiar ha sido una tarea donde la selección y categorización de ciertos momentos del pasado, construye una narrativa especial en cada una de las familias en las que los sujetos materializan sus deseos de perpetuar ciertos momentos de la historia familiar, es decir que son documentos testimoniales de las historias familiares. Pero en un contexto de persecución y horror muchas historias quedaban en silencio, las historias de miedo y horror no se traducían en algo que quisiera dejar huella material, por eso las fotos de juegos y niños, al ser articuladas con otros objetos como balas o intervenciones artísticas vienen a subrayar algo que hace ruido, algo que pareciera ser una contradicción, niñez y violencia armada, algo que definitivamente no parece "normal".

Fotos tomadas por la autora.

La tarea de reconstrucción del trabajo de memoria que emprende este nieto no está teñida entonces de anhelo, nostalgia o por el deseo de reafirmar los lazos que quedaron rotos, sino que hay un fuerte deseo de decir lo que aún no estaba dicho y revisar el pasado con otros ojos. La militancia aparece narrada también como abandono a sus hijos y como "descuido"[134], y aunque se intente comprender las decisiones de la abuela en medio de la represión de la última dictadura militar se expone es dificultad.

[134] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

En uno de los audios el abuelo del artista que se había ido a vivir a España antes de la desaparición de su ex esposa dice:

> "yo le dije: mirá que vos criticás lo que yo hago pero vos posiblemente te vayas para siempre he…… quedándote acá… y bueno al final pasó. Quiere decir, que yo abandonaba a mis hijos, ella los estaba abandonando como yo, pero… ella con la esperanza de arreglar el país".

La obra también vuelve sobre los pasajes más dolorosos de esta historia: en uno de los audios se escucha el testimonio del médico que vio a su abuela cuando estaba secuestrada y el relato de su tía y su padre cuando se dieron cuenta que su madre no había vuelto a la casa y tuvieron que salir y llegar hasta la casa de la bisabuela en el medio de la noche y caminando descalzos por el conurbano bonaerense.

Pero el relato no intenta cerrar la historia y en uno de los audios de los pisos superiores de las torres se escuchan las palabras de un vecino "totalmente distinto… o sea si vos querés medir con tu metro lo que hizo ella, es prácticamente … muy difícil".

Entre duelos ancestrales y transmisión transgeneracional de la memoria

Finalmente me gustaría terminar esta exposición abriendo algunas cuestiones en relación al proceso creativo de la obra. Tal como relata el artista el proceso creativo tuvo distintas dimensiones, una más formal de hacer entrevistas, buscar en archivos familiares, editar audios y pensar formas de exposición de los materiales, y otra que tuvo que ver con un proceso interno y hasta holístico de conectarse con su abuela desaparecida. Según Ezequiel, cuando hablaba con su padre notaba que él "atravesó todo esto y generó una buena frialdad y una buena separación emocional del tema (…) No se pone a analizar, sentir o recordar a la abuela"[135], de modo que podríamos decir que de alguna forma aparecía un proceso de duelo detenido. La psicoanalista Alicia Werba (2002) en sus trabajos sobre la trasmisión entre las generaciones propone reflexionar en los duelos ancestrales, definidos como "duelos no procesados, en los que los ancestros siguen teniendo presencia a través de los descendientes. Estos ancestros son personajes idealizados, cuya representación ha sido investida con una fuerte carga

[135] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

libidinal y/u hostil y que a modo de "muertos vivos", no han logrado, por diferentes razones, una verdadera sepultura psíquica en sus descendientes. Como tales siguen teniendo vigencia en las generaciones posteriores, capturando y alienando sectores del psiquismo de uno o varios de sus descendientes (…) la dificultad de tramitación no se refiere solo a una pérdida propia, sino a una pérdida no elaborada, sufrida por un ascendiente, que produce efectos e impone un trabajo psíquico inconciente plus a la descendencia. Cuando en primera generación se clausura el procesamiento de un duelo, las generaciones siguientes no reciben las condiciones para la nominación de las emociones asociadas a los efectos de dichas experiencias" (Werba, 2002: 295-296).

En este sentido, Yrurtia, sostuvo que,

> "el médico ese trajo una frasecita y eso fue a buscar una información que no estaba y eso me generó como una angustia. Me trajo una angustia que no pude describir. Hoy agarro esa angustia que no pude definir y la doy vuelta. Le pude meter palabras, emociones, sensaciones, ojos, caras, me acuerdo de mi abuela, "me acuerdo de mi abuela" no tiene sentido esa frase, pero encuentro una imagen, una voz, un chiste, le dí memoria, esa palabra tan rara de la memoria. (…) Quería empezar a entenderla, y empecé a entender muchas cosas sobre mi viejo, empecé a entender a mi tía y la relación entre ellos, entender estructuras de familia que me han seguido durante toda mi vida y a mi abuela también. Como esa entidad que está, mi hermana tiene el mismo nombre que mi abuela, y una serie de cosas que me empezaron a bajar. Y de repente ahora cuando miro el árbol genealógico de mi padre se vuelve con un color más interesante, más textura, más detalle, tiene más sentido. Así que definitivamente fue la necesidad, algo ahí."[136].

En el estudio sobre las relaciones entre los vivos y los muertos la filósofa Vinciane Despret (2021), propone pensar las relaciones entre ellos desde espacios más porosos y flexibles, y señala específicamente que "los muertos piden que los ayudemos a acompañarnos; hay actos que realizar, respuestas que dar a ese pedido. Responder no solo consuma la existencia del muerto, sino que lo autoriza a modificar la vida de

[136] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

quienes responden" (Despret, 2021:18). En este sentido Ezequiel Yrurtia contaba que en el proceso de creación de la obra su relación con su abuela era cotidiana,

> "de pronto empezó a convertirse en un sujeto de ida y vuelta, de charla, de poder hablarle al aire, yo lo sentía atrás mío arriba, siempre ese rinconcito. Le hablaba ahí, le discutía, le preguntaba (…) ahora mirándolo para atrás, era re tenerla acá atrás en el hombro, haciendo que todo fluya y se encause, directamente a donde tenía que ir, porque fue todo muy así (…) Ella siempre estuvo muy presente y siempre estuve en comunicación con ella"[137].

Durante este período, también estuvo acompañado de una canalizadora o medum y comenzó a "hablar" con su abuela, y en este sentido, Despret (2021) resalta, que hablar es hacer, es hacer existir. Por ello, la producción de la obra creó, también, un nuevo espacio imaginario de encuentro entre las generaciones, una sutura, un proceso entre el pasado y el presente que generó impactos en la vida del artista y en el de su familia. Pero también la apertura a una perspectiva mágica de sanación del pasado.

Al pensar en el formato que tomó la obra: dos columnas de madera emerge la figura de un tótem, míticamente relacionado a un objeto mágico, un objeto protector de la tribu, del individuo o del ascendente o progenitor, ya que de hecho a veces los tótems cuentan leyendas o historias de una familia. En este caso la obra, como los tótems, cuenta la vida de la abuela, la ancestra desaparecida, y tal como los señala el artista la obra comenzó a cobrar una identidad y de alguna manera presentarse como su abuela, y cuando la tuvo que dejar en la ESMA ello conllevó una reflexión:

> "dejarla ahí a ´La Gorda´ en pandemia, quedó meses. Quedó en la ESMA mucho tiempo y siempre me preocupó o estuve muy atento a eso. O preocupación, de dejarla ahí entre tanta mierda, en un espacio tan fuerte, tan denso. Fue como "la dejamos a La Gorda sola, en la ESMA", como la volvimos a enserar, somos unos hijos de puta, no pudimos haber hecho eso. Pero también al momento de llevarla fue consiente esa decisión (…) También entiendo que en parte fue como una decisión de mi abuela y confié un poco en eso. Y como que también había algo bueno, como el

[137] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

> retorno a buscar ahí otras almas (…) Entonces era eso, una psicomagia, un caballo de troya ante tanta alma perdida, fue como metete acá que después te sacamos. Agarrate de acá, metete, es un cubo vacío, metete adentro que te sacamos de acá y un poco siempre estaba esa imagen. Por momentos consiente y por momentos olvidada"[138].

En este sentido, la obra y la abuela desaparecida se fusionan en una identidad, una identidad que tiene sus propios deseos y propósitos, y que, como propone Despret "los muertos tienen cosas que consumar, pero ellos mismos deben ser objeto de una consumación" (2021: 21).

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2003). *La fotografía un arte intermedio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gil Editor.

Despret, Vinciane. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan.* Buenos Aires: Ed. Cactus.

Didi-Huberman, Georges (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Feld, Claudia. (2013). "Las capas memoriales del testimonio: un análisis sobre los vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el Casino de Oficiales de la ESMA". En: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria, eds., Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa. Buenos Aires: Nueva Trilce.

Fleury, Béatrice y Walter, Jacques (2011). "De los lugares de sufrimiento a su memoria". En: Fleury, Béatrice y Walter, Jacques, comps. *Memorias de la piedra: ensayos en torno a lugares de detención y masacre*. Buenos Aires: Grancharoff Impresores..

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Lampasona, Julieta y Larralde Armas, Florencia. 2021. "El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror. Un análisis de la muestra permanente en el Museo Sitio de Memoria ESMA". Revista Rubrica Contemporánea, Universitat Autònoma de Barcelona. Con referato. Volúmen 10, Número 20. ISSN 2014-5748. Disponible en: https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v10-n20-lampasona-larralde

Larralde Armas, Florencia. 2022. *Ex ESMA. Políticas de la Memoria en el ex centro clandestino de detención*. Madrid: Editorial La Oveja Roja- Kamchatka.

Lemagny, Jean Claude (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: Editorial La Marca.

Soulages, Francois (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Werba, Alicia. (2002). "Transmisión entre generaciones. Los secretos y los duelos ancestrales". Psicoanálisis, págs. 295 – 313

[138] Op. Cit. Entrevista realizada por la autora.

Memórias dissonantes da ditadura em criciúma (sc): o monumento aos desaparecidos políticos de Santa Catarina no bairro Santa Luzia

Michele Gonçalves Cardoso[139]

Nathália Pereira Cabral[140]

O presente trabalho tem como objetivo proporcionar uma discussão, a partir da ótica da memória e do patrimônio, sobre o monumento Aos e Desaparecidos Políticos da Ditadura Militar de Santa Catarina. A obra foi construída no Bairro Santa Luzia na cidade de Criciúma, que fica localizada no sul do estado de Santa Catarina, Brasil. Este monumento foi inaugurado em 1995, sob autoria do artista Nilton Campos Altieri[141], e é considerado um dos primeiros monumentos do Brasil a homenagear as vítimas da Ditadura Militar, nomeadamente: Arno Preis (assassinado), Divo Fernandes (desaparecido), Frederico Eduardo Meyer (assassinado), João Batista Rita (desaparecido), Luis Eurico Tejera (desaparecido), Rui Pfutzenreuter (assassinado), Alceri Gomes da Silva (assassinada), Luiz Guilhardini (assassinado) e Paulo Stuart Wright (assassinado). Sobre o monumento erguido durante o governo do prefeito Eduardo Moreira (MDB)[142] o artista relata que:

> Nós estamos falando aí exatamente em torno de 27 anos, quem foi a organizadora e iniciou o projeto da execução desta obra foi a senhora De Luca[143] de Criciúma, na gestão do prefeito Eduardo Moreira. Justamente naquela época em que fui procurado pela De Luca e um representante da prefeitura municipal de Criciúma, eles me apresentaram a ideia do projeto e solicitaram uma reunião com eles e o prefeito da cidade para iniciar e executar

[139] Doutora em História. Professora do curso de História e do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Socioeconômico da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC.

[140] Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

[141] O autor utiliza como pseudônimo artístico seu sobrenome Altieri.

[142] Partido Movimento Democrático Brasileiro.

[143] Possivelmente se refere a uma professora e historiadora que lutou contra a ditadura militar na Ação Popular (AP) e foi torturada após ser presa na Operação Bandeirantes (OBAN).

> este projeto em homenagem aos desaparecidos políticos. Nessa oportunidade, eu ainda comentei com o prefeito: que esse monumento oficialmente elaborado e executado em praça pública na cidade de Criciúma, Santa Catarina, Brasil, foi o primeiro monumento oficial em homenagem aos desaparecidos políticos projetado e executado no Estado de Santa Catarina (Nilton Campos Altiere, entrevista, 13 de julho de 2022).

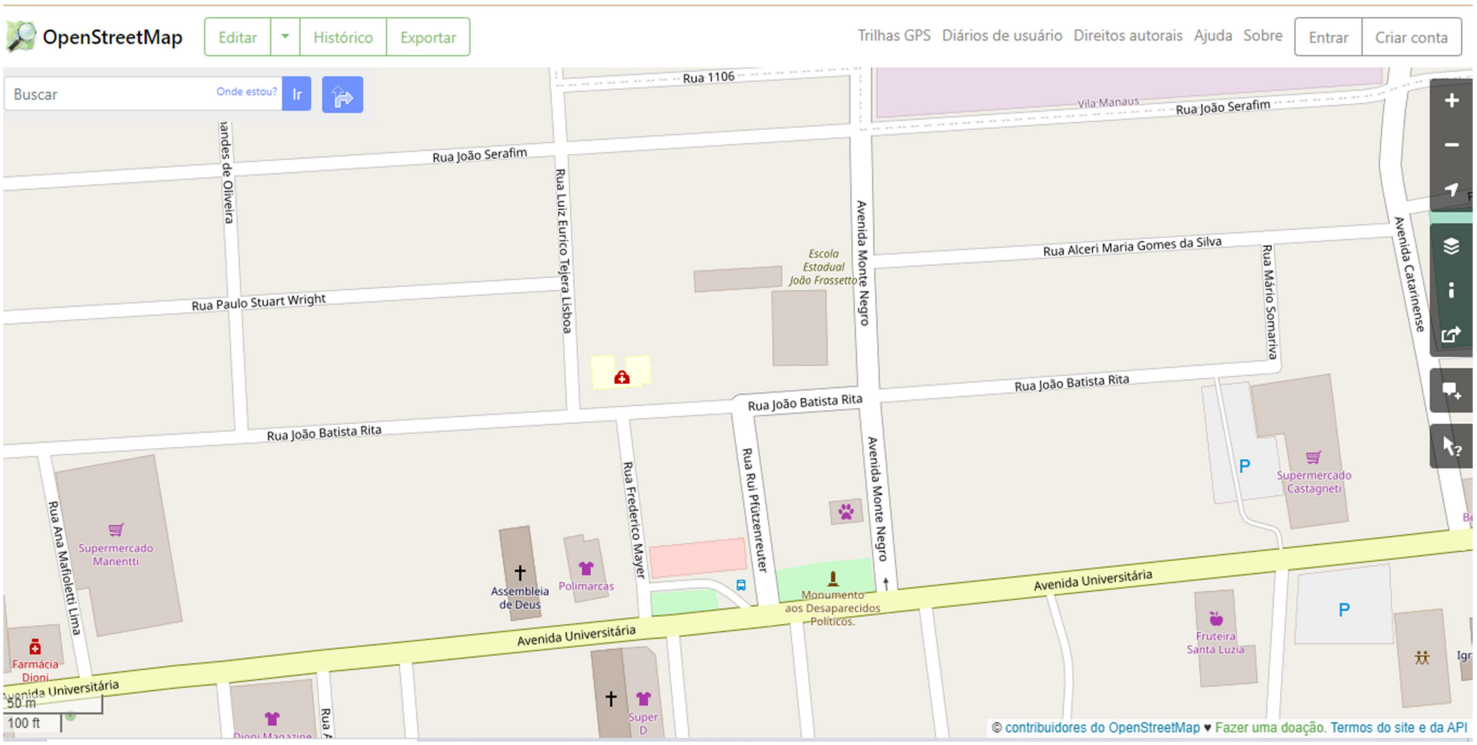
Ainda segundo o artista, na reunião com o prefeito, ele apresentou uma maquete do projeto piloto, já baseada nas intenções daqueles que propuseram a inciativa da obra junto ao governo, e assim, surgiu a ideia de um monumento que simbolizasse os desaparecidos políticos do estado de Santa Catarina, ficando a seu critério as proporções e materiais que seriam utilizados. Entretanto, seria desejo do prefeito uma obra que tivesse abrangência e repercussão a nível municipal, estadual e nacional. A partir dos debates, Altieri foi dando contorno para a obra.

> (...) Então veio, depois de alguns esboços, a forma de um ser humano que ele se encontra prostrado de joelhos, onde um joelho dele está dobrado e outro no chão... as mãos para trás e o rosto erguido. Olhando pro céu e o infinito. A simbologia desse desenho, dessa forma ali materializada, significa toda a luta e a resistência dessas pessoas que fizeram parte desse grupo de revoltosos que foram denominados desaparecidos políticos. Ali, aquela forma, aquela imagem, passa exatamente o seguinte para as pessoas: que ali foi imposto um regime, ali foi obrigado as pessoas a aceitarem uma ideologia... eles dobraram a parte física da pessoa, o que podiam controlar: o corpo. E por isso a razão de estarem com o joelho no chão e braços pra trás, mas a cabeça erguida significa que não dominaram a alma e o espírito dessas pessoas. Isso é o simbolismo daquele monumento (Nilton Campos Altiere, entrevista, 13 de julho de 2022).

Fonte: MANIQUE, Nei. **A longa espera da Família Rita**. 2007. Disponível em: https://www.engeplus.com.br/noticia/geral/2007/a-longa-espera-da-familia-rita#4 . Acesso em: 14 jul. 2022.

Fonte: Monumento aos desparecidos políticos, bairro Santa Luzia, Criciúma. foto por Nathália Cabral (2022).

Para além do Monumento, é importante destacarmos o que poderíamos chamar de ‘território memorial’ abrangendo as homenagens presentes em seu entorno. A praça em que foi erguida a obra é intitulada ‘Praça da Resistência Democrática’ e se espraia ainda, pelas ruas próximas ao monumento, que recebem os nomes de militantes catarinenses mortos ou desaparecidos, tais como: Alceri Maria Gomes da Silva, João Batista Rita, Rui Pfutzenreuter, Paulo Stuart Wright e Frederico Mayer.



Fonte: Ruas do bairro Santa Luzia em homenagem aos desaparecidos. Imagem: https://www.openstreetmap.org/#map=18/-28.70152/-49.42644 (2022).

Este importante espaço de memória tornou-se pauta constante na cidade. O emblemático território registra a luta contra a ditadura militar no Brasil, instigando diferentes posicionamentos sobre esta homenagem. O monumento passou por diversos momentos de abandono, propostas de revitalização, e inclusive, iniciativas de moradores da região que contestavam a homenagem materializada na nomenclatura das ruas. Apesar da forte resistência ao regime que ocorreu na cidade, há diversas iniciativas para invisibilizar a luta pela democracia, até mesmo, por negação das violências praticadas no período. Além do abandono e das ações negacionistas, há ainda, os

saudosos pelo regime militar, que principalmente, durante o período eleitoral de 2018, que levou Jair Bolsonaro à presidência, tornaram-se mais respaldados para se manifestarem publicamente.

Esses discursos de ódio, de negacionismo, de saudosismo, vinculados ao regime militar, impactam nas ações cotidianas deste território, levando ao abandono, ao esquecimento, à desvalorização e na ausência de ações educativas. Apesar do histórico de resistência presente em Criciúma, as memórias combativas, protagonizadas principalmente pelos trabalhadores das minas de carvão estão sendo silenciadas, e tornando-se cada vez mais dissonantes.

Ao analisarmos obras e monumentos é fundamental observamos como reverberam, para que, como menciona (Crippa, 2021), quando a mensagem comemorativa que lhe foi confiada no passado perde o sentido ou sofre com as injúrias do tempo, é necessário observar os aspectos que foram ignorados e deturpados, principalmente levando em consideração que há memórias sensíveis, as quais são difíceis de se lidar, como momentos de traumas e regimes totalitários. E é neste sentido que os profissionais que lidam com patrimônio se deparam com uma série de desafios, entre os principais as diversas contestações às memórias traumáticas.

Os espaços memorias sejam eles tombados como patrimônios ou criados para o fomento de determinadas memórias, são constantemente revisitadas pelos moradores que vão atribuindo novos sentidos a estes espaços. Nessas novas atribuições também estão presentes as contestações, esquecimentos e até mesmo, atitudes mais radicais quanto a não permanência destes espaços. Essas ações tornaram-se corriqueiras no monumento apresentado neste texto. Para citar um destes episódios, o artista relatou que há alguns anos recebeu uma ligação manifestando a seguinte preocupação: “Altieri, vem correndo para Criciúma! Um grupo de cidadãos do bairro Santa Luzia, por intermédio do presidente da associação de moradores, se reuniram em torno da praça e querem demolir o monumento com marretas!” (Nilton Campos Altiere, entrevista, 13 de julho de 2022). Ainda segundo o autor da obra:

> Naquele momento que eu me dirigi a Criciúma para conversar com a associação de moradores e o presidente da associação, eu simplesmente disse

> uma coisa a eles: realmente, hoje olhar esse monumento aqui, para a maioria das pessoas comuns que nem nós, que somos cidadãos, trabalhadores, que temos 70% do nosso tempo livre em torno do nosso trabalho e o restante em torno de nossa família, esse monumento significa justamente isso: amor, respeito e família. Porque realmente, tem nomes aí que nem eu consigo pronunciar, agora vocês já imaginaram essa pessoa que desapareceu, sumiu... que poderia ser um pai, uma mãe, um filho, um avô, que nunca mais pode ser visto, abraçado. Sentar em uma mesa e fazer uma refeição com a família, zelar por aquela família, então, quantos avós, pais e filhos desapareceram? Então, esse monumento aqui erguido, ele simboliza justamente isso, um fundamento uma razão e um porquê (...) eu peço e solicito que não destruam esse patrimônio, pois esse patrimônio é da cidade, é do bairro Santa Luzia, é do Estado de Santa Catarina, ele é do mundo. Porque ele representa o sonho de cada alma, o sonho, a esperança... que toda vez que vocês passarem aqui na praça da Santa Luzia e olharem para esse monumento, não olhem para ele com rancor, mas sim como um exemplo. Já imaginou a honra e o orgulho? O único bairro de Criciúma que tem um monumento dessa dimensão e dessa proporção? Já pensou pro prefeito em termos de mídia, de aceitação popular? Seria muito mais fácil pra ele ter feito esse monumento lá no centro. E outra coisa extremamente importante que não está sendo considerada olhando aqui pra esse monumento, nessa reunião: que dos três artistas que fizeram esse monumento, contando comigo e os outros dois artistas que tornaram ele possível, já faleceram. Então, esse monumento não representa só os desaparecidos políticos, ele representa o sonho de cada aluno que entra no ônibus pra estudar, pra cada mãe que levanta cedo e trata seu filho pra ele estudar e ter uma vida, uma esperança, um sonho de uma vida melhor (...) (Nilton Campos Altiere, entrevista, 13 de julho de 2022).

Segundo o entrevistado, uma das principais queixas dos moradores era referente ao tamanho do monumento que, segundo essa visão, ocupava muito espaço na praça e que os moradores não conseguiam pronunciar o nome dos homenageados que ali estavam na placa. Após o ocorrido, Altieri iniciou um trabalho de sensibilização com a comunidade, mesmo que inicialmente seu intento tenha sido uma conversa para reverter

a situação. Após sua fala, a comunidade aceitou manter o monumento de pé, entretanto, ainda são poucas ações que visam divulgar seu objetivo e o porquê de estar ali.

Apesar de evocar uma memória traumática e considerada por muitos como polêmica, o Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos é apenas uma das iniciativas de registro e divulgação do período militar no Brasil. Outro monumento e outros espaços também são evidenciados na cidade e demonstram as intensas lutas travadas por alguns grupos em torno da preservação e/ou esquecimento de determinadas narrativas. Essas disputas ultrapassam as memórias a respeito do período ditatorial, pois elas se cruzam com as memórias reivindicatórias dos operários do carvão e de seu sindicato. E são atravessadas ainda, pelos interesses do que se deve preservar ou não na Criciúma contemporânea.

Memórias e patrimônio na cidade do carvão

A cidade de Criciúma possui profundas marcas que demonstram sua relação com as atividades carboníferas. A extração do carvão mineral na região sul do estado foi um elemento fundamental para o desenvolvimento econômico, social e cultural das cidades, direta ou indiretamente, envolvidas nesses processos. Criciúma tornou-se polo da região concentrando em seu território uma parte significativa das estruturas relacionadas às atividades carboníferas, as quais tiveram início na década de 1910 prolongando-se de maneira, por vezes instável, até a década de 1990. Atualmente, a extração e o transporte do minério ainda ocorrem, porém, o setor não é mais considerado um determinante econômico, especialmente para Criciúma, que não apresenta mais atividades de exploração do mineral em seu território. Entretanto, apesar de seu enfraquecimento econômico, a cidade possui fortes vínculos com as memórias em torno das atividades carboníferas.

Na década de 1940, Criciúma recebeu o título de Capital Nacional do Carvão, nomeação que de muitas formas ainda é ostentada e valorizada no município. Mesmo sendo uma identidade em disputa com o título de "Cidade das Etnias"[144], a identidade carbonífera é constantemente reativada por meio de memoriais, exposições artísticas e

[144] A identidade baseada na ideia de Cidade das Etnias foi forjada no período de comemoração do centenário da cidade (1980) e se remete a valorização das etnias consideradas fundadoras da cidade.

de cunho histórico, exibição de documentários e pelo próprio clube de futebol, o Criciúma Esporte Clube, que propositadamente ostenta as cores amarelo, preto e branco, que representam o ouro negro, ou seja, o carvão mineral. Para além de ações pontuais que reativam a memória das atividades carboníferas, as marcas do carvão estão presentes no desenho urbano, nos nomes dos bairros, nos monumentos erguidos, nas estruturas da Estrada de Ferro Dona Teresa Cristina, nas edificações das empresas carboníferas, nas "bocas" de minas ainda abertas, na gravidade da poluição de rios e solo, na quantidade de rejeito de carvão (pirita) espalhada na cidade, na mina de visitação Otávio Fontana e, principalmente, nas memórias dos trabalhadores e trabalhadoras envolvidos/as nas diversas atividades vinculadas ao carvão, fortemente registradas no acervo do Sindicato dos Mineiros.

O discurso de cidade carbonífera está marcadamente centrado numa perspectiva de modernização e progresso, buscando uma narrativa linear em que atrela a descoberta do mineral aos imigrantes e, que, desde este fato, a cidade teria se desenvolvido a partir do trabalho incansável de todos os agentes envolvidos, que, no caso desta perspectiva, seriam mineradores e mineiros. Este discurso oblitera importantes questões presentes no cotidiano de uma cidade carbonífera, enfatizando apenas uma narrativa homogênea e harmoniosa, que sustenta inclusive, o status de município referência para a região sul catarinense.

Contudo, esta narrativa invisibiliza os diversos elementos que nos proporcionam conhecer as atividades por outros aspectos. Podemos destacar, por exemplo, as edificações para beneficiamento e transporte do carvão, que hoje compõem o cenário da cidade. A maioria está desativada e abandonada, ruindo pela ação do tempo. Situadas em bairros periféricos ou mesmo na principal avenida da cidade, essas estruturas são consideradas esteticamente pouco aprazíveis para o olhar dos citadinos e de turistas e, por isso, não são alvos de processos de revitalização, tampouco são percebidas como potencial para a patrimonialização ou, especialmente, como representativas do patrimônio industrial (Cardoso; Coelho, 2021).

Sobre as ações de preservação do patrimônio na cidade destacamos que até o ano 2000, somente dois bens eram preservados pelo poder público municipal de Criciúma: o prédio da antiga sede da prefeitura municipal, atual Casa da Cultura Neusa Nunes Vieira, e a mata atlântica preservada no bairro Mina União. Nos anos que se

seguiram foram realizados outros 19 processos de tombamento em nível municipal, totalizando 20 edificações e monumentos salvaguardados, com a adição da mata nativa já citada. Observa-se na totalidade dos bens edificados a valorização de quatro tipologias principais que se confundem na percepção da sociedade. São edificações e monumentos em sua maioria alusivos às memórias da imigração (4), religiosa (6), da modernização/urbanização (3) e do carvão (6). No entanto, podemos entender que quase todas as edificações apontadas na tipologia religiosa também fazem alusão aos processos de imigração ocorridos na cidade ao final do século XIX (Monteiro, 2013).

Se focarmos nos seis bens tombados alusivos à memória do carvão, encontramos: a ponte de ferro do Bairro São Roque, a Mina Modelo Caetano Sônego, o antigo prédio do Departamento Nacional de Produção Mineral, hoje Centro Cultural Jorge Zanatta; a caixa de embarque de carvão do bairro Laranjinha, o Monumento aos Homens do Carvão, e a chaminé do bairro Próspera, parte da antiga usina termoelétrica que gerava energia para a cidade antes da rede elétrica estadual.

É possível observar que os bens patrimonializados alusivos à memória da exploração carbonífera em Criciúma ressaltam um passado pouco conflitivo, demonstrando um discurso oficial que reflete uma memória homogênea e harmônica sobre este processo histórico tão complexo para uma região que ainda hoje assiste aos seus desdobramentos com reflexos positivos e negativos para a vida urbana e de seus habitantes. Em 2017, o projeto de pesquisa Memórias e Identidades: as estruturas carboníferas como Patrimônio Cultural de Santa Catarina mapeou somente em Criciúma a existência de mais de 35 conjuntos de bens e lugares alusivos à exploração da indústria carbonífera e os processos decorridos ao seu redor (Costa; Osório, 2017). Contrastando com os 6 bens tombados, pouco ou nada preservados pelo poder público municipal, é possível observar uma vontade política para o silenciamento da mineração na cidade, silêncio esse que é rompido reiteradas vezes pelas memórias individuais e coletivas e pelas estruturas ainda presentes na cidade, como já mencionado.

Para além das edificações e de sua materialidade, as memórias dos tensionamentos entre a classe trabalhadora e patronal pouco aparecem nas narrativas da cidade carbonífera. A intensa atuação do sindicato dos mineiros deu à cidade um outro título um pouco menos conhecido de seus munícipes: a cidade mais comunista do Brasil. Os tensionamentos entre mineradores e mineiros marcavam o cotidiano da

cidade e extrapolavam as relações cotidianas. No dia da instalação do golpe militar no país,

> ao narrar a greve geral que se seguiu ao golpe, Jorge Feliciano afirma que quando chegou a notícia do golpe, aglomeraram-se no centro da cidade somente entre mineiros ativos e aposentados cerca de seis mil pessoas. Contando com o apoio da Rádio Difusora, o Sindicato seguia articulando a greve. Um dos objetivos da greve era resistir ao golpe na cidade, mantendo os movimentos sociais vivos e os militares afastados, para aguardar o apoio de Leonel Brizola e dos exércitos vindos de Porto Alegre. De acordo com Jorge Feliciano, a greve foi comandada da Rádio Difusora que havia sido tomada por trabalhadores. (Modolon, 2013, p. 25)

Com a instalação do golpe militar em 31 de março de 1964, e com o fim da greve geral, dezenas de líderes sindicais e representantes de partidos políticos foram presos. Por conta do histórico de reivindicações na cidade, a ligação entre o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Sindicato dos Mineiros de Criciúma, teve grande visibilidade.

> Em um processo movido pela Secretaria de Segurança e Informações e pelo Departamento Central de Informações, em outubro de 1974 que tinha como objetivo identificar os responsáveis pela estruturação do PCB em Santa Catarina. O documento faz uma análise do cenário criciumense e das agitações ali conhecidas, utilizando-se de um Inquérito Policial Militar já existente, datado de 1964, episódio em que foram presas pessoas consideradas subversivas pelo regime e que participaram da greve geral deflagrada em resistência ao golpe militar, quando "ocorreu a prisão dos principais líderes e dirigentes sindicais de Criciúma". No documento, consta a seguinte afirmação: "A Zona Carbonífera de Criciúma e municípios vizinhos é muito propícia à infiltração comunista, ou pelo menos às agitações dadas as condições de vida daqueles que ali labutam". O que mostra que para o regime, Criciúma era um reduto comunista no estado e também ajuda a explicar a razão para o regime

> mirar em Criciúma e através da Operação Barriga Verde prender 13 pessoas ligadas a região. (Modolon, 2013, p. 51 e 52)

As condições de vida que seriam propícias à infiltração comunista, segundo o documento acima citado, estavam relacionadas à exploração dos trabalhadores e das trabalhadoras do carvão. As constantes greves por melhorias nas condições de trabalho e, também salarial, transformavam a cidade em palco de guerra, com direito ao uso de dinamites nas difíceis negociações com as carboníferas. Relacionadas ainda ao trabalho nos subterrâneos das minas, as reivindicações por equipamentos de segurança estavam pautadas nos corriqueiros acidentes de trabalho que incapacitavam temporária ou permanentemente os trabalhadores.

Nos episódios mais graves, os acidentes causaram a morte do trabalhador, sendo um dos acontecimentos mais impactantes o desastre ocorrido na Mina de Santana[145], no município de Urussanga em que 31 mineiros perderam a vida. A morte também chegava a médio prazo quando era decorrente das inúmeras doenças relacionadas à mineração, especialmente a pneumoconiose. A doença pulmonar é resultado da inalação da poeira do carvão que se espalha pelo pulmão e pode levar à obstrução das vias aéreas. Um número incontável de trabalhadores perdeu a vida em decorrência da doença, o que apontava a emergência da adequação para o trabalho nas minas de carvão.

A luta pela sobrevivência dentro e fora das minas, fortaleceram os movimentos sindicais e também, políticos. No período ditatorial, a cidade de Criciúma foi conhecida como "Cuba brasileira", e por isso, alvo de diversas intervenções, entre elas, podemos destacar a instalação do GAC 28º - Grupo de Artilharia de Campanha - em 1977. (Zanelatto, Trichês, Carola, 2016). O 28º GAC juntamente com outros espaços criados na cidade, objetivavam diminuir a atuação dos trabalhadores, assim como, de qualquer ato contrário ao regime político do período.

Memórias dissonantes

[145] Em 1984 uma grave explosão gerou a morte de dezenas de trabalhadores mineiros, o acontecimento é considerado a maior tragédia da mineração no país.

Entrou como pauta na câmara de vereadores de Criciúma o requerimento no 646/2021 do vereador Daniel Frederico Antunes, em que se expressa o seguinte questionamento ao chefe do poder executivo municipal:

> Existe projeto para revitalização da Praça do Bairro Santa Luzia, onde está localizado o Monumento aos Desaparecidos políticos da época do Regime Militar? Em caso de resposta positiva, qual prazo para execução da obra? Em caso de resposta negativa, o motivo de ainda não ter sido feito, sendo que falta de manutenção e abandono do local tem causado transtorno tanto para os comerciantes locais quanto para a população que trafega a região[146].

A tramitação continua e pelos relatórios disponíveis no site da câmara de vereadores, ainda sem respostas. Também continua sem respostas, ou melhor, sem a sua efetivação, o projeto de lei aprovado em 2013 que buscava identificar os locais públicos ou particulares de memória utilizados para ações da ditadura militar em Criciúma[147]. A princípio seriam três edificações utilizadas para interrogatórios e/ou aprisionamentos: Prédio da Fundação Cultural de Criciúma, Colégio Estadual Professor Lapagesse e Estádio Heriberto Hulse. Estes espaços poderiam ainda, compor um roteiro de memória da ditadura militar no Brasil, abrangendo o Monumentos aos Mortos e Desaparecidos Políticos e o Monumento a Anistia[148], ambos em Criciúma. Por falta de verba e de tensionamentos na cidade, as placas de identificação nunca foram produzidas.

Mas porque a cidade de Criciúma que possui sua história tão vinculada aos movimentos de contestação à ditadura militar, não consegue manter uma memória ressignificada destes processos atualmente? A luta dos trabalhadores mineiros e a luta contra a ditadura militar no Brasil – ambas muito próximas na cidade - seriam memórias incômodas? Memórias difíceis? Memórias dissonantes? Vamos nos ater ao último termo sugerido: memórias dissonantes.

---

[146] Disponível em: https://www.camaracriciuma.sc.gov.br/sessao/63a-sessao-ordinaria-da-1a-sessao-legislativa-da-19a-legislatura-25691

[147] Disponível em: https://www.camaracriciuma.sc.gov.br/noticia/locais-publicos-ou-particulares-de-memoria-utilizados-para-acoes-da-ditadura-militar-serao-identificados-na-cidade-2283

[148] Localizado no bairro Universitário.

Objetivando pensar no termo “dissonante”, as autoras Cristina Meneguello e Viviane Borges (2018, p. 362) destacaram que a elaboração da fórmula musical de “patrimônio dissonante” elaborada por John Tunbridge e John Ashworth buscava cunhar um termo que pudesse descrever os locais em que há percepções díspares sobre um evento ocorrido, como por exemplo, percepções de algozes e de vítimas. Em geral, esses bens provocam debates éticos e oscilam entre ações de preservação e de esquecimento, já que evocam memórias de grupos sociais considerados incômodos, marginais e historicamente apartados da memória pública.

Essas vozes dissonantes passaram a ser atentamente ouvidas a partir das demandas contemporâneas que atuaram no processo de ressemantização do conceito de patrimônio, e também na própria reconfiguração do campo. Diversas ações foram protagonizadas por diferentes atores sociais que produziram resistências a respeito dos atos de lembrar e de esquecer. Esse movimento proporcionou novas abordagens, a visibilização de narrativas silenciadas, a difusão de saberes, a materialização de conhecimentos e a reivindicação identitária e por direitos.

Nesse contexto, a ampliação dos debates em torno dos espaços que por muito tempo foram relegados como os locais que remetem ao sofrimento, à punição, à exceção e à morte, geraram a necessidade de pensar esses patrimônios a partir de um complexo exercício de conceituação, dando o contorno de “patrimônios difíceis ou sombrios”. Esses patrimônios “podem reunir a função de memorial ou de local de peregrinação com a finalidade de rememoração coletiva e de reconhecimento de direitos e de reparação” (Meneguello, 2020, p. 245). Também intencionam evitar a ocultação de fatos e o descrédito das vítimas, proporcionando por meio da memória da dor a perplexidade e a possível empatia, contribuindo ainda para a elaboração de políticas de reparação e justiça, ou mesmo, auxiliando as vítimas e seus descendentes a lidar com o passado (Meneguello, 2020, p. 246).

No caso ainda dos espaços vinculados a memória de ditaduras, em especial quando falamos do caso brasileiro, podemos pensar também na perspectiva de “passados que não passam”, sendo esses, processos considerados mal digeridos pela sociedade como afirmado por Mariana Joffly e Viviane Trindade, acontecimentos que seguem tendo repercussões porque nem todos os setores envolvidos sentiram-se apaziguados, de modo que há questões que demandam do presente uma solução mais

satisfatória (2009, p. 131). Ao se tratar dos debates acerca das memórias da ditadura, as expectativas nem sempre atendem a todos, especialmente aqueles que foram marginalizados e vivenciaram uma memória traumática.

A difícil presença dessas memórias materializadas em Criciúma podem ser percebidas pelo estado em que os monumentos se encontram. Como evidenciado na matéria acima citada, a comunidade do bairro Santa Luzia questiona a falta de manutenção da Praça da Resistência Democrática, que além da manutenção básica, também está relacionada a depredação do próprio Monumento aos Mortos e Desaparecidos Políticos. Muito próximo deste monumento está localizado o Monumento a Anistia, que atualmente se encontra totalmente depredado e sem nenhuma placa indicando do que se trata. Além dos monumentos já constituídos, como também mencionado na notícia acima, o registro por meio de placas dos espaços utilizados para coleta de depoimentos e também, de aprisionamentos, já aprovado na câmara de vereadores, nunca foi efetivado por conta da falta de recursos e também, por tensionamentos dos representantes que fazem uso desses espaços atualmente.

Nesse cenário o poder público municipal tomou uma postura de "esquecimento" destes espaços; parte das comunidades envolvidas se preocupam mais com a estética e segurança destes lugares do que com o registro das memórias que carregam; grupos vinculados a diversos movimentos sociais e coletivos organizados lutam para a preservação da memória de resistência à ditadura e "para que nunca mais aconteça"; o artista que desenvolveu a obra deseja que ações de sensibilização sobre o tema aconteçam; grupos conservadores criam narrativas sobre o regime militar de modo saudoso e sem levar em consideração dados objetivos a respeito do período, como a corrupção e a violação de direitos humanos; e, os/as estudantes e moradores que vivem no entorno da praça nem sempre conseguem relacionar todos esses movimentos com o Monumento que por vezes, é mais utilizado como ponto de referência para encontros cotidianos.

E é neste múltiplo espaço em que as lutas e as memórias vão se reconfigurando e perpetuando a presença do Monumento aos mortos e desaparecidos políticos; da Praça da Resistência Democrática e das ruas do entorno que configuram este território de memória e resistência.

REFERÊNCIAS

BEVERNAGE, B. (2020). **História, memória e violência de Estado**: tempo e justiça. Vitória: Editora Milfontes, 2020. 419 p.

BORGES, V. T. (2018). Patrimônio, memória e reparação: a preservação dos lugares destinados à hanseníase no estado de São Paulo. São Paulo: UNESP.

CARDOSO, M., Coelho. T. (2021). As memórias dissonantes do carvão: atividades educativas do Centro de Memória e Documentação da UNESC – CEDOC. Revista História Hoje, 10 (19), 102-122. Recuperado de **https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/746**

COSTA, M., OSÓRIO, P. S. (2017). Memórias e Identidades: as estruturas carboníferas como Patrimônio Cultural de Santa Catarina. Criciúma: Copiart/EdiUnesc.

JOFFILLY, M., BORGES, V. (2019). A História do Tempo Presente e outros campos da história. ELÍBIO, A*., SCHURSTER, K., PINHEIRO, R.* (ed). **Tempo Presente**: uma história em debate (pp. 125-146). Rio de Janeiro: EDUPE.

MENEGUELLO, C. (2020). Patrimônios difíceis (sombrios). CARVALO, Aline; MENEGUELLO, Cristina (ed). Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos (pp. 245-248). Campinas: Editora Unicamp.

MODOLON, M. (2013). A ditadura militar em Criciúma: aspectos da repressão e resistência. Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, Brasil.

MONTEIRO, R. (2013, novembro). As legislações de proteção ao patrimônio histórico e os tombamentos municipais em Criciúma/SC. Ponencia presentada em I Simpósio de Patrimônio Cultural de Santa Catarina - "Patrimônio Cultural: Saberes e Fazeres Partilhados", Florianópolis, Brasil.

ZANELATTO, J., TRICHÊS, J., CAROLA, C. (2016). Do golpe militar a instalação do 28º Grupo de Artilharia de Campanha (GAC): à ditadura civil-militar na capital nacional do carvão (1964-1977). Antíteses, 9 (17), 200-221. Recuperado de **https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/21082/19132**

ENTREVISTA

Nilton Campos Altieri, comunicación personal, 13 de julio del 2022.

Mostra Brasil +500:
entre memórias rurais, imagens do povo em conflito e tempos da nação

Vagner Silva Ramos Filho [1]

"Há no Brasil um mito de não violência que fundamenta a construção mítica da sociedade brasileira como a boa sociedade, pacífica e ordeira" (Chauí, 2017, p. 26). Na virada do século XX para o XXI, essa ideia foi bastante presente no "Brasil + 500: Mostra de Redescobrimento", inaugurada no ano de 2000, que circulou pelo país e outros lugares do mundo. As críticas contundentes a essa figuração evidenciaram como as "disputas pelos sentidos do passado na esfera pública são sempre lutas por poder" (Jelin e Vinyes, 2021, p. 18). Para entender o lugar das imagens nessa construção simbólica, é fundamental considerar a "diversidade de mecanismos para lidar com o passado e a forma como tais mecanismos são incorporados, interagem com, e até constituem parcialmente contextos culturais, sociais e políticos mais amplos" (Bevernage, 2020, p. 11 e 15).

A Mostra é certamente um ambiente fértil para pensar algumas relações entre memórias rurais, imagens do povo em conflito ligado ao sertão da região Nordeste brasileira e tempos da nação. Nesse processo, as imagens são centrais, porque "constroem sentidos para os acontecimentos, ajudam a rememorar e permitem transmitir o sucedido as novas gerações, enfim, colaboram para evocar o vivido e conhecer o não vivido" (Feld e Stites Mor, 2009, p. 25). Daí surgem importantes perguntas. Diante de atualizações do passado brasileiro, quais os valores das imagens acionados na Mostra? Nas imaginações do povo, como geram memórias e constroem seus sentidos no módulo de "Arte Popular"? Nas reavaliações de passados conflituosos, até que ponto conseguem representar ou não eventos suscitados neste módulo?

Sobre essas imagens, impera nas análises a figuração de seu poder, de sua fama, de sua face popular. Porém, concordo que a "exposição e demolição crítica do poder vil das imagens é tão fácil de ser realizada quanto ineficaz, pois é possível posicionar-se contrariamente a elas e, no entanto, tudo permanecerá praticamente

[1] Doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - Processo 19/23503-4). Email: vagner.ramosf@gmail.com . Aceito a publicação deste trabalho nas atas do "Primer Congreso Internacional "Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias (2022).

idêntico" (Mitchell, 2015, p. 170). É por isso que deslocarei a pergunta de "o que as imagens fazem para o que elas querem, do poder para o desejo, do modelo do poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo subalterno que deve ser interrogado ou, melhor, convidado a falar". (Mitchell, 2015, p. 171). Trata-se de um modo de abordá-las que considera figurações de sua impotência, de seu drama e de sua face impopular. Talvez ofereça questões relevantes para repensar dinâmicas sobre "o que nos é permitido ou não ver, ao que somos levados a ver, e a como consideramos a visão ou a falta dela" (Schiavinatto e Meneses, 2020, p. 8), em imaginações do povo que marcam o mundo contemporâneo.

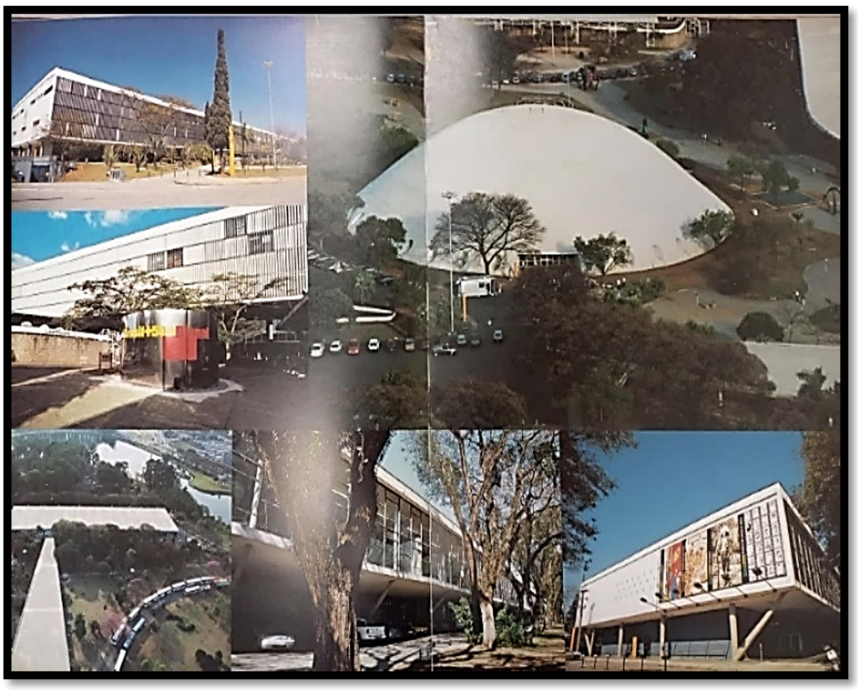
Atualizações do passado brasileiro

A Mostra "Brasil +500" congrega um conjunto de experiências que a tornam um objeto significativo para formas de história do tempo presente empenhadas em analisar "um passado atual, ou melhor, um passado em permanente processo de atualização e que, portanto, intervém nas projeções de futuro elaboradas por sujeitos e comunidades" (Franco e Levín, 2007, p. 31). A circunstância em que se desenrola faz com que os acontecimentos rememorados sejam atravessados por processos subjetivos de significação. Os sujeitos envolvidos se "movem e orientam em um presente que se aproximam e distanciam simultaneamente de passados vividos nos espaços de experiência e dos futuros incorporados em horizontes de expectativa" (Jelin, 2009, p. 120). Em torno destes referenciais, os sentidos que se constroem e reconstroem em cena podem ser compartilhados ou confrontados de diversos modos.

As marcas da atualização do passado são múltiplas. Uma das formas de notá-las é entendendo o lugar da "Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais", presidido pelo banqueiro Edmar Cid Ferreira, como uma das maiores fomentadoras do modelo de megaexposições. Ferreira apresentava a Mostra como o "panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, ou seja, a alma brasileira, nos últimos 500 anos" (Brasil+500, 2000, p. 21). Os módulos eram: Arqueologia; Arte: evolução ou revolução?; Carta de Pero Vaz de Caminha; Artes Indígenas; Arte Barroca; Arte Moderna; Negro de Corpo e Alma; Arte Afro-Brasileira; Arte Popular; Arte do Século XIX; Imagens do Inconsciente; Arte Contemporânea; e Olhar Distante. A ideia em operação consistia em tentar criar "um ponto de convergência que levasse em conta

realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional" (Aguilar, 2000a, p. 12).

Figura 1



"Brasil + 500", Parque do Ibirapuera, cidade de São Paulo
(Brasil+500, 2000, p. 36 e 37)

A exposição foi realizada em um lugar simbólico na cidade de São Paulo, com capacidade de conferir distinção a evento que se almejava nacional, com vasta intensão de repercussão internacional. A aliança entre a iniciativa privada como maior fomentadora do evento e entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo que eram detentoras dos espaços em que Mostra ocorreu teve respaldo institucional do governo federal em muitas instâncias. Para Ferreira, a mostra em São Paulo e sua itinerância pelo país era configurada como evento "sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico" que criava "um novo momento na auto-estima do brasileiro". No circuito internacional, é exposta como "viagem de nosso patrimônio, que revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea", "consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da inteligência críticas nacionais" (Aguilar, 2000a, p. 13). [149]

[149] A Mostra ficou em exibição em São Paulo de abril a setembro de 2000 e depois teve itinerâncias por cidades no Brasil de norte ao sul e ao redor do mundo, em cidades como Buenos Aires (Argentina),

A simbologia estruturada no lema da Mostra chama igualmente atenção. Sua composição leva-nos a pensar sobre os sentidos evidentes e ocultos no pressuposto fio temporal que enreda pela exposição. O valor que as imagens adquirem é crucial nesse empreendimento de representações. De forma proposital, dirigia-se tanto ao passado quanto ao futuro nesse "redescobrimento" de uma larga produção artística que se colocava como um eixo referencial entre o pretérito e o porvir do país. Assim, a organização dos seus módulos estabelecia um "campo semântico que simulava uma espécie de eternidade da nação, desde o tempo de antes, o mais longínquo, até às obras de anteontem e o que mais vier". Com tais operações, "cria simulações para a duração virtual dessa configuração identitária chamada Brasil" (Schiavinatto, 2019, p. 68 e 69).

Os distintos catálogos da Mostra são formas interessantes de acessar tais simulações, porque dão a ver muitos empreendedores de memórias, tais quais os responsáveis pela Associação organizadora, o curador geral da exposição e os curadores específicos dos seus módulos. Nesse quesito, o importante é perceber que tais "empreendedores se envolvem pessoalmente em seu projeto, mas também comprometem outros/as, articulando participação e uma tarefa organizada de caráter coletivo", assim como "gerando projetos, novas ideias e expressões, com a capacidade de mobilizar e organizar grupos por sua causa" (Jelin, 2009, p. 124). Como produto de empreendimento sofisticado, o catálogo apresenta traços de concepção da exposição ao mesmo tempo que cria uma memória sobre a experiência da mostra. Essa abordagem instiga uma leitura a contrapelo, com intuito de se notar tensões entre hierarquias, mecanismos de controle e subversões em jogo. Em meio ao fio temporal projetado na exposição, existem camadas, capas e estratos que estes documentos possibilitam analisar por diversos ângulos.

A Mostra procura se distinguir de outras exposições de muitas formas. O escrito de abertura do catálogo principal não podia ser mais sugestivo. Em "Um feito único", de autoria de Edmar Cid Ferreira, é enfatizada a opção de "incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil", pois, em vez de apresentar obras de arte de forma museológica tradicional", transformou-se "cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da

Santiago (Chile), Lisboa (Portugal), Londres (Inglaterra), Oxford (Inglaterra), Paris (França), Bordeaux (França) e Nova York (Estados Unidos da América).

compreensão do seu conteúdo". Atribui-se à tal escolha a capacidade de "ambientar, seduzir e atrair o público", unindo "educação, cultura e entretenimento", em meio à experiência anunciada como uma "caminhada fascinante pela história da nossa arte e da nossa civilização" (Brasil+500, 2000, p. 20 e 21).

Figura 2

Catálogo geral do "Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento"
(Brasil+500, 2000, p. 3 e 4)

Em observação cuidadosa, as narrativas do catálogo mostram tensões sobre a feitura da exposição. Em "O Ponto de Chegada", Nelson Aguilar, o curador geral da Mostra, fala de um longo caminho percorrido, mencionando como a equipe de curadores "trabalhou com afinco para fazer frente ao desafio de criar uma exposição que, ao mesmo tempo, celebrasse e fizesse jus à realidade do país. (...). Salta aos olhos o dizer de que "a decisão mais delicada da Mostra, sem dúvida, teve a ver com o aporte cenográfico", em função da seguinte dúvida - "como tornar a sugestão vinda da Diretoria compatível com a proposta curatorial primeira?" (Brasil+500, 2000, p. 24). Em outras palavras, era como se perguntasse - como criar um espetáculo imersivo que combine com a dura realidade do país? O curador sinaliza que a resposta veio da própria Arte Contemporânea, do afã de integrar o público à obra como ocorre em uma instalação.

Nesse labirinto do presente, “o passado, mais do que a história, torna-se um objeto de atração (política, afetiva, erótica, escapista) quando não uma obsessão, para uma diversidade de sujeitos, interessados em chegar a um acordo com ele (ou em impedir que exista esse acordo)” (Avila, 2021, p. 35). O valor das imagens encontra-se nessa arena, figurando centralmente na configuração imaginária nacional que era atualizada de várias maneiras. Tais comemorações situaram-se no meio do fogo cruzado entre manutenções de ilusões comunitárias e reivindicações de guerrilhas comemorativas no período. Muitos foram os usos políticos do passado que variaram entre legitimação e conjuração, adesão e exclusão, revitalização e enfraquecimento, permanência e mudança em tempo que se abriam potencialmente ao pretérito e ao porvir.

Imaginações do povo entre a lembrança e o esquecimento

Nessa “Era da Comemoração”, os discursos sobre o povo brasileiro foram vastos. Na interpelação das “atualizações do tempo histórico” em curso (Araújo e Pereira, 2019), o instigante não é “dar conta da história de um povo, mas pensar processos que formam a própria ideia de povo” (Neves, 2010, p. 15). Em muitas narrativas, a violência era naturalizada por meio de crenças bastante generalizadas, como as de que o “país é um dom de Deus e da Natureza”; um país de “povo ordeiro”; um “país sem preconceito”; um “país acolhedor”; um “país de pluralidade regional” (Chauí, 2000, p. 7 e 8). Em contraponto à disseminação deste falso consenso luso-colonial de “paraíso tropical” e de “democracia racial”, o evento foi marcado pelos não ditos da violenta história nacional – extermínio de indígenas, negros, camponeses. -, ocasionando movimento de confronto à memória oficial conhecido como “Brasil: outros 500”.

As imaginações históricas nesse cenário eram produzidas por inúmeras “máquinas de atualizar o tempo” acionadas em função de muitos usos políticos do passado na arena pública que estão na interseção entre políticas de memória em torno do rural e políticas de tempo em torno da nação (Ramos Filho, 2022). Elas funcionam, por um lado, à medida que “o passado é transformado em memória depois de ter sido selecionado e reinterpretado segundo as sensibilidades culturais, as interrogações éticas e as conveniências políticas do presente” (Traverso, 2012, p. 10). E, por outro, ao congregar “conjunto de operações que, ao sancionar o que é próprio ou característico do

presente, constrói um ‘outro’ excluindo-o diacronicamente ou sincronicamente” (Mudrovic, 2018, p. 10), com uso ampliado de qualificações sobre o que seria arcaico e/ou moderno em tais operações.

O repertório visual mobilizado para a montagem das exposições envolveu escolhas e renúncias diversas, situadas entre “protocolos armados de escrita da história”, “memória disciplinar de história da arte” e “consumo público massivo”, que harmonizaram e/ou tensionaram debate sociais da época (Schiavinatto, 2019, p. 50, 51, 69). A Mostra é simultaneamente produto e produtora de representações da nação brasileira, da territorialidade dos sertões, da região Nordeste do país e de alguns dos seus eventos mais conflituosos, como é o caso do fenômeno de banditismo do cangaço. Um olhar atento para o módulo de “Arte Popular” é sintomático. Em seu conjunto, os textos que o integravam eram: “Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmos e permanências”, de Emanoel Araújo; “Arte Popular Brasileira”, de Jacques van de Beuque; “Ex-votos”, de Cesar Aché; “Viva o Povo Brasileiro”, de Janete F. Costa; “A Arte do Casual”, de Clarival do Padro Valladares; “A Arte e a Vida Urbana no Brasil”, de Flávio Motta; “Por que o Nordeste?”, de Lina Bo Bardi; e “A Estética do Cangaço como Expressão do Irredentismo Brasileiro”, de Frederico Pernambucano de Mello.

Nesse sentido, é importante mencionar que em visibilidades do povo, os sentidos são muito atrelados ao ambiente rural, ao campo, ao sertão. No Brasil, o sertão é visto como território privilegiado da imaginação histórica nacional, na construção da imagem de si, para si e para os outros. O sertão da região Nordeste do Brasil, especialmente, porque a “invenção do Nordeste”, como objeto de saber e espaço de poder, através de práticas e discursos regionalistas em torno da arte, da literatura, da política, dos movimentos sociais e culturais, conferem-lhe uma forte dizibilidade e visualidade, sobretudo como espaço de saudade e território de revolta, embora tenha uma pluralidade cartográfica de referências mais ampla (Albuquerque, 2011). Em tal caso, a imagem rural, artesanal, popular, violenta, religiosa e mística – encarnadas em figuras como a do “chefe rural político, do “beato religioso” e do “cangaceiro” -, é extensamente difundida.

Figura 3

Abertura do Módulo de Arte Popular no Catálogo geral da Mostra
(Brasil+500, 2000, p. 104 e 105)

Os catálogos estão carregados de situações explícitas ou veladas desse teor. Em um deles, o curador geral da Mostra Nelson Aguilar diz, talvez para compensar uma deslegitimação histórica de elementos que foram vistos por muito tempo como "arte estanque", que o módulo de "Arte Popular" tem a "maior população de peças por metro quadrado da Mostra, feita por artistas capazes de produzir em cerâmica, metal, barro, madeira, papelão, fitas, couro, tecidos e tantos outros objetos". As referências ao Nordeste são nítidas, ao mencionar o artista nordestino "Mestre Vitalino", os "ex-votos" "e as gravuras do cordel que despontam com a mesma energia guerreira do grupo cangaceiro de Lampião". Além disso, a visita ao módulo é descrita como "um passeio pelo mundo das cores. Um alegre percurso que revela a ilimitada criatividade dos artistas populares" (Brasil+500, 2000, p. 27).

Os curadores deste módulo, Emanoel Araújo e Frederico Pernambucano de Mello, deixam igualmente seus registros, desenvolvendo melhor a concepção que tentaram colocar em funcionamento. Dizem que "a cenografia sublinha três conceitos básicos: ancestralidade, arcaísmo e permanência. Eles se referem à intuição, à herança cultural, à religiosidade ou à ação organizada da comunidade". Em particular, destacam como "a mostra fala de festas sagradas e profanas. As peças exibidas refletem frequentemente as tensões entre o mundo rural e o mundo urbano". O que ganha mais destaque, no entanto, é ressaltar que "a vitalidade dos artistas se afirma através de um

extraordinário jogo de cores de uma liberdade sem fronteira, que adverte os visitantes para o inquestionável poder de criação do povo brasileiro" (Brasil+500, p. 106 e 110).

Figura 4

Catálogo específico do Módulo de Arte Popular
(Aguilar, 2000b)

O catálogo dedicado especialmente ao módulo apresenta mais dimensões para se pensar o assunto. O curador geral Aguilar toma a palavra mais uma vez, expondo que compartilha da visão de arte popular da arquiteta Lina Bo Bardi. Ressalta que ela teria feito uma reavaliação radical por, ao apropriar-se das hipóteses políticas e sociológicas de Antonio Gramsci, ter olhado para a arte que se deparou na região Nordeste como fonte de "possibilidades de um novo deslocamento de seus componentes potencialmente anticapitalistas, no quadro de uma estratégia conscientemente revolucionária". Em função disso, o curador comenta que, "pela primeira vez, escapa-se ao dualismo arte erudita/popular, baseado numa ideologia romântica, de cunho paternalista, em que o poder, ao mesmo tempo que estira a mão, arremessa sua clientela a uma situação pré-industrial" (Aguilar, 2000b, p. 30).

Nessa configuração, os curadores específicos Araújo e Mello intervêm em ritmo de consenso e/ou confronto, cada um a seu modo, desde os catálogos gerais que o orientam até o específico que assinam em conjunto. Comentam que "esta exposição busca uma nova reflexão sobre o universo da cultura popular, tão pouco estudado, embora sempre considerado como a 'mais genuína manifestação do povo brasileiro'",

questionando limites entre arte e artesanato. Em critica igualmente ao folclore, salientam que vislumbram para os artistas populares "um lugar no mundo da arte, lugar de uma autenticidade criadora que, sem desvincular-se da produção de uma comunidade de onde emerge, não se confina a ela nem cede à sedução fácil do mercado" (Aguilar, 2000a, p. 44 e 45). Falam novamente que muitas criações refletem "tensões entre o mundo rural e o urbano", mas não desenvolvem, limitando-se a destacar como há uma influência recíproca entre tais universos. Pela recorrência desse ato, não seria exagero dizer que esta é uma pista de silenciamento na exposição. [150]

Figura 5

Imagens do sertão no Catálogo do Módulo de Arte Popular
(Aguilar, 2000b, p. 18 e 19)

Na Mostra, a construção da ideia de povo é realizada com narrativa sobre o passado que implica em muitas seleções, logo, para cada conjunto de recordações se

[150] É prudente sinalizar que estes dois curadores diferem bastante na lida com tais heranças. No âmbito da Mostra, o exemplo mais nítido talvez seja o modo como conduziram exposições distintas que estavam sob suas responsabilidades. Emanoel Araújo, no módulo "Negro de Corpo e Alma", negou consensos coloniais disseminados, como o de "democracia racial", ao introduzir a discussão do racismo, sendo explosivo com relação à questão das "etnicidades". Em contraste, Frederico Pernambucano de Mello, na concepção da exposição do Cangaço, parece ter sido mais condescendente com tais consensos em voga na época, naturalizando dimensões sociais importantes ligadas à questão das "sertanidades" (*Cf.* Ramos Filho, 2022). Nesta reflexão, ressalto que abordo figurações da arte popular atentando mais à atuação de Mello, enquanto um empreendedor da memória responsável e autorizado a discursar sobre o sertão na Mostra.

manifesta uma multiplicidade de formas de expressão de esquecimentos e silêncios (Jelin, 2009). A memória gerada é a de uma tendência em falar de arte popular contra conservadorismo do folclore que naturaliza a violência e com uma inclinação ao sentido de resistência que enfatiza o enfrentamento à violência ou em nome dela. Assim, costuma-se lembrar essa arte abordando a fama da violência, enquanto se esquece o drama decorrente da violência, como se a questão impopular não fizesse parte de seu saber-fazer. Mas, como o esquecimento não significa silêncio, pois este continua trabalhando subterraneamente, o que há é um recalque. Na mobilização da memória em reconstrução de identidade, isto parece ocorrer em razão de determinadas fragilidades identitárias, como em torno da "herança da violência fundadora", pois "aquilo que celebramos como atos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário", e que a "glória de uns foi humilhação para outros" (Ricouer, 2007, p. 181).

As tensões que são expostas no catálogo não são desenvolvidas tão facilmente porque indicam "temas sensíveis" que geram desconforto no cerne de narrativas tradicionais da história nacional. Esse quadro envolve muitos conflitos da virada do século XIX para o XX, que viraram temas delicados no debate público nacional em relação às definições do que é arcaico e/ou moderno. Uma série de fenômenos ditos populares, rurais e periféricos ligados ao campesinato, à religiosidade e ao banditismo que foram vistos como problemas para os projetos agenciados como eruditos, urbanos e centrais de construção da nação. Lidar com essas memórias em conflito é se envolver em disputas que constituem um tipo de herança do passado que habita na tênue fronteira do que é popular ou impopular, manifesta-se artisticamente tanto na "ordem da tradição quanto na desordem da reinvenção" e faz-nos refletir sobre o dilema do que deve permanecer e do que demanda ser rompido (Nogueira e Ramos Filho, 2020).

Sobre esse "legado" da memória do sertão nordestino, o debate historiográfico aponta tanto para uma compulsão de "invenção das tradições" como alerta para cristalização de mitologias mais sujeitas a preconceitos ou estereótipos, quanto para uma "referência patrimonial" como rastro que se coloca enquanto matriz de vivências, apropriações criativas e valores diversos (Iumatti, 2019). Nesse caminho, a estratégia de transmissão geralmente usada na Mostra para gerir esse passado foi a de espetacularizar a fama oriunda da violência em vez de tratar os dramas gestado em função da violência que estruturou fenômenos do país. A abordagem do assunto na escrita da história parece estar em sintonia, o que faz pensar como tais notas podem ter relevância para a

construção de uma agenda historiográfica que encare de forma séria este dilema. De preferência, com integração necessária de diferentes gerações de pessoas de dentro ou fora da academia que tenham interesse nesse passado constantemente atualizado no país.

Reavaliações de passado conflituoso

O território do sertão da região nordestina brasileira tem uma pluralidade de memórias, imagens e histórias. O passado do cangaço, que recebeu atenção significativa na Mostra, é um dos mais conflituosos. O evento remete a fenômeno de banditismo situado entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, em que indivíduos atuavam fora da lei geralmente por motivos de vingança, refúgio e como meio de vida no ambiente rural, gerando muitas tensões que recaiam em algum momento para o poder público citadino. Embora o cangaço tenha acabado há décadas, sua memória foi trabalhada, manipulada e abusada com vários interesses. As representações de cangaceiros podem variar ao extremo entre as facetas de "bandidos", "facínoras", "reacionários", "rústicos" e "viris" até "heróis", "valentes", "revolucionários", "instruídos" e "afeminados". O tema ultrapassou em muito as fronteiras do sertão nordestino em termos de circulação, presença e releitura contemporânea.

Sobre a presença institucional do assunto na Mostra do Redescobrimento, especificamente no módulo de "Arte Popular", o curador geral Nelson Aguilar escreveu a respeito de sua inclusão. Ressaltou que "o lado militante desse fazer estaria incompleto se não apresentássemos a estética do cangaço, graças ao concurso de Frederico Pernambucano de Mello, que zela pelo patrimônio do grupo do mais famoso rebelde do sertão brasileiro, Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião." [151] Em complemento, indica que este "protagonista tem um gosto seguro, hábil, estilista, uma vez que corta suas roupas de couro e não se estranha com bordados", assim como que os elementos da vestimenta do bando "procuram criar um efeito dissuasivo pelo brilho das moedas de ouro compondo chapéu, cartucheiras, a bandoleira do rifle, o colorido de

[151] Nesse cenário de efemérides, o interesse expandido pela figura de Lampião (1897-1938), o "Rei do Cangaço", tinha relação com as comemorações ao seu centenário de nascimento e sexagenário de morte. Na ocasião, houve uma avalanche de eventos, exposições, matérias jornalísticas, produções acadêmicas, festividades, novelas, documentários etc. Daí o aumento de curiosidade em terras nacionais e internacionais sobre o controverso bandoleiro que influenciaram o tema do cangaço a ser incluído na Mostra (*Cf*. Ramos Filho, 2016).

lenços e o forro de capas, as variedades de punhais lavrados pelos ourives.” No todo, destaca que “Lampião coaduna poder e riqueza”, por meio de acessórios de sua vestimenta, como os “óculos de aro de ouro, fornido de capitais como um banco móvel” (Aguilar, 2000b, p. 33).

Figura 6

Fachada de um espaço da Mostra Brasil+500 com cartaz de foto do cangaço
(Brasil+500, 2000, p. 37)

O destaque ao arsenal simbólico do cangaço, mas não às suas fraturas, foi uma constante seguida pelo curador específico de suas imagens. A incumbência ficou com Frederico Pernambucano de Melo, responsável por possuir um dos maiores acervos particulares de objetos do cangaço, composto de armas, indumentárias e utensílios. Em virtude desse contexto de produção, no qual se procurou realçar uma face do fenômeno que fosse capaz de localizá-lo no assunto central, assinalou que o cangaço seria atravessado por “mito primordial brasileiro de viver sem lei nem rei e ser feliz”, constatado desde o tempo colonial e que seria produto de um tipo de “insurgência recorrente na história brasileira” “irmã do levante indígena, do quilombo e da revolta social” (Aguilar, 2000b, p. 390). Apesar de suas críticas às leituras marxistas, a ideia do irredento alimentava imagem do cangaceiro revoltoso contra o poder estabelecido, assim como a espetacularização despertava bastante interesse folclórico conservador no tema.

Em relação aos usos do passado do sertão, que eram operados na exposição do cangaço, podemos destacar algumas impressões. Por um lado, a curadoria da "Estética do Cangaço como Expressão do Irredentismo Brasileiro" incorporou alguns consensos em torno do propalado "mito das três raças", embora a visibilidade do sertão colorido em destaque tenha confrontado estereótipo de terra cinzenta. Por outro lado, é perceptível que amorteceu debates sociais mais amplos que diziam respeito a outras dimensões do seu tempo, em pouco ou quase nenhum diálogo com memórias concorrentes que provocavam a observar demais questões de "sertanidades". Convém, então, aprofundar até que ponto isso permite representar o acontecido e seu legado. Para tanto, tentar olhá-las considerando o contraste entre o poder e o desejo pode ser bastante eficaz para pensar alguns dos seus obstáculos e, talvez, até de certas perspectivas.

O deslocamento é embasado em alguns pressupostos. "Como críticos, gostaríamos que as imagens fossem mais fortes do que verdadeiramente são para, assim, conferirmo-nos uma sensação de poder ao confrontá-las, expô-las e aclamá-las" (Mitchell, 2015, p. 171). Pensar a dialética entre poder e desejo nas relações com as imagens significa perguntar o que "acontece se questionarmos as imagens a respeito de seus desejos em vez de simplesmente olharmos para elas como veículos de significados ou instrumentos de poder", perguntando "à imagem o que deseja, no sentido do que lhe falta" (Mitchell, 2015, p. 174). Conscientes de que seria muito difícil saber qualquer coisa a respeito do poder real da imagem, o que "podemos descrever, no entanto, é a construção do seu desejo em relação a fantasias de poder e de impotência", pois o desejo que a imagem desperta em nosso olhar é exatamente aquilo que não pode mostrar. Tal impotência é o que lhe confere seu poder específico" (Mitchell, 2015, p. 178 e 179).

A princípio, interpelemos o poder, pensando o que as imagens fazem e tentam transmitir. O sentido que o curador das imagens do cangaço constrói é um indicativo. Diz que "habitando um meio cinzento e pobre, o cangaceiro vestiu-se de cor e riqueza. Satisfez seu anseio de arte, dando vazão aos motivos profundos do arcaico brasileiro" e, assim, "viveu sem lei nem rei em nossos dias, deitando uma ponte sobre cinco séculos de história. Foi o último a fazê-lo com tanto orgulho. Com tanta cor. Com tanta festa" (Aguilar, 2000b, p. 389). O que a imagem faz é tornar mais visível a simbolização de uma força identitária, emocionando e satisfazendo o espectador, ao oferecer uma estética alegre. O seu traço mais emblemático talvez seja o rosto da coragem, pois,

mesmo que não apareça, sabe-se da sua fama, quando ostentava o badalado chapéu de couro. Essa imagem do cangaceiro simboliza um poder que se reivindica e que seja capaz de autotranferir para aquele que o evoca. Uma forma encontrada de se tentar transmitir sua memória, com um gesto que compensa alguns de suas violências, mas não muda percepção sobre seus dilemas, dada a popularidade da vida cangaceira que costuma ocultar sua face impopular, embora esta nunca desapareça.

Figura 7

Exposição do Cangaço no Módulo de Arte Popular
(Brasil+500, 2000, p. 112)

Em seguida, é necessário interrogar o desejo, convidando as imagens a falar o que querem, mas não conseguem transmitir. Construir um outro sentido para imagens do cangaço, reescrevendo aquilo que se enraizou sobre elas é elucidativo. O ato de vestir-se de cor e riqueza foi o que fez cangaceiros habitarem um destino trágico que culmina nas decapitações de suas cabeças. Indivíduos oriundos de terra arcaica que não tinham permissão para quaisquer artes. Cinco séculos de história que se revelam de modo profundo na herança de palidez, castigo e vergonha traçados para eles que certamente não foi a última projetada aos seus semelhantes. O que a imagem quer é tornar mais invisível a simbolização de uma fragilidade identitária, sem frustrar o espectador, com uma estética triste. O traço do rosto desfigurado é revelador, pois, mesmo que não apareça, sabe-se do seu drama, fruto de decapitação, seguida de mumificação e uma saponificação cadavérica. Essa imagem do cangaceiro simboliza

uma fraqueza que se recalca e que se tenta ocultar para evitar associações com aqueles que o apreciam. Silencia outra forma de transmitir essa memória, com um gesto que não compensa sua violência, mas talvez instigasse a mudar percepção sobre ela, dada a impopularidade da morte cangaceira, que está sempre presente de sua face popular.

Por situações dessa proporção, a reavaliação desse passado é extremamente sensível. Em torno do tema, o misto explosivo de tensão é explícito na reivindicação de que "Lampião não é nem bandido, nem herói, é história" e na contestação do que seria a "glorificação", a "apologia" e o "endeusamento" do cangaço. Nessas disputas, alguns tentam apaziguar o cangaço para que passe sem importunar, enquanto outros tentam potencializá-lo convidando a ficar para incomodar. Diante disso, o certo é que o cangaço se trata de acontecimento capaz de carregar uma combinação sútil de poder e impotência, cujo legado como símbolo de vigor e de fragilidade, torna-o uma questão definitivamente mal resolvido na sociedade. Um caminho relevante apontado em novas discussões sobre "sertanidades" tem sido "começar pelo mapeamento de leituras possíveis, já realizadas, mas se encaminhar para histórias alternativas, ainda não narradas" (Santos, 2019, p. 450). Em todo caso, parece ser evidente a necessidade de que, para além do ato da interpretação, sejam pautadas posturas que contribuam com sua reelaboração.

***

A inclinação em abordar visões do Brasil atentando à presença da violência física, simbólica e cultural que estrutura a sociedade em termos de valores, normas e regras expõe múltiplos conflitos. Na virada do século XX para o XXI, a Mostra Brasil +500 esteve cercada de tensões, sentidas em diferentes graus pelos locais do país e do mundo que passou até o ano de 2002, quando esta megaexposição foi encerrada. Nas lutas travadas por poder, fica nítido como "o conhecimento e as representações do passado são inseparáveis de suas circunstâncias políticas e sociais" (Pasamar, 2004, p. 215). O lugar das imagens nessa construção simbólica indica como muitos dilemas ocorriam não só por disputas de versões históricas do que se passou, mas sobre o que se fazer com o passado no presente e o que legar para o futuro. (*Cf*. Bevernage, 2018). Faz-nos pensar nas distintas concepções de tempo em cena, com suas durações, ritmos e sensações variadas.

Nesta leitura a contrapelo da Mostra, o lugar das imagens na investigação foi fundamental para entender sentidos de acontecimentos e suas memórias tramadas entre recordações e esquecimentos, além de dificuldades em transmitir temas sensíveis para novas gerações. Sobre sua dimensão de evocar o vivido e conhecer o não vivido, convém destacar mais alguns pontos. Nas atualizações do passado, os valores das imagens acionados na Mostra foram articulados na constante simulação de espaços e tempos da nação. Em relação à imaginação do povo, particularmente operadas no módulo de "Arte Popular", foram geradas memórias com construção de sentidos sobre o ambiente rural do sertão nordestino que tende a lembrar a fama e esquecer o drama de determinados eventos. Nas reavaliações de um dos seus passados mais conflituosos, é nítido que parte dos obstáculos das representações do cangaço seja o da compulsão em figurá-lo como símbolo de força identitária enquanto ocorre de modo subterrâneo um recalque de inúmeras fragilidades identitárias não tratadas.

Nesse itinerário, as figurações pelo poder, fama e dimensão popular dão a ver o que as imagens fazem e, em contraste, figurações pela impotência, drama e dimensão impopular dão a ver o que querem. O deslocamento pode levar a outras formas de ver, todavia, não se pode perder de vista a premissa de que "o que as imagens querem não é serem interpretadas, decodificadas, adoradas, rompidas, expostas ou desmistificadas por seus espectadores", mas "simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser 'nada'" (Mitchell, 2015, p. 187). Não há nada que garanta reenquadramento eficaz, portanto, para além do que virou rotineiro para o olhar. Ainda assim, saber "que o ver consiste em uma construção visual que se aprende e cultiva" (Schiavinatto e Meneses, 2020, p. 8), entre gestos, escolhas e condutas, talvez contribua para se desconfiar um pouco mais da força ou até da fraqueza de algumas imaginações do povo na contemporaneidade.

Referências

Aguilar, Nelson (org.). (2000a). Mostra do redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. (Versão abreviada). 78 p.

Aguilar, Nelson (org.). (2000b). Mostra do Redescobrimento: Arte Popular. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. 320 p.

Albuquerque Jr., Durval M. (2011). A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez.

Araújo, Valdei; Pereira, Mateus (2019). Atualismo: como a ideia de atualização mudou o século XXI. Vitória: Milfontes; Mariana: SBTHH.

Araújo Sá, Antônio F.; Ramos Filho, Vagner S. (Org.) (2018). *Dossiê 80 anos da morte de Lampião: releituras do cangaço*. Ponta de Lança, v. 12, n. 22, 234 p. Recuperado de https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/9570

Avila, Arthur A. (2021). A História no labirinto do presente: ensaios (in)disciplinados sobre teoria da história, história da historiografia e usos políticos do passado. Vitória: Milfontes.

Bevernage, Berber (2018). História, Memória e Violência de Estado: tempo e justiça. Vitória: Milfontes.

Bevernage, Berber (2020). Caminhos para a teoria da história: filosofia das historicidades e a questão da justiça histórica. Vitória: Ed. Milfontes

Brasil+500: Mostra do Redescobrimento. (2000). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. 184p.

Chauí, Marilena. (2000). Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Chauí, Marilena (2017); Itokazu, Ericka Marie; Chaui-Berlinck, Luciana (Org.). Sobre a violência: Escritos de Marilena Chauí. v.5. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) (2009). El passado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós.

Franco, Marina; Levín, Florencia. (comps) (2007). Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo em construcción. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Iumatti, Paulo. (2019). *O Nordeste no Sudeste, o Nordeste no mundo (e vice-versa)*. Em Ananias, M.; Iumatti, P; Derigond, S. Cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

Jelin, Elizabeth. (2009). *¿Quienes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias*. Em Vinyes, Ricard (editor). El Estado y la Memoria: Goviernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia. Barcelona: RBA Libros, p. 117-150.

Jelin, Elizabeth; Vinyes, Ricard. (2021). Cómo será el Pasado: uma conversación sobre el giro memorial. Barcelona: Ned Ediciones.

Mitchell, William J. T. (2015). *O que as imagens realmente querem?* Em Alloa, Emmanuel (Org). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 165-190.

Mudrovcic, M. Inês. (2018). *Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporáneos?* Artcultura, v. *20*, n. 36, p. 7-14 Recuperado de https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/45584

Neves, José. (2010) (Cord.). Como se faz um povo. Lisboa: Tinta-da-China MMX, 2010.

Nogueira, A. Gilberto R; Ramos Filho, Vagner S. (2020). *Patrimônio e Cultura Popular*. Em Carvalho, Aline; Meneguello, Cristina. (Org.). Dicionário temático de Patrimônio: debates contemporâneos. Campinas: Ed. UNICAMP, p. 177-180.

Pasamar, Gonzalo. (2004). *El "uso público de la história", un dominio entre la urgencia y el desconcierto*. Em Forcadell, C. et. Alli. (orgs.). Usos públicos de la Historia y política de la memoria. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ramos Filho, Vagner S. (2016). "Século Virgulino": o cangaço nas (con)fusões da memória entre comemorações de Lampião no tempo presente. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Recuperado de https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/22856

Ramos Filho, Vagner S. (2022). *Máquina de atualizar o tempo: usos políticos do passado do sertão no mundo contemporâneo*. Revista de História Regional, v. 27, n. 1, p. 69-96. Recuperado de https://www.revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/20002

Ricoeur, Paul. (2007). Memória, História e Esquecimento. Campinas: Ed. Unicamp.

Santos, Evandro. (2019). *Ensaio sobre diversidade historiográfica: como escrever (e reconhecer) histórias dos sertões a partir de novas e "velhas" epistemologias*. Sæculum, n. º 41, p. 441–452. Recuperado de https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/47700

Schiavinatto, Iara. (2019). *Entre celebrações e exposições: algumas visibilidades em jogo nos Descobrimentos (1990-2000)*. Práticas da História, n.º 8, p. 49-83. Recuperado de https://praticasdahistoria.pt/article/view/22397

Schiavinatto, Iara; Meneses, Patrícia (org.) (2020). A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar. Vitória: Ed. Milfontes.

Traverso, Enzo (2012). O passado, modos de usar: História, Memória e Política. Lisboa: Unipop.

Entre solemnidad y resistencia: un análisis comparativo de dos proyectos artísticos en los sitios de memoria "Complejo Auschwitz-Birkenau" y Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio "Olimpo"

Francesca Rindone[152]

En esta ponencia quisiera compartir algunas reflexiones sobre el uso de las artes escénicas en dos sitios de memoria: el complejo Auschwitz-Birkenau en Oświęcim (Polonia) y el Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio "Olimpo" en Buenos Aires (Argentina). Entre los años 2008 y 2019 tuve la oportunidad de transitar estos sitios siendo participante de dos proyectos artístico-educativos: el "Treno della Memoria", una iniciativa de la homónima asociación con sede en Torino (Italia) que apunta a fomentar una participación ciudadana responsable a través del ejercicio de la memoria histórica, y que consiste en un recorrido performático en los ex campos de concentración de Auschwitz y Birkenau, y la Fogata de San Pedro y San Pablo, una fiesta popular del barrio de Parque Avellaneda cuyo punto de partida es el Ex CCDTyE "Olimpo" y a la cual participan los artistas callejeros que se forman en el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos. El objetivo es encontrar afinidades y diferencias entre los dos proyectos, teniendo en cuenta las políticas de la memoria que caracterizan los países en los que fueron gestados (en particular las políticas culturales y educativas en temas de memoria histórica) y el debate acerca de la reconfiguración de los sitios de memoria. Asimismo, me interesa poner el foco en la dimensión afectiva de las performances llevadas a cabo en los dos sitios, a las cuales participé como actriz, analizándolas a la luz de los estudios teatrales y de las ciencias antropológicas.

Introducción

Este trabajo propone abrir una línea de investigación sobre el uso de las artes escénicas en dos sitios de la memoria, poniendo en diálogo dos experiencias de las cuales

[152] ICA-UBA/CONICET. Magister en Antropología Cultural y Etnología por la Università degli Studi di Torino.Doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del Equipo de Antropología de la Cultura y el Patrimonio y del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina.

participé como espectadora y como actriz. En ambos casos, presentaré brevemente los espacios de memoria en los cuales acontecieron las *performances* que me interesa relatar y posteriormente los proyectos artísticos que las enmarcaron, haciendo referencia a las políticas públicas y las concepciones de memoria que están a la base de cada proyecto. Finalmente, pondré en diálogo las dos experiencias para evidenciar formas posibles de relatar hechos históricos traumáticos y habitar espacios ligados a memorias luctuosas a través de las artes escénicas.

El complejo Auschwitz-Birkenau

El campo de concentración y exterminio de Auschwitz se ha convertido en el símbolo del Holocausto perpetrado por el régimen nazi: fue construido por los alemanes a mediados de la década de 1940 en las afueras de la ciudad de Oświęcim, que había sido anexionada al Tercer Reich luego de la invasión de Polonia de 1939. La ciudad adquirió el nombre alemán de "Auschwitz", y de ahí la denominación del campo: Konzentrationslager Auschwitz (KL Auschwitz). En 1941 se anexó el campo de Auschwitz II- Birkenau, en la ciudad de Brzezinka, donde se constuyeron las más importantes instalaciones de exterminio masivo. A partir de 1942 Auschwitz y Birkenau se convirtieron en campos de exterminio: un millón de personas fueron deportadas y más del 50% de ellas murió de hambre, por exceso de trabajo, en ejecuciones y también como efecto de enfermedades y epidemias, torturas y criminales experimentos médicos. Además de los judíos, en los campos de concentración nazi también eran internados otros grupos históricamente discriminados, como por ejemplo:

- Miembros del pueblo Sinti y Romaní, cuyo exterminio se denomina Porrajmos ("devoración" en lengua romaní) y que según la historiadora María Sierra (2020) cuenta con al menos medio millón de víctimas.
- Miembros de la comunidad LGBTQ+, identificados/as con un triangulo rosado, y que en los campos fueron sometidos, además de las torturas y vejaciones ya tristemente conocidas, también a ser utlizados/as como pruebas para experimentos de "corrección"o "cura" (sic.) de la homosexualidad, a través de

trabajo forzoso y humillaciones.[153]

- Personas con discapacidades físicas o psíquicas: las estrategias y políticas de exterminio que posteriormente fueron apliacadas a los demás grupos humanos recientemente mencionados fueron experimentadas, entre 1939 y 1941, sobre la población de los hospitales psiquiátricos de Alemania: la operación es conocida como Aktion T4 y se encuadra en el más amplio proyecto de "eugenetica" gestado en la Alemania incluso en los años previos a la llegada de Hitler al poder (Mosse, 2020).
- Oposidores/as políticos/as: sindicalistas, civiles que escondían familias judías en sus casas ayudándolas a huir, y cualquiera que manifestase abieramente su oposición al régimen .

En el momento de la liberación del campo se encontraron aproximadamente unas 7.000 personas, entre ellas más de 300 niños/as.

Algunos meses después de la liberación de los campos nazis, un grupo de ex prisioneros/as polacos/as empezó a propagar la idea de conmemorar a las víctimas de Auschwitz, organizando la llamada "Defensa Permanente del Campo de Oświęcim": el campo fue rodeado por miles de peregrinos/as que acudieron para buscar huellas de sus seres queridos, rezar y rendir homenaje a los asesinados/as. El 2 de julio de 1947, el Parlamento polaco aprobó la ley de mantenimiento de los terrenos y edificios del antiguo campo e inauguró el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau en Oświęcim[154].

El proyecto "Treno della Memoria" (2008-2009)

El proyecto "Treno della Memoria" (Tren de la Memoria) nace en el año 2005 por iniciativa de dos asociaciones no lucrativas y no gubernamentales de la ciudad de

153 Fuente: https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/gay-men-under-the-nazi-regime

154 Fuente: Auschwitz-Birkenau Historia y Presente: https://www.auschwitz.org/gfx/auschwitz/userfiles/auschwitz/historia_terazniejszosc/auschwitz_historia_i_terazniejszosc_wer_hiszpanska_2010.pdf

Torino (Italia): ACMOS y Terra del Fuoco. ACMOS, acrónimo de "Aggregazione, Coscientizzazione e Movimentazione sociale"[155] es una asociación sin fines de lucro que organiza sus actividades a través de Grupos de Educación a la Ciudadanía, o sea colectivos de jóvenes de las escuelas secundarias coordinados por un/a educador/a voluntario/a de la asociación con la inquietud de promover el ejercicio activo de la ciudadanía y la formación (individual y colectiva) del pensamiento político. Terra del Fuoco también promueve el ejercicio de la ciudadanía activa y responsable en los/las jóvenes, vinculando la misma a la planificación y realización de proyectos enfocados en la integración de migrantes y refugiados/as en el suelo italiano, así como en la planificación de estrategias para solventar la crisis habitacional de la comunidad Romaní y Sinti. Ambas asociaciones, nacidas en los primeros años de la década del 2000, se reconocen como no partidarias y laicas (o no confesionales) y forman parte de una red más amplia que a nivel nacional se organiza para confiscar propiedades a las organizaciones mafiosas y recuperarlas en clave comunitaria.

El Tren de la Memoria, concretamente, consiste en un viaje en tren hasta los ex campos de concentración y exterminio de Auschwitz y Birkenau, situados en la ciudad de Oświęcim (Polonia), cerca de la más conocida Cracovia. Las asociaciones organizadoras lo plantean abiertamente como un "peregrinaje laico" y como un viaje a través de la historia y la memoria, enmarcado en un más amplio recorrido educativo y cultural que arranca mucho antes que el viaje propiamente dicho y que no concluye con el regreso a casa de los/las estudiantes, sino que busca proyectarse a mediano-largo plazo. Mientras que las actividades previas al viaje suelen ser guiadas y coordinadas por educadores/as y voluntarios/as de las asociaciones ACMOS y Terra del Fuoco, incluyendo encuentros testimoniales con sobrevivientes de la Shoah y con ex combatientes de la Resistencia, la programación de las actividades posteriores al viaje es puesta a cargo de los y las estudiantes que regresan del viaje, con la supervisión y la colaboración de los/las educadores/as y de las respectivas escuelas. En este trabajo me referiré puntualmente a las ediciones 2008 y 2009, cuando tuve la posibilidad de participar respectivamente como alumna y como actriz en este proyecto educativo, que en aquel entonces ya contaba con el patrocinio de la Regione Piemonte (la provincia en la que se encuentra la ciudad de Torino, donde el proyecto se gestó) y que en los años

[155] Traducción del italiano: "integración, concientización y movimentación social".

siguientes, al ampliar su red a nivel nacional e internacional, ganaría el de la Presidencia de la República y del Parlamento Europeo. Las actividades previas al viaje consistieron en cuatro encuentros en los meses de octubre, noviembre y diciembre 2007 en los cuales nos reunimos con todos/as los/as participantes al viaje para despejar dudas acerca del mismo, compartir reflexiones guiadas sobre la experiencia que nos aproximábamos a vivir y empezar a relacionar la memoria viva del Holocausto con persecuciones, discriminaciones, conflictos, guerras y genocidios más actuales[156].

El viaje propiamente dicho coincide con las inmediaciones del 27 de enero, fecha que ha sido reconocida como "Día de la Memoria" en conmemoración de las víctimas del Holocausto. La elección de la fecha no es casual: el 27 de enero del 1945 las tropas soviéticas de la Armada Roja ingresaron a los campos de concentración de Auschwitz y Birkenau rumbo a Alemania, liberándolos y revelando por primera vez las atrocidades ahí cometidas. En Italia, la ley que instituye dicha conmemoración es la n. 211 del año 2000, promulgada bajo la presidencia de Carlo Azeglio Ciampi y titulada "*Istituzione del "Giorno della Memoria" in ricordo dello sterminio e delle persecuzioni del popolo ebraico e dei deportati militari e politici italiani nei campi nazisti*" [157] Veamos brevemente el contenido de la ley:

> La Repubblica italiana riconosce il giorno 27 gennaio, data dell'abbattimento dei cancelli di Auschwitz, "Giorno della Memoria", al fine di ricordare la Shoah (sterminio del popolo ebraico), le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subìto la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto

[156] El tema elegido para la edición de ese año fue la guerra de los Balcanes, una serie de conflictos secesionistas de corte étnico-religioso que durante una década (1991-2001) habían sacudido la homónima región luego del desmembramiento del estado de Yugoslavia, uno de los países "satélites" de la Unión Soviética. El foco de las reflexiones grupales guiadas por los/las voluntarios/as de ACMOS y Terra del Fuoco fue sobre todo en el nacimiento de los nacionalismos y en el carácter étnico-racial de los conflictos vinculados a ellos, que desembocaron en verdaderas "limpiezas étnicas" como por ejemplo la masacre de Srebrenica.

[157] Traducción del italiano: "Institución del "Día de la Memoria" en recuerdo del exterminio y de las perscuciones del pueblo judío y de los deportados militares y políticos italianos en los campos nazis."

di sterminio, ed a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati. (Art. 1)[158]

In occasione del "Giorno della Memoria" di cui all'articolo 1, sono organizzati cerimonie, iniziative, incontri e momenti comuni di narrazione dei fatti e di riflessione, in modo particolare nelle scuole di ogni ordine e grado, su quanto è accaduto al popolo ebraico e ai deportati militari e politici italiani nei campi nazisti in modo da conservare nel futuro dell'Italia la memoria di un tragico ed oscuro periodo della storia nel nostro Paese e in Europa, e affinché simili eventi non possano mai più accadere. (Art. 2)[159]

En las reuniones previas a los viajes, una de las primeras actividades de reflexión tuvieron que ver con el reconocimiento y la mención de todas las identidades perseguidas y deportadas en el marco del Holocausto, ya que muchas quedan olvidadas, como vimos, hasta en la propia ley, que elige nombrar solamente el pueblo judío y "los deportados militares y políticos italianos", dejando esta última categoría sin definir.

El repaso de todas las identidades políticas y grupos humanos perseguidos y exterminados por el nazifascismo tenía el objetivo, en las actividades previas al viaje, de poner el foco en una memoria integrada de los hechos trágicos de aquellos años, denunciando así las carencias de una política pública que elegía recordar solo algunas

[158] Traducción del italiano: La República Italiana reconoce el día 27 de enero, fecha del derrumbamiento de las rejas de Auschwitz, "Día de la Memoria", con el fin de recordar la Shoah (exterminio del pueblo judío), las leyes raciales, la perscución italiana de los ciudadanos judíos, los italianos que han sufrido la deportación, el encarcelamiento, la muerte, además de aquellos que, aún en campos y posicionamientos distintos, se han opuesto al proyecto de exterminio, y arriesgando su propia vida han salvado otras vidas y protegido los perseguidos. (Art. 1). Fuente: https://web.camera.it/parlam/leggi/002111.htm

[159] Traducción del italiano: En ocasión del "Día de la Memoria" son organizadas ceremonias, iniciativas, encuentros y momentos comunes de narración de los hechos y de reflexión, particularmente en las escuelas de todos los órdenes y grados, acerca de lo ocurrido al pueblo judío y a los deportados militares y políticos italianos en los campos nazis de manera que se pueda guardar en el futuro de Italia la memoria de un trágico y oscuro periodo de la historia de nuestro país y en Europa, para que semejantes eventos no puedan suceder nunca más. (Art. 2) Fuente: https://web.camera.it/parlam/leggi/002111.htm

de las víctimas. Este ejercicio, también, permitía instalar en los grupos de jóvenes que se aproximaban al viaje una serie de reflexiones sobre el presente, para ubicar en la actualidad cuales grupos humanos estaban siendo foco de discriminaciones y persecuciones que, en las intenciones de la ley, se buscaba no repetir. Asimismo, la insistencia sobre las responsabilidades del régimen fascista y la colaboración y/o la indiferencia de la sociedad civil sirve como herramienta para devolver un cuadro más complejo de esta parte de la historia, como podemos leer en este fragmento del proyecto:

> La maggioranza della popolazione rientrava infatti in quella che Primo Levi definì ne "I sommersi e I salvati", zona grigia, ovvero una sorta di limbo irresoluto, che la rese di fatto complice di un orrore che non voleva vedere o che si riteneva essere troppo distante. Studiare e visitare Auschwitz e le ferite del '900 significa riflettersi nella storia e riflettere sui meccanismi profondi che regolano la nostra civiltà, figlia di quell'epoca[160].

En estos términos, se deja entrever la inquietud última del proyecto que es la de profundizar, a través de la experiencia vivida y de los testimonios directos *in situ,* sobre los intersticios de esta época que paulatinamente se están escapando de las narrativas oficiales, por ejemplo en los programas de historia de las escuelas[161], atendiendo (parafraseando a Adorno) a la necesidad de articular la educación en un "estado de conciencia" que evite la recaída en la barbarie (Adorno, 1966).

El viaje propiamente dicho duraba aproximadamente una semana, que incluía el traslado en tren desde la estación de Torino hasta Cracovia ida y vuelta, y una breve estadía en la

[160] Traducción del italiano: "La mayoría de la población se encontraba en lo que Primo Levi definió en su libro *I Sommersi e i salvati* la "zona gris", o sea una especie de limbo irresuelto, que la hizo de hecho cómplice de un horror que no quería ver o que consideraba demasiado distante. Estudiar y visitar Auschwitz y las heridas del 900 significa reflejarse en la historia y reflexionar sobre los mecanismos profundos que regulan nuestra sociedad, hija de aquella época. Fuente: http://www.trenodellamemoria.it/la-storia/

[161] Una crítica recurrente entre los/las participantes al proyecto tenía que ver con el plan de estudio de las escuelas secundarias, que en el último año suelen condensar la historia de los siglos XIX y XX, dejando en éste abundantes lagunas.

ciudad. Sin detenerme más en las distintas actividades que complementaban la visita a los campos, me concentraré en el relato y en el análisis del recorrido performático al interior del complejo Auschwitz-Birkenau, teniendo como referencia mi experiencia como actriz en el mismo, en enero y febrero del 2009. La visita a los campos ocupaba un día entero: el complejo de Oświęcim (Auschwitz) y el de Brzezinka (Birkenau) dista un par de horas del centro de Cracovia. El primer campo es el de Auschwitz: al llegar a la tristemente famosa entrada con la escrita "Arbeit macht frei"[162] el grupo encontraba su guía polaca/o, que se ocuparía de dar las informaciones necesarias sobre el lugar y acompañar en la visita, y un actor que los recibía con un monólogo escrito en base al testimonio de un/a sobreviviente, como también lo serán la mayoría de los siguientes. La siguiente etapa del recorrido es el ingreso al Museo, cuya entrada consta de un largo pasillo en el cual están colgadas las fotografías de centenares de deportados/as que los militares del campo tomaban una vez ingresados, ya con el cabello rasurado y con la uniforme de detenido/a. Abajo de cada fotografía están anotados los datos de la persona: nombre, apellido, lugar de nacimiento, fecha de nacimiento y de muerte. La consigna que se le daba a los y las estudiantes era que cada cual eligiera una fotografía, que anotara en una tirita de tela blanca su nombre y su apellido y que conservara esta tirita de tela durante todo el recorrido.

Imagen: Archivo Treno della Memoria

[162] Traducción: "El trabajo vuelve libres".

En el siguiente pasillo estaban expuestos algunos de los archivos relativos a la administración del campo, con miles de tablas con las fechas de llegadas de los trenes que transportaban los/las deportados/as y de ahí se pasaba a otro pasillo con paredes de vidrio, detrás de las cuales estaban expuestos los objetos sustraídos a las personas una vez llegadas a Auschwitz: pilas de valijas con sus nombres escritos con pintura blanca, de anteojos, de ropas y zapatos, de prótesis, de cabellos, de talit (chal ceremonial de oración judío), entre otras cosas. Al fondo de este pasillo me encontraba yo, esperando que llegaran los grupos para hacer mi monólogo, el único del que conservo aún el texto y del que voy a compartir un fragmento:

> Scendiamo. Sul marciapiede, davanti ai miei occhi, giacciono montagne di oggetti accatastati, montagne di borse, montagne di scarpe, montagne di pettini...
> -Gettate le vostre borse!!!
> Molti le buttano, io no, io non ci credo, non riesco a crederci.
> Non c'è niente nella borsa!
> Ci hanno preso tutto a Drancy! Ho solo i documenti e la ricevuta di denaro che hanno promesso di restituirci, qualche fotografia, una penna stilografica, dei pettini, uno spazzolino da denti, del sapone...
> La mia borsa su quel mucchio non la metto!
> Una sola cosa mi appare subito chiara, in questo posto non posso risultare ammalata.
> Tiro fuori le ricette dei medicinali...ecco, da questo momento non sono più ammalata, le strappo in mille pezzi e continuo a tenermi la borsa.
> Mi avvicino alla sbarra, un ufficiale con una bacchetta indica la direzione, a destra o a sinistra. Tu, un così bel ragazzo, sembri anche istruito, sei qui..in un posto dove si pratica l'inganno e il furto. Perchè tutto questo?
> -Tu a destra, tu a sinistra
> Questa è mia figlia...

-Tu a destra, tu a sinistra[163] (testimonio de una sobreviviente judía francesa, extraida de anotaciones personales, febrero 2009)

Las siguientes etapas del recorrido tocaban el "Paredón de la Muerte", donde los militares nazis fucilaban a los/las prisoneros/as, la horca, la cámara de gas y la celda de un detenido polaco que, a escondidas, había logrado dibujar en las paredes. La idea del recorrido era ubicar los monólogos en el lugar exacto al que hacían referencia los textos de los testimonios: sin embargo, para muchos/as de nosotros/as la idea de esperar solo/a en un lugar tan cargado de historia y de muerte resultaba insoportable.

La segunda parte del recorrido se desarrollaba en el campo de Birkenau, mucho más grande que el de Auschwitz y mucho menos conservado, ya que al enterarse de la llegada de la Armada Roja los militares nazis a cargo del campo intentaron borrar algunas pruebas, destruyendo parte de las estructuras, como las cámaras de gas y los hornos crematorios, de las cuales sin embargo se pueden ver las ruinas. A diferencia de Auschwitz, Birkenau no ha sido reconfigurado del todo en clave museal y se ha intentado conservar tal como fue encontrado por el ejercito sovietico, con la única

[163] Traducción: "Bajamos. En la vereda, frente a mis ojos, yacen pilas de objetos amontonados, pilas de bolsos, pilas de zapatos, pilas de peines…

- Tiren sus bolsos!

Muchos los tiran, yo no, no lo creo, no lo puedo creer, no hay nada en mi bolso!

Nos sacaron todo en Drancy, solo tengo los documentos y el recibo del dinero que han prometido devolvernos, algunas fotografias, una lapicera, unos peines, un cepillo de dientes, un jabón…

No voy a tirar mi bolso en el montón!

Algo me parece claro enseguida: en este lugar no puedo parecer enferma. Saco las recetas de los medicamentos...listo, a partir de ahora ya no estoy enferma, las rompo en mil pedazos y sigo apretando mi bolso. Me acerco a la barra, un oficial con una varita indica la dirección, a la derecha o a la izquierda.

Vos, un chico tan lindo, pareces también educado, estás acá en un lugar donde se practica el engaño y el hurto.

¿Por qué todo eso?

Vos a la derecha, vos a la izquierda

Esta es mi hija…

Vos a la derecha, vos a la izquierda.

excepción del edificio conocido como “Sauna”, que hasta hoy en día funciona como una sala de exposiciones fotográficas: allí, los/las deportados/as eran registrados/as, desinfectados/as y privados/as de sus nombres, los cuales eran remplazados por un número de matrícula tatuado en el antebrazo. En este lugar, al cual se accedía luego de cruzar el entero campo, se encuentra una colección de fotografias que habían sido encontradas en las maletas y en los bolsillos de las ropas de los/las detenidos/as: fotos familiares, de colonias de verano, de ceremonias religiosas, algunas con fechas y dedicatorias, otras completamente anónimas.

Imagen: Archivo Treno della Memoria

Allí, el grupo de teatro reunido ingresaba lentamente a la sala de exposiciones, llevando cada actor/actriz una vela y cantando la antigua canción sefaradí *Arvoles yoran por lluvias:*

Arvolés yoran por luvias
I muntanyas por ayres.
Ansí yoran los mis ojos
Por ti, kerid' amante.

Torno i digo ke va ser de mí.
En tierras ajenas yo me vo morir.

Blanka sos, blanka vistes,

Blanka la tu figura,

Blankas flores kaen de ti,

De la tu ermozura.[164]

Al finalizar la canción, invitábamos el grupo de estudiantes a seguirnos hasta el monumento conmemorativo que se erige en las inmediaciones de las vías de tren. Allí, los y las estudiantes eran invitados/as a leer cada uno/a el nombre de la persona que habían elegido al principio del recorrido, en el primer pasillo del museo de Auschwitz, y en el caso de quererlo o necesitarlo a agregar alguna reflexión.

[164] Traducción del ladino (judeo-español antiguo): “Árboles lloran por lluvia/Y montañas por aire/ Así lloran mis ojos/ Por ti, querido amante/ Regreso y digo: "Que va ser de mi/ En tierras ajenas me voy a morir."/ Eres blanca, tu vestido blanco/ Tu rostro pálido/ Blancas flores caen de ti/ De tu hermosura.”

Imágenes: Archivo Treno della Memoria

Como es imaginable, los y las participantes al "Treno della Memoria" suelen volver de esta experiencia bastante conmocionados/as, muchos/as de ellos/as consideran este viaje como una etapa fundamental de su crecimiento personal, un hito que marca un antes y un después, como se lee en este testimonio: "Per me è stato un viaggio che ha costruito la memoria stessa, mettendo insieme racconti, foto, luoghi e sensazioni particolari che prima del nostro arrivo a Cracovia erano solo nella nostra mente, ancora sospesi tra mille altri pensieri (Massimo)"[165]

En muchas ocasiones, al volver a sus hogares, los y las estudiantes deciden seguir participando como educadores/as en las siguientes ediciones, o bien militar en las asociaciones organizadoras (ACMOS y Terra del Fuoco) y/o en otros colectivos que llevan adelante proyectos de ciudadanía activa ligados la integración de la población migrante, a la lucha contra las mafias, antifascistas, entre otras.

Los Espacios para la Memoria "Olimpo" y "Automotores Orletti"

El Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Esterminio (en adelante CCDTyE) "Olimpo", ubicado en el cruce entre la calle Ramón L. Falcón y Lacarra, era antiguamente una estación terminal de las líneas de tranvía, readaptada en el 1978 a centro de detención.

En el "Olimpo" permanecieron cautivas aproximadamente 500 personas y solo alrededor de 60 han logrado sobrevivir. El centro formó parte del circuito represivo conocido como ABO: "Club Atlético", "El Banco" y "Olimpo". Los "Grupos de Tareas" con base en este CCDTyE dependían del Primer Cuerpo de Ejército y estaban

[165] Traducción del italiano: "Para mí fue un viaje que construyó la memoria misma, juntando relatos, fotos, lugares y sensaciones particulares que antes de nuestra llegada a Cracovia estaban solo en nuestra mente, aún suspendidos entre mil otros pensamientos (Massimo)". Fuente: http://www.trenodellamemoria.it/

integrados también por personal de la Policía Federal y de la Provincia de Buenos Aires, Servicio Penitenciario y Gendarmería[166]. El sitio permaneció en las manos de la Policía Federal hasta el año 2005 cuando, por la fuerte presión de las agrupaciones vecinales, el sitio pasó al Gobierno de la Ciudad que, mediante el decreto no 305/06, creó el Programa para la Recuperación de la Memoria Histórica sobre el ex CCDTyE "Olimpo" y la Mesa de Trabajo y Consenso (MTyC) compuesta por aquellas organizaciones que pelearon por la recuperación del lugar[167]. Por otro lado, el ex CCDTyE "Automotores Orletti", ubicado en Venancio Flores 3519, era un antiguo taller de automotores que fue alquilado y acondicionado por agentes de la SIDE para instalar un centro clandestino que funcionó como base principal, en Argentina, de la "operación Condor". Funcionó entre mayo y noviembre de 1976 y se estima que allí estuvieron secuestrados/as alrededor de 300 ciudadanos/as, de los cuales la mayoría continúan desaparecidos/as. En 2006, como consecuencia de la lucha de organismos de DDHH, sobrevivientes y vecinos/as del barrio, la legislatura declaró de utilidad pública y sujeto a expropiación al edificio donde funcionó el centro clandestino. La recuperación del espacio pudo concretarse en marzo de 2009, año en que además se conformó la Mesa de Trabajo y Consenso, integrada por sobrevivientes, familiares, organismos de derechos humanos.

Esta recuperación es importantísima para el barrio de Floresta, que a su vez cuenta con otros sitios de memoria como el Ex CCDTyE "El Jardín" (descubierto en el año 2020), la plaza titulada a las monjas francesas asesinadas por la dictadura Alice Domond y Léoni Duquet y la casa de Calle Corro 100, donde fue asesinada Victoria Walsh (hija del periodista y escritor Rodolfo Walsh también asesinado y desaparecido por la última dictadura) junto con sus compañeros Alberto Molinas, José Beltrán, Ismael Salame y José Coronel. A su vez, la construcción y transmisión de la memoria barrial a través de los espacios vinculados a la desaparición de personas durante los años del Terrorismo de Estado (1976-1983) se enmarca en un panorama más amplio a nivel nacional que vio, a partir de la segunda mitad de los años 90, un incremento de demandas por esclarecimientos sobre los hechos ocurridos en aquellos años que las Leyes de Punto Final de 1986 y de Obediencia Debida de 1987 habían intentado silenciar: para citar

166 Fuente: Revista Nadie Nos Invitó, 16/03/2022: https://nadienosinvito.com.ar/memoria-verdad-y-justicia-que-se-construyen-desde-el-barrio-el-viernes-18-se-realiza-la-marcha-orletti-olimpo-en-floresta/

167 Fuente: página web oficial del Ex CCDTyE Olimpo http://exccdolimpo.org.ar

algunos ejemplos, las declaraciones del ex marino Adolfo Scilingo sobre los "vuelos de la muerte", la fundación de la agrupación HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) cuyas acciones públicas tenían como objetivo la demarcación del espacio, ya que a través de sus "escraches" denunciaban públicamente la presencia de represores en el barrio y las conmemoraciones del vigésimo aniversario del golpe de Estado el 24 de marzo de 1996 (Persino, 2008). En su texto *Usted está aquí. Los H.I.J.O.S. y el ADN del performance,* Diana Taylor (2011) relata y analiza justamente una de las iniciativas de HIJOS en relación a los talleres convertidos en centros clandestinos "Automotores Orletti" y "Olimpo", dibujando cómo su performatividad se desprende de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, adquiriendo sin embargo cierto carácter más festivo y carnavalesco. Escribe Taylor:

> Los escraches son muy teatrales y están muy bien organizados. Son teatrales porque la acusación sólo funciona si la gente la nota: *títeres gigantes, cerdos militares con alas* y en ocasiones pancartas enormes con fotografías de los desaparecidos acompañan a los manifestantes conforme estos brincan y cantan por las calles. *Durante todo el recorrido circulan camionetas con megáfonos para recordar a la comunidad los crímenes que se cometieron en ese barrio.* Los escraches están bien organizados porque HIJOS prepara a la comunidad para la acción: durante un mes o más antes del escrache, esta organización recorre los vecindarios don de viven Y trabajan los perpetradores distribuyendo fotografías e información: "¿Sabía que su vecino fue torturador? ¿Quése siente trabajar con él? ¿O servirle el almuerzo? ¿O venderle cigarros?" (Taylor, 2011, p. 5; énfasis mío)

En la continuidad de las acciones performáticas de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo y de HIJOS se va articulando, para Taylor, el DNA del performance. Ahora bien, tanto la Marcha por la Memoria, la Verdad y la Justicia "Orletti-Olimpo" como la Fogata de San Pedro y San Pablo recorren estas mismas calles que protagonizaron los "escraches"

descritos por Taylor, sumándose a esta continuidad luego de haber transitado más de una década de nuevos impulsos y logros tanto en la demanda de justicia como en la construcción de la memoria social. En este último apartado sintetizaré entonces algunas reflexiones sobre la participación de distintos colectivos artísticos en la organización y realización de estas dos fiestas barriales que aportan a la perpetuación y reivindicación de la memoria histórica en el barrio de Floresta y Parque Avellaneda, deteniéndome sobre todo en artistas de teatro callejero, que representan el foco de mis investigaciones doctorales en el campo de las ciencias antropológicas. Cabe destacar aquí que los colectivos de teatro callejero a los que me refiero se han instalado en el Parque Avellaneda desde la década del 90, participando activamente en la recuperación del mismo (Rindone, 2022) e instalando en este espacio público una escuela de teatro callejero de la duración de dos años (el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos) que desde el 2004 se incorporó a las ofertas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (Rindone, 2021).

La Marcha por la Memoria, la Verdad y la Justicia "Orletti-Olimpo" y la Fogata de San Pedro y San Pablo

La Marcha por la Memoria, Verdad y Justicia "Orletti-Olimpo" se realiza todos los años el 18 de marzo y, al ser un evento por y para el barrio, la organización del mismo es repartida entre la Mesa de Trabajo y Consenso (MTyC) del Parque Avellaneda y las MTyC de los Ex CCDTyE "Olimpo" y "Automotores Orletti", junto a organizaciones de Derechos Humanos y organizaciones políticas, culturales y sociales del barrio de Floresta y Parque Avellaneda.

El recorrido toca los lugares de la memoria barrial afectados por la última dictadura cívico-militar que mencioné anteriormente. En las cuatro ocasiones en las que participé de la Marcha Orletti-Olimpo, pude observar una conmoción muy grande por parte de los vecinos y vecinas del barrio, quienes suelen participar llevando las fotos de los/las amigos/as y familiares detenidos/as-desaparecidos/as. Los/las artistas participan a la Marcha de manera autoconvocada, acompañando el recorrido con zancos y banderas: la

atmósfera que se crea es parecida a la marcha del 24 de marzo, con cantos y coros de reivindicación y demanda por Memoria, Verdad y Justicia.

Fotografía de Francesca Rindone

Diferentemente, en la Fogata de San Pedro y San Pablo, si bien el recorrido toca lugares de la Memoria, como el Ex CCDTE “Olimpo” que es el punto de encuentro, donde los y las artistas también se maquillan y se preparan físicamente para la caravana, la atmósfera que prevalece es festiva, bulliciosa, y los/las artistas toman un protagonismo mucho más grande: para empezar, la participación al evento y su organización es parte de la propuesta pedagógica del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, con un importante trabajo de preparación previa al evento en el horario curricular.

Fotografía de Javier Carrizo

La Fogata se realiza cada año el último sábado del mes de junio, y los roles de los alumnos de primero y segundo año son muy diferentes, de acuerdo con la política de la cursada. Los estudiantes de segundo año, en los meses anteriores, fabrican durante las horas de la materia "Realización y Manejo de Títeres, Máscaras y Muñecos" el Fantoche de las Miserias: un gran muñeco de materiales reciclados cargado de significados negativos (injusticias, sufrimientos, conflictos sociales) cuya temática es decidida previamente por la comisión de Cultura de la MTyC Parque Avellaneda: generalmente, hacen alusión de forma más o menos explícita a sectores de la política hacia los cuales se siente rechazo, como en el caso del gorila-robot del 2016[168], el gato-fantasma del 2017[169] o el dinosaurio-militar del 2022[170]. Alegóricos son también los personajes que lo acompañarán en la caravana, los Guardianes, que caminando en zancos abren camino al Fantoche. Los vestuarios de los zanquistas, realizados por los/las alumnos/as de segundo año en la materia de Vestuario, son pensados colectivamente, y adaptados al tema tratado a través del fantoche.

168 La palabra "gorila" es utilizada en Argentina para referirse a una postura política reaccionaria, de derecha, a menudo asociada al antiperonismo.

169 El ex Presidente de la Nación, Mauricio Macri, solía ser apodado por sus opositores como "gato", que en el lunfardo se refiere tanto al ladrón como al que trabaja en relación de subordinación para alguien más poderoso.

170 La figura del "dinosaurio" es utilizada popularmente para referirse a los sectores más conservadores de la política y de la sociedad que proponen, fomentan y/o apoyan medidas represivas de distinto género, incluyendo la persecución y desaparición de militantes populares como sucedió en la última dictadura cívico-militar (poéticamente relatado en la canción "Los Dinosaurios" de Charly García).

Los y las estudiantes de primer año, por otro lado, trabajan en la materia de Actuación en la creación de un personaje que durante la caravana de la Fogata tendrá el rol de "Preguntón/a". Estos personajes, cada uno con un gesto y un vestuario diferente, son el trámite entre el Fantoche de las Miserias y el barrio: su función es preguntar a los participantes del evento qué miseria quieren quemar con el Fantoche, pidiendo a la persona también su nombre y apellido. A medida que los/las "Preguntón/as" van anotando las miserias a través de los intercambios con el público, éstas son leídas por el director de la escuela en un micrófono conectado a un parlante puesto en una camioneta, que va acompañando todo el recorrido y alentando a los vecinos y vecinas del barrio a sumarse a la fiesta. En estos intercambios con el barrio se vislumbran algunas similitudes con los "escraches" analizados por Taylor. Finalmente el muñeco, cargado de todas las negatividades depositadas por los vecinos del barrio, entra al Parque Avellaneda y toma su lugar en el centro del playón. Allí, después de distintos números ejecutados por los y las estudiantes de la escuela, el Fantoche de las Miserias empieza a hablar con una voz muy tétrica, y los/las "Preguntones/as" lo rodean en el playón, tapándose la cara con una media elastizada.

Fotografía de Javier Carrizo

El Fantoche:

Jajajaja! A quién querían quemar? A ver muchachos!!!

> Jajajaja estos eran los que les preguntaban a ustedes qué querían quemar…
>
> ...y son míos! Se dan cuenta que son míos? A ver, a ver…
>
> A qué quería quemar...Ana Claudia! Busquen a Ana Claudia! (Notas de campo, 25/06/ 2022)

La búsqueda de las personas que "se expusieron", declarando su voluntad de quemar determinadas miserias y acompañandolas con sus nombres y apellidos, por parte de personajes enmascarados e irreconocibles, es una referencia explícita al accionar de los "Grupos de Tareas" que operaban durante la última dictadura cívico-militar. Finalmente, el Fantoche es amarrado con una larga tela sobre la cual están apuntados todos los papelitos sobre los cuales los/las "Preguntones/as" anotaron las miserias de los vecinos y vecinas del barrio y el playón es ocupado por las brujas, que avanzan llevando en la mano una antorcha o cabalgando sus escobas, riéndose a carcajadas del Fantoche. Aquí la referencia es a la caza de brujas de la Edad Media, otra alegoría de las persecuciones ocurridas en dictadura, a simbolizar cómo los proyectos de eliminación de personas "incómodas" (por sus ideas progresistas y su capacidad de organización) estén destinados a fracasar. Finalmente, el Fantoche de las Miserias es quemado en el medio de la cancha de fútbol del Parque Avellaneda.

Reflexiones finales

En este trabajo quise poner en diálogo dos formas muy distantes en el tiempo y en el espacio de llevar las artes escénicas en lugares de la memoria, de acuerdo con los contextos socio-culturales y educativos que las generaron. A primera vista resulta evidente que se trata de dos formas diámetralmente opuestas en muchos aspectos, si bien ambos sitios fueron recuperados por la iniciativa popular impulsada por sobrevivientes y familiares de las víctimas. En primer lugar, las diferentes maneras de transitar y habitar los dos espacios, tanto por parte del público como de los y las artistas, son fuertemente condicionadas por la ubicación de los sitios respecto a las ciudades, uno (el complejo Auschwitz-Birkenau) completamente aislado y el otro (el Ex CCDTyE "Olimpo") ubicado en el medio de la capital. Desde el punto de vista afectivo, si por un lado, en el caso del recorrido performático de los campos de Auschwitz-Birkenau, las

actuaciones con base testimonial no dejan espacio sino para la conmemoración y la conmoción en el acto de recorrer los lugares y vivenciar la memoria, en el caso de la Fogata de San Pedro y San Pablo existe una clara apropiación y reconfiguración en clave festiva de los espacios de la memoria (como el ex CCDTyE "Olimpo") por parte de una gran porción de la sociedad civil, y en particular por los sectores artístico-educativos que se encargan de planificar, organizar y realizar el evento. Asimismo, profundizando más en las *performances* propuestas, la elección del testimonio narrado en primera persona y actuado *in situ* del recorrido propuesto por el proyecto "Treno della Memoria" expone los/las expectadores/as al relato crudo de los hechos ocurridos en Auschwitz, a los cuales se agrega la dimensión tétrica de encontrarse en el lugar exacto de los acontecimientos narrados. En cambio, en la Fogata de San Pedro y San Pablo, las referencias a la memoria histórica son alegóricas, simbolizadas a través del Fantoche de las Miserias que, una vez cargado de todas las negatividades depositadas por los y las participantes, finalmente es quemado en un ritual colectivo en el cual predominan la alegría y la efervescencia. Una importante diferencia reside también en el rol de los y las participantes a los proyectos: si por un lado el proyecto educativo es extra-curricular e involucra los y las estudiantes desde el lado de la reflexión colectiva y a través de pequeños ejercicios de memoria, en el caso de la Fogata los y las participantes tienen un rol activo desde la organización hasta la realización del evento, que de hecho se conforma como parte de la curricula del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. Este involucramiento más activo de los y las artistas en formación deriva en una mayor apropiación por parte de los/las mismos/as de los Espacios para la Memoria en los cuales acontecen los eventos, que son reconfigurados como espacios culturales y artísticos después de haber sido recuperados a través de distintas instancias de lucha popular y demandas por justicia: en este sentido el arte, y sobre todo las artes populares, asumen una dimensión de resistencia al reivindicar su lugar de pertenencia en el espacio público, que a su vez fue teatro de un resurgimiento de las mismas justamente a partir de la vuelta a la democracia en 1983 (Martin, 2008; Infantino, 2014; Infantino y Morel 2015; Mercado, 2018). En este sentido, las artes escénicas en los sitios de memoria son vividas como una manera de reapropiarse de dichos espacios desde la cultura, insistiendo sobre los logros alcanzados a través de la lucha popular, aunque también remarcando la necesidad de avanzar más en las demandas por la justicia. En el caso del "Treno della Memoria", en cambio, la manera de vivenciar la memoria histórica a través de los testimonios directos sobre los

cuales se construyeron los monólogos y la preservación de los espacios (en particular Birkenau) sin modificaciones para poder mostrar de forma más clara las "heridas de la historia" muestran la inquietud de conservar, perpetuar y transmitir los hechos ocurridos para poder reflexionar sobre las persecuciones, discriminaciones y violencias a las que estamos asistiendo en el presente, y que (en particular en Italia y muchos otros países europeos) se están mostrando cada vez más claramente como la antesala de una nueva oleada de violencias institucionalizadas de corte fascista que es necesario contrarrestar en todos los frentes, incluyendo el educativo, cultural y artístico. La similitud entre las dos experiencias que aparece como más evidente es la inquietud, más manifiesta o más solapada dependiendo del género narrativo y performático adoptado, de establecer vínculos con el presente a la hora de llevar las artes escénicas a los sitios de memoria, que en ambos contextos resulta una tarea tanto desafiante como urgente: asimismo, es necesario que los estudios del *performance*, las ciencias antropológicas y todas aquellas disciplinas que buscan investigar el campo de la memoria, sigan trabajando sincrónicamente para generar nuevas herramientas para estudiar estos cruces entre el arte, la(s) política(s) y la historia reciente.

Referencias bibliográficas:

-Adorno, T. (1966) *La Educación después de Auschwitz.* Conferencia transmitida por Radio Hesse el 18 de abril 1966.

-Infantino, J. (2014) *Circo en Buenos Aires : cultura, jóvenes y políticas en disputa*. INTeatro, Buenos Aires.

-Infantino, J. Y Morel, H. (2015) *Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la post-dictadura (1983),* Revista Antropolítica, n. 38, Niterói, p.321-347, 1. sem. Universidad Federal Fluminense, Niteroi, RN, Brasil.

-Martín, A. (2008) *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*, Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. mimeo, Buenos Aires.

-Mercado, C. (2018) *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

-Mosse, G. (2020) *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'Olocausto.* Laterza, Bari.

-Persino, M. S. (2008) *Memoriales, museos, monumentos: La articulación de una memoria pública en la Argentina Posdictatorial*. Revista Iberoamericana vol. LXXIV, Núm. 222: 1-16.

-Rindone, F. (2020) *Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas: el caso del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD).* En: Papeles de Trabajo, v. 14, n. 25, p. 46-61.

-Rindone, F. (2022) *Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda. La participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público.* En Revista de Estudios Sociales Contemporáneos N° 26, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 150-169.

-Sierra, M. (2020) *Holocausto gitano. El genocidio romaní bajo el nazismo.* Arzalia Ediciones, Madrid.

-Taylor, D. (2011) *Usted está aquí. Los H.I.J.O.S y el ADN del performance.* En Taylor, D. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas.* Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Enlaces visitados:

-Página oficial del United States Holocaust Museum: https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/gay-men-under-the-nazi-regime

- Página oficial de Auschwitz-Birkenau, Historia y Presente: https://www.auschwitz.org/gfx/auschwitz/userfiles/auschwitz/historia_terazniejszosc/auschwitz_historia_i_terazniejszosc_wer_hiszpanska_2010.pdf

- Página oficial de la Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana: https://web.camera.it/parlam/leggi/002111.htm

-Página del Treno della Memoria:http://www.trenodellamemoria.it/la-storia/

- Revista Nadie Nos Invitó: https://nadienosinvito.com.ar/memoria-verdad-y-justicia-que-se-construyen-desde-el-barrio-el-viernes-18-se-realiza-la-marcha-orletti-olimpo-en-floresta/

- Página oficial del Ex CCDTyE "Olimpo": http://exccdolimpo.org.ar

ACTAS del I Congreso Internacional "Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias"
Grupo de Investigadores en Memorias y Artes Latinoamericanas (GIMAL)
Argentina, 2022.