

DOSSIER “MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y MOVILIZACIONES SOCIALES EN LA HISTORIA RECIENTE DE AMÉRICA LATINA”

COORDINADO POR
LORENA VERZERO, MARÍA LUISA DIZ Y MALENA LA ROCCA



TEXTOS DE CECILIA MACÓN / ANA GUGLIELMUCCI Y ANGÉLICA MARÍA MARÍN SUÁREZ /
MARÍA GUILLERMINA FRESSOLI / LAURA YAZMÍN CONEJO OLVERA / RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ

ENTREVISTA A PAULO ABRÃO: “EN BRASIL HEMOS DERROTADO EL MIEDO A DISCUTIR EL PASADO”

SUMARIO

Nota Editorial, Claudia Feld

DOSSIER

“Manifestaciones artísticas y movilizaciones sociales en la historia reciente de América Latina”, coordinado por Lorena Verzero, María Luisa Diz y Malena La Rocca

Introducción. Estrategias de visibilización y sensibilización social respecto de la violencia política: los cuerpos afectados de América Latina, Lorena Verzero, María Luisa Diz y Malena La Rocca

“Mapas afectivos”: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado, Cecilia Macón

La desaparición forzada en la escena pública colombiana: movilización social y estrategias de visibilización, Ana Guglielmucci y Angélica María Marín Suárez

Figurar los usos: el obrar del recuerdo en la serie Marcas de Patricio Larrambebere, María Guillermina Fressoli

Representaciones artísticas en el Chile de pos-golpe en Purgatorio (1979) de Raúl Zurita, Laura Yazmín Conejo Olvera

Cuerpos actantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos, Rubén Darío Yepes Muñoz

ENTREVISTAS/ CONFERENCIAS

“En Brasil hemos derrotado el miedo a discutir el pasado”, entrevista a Paulo Abrão por Marcos Tolentino

RESEÑAS

Toda dictadura es política, Hernán Eduardo Confino

Los bombardeos del 16 de junio de 1955 o los tropiezos de la memoria, Liria Evangelista

El gran diario argentino y la dictadura. Vicisitudes de una relación compleja, Micaela Iturralde

Utopía, represión y memoria: la persecución política entre las filas del catolicismo, Dolores San Julián

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria es una publicación del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET / IDES) y cuenta con el auspicio de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social (RIEMS).

STAFF

- 4 **Directora:** Claudia Feld
Coordinadoras Generales: Adriana D'Ottavio y María Luisa Diz
Coordinadora Sección Entrevistas: Soledad Catoggio
Coordinadora Sección Reseñas: Luciana Messina
Comité editorial: Marina Franco, Guillermina Fressoli, Cora Gamarnik, Santiago Garaño, Florencia Larralde Armas, Luciana Messina, Laura Mombello, Alejandra Oberti, Valentina Salvi, Soledad Catoggio, Estefanía Hecht-Totl.
- 6 **Comité científico:** Jens Andermann (University of Zurich), Alejandro Baer (University of Minnesota), Vikki Bell (University of London), Pilar Calveiro (Benemérita Universidad Autónoma de la Ciudad de México), Alejandro Cerda (Universidad Autónoma Metropolitana / Xochimilco, México), Rubén Chababo (Universidad Nacional de Rosario), Carlos Demasi (Universidad de la República, Uruguay), Katherine Hite (Vassar College, Nueva York), Elizabeth Jelin (CIS-CONICET/ IDES), Daniel Lvovich (UNGS / CONICET), Joanna Page (University of Cambridge), Nelly Richard (Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCS, Chile), Régine Robin (Universidad de Paris-X Nanterre / Universidad de Québec), Héctor Schmucler (Universidad Nacional de Córdoba), Kathryn Sikkink (Harvard University), Steve Stern (University of Wisconsin-Madison), Sofia Tiscornia (UBA / CELS), Ricard Vinyes (Universidad de Barcelona)

Diagramación: Nicolás Gil

Corrección: Julián Delgado

Ilustración de tapa: Memorial. Bancas y retratos del memorial a los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa y a los asesinados durante los ataques en Iguala, Guerrero (México), en septiembre de 2014.

Fotografía: Emmanuel Guillén Lozano.

Esta publicación cuenta con el apoyo editorial del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT) perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Correos electrónicos: revistamemoria@yahoo.com.ar; nucleomemoria@yahoo.com.ar

Página Web: <http://memoria.ides.org.ar>

Facebook: Núcleo de Estudios sobre Memoria

Revista online: <http://ppct.caicyt.gov.ar/clepsidra>

Núcleo de Estudios sobre Memoria, CIS-CONICET/IDES, Aráoz 2838, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina



EDITORIAL

En el primer número de nuestra revista, hace ya más de dos años, habíamos descrito las cualidades de la clepsidra, reloj de agua del antiguo Egipto, evocando sus semejanzas con el trabajo de la memoria. Como la clepsidra, instrumento sustituto para medir el tiempo en la noche –ante la inutilidad de los relojes de sol–, la memoria también ha permitido, en numerosas ocasiones, mantener una orientación en la noche de los tiempos, cuando las historias oficiales y dominantes prohibían o silenciaban los eventos de sufrimiento y opresión de los pueblos.

La memoria ha sido objeto de luchas y de trabajos de elaboración, que tuvieron un sesgo diferencial en cada país pero que se han extendido por toda la región latinoamericana. Esta revista ha analizado, en sus sucesivos números, muchos de estos emprendimientos, ya sean ligados a la voz testimonial, como al emplazamiento de sitios y marcas territoriales, a la elaboración de memorias rurales, a la realización de procesos judiciales y, en el número pasado y en el actual, a las prácticas artísticas.

El **Dossier** que presentamos en este número de *Clepsidra* se plantea como una continuación del anterior, surgidos ambos de la misma convocatoria. En estas dos series de artículos, la experiencia de violen-

cia, tanto pasada como presente, está en el origen de la creación artística, una creación que permite a la vez elaborar y rememorar, transmitir y transformar lo vivido. En todos los casos, se pone de relieve la capacidad del arte para intervenir en el escenario político de nuestros países. Si el dossier del número 5 reunía artículos que estudiaban la relación entre el cuerpo en escena y los trabajos memoriales, en este número 6 el dossier titulado “**Manifestaciones artísticas y movilizaciones sociales en la historia reciente de América Latina**” analiza prácticas que tematizan la presencia del cuerpo en producciones audiovisuales y literarias y en movilizaciones sociales. Los casos presentados son muy diversos y abarcan varios países: Colombia, Chile, Uruguay y Argentina. Esta selección, debida al proceso necesario de publicación mediante artículos recibidos en una convocatoria y aprobados con evaluación, no nos hace perder de vista muchos otros casos de países, como México, que no figuran en el dossier pero cuya producción artística –en momentos en que se reproduce la violencia y se multiplican las desapariciones– está siendo puesta a prueba constantemente.

Creemos, en efecto, que muchas de estas prácticas artísticas estuvieron a la vanguardia de los trabajos memoriales. Cuando era imposible decir, hacer, difundir públicamente historias y memorias denegadas o silenciadas, fueron este tipo de prácticas las que permitieron abrir grietas de decibilidad y audibilidad para tales historias. Por esa razón, con la foto de tapa de este número, elegimos homenajear a los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa y a los asesinados durante los ataques en Iguala, Guerrero (México), en septiembre de 2014. El fotógrafo, Emmanuel Guillén Lozano, tomó esta imagen el 17 de julio de 2015 en la Escuela Normal de Ayotzinapa. Allí, un memorial permanente en la cancha de baloncesto de la escuela recuerda la violencia perpetrada mostrando los retra-

tos de los asesinados y las bancas vacías de los desaparecidos. Una humilde clepsidra que permite orientarse en la noche de violencia.

De la misma manera, en la sección **Entrevistas/ Conferencias** nos hemos propuesto rescatar la reciente experiencia de promoción y valorización de los derechos humanos en un país tan complejo como Brasil. En la entrevista realizada en Buenos Aires por Marcos Tolentino en septiembre de 2015, el entonces director del Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos (IPPDH) del Mercosur, **Paulo Abrão**, relataba los diferentes instrumentos puestos en marcha por el gobierno del PT en Brasil para discutir la memoria histórica, tomar testimonios, rendir homenajes a las víctimas de la dictadura y establecer la verdad sobre la represión dictatorial. Entre ellos, la Comisión de Amnistía, presidida por el mismo Abrão, y las Caravanas de la Amnistía han servido, según el entrevistado, para enfrentar un “negacionismo histórico” que Brasil cargó durante décadas. Hoy, un año después de dicha entrevista, las palabras de Abrão resultan incluso más importantes, dados el retroceso institucional y la amenaza a la continuidad de tales políticas de memoria que imperan en Brasil luego de la destitución de Dilma Rousseff. Lo que Abrão recuerda, en su relato de las diversas experiencias de la Comisión de Amnistía, es la necesidad constante de trabajar sobre la memoria, de aprender del pasado y de identificar las permanencias culturales que lamentablemente renuevan tristes experiencias pasadas de autoritarismo y persecución. Otra pequeña clepsidra en la noche del Cono Sur.

Finalmente, también nos interesa alertar, desde este equipo editorial, sobre la necesidad de la permanencia de políticas estatales en derechos humanos que se han iniciado en la década pasada en la Argentina: desde los juicios por delitos de lesa humanidad en las diferentes provincias, hasta la gestión de sitios de me-

memoria recuperados, pasando por el sostén de archivos de la memoria y la inclusión de la temática de la dictadura en la currícula escolar. Esperamos que tales iniciativas, que parecen estar cada vez más asediadas por la falta de recursos y la desvalorización mediática desde la asunción del nuevo gobierno, puedan tener continuidad en los próximos años. En todo caso, más allá de los avatares en cada uno de los países de la región, se abren desafíos inéditos para la elaboración memorial en estos tiempos, y ante estos nuevos escenarios vuelve a plantearse la necesidad de hacer de la memoria una acción política transformadora.

Para terminar esta nota editorial quería agradecer, nuevamente, a todos los integrantes del equipo editorial de *Clepsidra* por la tarea realizada. Especialmente, las tres coordinadoras del Dossier, Lorena Verzero, María Luisa Diz y Malena La Rocca, han trabajado desde fines de 2014 para preparar los dos dossiers sobre arte, memorias y corporalidad que terminan de concretarse con este número 6. Agradecemos también a Luciana Messina, encargada de la sección **Reseñas**, y a Soledad Catoggio por su labor en la sección **Entrevistas/ Conferencias**. Es el aporte permanente de las personas que trabajan en esta revista lo que nos permite sostener la continuidad de esta publicación desde el *Núcleo de Estudios sobre Memoria*. A todas ellas, muchas gracias.

Claudia Feld

Dossier "Manifestaciones artísticas y movilizaciones sociales en la historia reciente de América Latina"

COORDINADO POR LORENA VERZERO,
MARÍA LUISA DIZ Y MALENA LA ROCCA



Introducción. Estrategias de visibilización y sensibilización social respecto de la violencia política: los cuerpos afectados de América Latina

En la historia reciente de América Latina las prácticas artísticas han demostrado una infinita capacidad de incidir en el plano de lo político e, incluso, de la política, así como también una asombrosa capacidad para la creación de formas que desbordan los campos disciplinares tradicionales. De la misma manera, las prácticas artísticas politizadas o las formas políticas del arte no sólo han llegado a públicos de lo más diversos, sino que han creado nuevos públicos.

En el dossier publicado en el número 5 de *Clepsidra*, titulado "Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur"¹, presentamos una colección de artículos que ponen el foco en las manifestaciones del cuerpo en la es-

.....
¹ Publicado en *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, volumen 3, número 5, marzo 2016. Consultar en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/index>

cena para el estudio de las relaciones entre arte, política y memoria. El presente dossier "Manifestaciones artísticas y movilizaciones sociales en la historia reciente de América Latina" guarda estrecha relación con aquel –surgido de la misma convocatoria acerca de la temática "cuerpos, arte y memorias", que finalizó en febrero de 2015–, por cuanto reúne una serie de artículos que también toman como eje de análisis el cuerpo. Pero en esta ocasión el cuerpo no es ya la materialidad a través de la cual se construye la historia en las artes escénicas y en las prácticas artísticas liminales con ellas, sino que se estudia, en principio, la presencia del cuerpo en otras series artísticas y sociales, en materiales audiovisuales, en textos escritos o en movilizaciones sociales.

Por otra parte, los artículos reunidos en esta edición focalizan en la afectación de los cuerpos como manera de explorar, de evidenciar, de visibilizar o de sensibilizar a la sociedad respecto de formas de violencia política. En estos textos se priorizan los enfoques micropolíticos. Y en esta dimensión micropolítica aparecen agentes que cumplen funciones muy diversas, como por ejemplo, el público. En términos generales, partimos de enfrentarnos a dos tipos de público: específico o accidental, es decir, del público que consume conscientemente estas prácticas artísticas o de sectores sociales que se transforman en público al encontrarse con ellas sin buscarlas, como en una movilización. Estos tipos de agentes complejos y dinámicos que hacen a la micropolítica de los cuerpos son detalladamente analizados desde diversas ópticas por científicos sociales.

En este sentido, la apelación más o menos explícita al "giro afectivo" en los artículos que integran el dossier, parece ser síntoma del retorno al cuerpo para reflexionar desde las Ciencias Sociales sobre la agencia de los sujetos y de los grupos, sobre los usos de los espacios, y sobre cómo representar y cómo construir la memoria en contextos de violencia de estado. El cuerpo aparece como lugar de inscripción de la violencia, como materialidad en la que se proyectan el pasado, el presente y el futuro, como espacio originario de la comunidad, como lugar de resistencia. El cuerpo es comprendido como derecho y revés de las construcciones colectivas, más que como lugar de salvaguarda de la identidad individual.

Mientras que tradicionalmente el cuerpo y los vínculos entablados entre los cuerpos como objeto de análisis han formado parte de los estudios artísticos (con primacía en los estudios teatrales, de danza y en las artes visuales, aunque también de la fotografía o de las artes audiovisuales, como el cine), de un tiempo a esta parte han comenzado a integrar *corpus* de distintas disciplinas de las Ciencias Sociales. Sociólogos o politólogos han comenzado a pensar en la materialidad del cuerpo en ese intersticio entre lo individual y lo social, ofreciendo nuevos aparatos teóricos y herramientas de análisis para dar cuenta de distintos enfoques a partir de los cuales asir un objeto tan complejo.

Los artículos aquí reunidos, además, ofrecen en su conjunto un alcance regional. El panorama brindado se extiende desde el conflicto armado colombiano, pasando por los procesos neoliberales en el Cono Sur, y las últimas dictaduras chilena y argentina con sus consecuentes trabajos de duelo y de memoria. Éstas son algunas de las coyunturas sobre las que estos artículos reflexionan desde distintas perspectivas. Todos ellos, sin embargo, desarrollan estudios de caso centrados en

las formas y funciones atribuidas al cuerpo en las prácticas artísticas, privilegiando la mencionada dimensión micropolítica.

La noción de afectación de los cuerpos permea los dos artículos del dossier que tratan sobre distintos aspectos del conflicto armado colombiano desde enfoques disciplinares muy disímiles, como son el análisis semiótico de la filmografía reciente colombiana (Rubén Darío Yepes Muñoz) o las estrategias de representación de los movimientos sociales y de las campañas institucionales para visibilizar públicamente la desaparición forzada y sensibilizar a la sociedad sobre la violencia cotidiana sobre sus cuerpos (Ana Guglielmucci y Angélica María Marín Suárez). Los desplazamientos, las desapariciones, las torturas, las mutilaciones corporales, las violencias sexuales y las masacres, signaron y siguen marcando el denso historial de más de cincuenta años de conflicto armado en Colombia. Esta problemática no ha sido indiferente a las Ciencias Sociales de ese país, los "violentólogos" han actualizado la agenda y los debates académicos generando estudios interdisciplinarios entre historia, ciencias políticas, sociología y antropología con la finalidad de abordar las complejidades del conflicto armado colombiano.

Estas indagaciones sobre la afectación de los cuerpos nos ofrecen otra perspectiva para reflexionar sobre las marcas de la violencia política en la población civil que conmociona a nuestro continente. Los países de la región presentan singularidades en las transiciones democráticas, en los procesos de paz, de reconciliación, o de verdad y de justicia, que son a su vez impulsados por diversos movimientos y actores sociales surgidos en coyunturas históricas específicas. Sin embargo, en todos los casos las marcas de la violencia política siguen operando en la construcción de subjetividades y en los vínculos interpersonales.

Siguiendo a Foucault, las relaciones de poder desempeñan un papel directamente productor, ya que el poder no se limita a reprimir sino que también produce y moldea cuerpos, conductas y subjetividades. Junto a las emociones y a los afectos provocados por la violencia política sistemática, en la segunda mitad del siglo XX latinoamericano emergió la posibilidad de creación de comunidades de dolientes; como señala Ileana Diéguez (2013), una *communitas* que se reconoce en la pérdida y en la vulnerabilidad. En aquellas comunidades de dolientes se hacen evidentes las ausencias, las huellas de dolor en sus deudos y la denuncia y movilización ante esas faltas, a pesar del miedo que la violencia imprime en los cuerpos. ¿De qué maneras esta comunidad de dolientes puede sensibilizar al resto de la sociedad que se muestra indiferente ante el dolor de los demás? ¿Cómo la desaparición, la tortura, la violencia sexual, el desplazamiento de poblaciones que afectan directamente a las víctimas y a sus seres queridos puede transformarse en un problema de todos? ¿Cómo desarticular los discursos que demonizan a los dolientes tras el "algo habrán hecho" o los de los grupos que se encubren tras el "nosotros no sabíamos" y de esta manera se desligan de su responsabilidad social?

Pero, como vemos a lo largo de los artículos que conforman este dossier, la experiencia de la violencia cotidiana ha generado también nuevos lenguajes para decir lo indecible, nuevas gramáticas donde el cuerpo es el soporte privilegiado de la acción política y artística de los movimientos sociales. Esto nos lleva a repensar las diversas posiciones y estrategias que han adoptado tanto los creadores como los intelectuales para recordar,

evocar y transmitir las huellas de la violencia. Algunos de los interrogantes que nos hacemos constantemente quienes trabajamos sobre estas problemáticas, giran en torno a: ¿de qué manera intervenir ante el silencio? ¿Cómo vencer la inercia ante lo aparentemente irrepresentable? ¿Cómo estrechar lazos ante el dolor de los otros sin recurrir a procedimientos melodramáticos que apelen simplemente a la emotividad del público/del otro?

Los artículos que presentamos en este dossier ofrecen distintos tipos de respuestas para estos interrogantes. El trabajo de Cecilia Macón analiza dos sitios de memoria, el Parque de la Memoria de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo, bajo el concepto de "mapas afectivos". El mapa afectivo se convierte en una estrategia para generar recorridos crítico-afectivos en los centros de la memoria. El desarrollo de sus argumentos demuestra que hay matrices dedicadas a interpretar los artefactos artísticos de memoria, capaces de sugerir miradas sobre el pasado traumático que no necesariamente diluyen la capacidad de acción orientada hacia el futuro.

Ana Guglielmucci y Angélica María Marín Suárez reflexionan sobre las estrategias artísticas de representación en torno a los cuerpos ausentes de los desaparecidos por el conflicto armado en Colombia, la movilización social para visibilizarlos públicamente y las campañas de comunicación institucionales que se proponen promover el reconocimiento legal de la desaparición forzada como un crimen vigente en ese país.

María Guillermina Fressoli examina la serie *Marcas* del artista Patricio Larrambebere, una producción artística –en este caso de pintura figurativa– que, entre otras, buscó cuestionar los modelos de identidad y experiencia que la cultura neoliberal establecía en los años noventa. Larrambebere y otros artistas deciden reivindicar el cuerpo en circunstancias sociales en las que la política neoliberal lo borraba de la escena pública. Se representan, entonces, los cuerpos vinculados al mundo del trabajo o a la escolaridad, como modo de reflexión crítica a la hegemonía.

Laura Yazmín Conejo Olvera se propone reconfigurar la memoria del pasado dictatorial chileno a partir de la indagación del proyecto estético del artista Raúl Zurita, el poemario *Purgatorio* (1979), como producto de su participación artística colectiva y de su experiencia traumática individual en ese pasado.

Por último, el artículo de Rubén Darío Yepes Muñoz investiga tres filmes contemporáneos que se orientan hacia la representación del conflicto armado en Colombia, a partir de una mediación entre los cuerpos actuantes y los cuerpos de los espectadores que produce en éstos últimos una motivación afectiva necesaria para la construcción de la memoria de ese conflicto.

Celebramos la publicación de este dossier en el que autores de diversa trayectoria y procedencia institucional entran en diálogo, generando nuevas redes de discusión y tendiendo nuevos lazos para continuar debatiendo en torno a las prácticas artísticas y sus relaciones con lo social-político.

Lorena Verzera (CONICET - IIGG, Facultad de Ciencias Sociales, UBA)

María Luisa Diz (CIS-CONICET/IDES)

Malena La Rocca (IIGG, Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

"Mapas afectivos": el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado

CECILIA MACÓN*

Resumen

El llamado "giro afectivo" ha irrumpido en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales para obligar a revisar ciertos conceptos clave, entre ellos los de agencia, espacialidad, representación y temporalidad. Entendido como una matriz que insiste en las cualidades performativas, conectivas e inestables de la dimensión afectiva (Ahmed, 2004; Sedgwick, 2003; Ticineto Clough, 2007), este marco implica revisar el modo en que el lector/actor constituye y se constituye a través de tal dimensión. Partiendo de estas premisas, el presente trabajo tiene por objetivo analizar dos espacios de memoria destinados a dar cuenta artísticamente de pasados considerados traumáticos o disruptivos: el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo. El contraste nos permitirá poner en cuestión la idea de "archivos de sentimientos" (Cvetkovich, 2003) para proponer la de "mapas afectivos" tanto por sus presupuestos teóricos como por sus consecuencias políticas.

Palabras clave

Memoria; representación; afectos; espacio.

Fecha de recepción: 16-12-2014

Fecha de aprobación: 17-06-2015

"Affective Maps": MUME and Memory Park as Critical Matrixes for the Artistic Representation of the Past

Abstract

The so-called "affective turn" has irrupted into the field of humanities and social sciences forcing the revision of certain key concepts, such as agency, space, representation and temporality. Regarded as a matrix that insists on the performative, connective and unstable qualities of the affective dimension (Ahmed, 2004; Sedgwick, 2003; Ticineto Clough, 2007), such framework implies the revision of the way in which the reader/actor constitutes him/herself through that dimension. From these fundamentals, the purpose of this work is to analyze two spaces of memory created as artistic representations of the so-called traumatic or disruptive pasts: the Park of Memory in Buenos Aires and the Memory Museum located in Montevideo. A comparison of the two allows us to challenge the notion of "archive of feelings" (Cvetkovich, 2003) to propose that of "affective maps" instead, not only because of its theoretical fundamentals, but also because of its political consequences.

Keywords

Memory; Representation; Affects; Space.

* Posdoctora, Doctora y Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Magíster en Teoría Política por la London School of Economics. Enseña e investiga Filosofía de la Historia en la UBA desde 1996. Directora del proyecto UBACyT 2014-2016 "Deshacer los afectos" con sede en el Instituto de Filosofía Alejandro Korn, en cuyo marco coordina el Seminario sobre Género, Afectos y Política desde 2009. Ha publicado las compilaciones *Pensar la democracia, imaginar la transición*; *Trabajos de la memoria y Mapas de la transición* –éste último en colaboración con Laura Cucchi– y actualmente prepara *Pretérito Indefinido* en colaboración con Mariela Solana y el libro *Empowering Victimhood*.

El presente texto parte de una premisa que es necesario explicitar: las matrices metodológicas involucradas en el análisis de las representaciones estéticas de acontecimientos llamados disruptivos o traumáticos no sólo deben ser evaluadas en función de su mayor o menor eficacia a la hora de dar cuenta de su objeto de estudio sino también en términos de sus efectos sobre lo público. Así, muy especialmente en cuestiones que atienden a las políticas de la memoria, los marcos conceptuales utilizados para acercarnos tanto al pasado como a sus representaciones generan interpretaciones que contienen en sí mismas modos de pensar lo político. Teniendo en cuenta entonces la aclaración otorgada por esta premisa es que me dispongo a comparar dos artefactos estéticos de memoria latinoamericanos, el Parque de la Memoria de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo, desde el punto de vista del marco otorgado por el giro afectivo para así mostrar las ventajas de poner en funcionamiento una matriz conceptual como la de "mapas afectivos" en detrimento de la de "archivo de sentimientos" que prima en la atención prestada a la dimensión afectiva en cuestiones vinculadas a la memoria.

Es decir que intento aquí analizar estos dos sitios de memoria bajo el paradigma del giro afectivo desplegando centralmente un cuestionamiento hacia la idea de "archivo" que ha surgido como marco conceptual novedoso a la hora de reflexionar sobre el papel de los afectos en las representaciones estéticas (Bordons, 2009: 84), especialmente en lo que hace a su generación en el marco de las políticas de la memoria. A cambio propondré reemplazarla por la de "mapas afectivos", un concepto no sólo con derivas teóricamente más productivas sino además con un impacto político mucho más problematizador, particularmente en lo que hace a la idea de agencia, definida en términos de capacidad de acción. Entiendo que este último punto es fundamental en tanto los estudios del trauma y sus derivados más o menos heterodoxos han sido recurrentemente objetados por obturar la agencia de quienes se acercan de este modo al pasado. Las pretensiones de suponer que ciertos pasados perviven en el presente, se dice, impiden la proyección hacia el futuro, eje central de la vida política (La Capra, 2005 y 2006). Es contra tales alegatos que se dirigen estas páginas: el desarrollo de mi argumento pretende mostrar que hay matrices dedicadas a interpretar los artefactos artísticos de memoria, capaces de sugerir miradas sobre el pasado excepcional o traumático que no necesariamente diluyen esa capacidad de acción orientada hacia el futuro. Entiendo aquí que la noción de "archivos de sentimientos", aun cuando se sostiene en un paradigma de pretensiones antiesencialistas, colisiona con una concepción dinámica de la agencia así como con la premisa de la disputabilidad esencial de las narraciones acerca del pasado. Para demostrarlo utilizaré un atajo algo heterodoxo: analizaré los dos casos en cuestión bajo la matriz de la noción de "mapas afectivos" para mostrar las desventajas de hacerlo bajo la lógica del archivo de sentimientos. Entiendo que el concepto de "archivo"¹ tal como es utilizado en el marco del análisis de artefactos

¹ El uso de la noción de "archivo" en este marco sostiene seguramente resonancias foucaulteanas sobre las que no podemos extendernos aquí en detalle. Efectivamente, para Foucault el archivo contiene las huellas de un determinado período, una suerte de *a priori* que el historiador debe problematizar.

de memoria construye en el texto/artefacto una imagen de lector/audiencia que dista de sugerir en el vínculo con el pasado un camino para la acción política re-costándose sobre la contemplación. La lógica cartográfica del mapa interpretado como guía para un recorrido, en cambio, contiene por definición una concepción dinámica y activa del lector/ciudadano.

La primera pregunta a la que debo responder aquí para avanzar en mi argumento es en qué consiste el giro afectivo y por qué resulta relevante a la hora de analizar las políticas de la memoria.

En este sentido es importante destacar que autoras tales como Sara Ahmed (2004), Lauren Berlant (2011a y b), Eve Kosofsky Sedgwick (2003) y Ticineto Clough (2007), han llevado a debate el modo en que los afectos², en tanto variables performativas, conectivas e inestables, ponen en jaque distinciones clásicas como las que separan lo interno de lo externo, lo público de lo privado, la acción de la pasión y las razones de las emociones. Es así como los afectos permiten construir una matriz desde donde dar cuenta de la experiencia histórica de víctimas, *bystanders* y/o perpetradores pero también de la dimensión emocional involucrada en el modo en que desde el presente nos aproximamos al pasado. Si la primera dimensión implica atender al papel de las emociones en la constitución del trauma o de experiencias al menos excepcionales de los actores del pasado, la segunda obliga a hacer foco en el compromiso afectivo del historiador con esos mismos actores³. Así, el llamado “giro afectivo” ha irrumpido en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales para obligar a revisar también ciertos conceptos clave para debatir estrategias de representación como los de espacialidad y temporalidad, sustanciales para la temática específica que nos ocupa: la espacialidad sugiere ciertamente modos de agenciamiento que contienen nociones de temporalidad. Es por ello que reflexionar sobre espacios de memoria cargados de emocionalidad resulta particularmente relevante a la hora de dar cuenta del tipo de agencia que se espera de quienes visitan esos lugares. La expresividad intensa (Thrift, 2004: 58) de estos artefactos genera –y espera– una respuesta afectiva (Thrift, 2004: 68) de los usuarios a los que inscribe de una determinada manera en el espacio mismo.

Los afectos cumplen así un papel fundamental en la puesta en funcionamiento de la capacidad de acción tanto de los actores del pasado –y en este caso la dimensión afectiva cumpliría una función explicativa en el marco del discurso históri-

.....
El ya clásico volumen de Jacques Derrida, *Fiebre de archivo*, recurre a este concepto para hacer foco en aquello que el archivo olvida, una dimensión que resulta presupuesta por la noción de “archivo de sentimientos” desplegada más adelante en este trabajo. Sin embargo, en todos estos casos el “archivo” refiere a una *arché*, no necesariamente esencializada ni desproblematizada, pero evocadora de una instancia de origen donde la conexión con el futuro obliga a tomar como punto de partida para la acción la observación –aún en el caso en que ésta resulte desestabilizadora– y no ya una relación intrínseca entre pasado y futuro como en el caso del “mapa” que se presenta aquí.

2 A pesar de los debates generados alrededor de la distinción entre afectos y emociones –véase particularmente Gould (2009) en sus referencias a Pile (2010)– en el presente trabajo utilizo las dos nociones de manera indiferenciada. Sin embargo, rescato el concepto de “giro afectivo” en tanto da cuenta de la dimensión inestable y cuestionadora de las dicotomías por parte del espacio afectivo.

3 En relación a esta distinción véase Macón y Solana, 2015.

co– como en el modo en que los actores del presente se apropian de ese pasado. La dimensión performativa de lo afectivo entonces implica no sólo atender al papel de las emociones en las acciones pasadas sino también en el modo en que la conexión afectiva con el pasado desde el hoy puede generar cierto tipo de acción en el presente. Es importante señalar que en el caso de la historia reciente a la que aluden los artefactos aquí analizados las dos dimensiones inevitablemente se superponen generando problemas específicos.

Partiendo de estas premisas y del rol de los afectos en esta segunda dimensión, el presente trabajo tiene por objetivo analizar dos espacios de memoria del Cono Sur dedicados a dar cuenta de pasados llamados traumáticos o disruptivos: el Parque de la Memoria de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo. Tal como señalé más arriba, el modo en que pretendo desplegar el análisis implica poner en cuestión un concepto que se ha tornado central durante los últimos años en la aproximación del giro afectivo hacia las políticas de la memoria. Me refiero a la idea de “archivos de sentimientos” que, en una primera aproximación, parece resultar útil a la hora de dar cuenta del papel que cumplen los afectos al momento de referir a la experiencia –en primera o tercera persona– de los acontecimientos del pasado. En su reemplazo propongo poner en uso productivo la idea de “mapas afectivos” por contar con ventajas tanto en sus presupuestos teóricos como en sus consecuencias políticas al volver posible una construcción más compleja del vínculo afectivo del presente con el pasado mediante las representaciones artísticas. No se trata entonces de suponer que los artefactos contienen esencialmente una determinada concepción del vínculo con el pasado, sino de entender que la matriz bajo la cual los interpretemos es capaz de generar consecuencias distintas en términos políticos.

En el contexto del giro afectivo la idea de “archivo de sentimientos” desplegada por Ann Cvetkovich (2003) surgió como un marco útil a la hora de poner en funcionamiento las premisas del giro en cuestión en tren de aproximarse al vínculo que se establece entre el pasado y el presente. Es importante señalar que la constelación de discusiones generada por la idea de archivo contiene una ventaja importante por sobre otras estrategias desplegadas por el giro afectivo: genera la discusión, no meramente alrededor de una serie de afectos en forma aislada, sino que se monta sobre la posibilidad de escudriñar la compleja superposición de afectos diversos. Esta virtud –que también exhibe la idea de mapa afectivo– es para mí particularmente relevante en tanto evita cierta ingenuidad en las pretensiones a la hora de aislar y etiquetar afectos. El desarrollo de Ann Cvetkovich alrededor de la idea de archivo de sentimientos está en consonancia de la revisión a la que fue sometido el concepto mismo de archivo en el campo de la estética a partir del ahora fundacional artículo “An Archival Impulse” publicado por Hal Foster en 2004. Allí, el crítico americano identifica en el arte contemporáneo un carácter distintivo (Foster, 2004: 3) por el cual los artistas recogen información desplazada (Foster, 2004: 4) para generar archivos sobre momentos perdidos. Se trata de órdenes perversos, imprevistos, dislocados capaces de “transformar sitios de excavación en sitios de construcción como un modo de superar la cultura melancólica” (Foster, 2004: 22). Hay entonces en la idea de archivo desplegada por Foster para analizar la obra de ciertos artistas contemporáneos un intento, no sólo de atender a lo desplazado

sino también a mecanismos que buscan superar la pura melancolía generada por el trauma. Siguiendo la discusión abierta por Foster, Marianne Hirsch muestra el modo en que esta tendencia por recrear contraarchivos que implica la presentación al azar de objetos descontextualizados (Hirsch, 2012: 227) busca conectar aquello que aparentemente no puede ser enlazado. Los nuevos órdenes de asociación afectiva generados por esta modalidad resultan caracterizados por la fantasía y la esperanza o por el miedo y la desilusión. Sostenidos en un movimiento reparatorio unen colecciones que funcionan así como correctivos del archivo histórico tradicional (Hirsch, 2012: 228). El archivo entendido de este modo conecta historias diversas, no para disolver sus especificidades sino en tren de descubrir una estética compartida junto a estrategias políticas, afectos y efectos (Hirsch, 2012: 229). Al mismo tiempo construye un memorial conectivo que expone historias locales ocultas (Hirsch, 2012: 230) de carácter fragmentario capaces de ofrecer correctivos a las historias recibidas. Es en este marco que Anne Cvetkovich desarrolla el más específico término de “archivo de sentimientos”. Su objetivo es dar cuenta de la constitución de contraarchivos y discutir la noción derrideana de inspiración freudiana de “fiebre de archivo”, es decir el argumento de Derrida desplegado alrededor de la vocación por el encuentro con un original encerrada en la noción clásica de “archivo”: la posibilidad de evadir esa aspiración a cierta verdad última contenida en ese concepto se abre inevitablemente al impulso hacia la exploración de posibilidades más que de certezas (Bordons, 2009: 90), para así alegar la necesidad de centrarse en “la exploración de los textos culturales como repositorios de emociones y sentimientos, que están codificados no sólo en el contenido de los textos mismos, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción” (Cvetkovich, 2003: 7). Se trata de un tipo de labor que implica aproximarse a los documentos y a la evidencia presente en los archivos de experiencias vividas como un lugar capaz de dar cuenta no sólo de conocimiento, sino también de sentimientos (Cvetkovich, 2003: 241). El archivo de sentimientos es así tanto material como inmaterial y se ocupa de dar cuenta de espacios más íntimos y personales (Cvetkovich, 2003: 244) a través de una atención a lo marginal capaz de establecer un arco conceptual para lo contracultural. Hay aquí entonces una problematización del estatuto del objeto de estudio, sea como fuente material o como testimonio oral.

El problema metodológico de esta perspectiva es que, a pesar de ciertos apuntes de Cvetkovich, resulta en una noción sostenida en dos premisas que me interesa cuestionar: la pretensión de totalidad escondida –sin demasiada fortuna– en el concepto de archivo aun cuando se busque una definición heterodoxa; y la concepción de agencia en la que derivan algunas de sus consecuencias. Aún cuando Foster otorgue un papel al despliegue de archivos como mecanismo para superar la melancolía, aquí los afectos están pensados más en su vínculo con el ser que con el hacer y se refugian en el supuesto de que los sentimientos o emociones tienen ciertas características esenciales, son naturalmente emancipadores y que gozan del privilegio de la autenticidad. Si esta última cuestión se sostiene en cierta ingenuidad epistemológica que se aferra a la posibilidad de acceso a lo “auténtico”, las anteriores parecen olvidar que en algunos casos las emociones son el camino para la legitimación del *statu quo*.

La noción de “mapas afectivos” por el contrario se origina y genera premisas

diferentes primordialmente por su complejización de la relación de la dimensión espacial con la temporal, vínculo clave en tren de dar cuenta de la acción. Nos nutriremos aquí de los desarrollos de Jonathan Flatley para presentar una noción de “mapa afectivo” que pueda evadir los problemas de la de archivos de sentimientos señalados más arriba⁴.

En la definición de Flatley, los mapas son máquinas móviles de autoextrañamiento que “no sólo otorgan una narrativa o representación particular de cierta estructura de sentimientos, sino que buscan producir un tipo particular de experiencia afectiva y narrar esa misma experiencia” (Flatley, 2008: 102), narrando también la producción de su propio lector (Flatley, 2008: 103). No se trata de una representación definitiva, sino del establecimiento de un territorio que va a proveer de un sentimiento de orientación y así facilitar la movilidad (Flatley, 2008: 111). Resulta necesario desplegar un mapa cognitivo atravesado por los afectos para tener sentido de la agencia (Flatley, 2008: 188) aún en un contexto marcado por el estremecimiento (Flatley, 2008: 198). El mapa entonces expresa y genera un orden narrativo capaz de orientar la acción. No se trata del establecimiento de narraciones tradicionales, sino de la posibilidad de desplegar constelaciones narrativas atravesadas por la dimensión desestabilizadora y performativa de los afectos⁵. Abiertas, heterodoxas, contingentes, multilineales, pero narraciones al fin.

Entiendo entonces que mientras el archivo resulta en mera sedimentación –aún bajo una perspectiva heterodoxa que atienda a aquellos afectos que se apartan de la norma–, el mapa implica una instancia productiva de esos sedimentos a los que pone en relación abierta y problemática con la acción futura.

Los mapas, no sólo ayudan a entender la agencia de los actores del pasado que son objeto de investigación histórica sino que además conforman un marco nuevo para reflexionar sobre la relación emocional de los actores del presente con ese pasado. Si la tradición asociada a los estudios del trauma fue acusada de imponer una relación del pasado con el presente sostenida en ataduras melancólicas capaces de obturar la acción transformadora en el presente, la trama conceptual sugerida por los mapas afectivos permite revisar este supuesto y poner en funcionamiento reflexiones que esquivan el estigma de la parálisis.

Así, no sólo se refiere al modo en que los afectos sedimentan, sino que también orientan problemáticamente la acción de quienes se ponen en contacto con ese pasado. La dimensión de sedimentación que lo constituye contiene la lógica del

.....

⁴ Es necesario aclarar que la noción de mapas afectivos aquí desplegada no tiene ningún vínculo con la de “love maps” desarrollada por John Money en *Lovemaps* (1986).

⁵ Es de notar que la exposición *Atlas* presentada en el Museo Reina Sofía en 2011 y curada por Georges Didi-Huberman está sostenida –a partir de una lectura de Aby Warburg– en una oposición entre la lógica cartográfica y la archivística. De acuerdo al contraste que presenta Didi-Huberman, mientras que el archivo es meramente algo sobre lo cual trabajar, el atlas es “una presentación sinóptica de las diferencias” sostenida en la lógica del montaje donde lo que prima es la coexistencia de tiempos e imágenes diferentes. Véase el video realizado por el Museo Nacional de Reina Sofía, “Atlas. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/atlas-entrevista-georges-didi-huberman>. Fecha de la última consulta: junio de 2016.

archivo pero logra articularla con una dimensión agéntica atravesada por la temporalidad a futuro. El mapa orienta la acción y altera sus premisas implicando así una relación compleja entre el espacio que busca representar en el presente y una temporalidad abierta al futuro. Si el concepto de archivo se limita a establecer una relación entre el pasado y el presente, la de mapa introduce como central la variable temporal iniciando una relación compleja con el futuro y haciéndose cargo además de la generación de territorio.

Entendemos aquí además que los regímenes de sentimientos, pensados como constitutivos de las prácticas sociales, intentan hacer foco en la respuesta afectiva (Thrift, 2004: 142) pero también implican una transformación de la subjetividad y de los afectos mismos a partir del contacto generado con el pasado.

Analizar los dos casos en cuestión bajo este marco de problemas permitirá entender las razones por las cuales interpretar los artefactos estéticos de memoria dentro de la trama conceptual generada por la idea de mapa habilita a mostrar su posible dimensión agéntica. La idea de archivo, en cambio, se recuesta sí en la matriz de la sedimentación y la reproducción total, elementos que no ponen en juego cabalmente la lógica de la acción en tanto capaz de alterar el propio archivo, sino que se sostienen en la contemplación que puede llegar a devenir melancólica aún a su pesar.

El eje sustancial de la comparación está sostenido entonces, no sólo en indagar en los diferentes afectos involucrados en cada caso –algo que respondería a la lógica del archivo–, sino en el modo en que es constituida la relación entre temporalidad y espacialidad a partir del despliegue de distintos mapas afectivos.

El optimismo incruento del MUME

Presentemos entonces las líneas centrales bajo las cuales fue erigido el Museo de la Memoria de Montevideo (MUME) dependiente de la Intendencia Municipal de Montevideo. Construido en lo que fuera el casco de la estancia de Máximo Santos, dictador que gobernó Uruguay entre 1882 y 1886, fue inaugurado en 2007 por el gobierno frenteamplista. El predio, ubicado en una zona alejada de la capital uruguaya, cuenta con un amplio y denso parque que rodea la construcción principal restaurada unos años antes de esta apertura. Tanto la salas internas como el espacio exterior del museo son utilizadas para muestras permanentes y temporarias, contando también con un área dedicada al archivo de consulta. La de carácter permanente está sostenida en un recorrido temporal que incluye los nodos centrales del período dictatorial y algunos de sus antecedentes –todos en la planta principal del museo– a los que se suma el dedicado a la transición (1985–1989) ubicado dentro del parque bajo el marco de un camino protegido por una tupida pérgola de enredaderas. El subsuelo y el resto del parque están dedicados a muestras temporarias, en muchos casos a cargo de artistas experimentales. La narrativa central de la muestra permanente referida a los años de la dictadura está sostenida primordialmente en la presentación de objetos asociados a la represión –diarios personales, objetos realizados por los presos, cartas, dibujos, etcétera– a los que se suman textos y facsímiles de diarios y documentos de la época.

Lo que me interesa discutir en relación al eje de este trabajo es el modo en que la disposición espacial elegida construye ejes para la representación temporal que

aspiran a involucrar emocionalmente al visitante que es quien, en definitiva, debe ser pretendidamente impulsado a construir su porción de memoria de la dictadura uruguaya. Y es justamente en esta superposición de las distinciones temporales con las espaciales que resultan constituidos mapas afectivos de características particulares.

Lo primero que salta a la vista en este caso es el modo en que el espacio es dividido en dos ejes claros: afuera/adentro y arriba/abajo que se corresponden con un recorrido temporal que guía la premisa básica del espacio. Si bien existen rastros de porosidad entre estos límites –hay pequeños vidrios en ciertas zonas cercanas a los zócalos desde donde se ve la planta inferior plagada de documentación y la muestra del subsuelo recientemente en exhibición incluye marcas con caminos en el exterior– lo cierto es que son esos dos ejes los que marcan distintas estrategias, cada una con pretensiones conativas propias. Esos llamados a la memoria del visitante están así atravesados por afectos diversos que entran en tensión.

De este modo, la planta principal incluye una narrativa prístina sostenida en la lógica progresiva y en la emoción que casi naturalmente la acompaña: el orgullo, tanto el que es resultado de la superación colectiva de la dictadura como de la resistencia de la militancia uruguaya. Pero, ¿cuál es la lógica afectiva expresada en el orgullo?, ¿qué papel cumple en la construcción de una narrativa histórica? Recordemos brevemente el ya clásico análisis que Gould (2009) dedica a esta emoción –en su caso en relación al papel que cumplió el orgullo para la comunidad *gay* frente a la crisis del SIDA–. Según su perspectiva el orgullo implica una narración heroica atravesada por el estoicismo y el establecimiento de una comunidad fuerte. Se trata, además de un afecto que busca hacer a un lado otros, tales como la vergüenza, la bronca y el miedo. En términos de Sedgwick (2003), este camino olvida que la vergüenza constituye performativamente la identidad: “desprenderse de la vergüenza o deshacerla tiene algo de absurdo: puede ‘funcionar’ –tiene ciertamente efectos poderosos– pero no puede funcionar en el sentido en que pretende funcionar” (Sedgwick, 2003: 62). Es decir, la matriz del orgullo disuelve, paradójicamente, las posibilidades de empoderamiento al intentar borrar lo vergonzante de la herida, donde la vergüenza es, además, según la descripción que desplegaremos más adelante, un afecto de por sí paradójico y no necesariamente desempoderador.

La lógica de la agencia como pura resistencia o resguardo marcada por el orgullo es entonces la que marca el recorrido: el papel activo de los presos dentro de las cárceles y la resistencia en el exilio resultan ejes particularmente destacados en el marco de un relato sostenido en la continuidad. Esa narrativa encuentra su coda en el camino de la transición que invade el exterior. Representada exclusivamente a través de fotos, refiere al cumplimiento del objetivo de la resistencia: el fin de la dictadura con una transición sostenida en una fecha fija para su cierre, 1989. Hay aquí ciertamente una matriz emocional sostenida en la lógica progresiva del optimismo –entendido como una estructura afectiva que implica apego a la fantasía de que el mundo mejorará (Berlant, 2011b: 2)– complejizada por la lógica divergente del subsuelo: nos enfrentamos así a un optimismo de características específicas debido al acecho de ese sustrato inestable. Para entender este punto resulta importante evocar el análisis de Berlant (2011b) alrededor del “optimismo cruel” y sus efectos sobre el modo de ejercer la ciudadanía. Según su perspectiva, la dimensión cruel del optimismo surge

donde la promesa de progreso no hace más que legitimar la lógica de la precariedad. Es, en sus palabras, “la condición de mantener el apego a un objeto significativamente problemático” (Berlant 2011b: 24). La crueldad del optimismo se instala en los casos en que esas fantasías de la buena vida obligan a un ajuste a la norma capaz de redundar en un profundo sufrimiento (Berlant 2011b: 3). El optimismo cruel es así una suerte de operación ideológica de atracción indudablemente magnética (Berlant 2011b: 48) que oculta los momentos de crisis. Sostenida en una promesa imposible muchas veces legitimada a través de la pura abstracción emocional, las emociones que atraviesan esta lógica progresiva u optimista desligan responsabilidades desempoderando. Si todo mejorará, ¿para qué intervenir?

Sin embargo, en el caso que nos ocupa es posible entrever una concepción más compleja del optimismo gracias a la presencia de narrativas paralelas a la principal. Creo que la descripción desplegada por Berlant es sumamente adecuada para describir cierto tipo de operación optimista, pero pierde de vista la posibilidad de que la narrativa progresiva resulte complejizada al cruzarse con otras variables afectivas. El caso aquí en cuestión implica esbozar un “optimismo incruento” gracias a la intervención de un afecto desestabilizador como es el miedo.

Así, el subsuelo del MUME, naturalmente oscuro, está dedicado a muestras temporarias que suelen explotar las escasas dimensiones de la escalera generando en el visitante la impresión de estar adentrándose en un mundo oculto pero resguardado. La emoción que inevitablemente genera la trasposición hacia el subsuelo es justamente el miedo, una emoción en cuyas características es necesario detenerse. El miedo implica un tipo de certeza en la proximidad de su objeto (Ahmed, 2004: 63) capaz de generar la necesidad de apartarlo definitivamente: “tememos un objeto que se nos aproxima. Como el dolor, es sentido como una forma displacentera de intensidad” (Ahmed, 2004: 65). Pero lo displacentero del miedo está relacionado fatalmente con el futuro, impulsando la acción. El miedo implica una anticipación de una herida en el futuro (Ahmed, 2004: 65) pero también, en ese movimiento de alejamiento del objeto del miedo y acercamiento hacia el objeto de amor (Ahmed, 2004: 69), un llamado a la acción.

En el caso del MUME la representación cambiante que profundiza su inestabilidad a través de la generación de miedo entendido en estos términos –en el momento de mi última visita se trató de una muestra dedicada a la infancia– resulta en el sustrato cuestionador de la narrativa principal: el acecho de un objeto concreto que lleva a la búsqueda del objeto opuesto, no de la parálisis. Ese subsuelo entonces cumple un papel clave en lo que Cvetkovich denominó “archivo de sentimientos”: es allí donde la curaduría del museo decidió ubicar relatos alternativos a la narrativa progresiva de la planta principal introduciendo emociones que entran en tensión con las que gobiernan las secciones centrales del predio. Sin embargo, puesto en relación con el arriba y el afuera, el subsuelo resulta capaz de generar no sólo sustratos afectivos al estilo de los introducidos por la lógica del archivo sino también mapas. De atenernos a la matriz archivística nos enfrentaríamos meramente a la recuperación de una vocación del artefacto en cuestión por presentar emociones en tensión. No es por cierto esto algo menor. La introducción de emociones contradictorias en relación al modo en que el pasado pervive en el presente implica

una problematización sustantiva de la dinámica afectiva. Sin embargo, limitada a esa función, la constelación de emociones involucradas restringe el vínculo entre las emociones que surgen de la relación con el pasado y posible acción en el presente a la mera sedimentación. La matriz cartográfica del mapa habilita en cambio a elaborar este aspecto. En este caso, la amenaza generada por la lógica del miedo implica modos específicos de imaginar el futuro. Si conceptualizamos el miedo en tanto el deseo de alejarse de un objeto que se advierte próximo (Ahmed, 2004: 66), y no como mera parálisis, el papel de este afecto en su interacción con la narrativa progresiva introduce otras variables de lectura para el visitante que pueden ser descritas en términos de “optimismo incruento”: progresivas sí, pero despojadas del ocultamiento propio de la ideología gracias a la lógica acechante del miedo.

Concentrémonos brevemente en el modo en que este afecto es expresado en la zona al aire libre del predio. En este sentido, el diseño de pretensiones salvajes del parque es un ejemplo prístino de lo que constituye un paisaje: allí, la simulación de la naturaleza está presente a cada paso (Massey, 2006: 28) en su constante cruce con la temporalidad. Es desde ese marco “natural” donde se multiplican las narrativas paralelas. Justamente, este vínculo con un orden supuestamente natural legitima esas reconstrucciones gracias a una supuesta proximidad o autenticidad en relación al pasado, ganándose así un estatuto privilegiado. Además del camino cerrado y monológico de la instalación fotográfica dedicada a la transición, el parque es, primordialmente, un espacio receptor a muestras temporarias. Hay aquí un corte claro entre las líneas rectas del espacio interior y el caos de una naturaleza exterior construida como amenazante y salvaje donde nuevamente surge el miedo en tanto afecto partícipe del acecho al orgullo de la narrativa principal. Precisamente, el miedo constituye aquí, no ya un afecto en mera tensión con la matriz progresiva de la muestra permanente, sino que puede definir también un mapa donde la aparente conflictividad entre orgullo y miedo es capaz de generar trayectorias de acción sostenidas en una percepción crítica del progreso al estilo del optimismo incruento. El miedo introduce efectivamente una actitud cauta en relación al patrón progresivo. Aun cuando esa matriz teleológica no se cuestione en sus presupuestos –y consecuencias– fundamentales, el cruce de matrices afectivas dentro del artefacto mismo se ocupa de señalar que es comprensible temer el retorno de otra dictadura o, incluso, sentir miedo ante las huellas de aquel pasado en el presente. En diálogo con los argumentos de Berlant citados más arriba podríamos confirmar que se trata aquí de un “optimismo incruento”: la matriz teleológica y optimista se mantiene pero la crueldad resulta disuelta gracias a cierta distancia irónica generada por el acecho de la presencia constante de una dimensión inquietante del pasado en el presente y por la posibilidad de que ese pasado –que está además conectado a uno de carácter más remoto– irrumpa nuevamente.

Analizado en términos de archivo de sentimientos hay aquí una superposición de orgullo y miedo en tanto afectos sedimentados. Puesto en el marco de la noción de mapa, capaz de generar movimiento agéntico hacia el futuro, nos enfrentamos a una narrativa progresiva de características peculiares. Aun cuando respete el esquema teleológico y acumulativo de la idea clásica de progreso, el papel acechante del miedo, sostenido en el área del subsuelo y en el parque mismo donde la “natu-

raleza”, el pasado y ciertas turbulencias del presente se transforman en amenazas inminentes, el esquema queda desligado de cualquier ingenuidad.

Si el archivo se remite a dar cuenta de los afectos en términos de mero pasado acumulado y esencializado a pesar de su uso heterodoxo de clara inspiración foucaultiana (Bordons, 2009: 88), el mapa articula los afectos con el futuro habilitando a pensarlos en tanto abiertos y transformables por obra de ese mismo movimiento en que se ven involucrados⁶. Muestra entonces una manera de expresar una matriz optimista pero no por ello ciega a los riesgos del retorno de un pasado reciente asociado además a uno más remoto e igualmente atemorizante expresado en la función original del predio: el de la violencia política del siglo XIX. Un mapa progresivo que, gracias a la presencia del temor, deviene algo oscuro y escéptico sugiriendo reglas particulares para la acción.

El miedo dista aquí de ser paralizante sino que, articulado con el orgullo, construye una trama capaz de sugerir una agencia de características específicas alejada de la pasividad generada por el optimismo cruel presente en la lógica del progreso estandarizado.

Se trata tal vez, al estilo de José Esteban Muñoz, de recuperar críticamente el concepto de esperanza de Ernst Bloch donde el deseo de imaginar otros lugares como utópicos no implica caer en la trampa de la abstracción (Muñoz, 2009: 30). Poner en juego el pasado en el presente a partir de la certeza de que el pasado es performativo, (Muñoz, 2009: 28) implica también asumir que el impacto de esa performatividad en el futuro está sometido a distintas tramas interpretativas. Hay aquí un horizonte guiado por el deseo que no necesariamente lleva a la reproducción de un futuro normado. Se trata de una utopía efímera (Muñoz, 2009: 97) donde los afectos positivos se cruzan con el miedo, el asco o el odio para crear una historia colectiva (Muñoz, 2009: 97) sostenida en el reconocimiento de que hay algo que falta (Muñoz, 2009: 100), más que en una utopía que nos encierra en certezas. Es la esperanza, sí, pero entendida como hambre de futuro (Thrift, 2005: 144).

Vergüenza como orgullo. La narrativa del Parque de la Memoria

Los debates tejidos alrededor de la construcción del Parque de la Memoria constituyen seguramente uno de los tópicos centrales en el ámbito de las políticas de la memoria de la Argentina desplegados en los últimos años. En mi caso me propongo volver sobre la discusión para indagar en el modo en que la articulación de los afectos involucrados en términos de archivo permite distinguir entre distintas estrategias superpuestas en el espacio del parque y dar cuenta del modo en que lo liminal se transforma en la matriz central sobre la que se establece un espectro específico para sus mapas afectivos: el de la crisis.

El diseño original del parque está sostenido en la paradoja contenida en el concepto de “desaparecido”: ¿cómo representar lo ausente? Es la evidencia del vacío la que desafía los límites de la lógica de la representación, sea ésta artística, historiográfica o –lo que es clave para nosotros– también política. Así como en el caso del

.....

⁶ Para una crítica de este riesgo conservador del giro afectivo, véase Macón (2010).

MUME la figura central es la del preso político, en el Parque lo es la del desaparecido, su ausencia presente o la tensión entre la inmaterialidad y el espacio vacío que evoca su haber sido. Se trata entonces de desafíos que contienen diferencias de origen clave pero que a la vez remiten a una constelación de afectos familiar.

Entiendo que las estrategias con las que este memorial interviene el espacio público permiten entrever dos lógicas distintas sobre el modo en que los afectos colaboran en la constitución de la memoria expresados en la presencia del orgullo y de la vergüenza. Si en el caso del MUME se trata de la tensión entre orgullo y miedo –un vínculo capaz de generar mapas de características específicas–, en el del Parque el orgullo cohabita con su claro opuesto, la vergüenza, produciendo una cartografía propia.

El proceso mismo de construcción del Parque de la Memoria resulta así un ejemplo particularmente útil a la hora de desentrañar afectos sedimentados en el espacio. Aprobada su ubicación en terrenos de Ciudad Universitaria lindantes con el Río de la Plata en 1998, los arquitectos que desarrollaron el proyecto lo hicieron tomando como premisa la imposibilidad de la representación de la ausencia de los desaparecidos. Lo hicieron bajo una concepción del paisaje que no oculta su artificialidad como en el caso del MUME, sino que la expone abiertamente reconociendo así a la representación misma como una categoría no natural. El parque –inspirado explícitamente en el Museo Judío de Berlín– aparece quebrado por un camino en zig-zag construido debajo del nivel de la tierra para impedir la visión de la totalidad. Una suerte de sendero–rampa que expresa una herida abierta. El dilema que se establece aquí es el que se abre entre el deber moral del recuerdo, las dificultades de dar cuenta de él y sus constantes transformaciones. Sobre estas premisas se instituye un artefacto que, en las primeras instancias de su construcción, introdujo primordialmente la lógica de la vergüenza para más tarde sumar la del orgullo. Las premisas con las que fue diseñado el parque –de alguna manera también inspiradas en el Muro del Memorial de Vietnam de Maya Lin (1982)– se sostienen en una tensión entre ocultamiento y visibilidad, propia de la lógica de un afecto tan central para reflexionar sobre la memoria como es el de la vergüenza.

¿Qué entiendo aquí por vergüenza y por qué la considero un afecto central a la hora de dar cuenta del pasado? Según la ya clásica perspectiva de Sedgwick, “la vergüenza es el afecto que cubre el umbral entre la introversión y la extroversión, entre la absorción y la teatralidad (Sedgwick, 2003: 38). Exponer la vergüenza es así para Sedgwick “una estrategia para dramatizar e integrar la vergüenza, en el sentido de volver sus afectos potencialmente paralizantes narrativa, emocional y performativamente productivos” (Sedgwick, 2003: 44). Esta interpretación implica ver en la vergüenza un afecto sostenido en la tensión entre el ocultamiento y la exposición, donde el narcisismo de la exhibición parece entrar en contradicción con el replegarse sobre sí del contenido mismo del afecto en cuestión. Sin embargo, es allí mismo donde se encuentra la posibilidad de ver en la vergüenza el germen de un empoderamiento paradójico centrado en la tensión ocultamiento/exhibición que redundará en la intervención sobre el espacio público y no en el mero repliegue. Creemos que la lógica bajo la cual fue construido el parque refleja este tipo de aproximación afectiva al pasado. Se trata de exhibir una ausencia que es también la

falta de intervención de los *bystanders* sacándola a la luz pública. Es su replegarse sobre sí por lo que son –y no por lo que hicieron como en el caso de la culpa– pero implica también admitirlo, bajo la terminología de Sedgwick, teatralmente.

Otros momentos del Parque se sostienen también en esta lógica donde entran en tensión la visibilidad y el ocultamiento: la sala PAYS emerge parcialmente a la vista desde el sendero–rampa, el listado de las víctimas del terrorismo de estado no se muestra de modo frontal, el río –evidencia material de la matanza, pero también de su ocultamiento– se mantiene escondido durante la mayor parte del recorrido. Sin embargo, es importante mantener presentes los señalamientos sugeridos más arriba en el sentido de que la vergüenza no debe ser pensada como un mero afecto paralizante. Su cualidad teatral –se accede finalmente al río, el listado es exhibido, la sala PAYS está abierta al público– pone en funcionamiento una forma compleja de entender la relación con el pasado: hay un ocultamiento que aparentemente paraliza pero también una puesta en funcionamiento de la acción. La vergüenza que se expresa aquí es, claramente, la de los *bystanders*. No es la de las víctimas. No es la de los militantes. Tampoco la de los victimarios. Es la de las personas –imposible referir aquí en términos de un sujeto colectivo más preciso– que observan ese pasado con vergüenza. Un punto de vista, además, del que se hace cargo el Estado al ser quien enuncia ese discurso sostenido materialmente por la traza del parque.

Sin embargo, las obras escultóricas que se sumaron con posterioridad introducen en el espacio su exacto opuesto: el orgullo. No pretendemos aquí objetar esta superposición, sino mostrar su productividad en tanto esta colisión sea interpretada desde el marco teórico que ofrece la lógica de los mapas afectivos. Efectivamente, sobre esta primera traza dominada por la vergüenza surgió otra donde se deja adivinar la presencia del orgullo. Si bien el proyecto fue formalmente sostenido, en el año 2000 se introduce una variante a través de la convocatoria a un concurso de esculturas para poblar el parque. Fueron así erigidas piezas firmadas por distintos artistas que constituyen un conjunto sostenido en una estética que hace pasar a un segundo plano la centralidad otorgada a la vergüenza. Más allá de la calidad y las estrategias de cada una de estas esculturas, lo que interesa aquí es el modo en que surge una dimensión afectiva que no es la de la traza original ya que la visibilidad de estos elementos es contundente. De hecho, se trata de un tipo de contraste similar al que se establece en el encabezamiento del listado incluido en el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado dedicado a “las víctimas del terrorismo de estado, a los detenidos–desaparecidos y asesinados y a los que murieron combatiendo por los mismos ideales de justicia y equidad”. En una tensión explícita, se habla allí de las mismas personas en términos de víctimas –asociadas a la pasividad – pero también de combatientes, pura acción.

Aún cuando el parque escultórico contiene propuestas muy variadas, algunas de ellas –centrales además– introducen claramente la lógica de la heroización. En este sentido dos obras resultan paradigmáticas. En primer lugar “Victoria” del norteamericano William Tucker, presentada como una estructura incompleta, amputada. Según relató el artista en 1999 al hacer público su proyecto: “El hormigón fue vertido en un molde o forma excavada en la tierra y luego desenterrado y colocado verticalmente. Confío en que este proceso no sólo dé riqueza y densidad a la ima-

gen, sino que además aluda al entierro por parte del Estado de las identidades de las víctimas y el regreso de las mismas a la luz de la conciencia pública” (Oybin, 2011). Es decir, que se trata de la apelación a la re–presentación de la ausencia como una suerte de superación de lo ocurrido. El título elegido claramente reafirma esta mirada al destacar el modo en que la propia operación artística se constituye en una victoria sobre el olvido. En esta misma senda la escultura de Marie Orensanz incluye la frase fragmentada, quebrada, con letras caladas en dos monumentales bloques de acero: “Pensar es un hecho revolucionario”. Nuevamente, aparece esta dimensión heroica donde el orgullo –aunque quebrado– no es sólo el del militante sino también el del artista por su capacidad para superar los quiebres del pasado con su propia operación representacional.

Entendemos entonces que ambas obras optan por una aproximación afectiva al pasado en términos de orgullo, una estrategia que busca superar la vergüenza construyendo una narrativa alternativa.

Sin embargo, y más allá de lo ilustrativo de estos dos ejemplos, no son las esculturas en sí mismas lo que resulta central para nuestro argumento, sino la voluntad misma de introducir en el parque una trama afectiva distinta a la de la vergüenza. Efectivamente, es allí donde surge una lógica que entra en colisión con la perspectiva vergonzante del planeamiento original del espacio. Es la matriz del orgullo debida a la supuesta superación de la vergüenza la que prima aquí.

Entendemos entonces que el contraste expresado en estas dos aproximaciones –el diseño primigenio y el conjunto escultórico, el nombre y la función de la sala PAYS y el encabezamiento del listado del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado– puede ser interpretado en términos de un contraste entre los dos afectos contradictorios en cuestión: la vergüenza en el primer caso y el orgullo en el segundo. Veremos más tarde, entonces, de qué modo se articulan estas alternativas para construir un esquema cartográfico y no ya uno meramente archivístico.

Pero atendamos antes a otro de los caminos abiertos en el desarrollo del Parque de la Memoria. Nos referimos al ámbito ya citado dedicado a exposiciones temporarias llamado Espacio PAYS –“Presentes, Ahora y Siempre”– un nombre que concentra una clara alusión al orgullo. Pero justamente es bajo este marco que se intenta incorporar a la representación el mandato de su propia contingencia y perspectivismo. Si bien el nombre elegido para denominar el espacio responde a la lógica del orgullo, tanto las propuestas presentadas allí como el diseño con que fue encarada su incorporación permiten entender que, en tensión con su denominación, el espacio expresa una contingencia que no admite la lógica lineal del puro orgullo.

Tal como ha señalado Sedgwick, lo sustancial es respetar las ambigüedades de la tensión entre orgullo y vergüenza y no perder de vista “la combinación de extraña monstruosidad, erotización y repudio que resulta en un vínculo complejo con el pasado” (Sedgwick, 2003: 4). Es justamente por esta cuestión que no buscamos objetar la presencia del orgullo, sino intentar reconstruir el tipo de mapa que resulta de la tensión señalada, sobre todo porque el afecto al que se contrapone, la vergüenza, está sostenido ya él mismo en una tensión paradójica. De mantenernos en la lógica archivística solo accederíamos a la presencia de afectos pasibles de colisión; las premisas cartográficas en cambio permiten entrever el tipo de acción

que se contempla para el visitante. ¿Qué tipo de lector/visitante se espera? ¿Cuáles son las audiencias construidas por el parque? ¿Se trata de una mera contemplación melancólica sostenida en la contradicción entre vergüenza y orgullo? ¿O es posible construir en el propio texto del parque la imagen de un espectador activo aún en el marco de estos afectos contradictorios?

Las ambigüedades de lo afectivo como narrativa de crisis

Visto entonces desde el punto de vista de los archivos de sentimientos, el Parque de la Memoria contiene una tensión esencial entre orgullo y vergüenza donde la lógica del primero colisiona con la de la segunda. Sin embargo, si conceptualizamos esta aparente contradicción en términos de mapas afectivos veremos que redundando en una narrativa compleja como es la de la crisis atravesada por un afecto cercano pero distinto al miedo: la ansiedad. La contradicción llana entre afectos implica suspensión del juicio, pero la idea de crisis justamente contempla este aspecto enlazándolo con la certeza de estar viviendo un momento privilegiado al estilo de una bisagra temporal.

¿Qué entendemos por crisis bajo este marco? Resulta inevitable evocar en este plano las clásicas caracterizaciones de Koselleck (2000) en términos de ruptura y de su asociación con la dimensión crítica. Sin embargo, nos gustaría poner en funcionamiento una noción algo más heterodoxa de lo que es posible conceptualizar en tanto crisis. Así, las reconstrucciones narrativas suelen entender las crisis en tanto “momentos de verdad” capaces de legitimarse por su acceso privilegiado a la historia (Roitman, 2014: 3). Este momento decisivo implica expectativas de una justicia inminente, pero también admitir su propia contingencia. Hay cierta disonancia con el pasado (Roitman, 2014: 11) pero a la vez una prognosis sobre el futuro en tanto abierto a partir de la posibilidad de ruptura con ese pasado. La crisis se torna aquí en una suerte de suspensión del juicio capaz de transformarse en el punto de partida para la apertura hacia una nueva narrativa. En términos de la matriz desplegada por el giro afectivo esto implica un énfasis en lo liminal marcado por las lógicas superpuestas y disonantes al estilo de las que ponen en colisión la vergüenza y el orgullo.

No hay aquí miedo como en el caso del MUME sino ansiedad, una emoción marcada por una futuridad donde entran en tensión el diferimiento y la anticipación (Ngai, 2005: 210). Efectivamente, mientras que el miedo se sostiene en un la existencia de un objeto definido, el objeto de la ansiedad es, en la definición clásica de Kierkegaard, la nada misma (Ngai, 2005: 224 y Ahmed, 2004: 64). Es allí donde, además, la desorientación redundando en un momento de pura *phoria*, previo a su polarización en términos de *euphoria* y *dysphoria*, un caos de tensiones no articuladas (Ngai, 2005: 246) que resulta cabalmente expresado en la liminalidad de la crisis. Un mapa afectivo sostenido en la noción de crisis implica así una particular manera de poner en relación el pasado con el futuro y, por lo tanto, una aún más específica de pensar la agencia. La crisis –oculta en la lógica optimista en cualquiera de sus versiones– no inmoviliza, sino que sugiere modos alternativos de pensar la transformación. Ya no en términos de un despliegue abierto hacia las circunstancias, sino en tanto lo que Ngai llama “agencia suspendida” (Ngai, 2005: 11).

Allí, la potencialidad de la agencia no redundando en pasividad ni en quietismo sino en una forma alternativa de resistencia –à la Bartleby, tal vez– donde la resistencia está pensada centralmente en términos de perturbación. El espacio –temporal por definición ya que está en constante proceso de construcción– aparece así alterado por la constitución de un entramamiento de afectos capaces de generar concepciones heterodoxas de la agencia.

Entendemos que la matriz de la crisis como cartografía generada por la tensión orgullo/vergüenza pone en funcionamiento una lógica donde el confort de lo establecido es desafiado por la incomodidad o el malestar en relación a lo normado (Ahmed, 2004: 147). No hay superación, sino presencia acechante. La incomodidad a la que alude Ahmed puede ser también entendida en términos de desorientación (Ahmed, 2004: 148) hacia el futuro. Sin embargo, esto no implica obturación de la acción, sino su despliegue bajo premisas particulares, claramente más heterodoxas que las del optimismo incruento del MUME.

Algunas conclusiones

Evoquemos entonces los alcances de la lógica cartográfica y el modo en que puede transformarse en un instrumento teórico útil a la hora de interpretar textos que aspiran a representar el pasado bajo el paradigma memorialista. A través de una matriz sostenida en la idea de archivo de sentimientos podemos acceder a los afectos que resultan sedimentados en los artefactos y que interpelan al lector: es la vergüenza de quienes sobrevivieron, el orgullo de quienes militaron y resistieron, el miedo y el optimismo encarnado en los ciudadanos. El concepto de archivo de sentimientos tal como es desarrollado por Cvetkovich tiene ciertamente una virtud central: acercarnos una reflexión sobre la representación del pasado que atienda a las emociones que exceden la superficie de los relatos y que asumen la discordia y la contradicción como un rasgo central.

Sin embargo, es la idea de mapa la que permite poner en funcionamiento esos afectos en tensión para mostrar la constitución de narrativas sobre el pasado que, en tanto tales, interpelan al lector no en tanto mero espectador sino también como posible actor, donde “actor” no remite a un empoderamiento lineal, sino a uno de características extremadamente complejas.

En términos cartográficos mientras que el MUME está sostenido en una lógica reparatoria marcada por la tensión entre miedo y orgullo capaz de desplegar un mapa afectivo sostenido en un progreso desligado de cualquier sospecha de ingenuidad gracias justamente a la presencia del miedo, el parque porteño pone en tensión afectos contradictorios –vergüenza/orgullo– involucrados en la generación de una esperanza paradójica marcada por la lógica liminal de la crisis; una matriz además esencialmente crítica y hasta irónica. En cualquiera de los dos casos el mapa refiere a una futuridad necesaria para la idea de agencia, pero si en el primer caso se recupera sin ingenuidades la noción de progreso, en el segundo las posibilidades de resistencia están marcadas por los puntos suspensivos implícitos en la idea misma de la crisis atravesada por el desconcierto. Hay en el Parque de la Memoria una modalidad para el luto que no refiere ya a una matriz teleológica como la del MUME, sino a un patrón o narración sostenido en la suspensión del

juicio y en la incertidumbre. No hay nostalgia en términos del intento vano por atrapar lo ido (Freccero, 2006: 76). Sólo la sospecha de que el pasado deja aquí de ser un origen (Freccero, 2006: 85) –como lo es en el caso del progreso– para resultar transformado en una suerte de perturbación constante. La lógica del acecho ya no se limita a moderar la narrativa del progreso como en el mapa sugerido por el MUME sino que la cuestiona frontalmente. Así, la agencia que se deriva aquí resulta enmarcada en una suspensión del juicio donde, lejos de devenir quietismo (Freccero, 2006: 104), introduce la posibilidad de aquella agencia suspendida a la que aludía Ngai. No es mera espera como en el radical desempoderamiento de la contemplación melancólica, sino un cuestionamiento sustancial sostenido en la crítica dirigida hacia la ingenuidad de la pura acción.

Analizados así bajo el marco de la lógica del mapa –que obliga a demoler prejuicios sobre el papel de ciertas emociones– es que podemos ir desprendiéndonos de la falsa dicotomía empoderar/desempoderar que parece sostenerse más allá de lo tolerable cuando se discute la pervivencia de los pasados disruptivos en el presente. Los alegatos objetores de la referencia a ciertos hechos en términos de momentos traumáticos o disruptivos por su responsabilidad en un desempoderamiento de los actores del presente parecen olvidar que es la dimensión interpretativa la que está acá en cuestión. Recuperando la premisa con la que se inicia este trabajo, es importante insistir en que el marco metodológico–conceptual que se elija a la hora de analizar una representación histórica contiene modalidades políticas –como la concepción de agencia del lector/ciudadano– que es necesario evaluar. En relación a los casos que nos competen acá, estamos obligados a reflexionar no meramente sobre los atributos del trauma –que incluyen una atención a su dimensión afectiva– o sobre las características de ciertos artefactos de memoria, sino también a dar cuenta de estrategias metodológicas más sofisticadas que permitan analizar el modo en que esos artefactos mismos no arrastran a una sumisión en la melancolía, sino que inscriben audiencias potencial y heterodoxamente transformadoras.

Bibliografía

- AA.VV. (2009). *Memoria en construcción*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotions*. Nueva York: Routledge.
- Berlant, Lauren (2011a). *El corazón de la nación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlant, Lauren (2011b). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Bordons, Teresa (2009). “Archivos posibles”. En: *Estudios Visuales*, nro. 6, CEN-DEAC, Murcia: pp. 82–91.
- Cvetkovich, Ann (2003). *Archives of Feelings*. Durham: Duke University Press.
- Draper, Susana (2011). “De cárceles y museos. Alas, itinerarios artísticos y encuadre de temporalidades”. En: *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, vol. 2, año 2: pp. 183–202. Disponible en: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2012/07/Draper.pdf>. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Foster, Hal (2004). “An Archival Impulse”. En: *October*, nro. 110, otoño: pp. 3–22.

- Freccero, Carla (2006). *Queer/ Early/ Modern*. Durham: Duke University Press.
- Gould, Deborah (2009). *Moving Politics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, David (1990). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, David (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Koselleck, Reinhardt (2000). *Critique and Crisis*. Cambridge: MIT Press.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Macón, Cecilia (2010). “Acerca de las pasiones públicas”. En: *Deus Mortalis*, nro. 9: pp. 261–286.
- Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Malosetti Costa, Laura (2011). “Tensión poética”. En: *ADN Cultura*, 2 de diciembre de 2011. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1429030-tension-poetica>. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Massey, Doreen (2005). *For Space*. Londres: SAGE.
- Massey, Doreen (2006). “Landscape as a provocation: reflections on moving mountains”. En: *Journal of Material Culture*, vol. 11, nro. 1–2: pp. 33–48.
- Massey, Doreen (2008). “Landscape/space/politics: an Essay”, catálogo para el film *Robinson in Ruins* de Patrick Keiller (2010). Disponible en: futureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Oybin, Marina (2011). “Antes del estallido”. En: *Revista Ñ*, 28 de septiembre de 2011. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Graciela-Sacco-Parque-Memoria_0_562743924.html. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Pile, Steven (2010). “Emotions and Affect in Recent Human Geography”. En: *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 35, nro. 1: pp. 5–20.
- Roitman, Janet (2014). *Anti-Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching Feelings*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sennett, Richard (1974). *The Fall of Public Man*. New York: W. W. Norton & Company.
- Thrift, Nigel (2004). “Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affects”. En: *Geografiska Annaler*, 86B, nro. 1: 57–78.
- Thrift, Nigel (2005). “But Malice Aforethought: Cities and the Natural History of Hatred”. En: *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 30, nro. 2: pp. 133–150.
- Ticineto Clough y Halley, Jean (ed.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Warner, Michael (2002). *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone Books.
- Young, James (2000). *At Memory's Edge*. New Haven: Yale University Press.

La desaparición forzada en la escena pública colombiana: movilización social y estrategias de visibilización

ANA GUGLIELMUCCI* Y ANGÉLICA MARÍA MARÍN SUÁREZ**

Resumen

En Colombia, la desaparición forzada ha sido reconocida como un crimen de lesa humanidad incorporado en la legislación nacional. No obstante, su visibilización pública en el nivel local es débil o, por lo menos, socialmente sectorizada. En este artículo nos proponemos reflexionar sobre las estrategias de representación en torno a los cuerpos ausentes de los desaparecidos, la movilización social para evocar su memoria en la escena pública y la incipiente creación e implementación de campañas institucionales para promover el reconocimiento de la desaparición forzada como un crimen vigente. A partir de una caracterización de las actividades de los actores que intervienen en este trabajo de evocar a los ausentes en la ciudad de Bogotá, analizamos las formas artísticas y culturales utilizadas para exhibir los cuerpos sin duelo y evidenciar las impunidades presentes en Colombia. En otras palabras, nos preguntamos sobre la manera en que se construye y distribuye culturalmente lo visible con relación a la violencia.

Palabras clave:

Desaparición forzada; movilización social; estrategias de representación; Colombia.

Fecha de recepción: 21-12-2014

Fecha de aprobación: 26-02-2015

Enforced Disappearance in Colombian Public Scene: Social Mobilization and Visibility Strategies

Abstract

In Colombia, national legislation acknowledges forced disappearance as a crime against humanity. However, at the public level it has little visibility, if at all. In this paper, we seek to reflect upon the strategies of representation in relation to the missing bodies of those disappeared, as well as to analyze how social mobilization efforts have been constructed in order to evoke their memory in the public sphere and promote forced disappearance as a contemporary crime. Looking at the work done by actors that pursue the visibilization of forced disappearance in the city of Bogotá, we analyze the artistic and cultural forms used to both display the bodies of the disappeared and bear witness to impunity as a widely used practice in Colombia. In other words, we inquire about the ways in which the idea of visibility regarding violence is culturally constructed and disseminated throughout Colombia.

Keywords

Forced Disappearance; Social Mobilization; Representational Strategies; Colombia.

* Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Investigadora Adjunta del CONICET y docente del Departamento de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Ha publicado los libros *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre el terrorismo de Estado en la Argentina* (2013), *Memorias desveladas: prácticas y representaciones colectivas sobre el encierro por razones políticas* (2007) y, junto a Sigifredo Leal Guerrero, ha editado *Vivir para contarlo: violencias y memorias en América Latina* (2015).

** Profesional en Publicidad por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Ejecutiva en Marketing y Comunicaciones en SODIS Bolivia - AHAC Associação Humanitária Amor e Caridade.

Introducción: la dimensión del daño

Colombia se ha caracterizado por tener la democracia más antigua de América latina. Sin embargo, este país ha sido acompañado por una serie de conflictos armados internos que llevan más de cincuenta años entre partidos políticos (como el Liberal y el Conservador), entre grupos armados al margen de la ley (guerrilla y paramilitares) y las fuerzas públicas, entre organizaciones vinculadas al narcotráfico u otros actores. La confrontación armada ha implicado numerosos actos de violencia no sólo entre los beligerantes directos sino también contra la población civil que se han manifestado a través de asesinatos selectivos, desapariciones, masacres, secuestros, violencia sexual, minas antipersonales y desplazamientos forzados. De acuerdo con Gonzalo Sánchez (2013), estos actos de violencia, pensados como estrategias de guerra, han apostado por asegurar el control político en el nivel local, reduciendo la visibilidad de su accionar en el ámbito nacional para garantizar así la impunidad de los responsables de tales actos. A su vez, estas estrategias han nutrido una experiencia de la política en la cual el disenso o la oposición son vistos no como elementos constitutivos de la comunidad política sino como amenazas a su integridad o a la concepción de orden dominante en cada momento. Según Sánchez, "es bajo esta perspectiva que el campo político integró como rasgo distintivo de sus dinámicas la eliminación del adversario o del disidente" (2013: 15). Con base en esta caracterización, la situación política colombiana puede ser definida como un "Estado de Derecho sin democracia" donde la democratización social y política sigue siendo una realidad inconclusa (Sánchez, 2013).

Las múltiples dimensiones de la violencia en Colombia demuestran que su conflicto armado interno es uno de los más sangrientos de la historia contemporánea de América Latina. La investigación realizada por el Grupo de Memoria Histórica (GMH) ha permitido concluir que en este conflicto se ha causado la muerte de aproximadamente 220.000 personas entre el 1 de enero de 1958 y el 31 de diciembre de 2012. En el marco de este conflicto, el Registro Nacional de Desaparecidos reportó, hasta noviembre de 2011, 50.891 casos de desaparición, de los cuales se presume que 16.907 corresponden a desapariciones forzadas. Mientras que, el Registro Único de Víctimas (RUV) ha registrado 25.007 personas desaparecidas forzosamente como producto del conflicto armado (CNMH, 2013: 58). Por su parte, la ONU ha cifrado más de 57.200 desaparecidos en Colombia en los últimos 30 años, 15.600 de los cuales son considerados víctimas de desaparición forzada¹.

A pesar de la gran magnitud de sus cifras y sus devastadores impactos en el país, la desaparición forzada en Colombia ha sido poco visible en los medios de comunicación y escasamente reconocida por las autoridades competentes. En otras palabras, el nivel de reconocimiento social y público de este delito ha sido muy bajo si se lo compara con otras modalidades de violencia, como las masacres, los secuestros o el desplazamiento forzado. En el informe realizado en el 2013 por el

¹ "ONU cifra más de 57.200 desaparecidos en Colombia en últimos 30 años", *El Tiempo*, 23 de mayo de 2011. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9430144>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

CNMH, titulado *Basta Ya*, se puede apreciar el siguiente balance sobre la visibilidad pública de este tipo de hecho:

“El ocultamiento y el escaso reconocimiento público de este crimen puede explicarse si se tienen en cuenta varios aspectos: 1) la confusión de este delito con otras modalidades de violencia como el secuestro y el homicidio; 2) la minimización de su impacto social frente a la espectacularidad o gran visibilidad que los medios de comunicación le han asignado a otras formas de violencia (secuestros, masacres, magnicidios y acciones bélicas); 3) la dificultad o imposibilidad de denunciar los hechos debido a las presiones de los actores armados, la participación de agentes del Estado en la perpetración de este tipo de delitos y la tardía tipificación de éste, solamente a partir de la Ley 589 del 2000” (CNMH, 2013: 58).

A diferencia de otros países, como la Argentina, donde la desaparición forzada de personas se ha convertido para la opinión pública en uno de los crímenes más aberrantes cometidos durante la última dictadura militar (1976-1983), en Colombia este crimen es muchas veces confundido con otros o minimizado frente a otras expresiones más visibles de la violencia como las masacres o los secuestros. En este sentido, la categoría “detenido-desaparecido” no opera en el caso colombiano con la misma claridad con que se produce en el caso argentino. En ocasiones, cuando se habla de desaparición, se confunde el carácter voluntario e involuntario del hecho, si se trata de secuestros reconocidos públicamente por los captores o detenciones clandestinas, si los responsables han sido agentes estatales o grupos particulares, si el móvil ha sido político-ideológico o de otro tipo y si los familiares cuentan con el apoyo y asistencia de las autoridades². Es por ello que algunas organizaciones de derechos humanos colombianas como ASFADDES o la Fundación Nydia Erika Bautista, o el Movimiento de Víctimas de Estado (MOVICE) se distinguen por impulsar la clarificación de estas distinciones y resaltar la agencia del Estado en este tipo de crímenes, a diferencia de los secuestros reconocidos por las FARC o las masacres cometidas por los grupos paramilitares.

En el campo de la antropología, numerosos autores han estudiado el proceso sociocultural que media entre los eventos y su reconocimiento público de un modo determinado (Crenzel, 2008; Zenobi, 2014). En el caso argentino, por ejemplo, se ha analizado la configuración social de la categoría de desaparecido (Da Silva Catela, 2001) o de la categoría de víctima del terrorismo de Estado (Vecchioli, 2000) y la manera en que estas categorías han sido portadoras de sentidos locales diversos según el contexto histórico. En Colombia, tanto como en la

.....

² A pesar de que la definición de desaparición forzada diferencia este delito de otros tipos de desapariciones, son habituales las confusiones y malinterpretaciones sobre el fenómeno. Para una clarificación de las posibles definiciones véase Corte Interamericana de Derechos Humanos, “Desaparición forzada”, *Cuadernillo de Jurisprudencia de la CIDH*, nro. 6. Disponible en: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r33824.pdf>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Argentina, los sentidos sociales asignados a la categoría de desaparición forzada así como su disposición en las representaciones colectivas sobre la violencia masiva son parte de un proceso histórico. La detención o el secuestro de un familiar no se traducen inmediatamente en el reconocimiento público de la desaparición forzada o involuntaria, no sólo por parte de las autoridades competentes sino también por parte de los familiares, que suelen aferrarse a la esperanza de que la persona desaparecida permanezca con vida. Cuando las personas afectadas por la ausencia de un ser querido o las instituciones le asignan a este hecho un significado político, ello es traducido como desaparición forzada. En este caso, los eventos particulares y aislados cobran un sentido colectivo al ser interpretados dentro de un marco general en el que la causa del acontecimiento individual es atribuida al accionar sistemático de ciertos grupos para eliminar a ciertos sectores de la población sin dejar rastros, evadiendo la responsabilidad por los crímenes cometidos. Generalmente, esto implica la participación de instituciones estatales, ya sea por acción u omisión.

En Colombia, los testimonios de las personas que han sufrido la desaparición de un ser querido ilustran diferentes tipos de experiencias: personas con familiares desaparecidos desde hace más de veinte años y sin ninguna información sobre ellos; personas con familiares desaparecidos que posteriormente fueron encontrados muertos; personas con familiares desaparecidos que luego fueron informadas de su muerte pero que desconocen el lugar donde fueron inhumados sus cuerpos. Muchas de las personas que padecieron estos hechos han permanecido aisladas y han desarrollado su búsqueda de un modo solitario, mientras que muchas otras se han reunido y han constituido organizaciones no gubernamentales orientadas a denunciar públicamente estos casos y a sensibilizar a la opinión pública nacional e internacional con la finalidad de conocer la verdad sobre el destino de las personas detenidas-desaparecidas, buscar justicia por estos crímenes y evitar su repetición. Un corolario de este trabajo mancomunado ha sido la tipificación de la desaparición forzada como un crimen de *lesa humanidad* en la legislación colombiana y la creación de agencias y mecanismos institucionales para la búsqueda e identificación de las personas desaparecidas. Pero, más allá de este reciente reconocimiento institucional, los casos de desaparición forzada continúan siendo percibidos y expuestos en la escena pública colombiana como eventos aislados y poco conocidos, lo que se pone en evidencia en los rituales solitarios de nombrar y lamentar a los ausentes.

La movilización social para la visibilización de los desaparecidos y el reconocimiento legal del crimen de desaparición forzada

La desaparición forzada entró a conformar los repertorios de violencia de los actores del conflicto armado en la década de 1970. Para las organizaciones de derechos humanos colombianas, su hito fundacional es la desaparición de la militante de izquierda Omaira Montoya, ocurrida el 9 de septiembre de 1977 en Barranquilla. Este fue el primer caso denunciado formalmente ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y el primero por el cual la Procuraduría General de la Nación (PGN) sancionaría a funcionarios por este crimen. El caso de

Omaira Montoya se inscribió en un contexto nacional e internacional que vinculó esta práctica a la acción de miembros de la Fuerza Pública en el marco de la lucha contra el comunismo.

Entre las décadas del setenta e inicios de los ochenta, la desaparición forzada estuvo fuertemente asociada a la lógica de la lucha contrainsurgente, y estuvo ligada a la tortura como un medio para obtener confesiones del “enemigo”. Las desapariciones sucedieron, en ese entonces, en el marco de las detenciones sin orden judicial realizadas por la fuerza pública dentro de la legislación de excepción que operó bajo la vigencia del Estatuto de Seguridad Nacional. En este período, de acuerdo con el Informe sobre desaparición forzada del CNMH (2014), la exacerbación de este mecanismo y su impunidad, fue favorecida por múltiples incentivos:

“a) la absoluta ausencia de tipificación de la conducta en el ordenamiento jurídico interno; b) el contexto global de lucha contra la ‘amenaza comunista’; c) el contexto latinoamericano de auge del modelo de ‘lucha contrainsurgente’ paralelo a la multiplicación de las dictaduras militares y los gobiernos democráticos pero militarizados; d) la normalización de los estados de excepción y su derecho exorbitante, restrictivo de los derechos humanos, bajo la modalidad del ‘Estado de sitio’ en Colombia; d) el empoderamiento y extensión de la justicia penal militar para el juzgamiento de civiles (...); e) el crecimiento del fenómeno paramilitar y la multiplicación de los ‘escuadrones de la muerte’ en el territorio nacional, al amparo de una legislación represiva en materia de derechos humanos, pero permisiva en términos de posesión de armas y conformación de grupos de autodefensa (...); e) el progresivo perfeccionamiento normativo de la lucha contra el secuestro como delito típico de privación de la libertad personal y en buena medida su consolidación como tipo penal 0subsidiario0 para todos los casos de desaparición forzada por parte de agentes estatales; f) el fortalecimiento del narcotráfico como uno más de los factores detonantes del delito” (CNMH, 2014: 67-68).

Este tipo de accionar se observó, por ejemplo, en el tratamiento dado a los militantes del Movimiento 19 de Abril (M-19) que el 6 de noviembre tomaron el Palacio de Justicia y a los civiles que estaban dentro de los Tribunales. Esta dinámica de desaparecer los cuerpos de las personas detenidas se vio agravada en el marco de la política gubernamental de Defensa y Seguridad Democrática (PSD) que propuso un papel más activo de la sociedad colombiana dentro la lucha del Estado y de sus órganos de seguridad frente a la amenaza de grupos insurgentes y otros grupos armados ilegales y que promovió un sistema de recompensas al interior de las Fuerzas Públicas, orientadas a derrotar militarmente a las guerrillas colombianas³. Con base en estas recompensas, integrantes de las distintas fuerzas

3 Para mayor información sobre la PSD y sus impactos en Colombia puede consultarse el informe

secuestraron y asesinaron a jóvenes de barrios humildes y los hicieron pasar por guerrilleros muertos en combate. Estos casos de ejecuciones extrajudiciales fueron denominados posteriormente por la prensa como “falsos positivos”, en alusión a la falsificación de las identidades de los jóvenes asesinados.

Paralelamente al ocultamiento persistente de los cuerpos de las personas detenidas y asesinadas, hacia mediados de la década del noventa, ya se aprecia la idea de la desaparición forzada como un acto atentatorio grave contra los derechos humanos y, en consecuencia, se empieza a gestar un proceso internacional para crear en los Estados obligaciones concretas para combatirla y erradicarla. Colombia no se queda fuera de este proceso transnacional que implica obligaciones que van desde una fuerte tipificación hasta crear mecanismos de investigación para encontrar a los desaparecidos y reparar a las víctimas. Para la década del 2000, la magnitud de los casos de desaparición forzada en Colombia era señalada por organismos y agencias internacionales de derechos humanos que reclamaban el cumplimiento de los convenios firmados por el país en esta materia (la Declaración sobre la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas de la ONU y la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas de la OEA).

La figura legal de la desaparición forzada de persona fue institucionalizada en la década del 2000 y paulatinamente se fueron regulando los mecanismos de búsqueda así como los protocolos para la entrega digna de los cadáveres de personas desaparecidas. Por supuesto, todas estas leyes y reglamentaciones sobre la desaparición forzada no sólo fueron producto de la presión internacional sino también de las múltiples actividades realizadas por familiares de víctimas para denunciar y visibilizar a las personas ausentes en la escena pública colombiana donde, comúnmente, tendió a predominar el registro de los secuestros y las masacres más que de los casos de desaparición forzada donde estaban involucradas las fuerzas públicas.

En un contexto histórico y cultural signado por la violencia y la impunidad, se formaron varias organizaciones integradas por familiares de las personas víctimas de desaparición forzada. Las organizaciones no gubernamentales conformadas por familiares de desaparecidos han sido: la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (ASFADDES), el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE), la Fundación Nydia Erika Bautista para los Derechos Humanos, la Corporación Madres de la Candelaria – Línea Fundadora, Madres de la Candelaria Caminos de Esperanza, Madres de Soacha, Asociación de Familias

del Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH, “Impacto de la Política de Seguridad Democrática sobre la confrontación armada, el narcotráfico y los derechos humanos”, agosto 2008. Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/uploads/pics/2508.pdf?view=1>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016. Véase también Leal Buitrago, Francisco “La política de seguridad democrática”, *Razón Pública*.com, 18 de enero de 2010. Disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/693-la-polca-de-seguridad-democrca.html>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Unidas por un solo dolor (AFUSODO), Colectivo 16 de mayo, entre otras. A lo largo de estos años, en términos generales, todas estas organizaciones han buscado visibilizar a la desaparición como un delito que concierne al Estado y como un problema social que incumbe a toda la población colombiana. A través de movilizaciones públicas, actividades artísticas, campañas publicitarias y denuncias ante entidades nacionales e internacionales como la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), han procurado instalar el tema en la opinión pública y alcanzar la tipificación de estos hechos como un crimen de Estado, ya sea por acción u omisión.

La Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ASFADDES) ha sido la primera organización colombiana orientada a denunciar y exigir la aparición de los detenidos-desaparecidos y el castigo a los responsables. Ante la situación de insensibilidad, de no respuesta y de negación del gobierno sobre este fenómeno, los familiares decidieron aunar esfuerzos en la búsqueda y organizarse para denunciar estos crímenes. El 4 febrero de 1983 salieron por primera vez a la calle con las fotos y los nombres de sus seres queridos escritos en pancartas, demandando su aparición con vida, y el juicio y castigo a los culpables, apoyados por un grupo de estudiantes afectados y dolidos también por la ausencia de sus compañeros de aulas⁴. Los familiares de los desaparecidos congregados en ASFADDES, también llevaron denuncias judiciales a nivel oficial e internacional en el ámbito de la Asamblea anual de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU, presionando mediante el testimonio directo de los familiares de las víctimas para instar al gobierno colombiano a dar respuestas sobre los detenidos-desaparecidos. En 1988 el Estado se vio obligado a invitar al Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas e Involuntarias a visitar Colombia para que pudiese conocer y constatar la situación de la desaparición forzada en el país.

Otro importante grupo de víctimas ha sido constituido por los familiares de las personas desaparecidas y asesinadas en la retoma del Palacio de Justicia. El 6 de noviembre de 1985, el Movimiento 19 de Abril (M-19) tomó el Palacio y al día siguiente, el Ejército Nacional de Colombia intentó retomarlos. El edificio fue incendiado, muchos murieron y otros fueron trasladados por el Ejército a la Casa del Florero, donde fueron torturados y no se volvió a saber de ellos. Actualmente once de las personas que salieron con vida figuran como desaparecidas, hecho por el cual la CIDH ha sancionado al Estado Colombiano⁵.

Desde ese hecho histórico varias fundaciones y organizaciones comunitarias han emergido para plantear en el espacio público no sólo el problema de la desaparición forzada sino también el de la gravedad y el impacto de este crimen para el país. Dentro de este contexto la Fundación para los Derechos Humanos Nydia

.....
4 "ASFADDES hoy mañana y siempre", *ASFADDES*, 28 de febrero de 2013. Disponible en: http://www.asfaddes.org/notas_org/asfaddes_hoy_manana_y_siempre.php. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

5 "Así quedó la lista de desaparecidos del Palacio de Justicia", *El Tiempo*, 28 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/justicia/palacio-de-justicia-lista-de-desaparecidos/16409024>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Erika Bautista es actualmente una reconocida organización que vela por la visibilización de la situación de los desaparecidos en Colombia⁶. La Fundación nació en 1997 en el exilio, después de que la familia Bautista tuvo que abandonar el país por las amenazas sufridas durante la búsqueda de su hija Nydia Erika Bautista, detenida-desaparecida en el año 1987. El exilio fue producto de una larga lucha contra las desapariciones forzadas en Colombia, en particular por la justicia en el caso de Nydia, que culminó en el proceso y la destitución contra el ex general Álvaro Velandia Hurtado, entonces comandante de la 20ª Brigada del Ejército Nacional de Colombia. Desde 2007, la Fundación ha retomado el trabajo en el país, donde trabaja con un enfoque integral y participativo para la protección de los derechos de las mujeres y familiares víctimas de la desaparición forzada.

"Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria" es otra de las organizaciones que trabaja en pos de denunciar la desaparición de personas en Colombia. Ella nació en 1999 con la conglomeración de varias mujeres que salieron a las calles de Medellín a exhibir las fotos de sus familiares desaparecidos en diferentes circunstancias, lo que marca una diferencia con las ONG anteriormente mencionadas (ASFADDES y Fundación Nydia Erika Bautista) centradas en la problemática de la desaparición forzada. La manifestación fue exactamente un año después de que se desconociera el paradero de Cristian Camilo Quiroz, hijo de Teresita Gaviria, que para ese entonces era secretaria y administradora del estadio Atanasio Girardot de Medellín. La desaparición de Cristian es atribuida a un grupo paramilitar, las Autodefensas del Magdalena Medio. Las Madres de la Candelaria se reúnen cada viernes en la Iglesia de la Candelaria de la capital antioqueña, junto a otros familiares de aquellos que han sido víctimas de desaparición, asesinato, desplazamiento, violación o masacres.

En Colombia, un hito importante en la organización de familiares de víctimas de desaparición forzada fue la creación del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE). El 25 de junio de 2005 nació formalmente, en el marco del II Encuentro Nacional de Víctimas de Crímenes de Lesa Humanidad, de violaciones graves a los derechos humanos y de genocidio. Esta organización cuenta con más de ochocientos delegados, que llevan encuentros regionales en las ciudades de Cartagena, Medellín, Cali, Popayán, Barrancabermeja, Bucaramanga y Bogotá, con el objetivo de buscar la verdad histórica, la justicia y la reparación integral para las víctimas, sobre todo aquellas del Estado. La centralidad dada por este movimiento a las víctimas de crímenes de Estado se debe a que, inicialmente, las leyes reparatorias colombianas referidas al conflicto armado interno sólo contemplaban los crímenes cometidos por los grupos armados al margen de la ley (entiéndase guerrilla y paramilitares) dejando por fuera de su aplicación a aquellos cometidos por la fuerza pública⁷.

.....
6 "Fundación", *Fundación Nydia Erika Bautista por los Derechos Humanos*, 13 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.nydia-erika-bautista.org/index.php/fundacion>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

7 "Historia", *MOVICE*, 28 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.movimientodevictimas.org/?q=content/historia>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Un fenómeno que puso nuevamente el conflicto armado colombiano en el ojo de la prensa internacional fue el caso de los “falsos positivos”. A raíz de estos nuevos casos masivos de secuestros y ejecuciones extrajudiciales, en la década del 2000 surgieron nuevas organizaciones conformadas por familiares de víctimas, tales como AFUSODO⁸ y las Madres de Soacha. En septiembre de 2008, diecisiete madres del municipio de Soacha recibieron los cadáveres de sus hijos. Todos habían desaparecido el primer semestre de ese año y figuraban como guerrilleros muertos en combate en Ocaña. Pero sus familias y el personero de Soacha, Luis Fernando Escobar, estaban convencidos de que habían sido secuestrados y ejecutados. Este caso detonó un escándalo que provocó la destitución de veintisiete militares –entre ellos tres generales y once coroneles– y la salida del general Mario Montoya, comandante del Ejército. Estos hechos fueron conocidos como los “falsos positivos” pues los detenidos-desaparecidos y asesinados eran presentados como guerrilleros muertos en combate con el objeto de cobrar la recompensa que daban las Fuerzas Militares a los miembros que produjeran bajas en las guerrillas. Hoy hay cientos de casos en investigación y se calcula que, entre 2002 y 2010, habría habido unas 3.500 víctimas de ejecuciones extrajudiciales en Colombia, más del ochenta por ciento de las cuales serían “falsos positivos”. Las madres de Soacha se reúnen el último viernes de cada mes en la plaza de este municipio de Bogotá para exigir que no haya más dilaciones en sus casos pues, en su mayoría, siguen sin sentencia y las investigaciones están dirigidas a militares de bajo rango. Hasta el 2012 había dieciocho coroneles vinculados y dos condenados⁹.

Por otra parte, la organización Familiares Colombia-Familiares de Desaparecidos Forzadamente por el Apoyo Mutuo se conformó en 2005, constituida por familiares de personas desaparecidas de seis regiones de Colombia, procedentes de Santa Marta, Bucaramanga, Popayán, Recetor, Neiva y Bogotá¹⁰.

Muchas han sido las organizaciones integradas por la sociedad civil para denunciar la desaparición -en general- y la desaparición forzada -en particular- y exigir conocer la verdad sobre lo sucedido con sus seres queridos. Ellas han procurado instalar el tema de la desaparición como un problema nacional vigente, a

.....

⁸ La Asociación de Familiares Unidos por un Solo Dolor, AFUSODO trabaja por la justicia, verdad y garantías de no repetición de los hechos ocurridos en la región Caribe de Colombia desde el año 2009 sacando a la luz y denunciando las ejecuciones extrajudiciales ocurridas desde el 2004. Disponible en: <http://memoriaydignidad.org/memoriaydignidad/images/C-2A-2-AFUSODO.pdf>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

⁹ “Madres de Soacha recordaron cuatro años de los ‘falsos positivos’”, *Semana*, 24 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/madres-soacha-recordaron-cuatro-anos-falsos-positivos/265282-3> y <http://www.semana.com/especiales/proyectovictimas/crimenes-de-la-guerra/ejecuciones-extrajudiciales/las-madres-de-soacha.html>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016. Para mayor información sobre estos casos puede consultarse el informe de *Human Rights Watch* El rol de los altos mandos en falsos positivos. Evidencias de responsabilidad de generales y coroneles del Ejército colombiano por ejecuciones de civiles. Disponible en: https://www.hrw.org/sites/default/files/report_pdf/colombia0615sp_4up.pdf. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

¹⁰ “Quiénes somos”, *Familiares Colombia*, 20 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.familiarescolombia.org.co/>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

través de diversas estrategias de representación en la escena pública, tales como manifestaciones artísticas, campañas en la vía pública, o, movilizaciones sociales. Si bien este trabajo ha dado sus frutos, como el reconocimiento legal del delito de desaparición forzada y la creación de mecanismos institucionales de búsqueda de personas desaparecidas, aún hoy este delito en particular no es reconocido por la amplia población como un crimen que atañe a toda la nación, a diferencia de lo que ocurre con el secuestro. Comúnmente, los casos de desaparición forzada son vistos como delitos aislados y pretéritos. Por lo tanto, las actividades de las ONG antes mencionadas buscan instalar el tema y sensibilizar a la población colombiana sobre la dimensión de estos hechos tipificados como un crimen de lesa humanidad. Sin embargo, generalmente, ellas no logran tener una cobertura masiva por parte de los medios de comunicación locales ni la adhesión de gran parte de la población. Ya sea por temor, indiferencia o desconocimiento, sus actividades no son apoyadas de una manera extensiva ni alcanzan el efecto esperado por estas organizaciones. Es por esto que algunas de las ONG están repensando sus estrategias de comunicación, adecuándolas tanto al actual contexto político signado por los diálogos de paz entre el gobierno y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) como a las nuevas tecnologías existentes. En este sentido, están evaluando sus formas de transmisión y el lenguaje utilizado para alcanzar a un público más amplio. La participación en redes sociales, la utilización de las calles y andenes como plataformas de intervención artística y la convocatoria orientada a las nuevas generaciones para participar en diversas actividades públicas son parte de estas estrategias novedosas por parte de las organizaciones constituidas por familiares de víctimas de desaparición forzada y otros crímenes vinculados al conflicto armado.

Las estrategias de las ONG para la visibilización de los desaparecidos en la escena pública

Tal como ha destacado el CNMH, la sociedad colombiana “ha sido víctima pero también ha sido partícipe en la confrontación armada entre diferentes sectores: la anuencia, el silencio, el respaldo y la indiferencia deben ser motivo de reflexión colectiva” (2013: 16). Basta participar de algunas de los eventos organizados por las organizaciones de familiares de víctimas de desaparición forzada para notar la escueta asistencia y la apatía de amplios sectores de la sociedad. A diferencia de otros países, como la Argentina, donde el tema cuenta con un amplio respaldo social (al menos en las grandes ciudades), en Colombia este tipo de crímenes no generan actos masivos donde se exhiba indignación o repudio hacia estos hechos y se demande al gobierno para que investigue y juzgue a los responsables. Ante esta situación, las organizaciones de derechos humanos constituidas por familiares de las personas desaparecidas han recurrido a distintos tipos de estrategias para evidenciar este crimen silenciado y para dar a conocer la identidad de las personas desaparecidas involuntariamente.

La organización ASFADDES es una de las que ha encabezado este tipo de actividades para visibilizar a los detenidos-desaparecidos en la escena pública colombiana. En diversos eventos conmemorativos, como el día internacional del

detenido-desaparecido, montan la Galería de la Memoria que, desde 1983, consiste en colocar en Plaza Bolívar u otro espacio conmemorativo unos retablos con las fotografías en blanco y negro de los rostros de las personas detenidas-desaparecidas, con su nombre y la fecha del hecho. Actualmente, en sus actividades, los integrantes también portan camisetas con fotos a color de las personas detenidas-desaparecidas donde se puede leer la frase: “¿Y de los desaparecidos quién habla?”. A su vez, ellos han impulsado la Galería Partes, compuesta por 74 piezas de vidrio, cada una de ellas con forma de pirámide invertida, donde se muestran los rostros y nombres de personas detenidas-desaparecidas. Esta obra de arte fue realizada por un artista payanés que intervino el archivo de fotografías de ASFADDES y montó las fotos en un soporte traslucido que permitía ver a través de los rostros. La obra fue entregada a la Asociación en el año 2000, el artista solicitó omitir su identidad, considerando que el objetivo de la galería es hacer visible los rostros y los nombres de los desaparecidos como ejercicio de reconstrucción de memoria y dignificación de las víctimas. De acuerdo con los integrantes de ASFADDES esta fue la primera vez que las fotografías de su archivo contaron con una curaduría artística. Una parte de esta galería fue donada por ASFADDES al Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPyR) y la otra a la Comisión de Búsqueda de Personas Desaparecidas, donde se encuentran exhibidas. En el CMPyR, espacio de arte y memoria ubicado en la ciudad de Bogotá, la Galería Partes ha sido expuesta junto a las exposiciones de otras ONG que trabajan sobre desaparición forzada y la obra de reconocidos artistas colombianos. Los impulsores de estas obras las perciben como símbolos de la desaparición-forzada y de su trabajo de búsqueda de los detenidos-desaparecidos en Colombia. En palabras de César Muñoz, director de comunicación de ASFADDES, esta exhibición fue vivida como un logro pues, luego de arduas discusiones, el CMPyR reconoció que la desaparición forzada debe tener un espacio exclusivo y que la desaparición



ASFADDES, 24 de mayo de 2015, Galería de la memoria en Plaza Bolívar

Fuente: <http://www.reconciliacioncolombiana.com/historias/detalle/896>

forzada necesita de una serie de símbolos particulares que la distingan de otros crímenes y otras formas de desaparición como el secuestro¹¹.

Paralelamente a la Galería Partes, la Fundación Nydia Erika Bautista ha elaborado la exposición “Prohibido olvidar a los Desaparecidos”, donde se documentan los rostros de las víctimas arrebatadas a las familias y los rostros y las palabras de los que buscan a los desaparecidos: madres, padres, esposas, hermanas, abuelas, hijos, abogados y las voces de la comunidad nacional e internacional. La muestra fue coleccionada durante varios años en ejercicios de memoria histórica, durante jornadas de movilización y protesta, en encuentros para trazar estrategias conjuntas con mujeres líderes y organizaciones de familiares de desaparecidos del país. Esta obra, a diferencia de otras, incluye las facciones, expresiones y espacios donde habita la ausencia de los desaparecidos a través de la huella que ha dejado en quienes aún los continúan buscando.

Otra muestra artística elaborada por una ONG de familiares de desaparecidos es “Doble oficio por la entrega digna”, de Familiares Colombia y Constanza Ramírez Molano. Esta instalación reúne dos álbumes de fotografías construidos con papel reciclado elaborado con los documentos desechados en el proceso de búsqueda de las personas desaparecidas. Un álbum con las fotos de las personas cuyos restos han sido hallados y entregados. Sobre el otro álbum se proyectan imágenes, intangibles, como los desaparecidos que aún no han sido encontrados. Al fondo, insistentemente, casi como el paisaje sonoro en que se convierte lo dicho por las víctimas, se escuchan los testimonios de las personas que han participado en las entregas de los restos de sus seres queridos desaparecidos. Esta obra pone de relieve el arduo trabajo de búsqueda e identificación de los detenidos-desaparecidos que ha sido impulsado principalmente por los familiares, sin apoyo institucional hasta hace relativamente poco tiempo, cuando ha comenzado a funcionar la Comisión de búsqueda y se ha institucionalizado un Protocolo para la entrega digna de cadáveres.

Por otro lado, los familiares de los desaparecidos del Palacio de Justicia han realizado numerosos actos públicos en la Plaza Bolívar, epicentro político de la ciudad de Bogotá, donde montan las figuras de las personas que salieron detenidas con vida y que hoy, luego de veintinueve años permanecen desaparecidas. Estas fotos de las personas desaparecidas, en escala real, son superpuestas frente al Palacio de Justicia mientras un grupo de jóvenes vestidos de verde representa la manera en que ellas fueron sacadas por el Ejército nacional colombiano con las manos en alto y luego desaparecidas. Este caso, actualmente, es objeto de gran controversia debido a la revisión de los procesos de identificación de las personas detenidas-desaparecidas pues se entregaron algunos cadáveres con identidades erróneas.

Las exhibiciones artísticas han sido una herramienta para la movilización de la opinión pública, tanto las impulsadas por estas organizaciones de DDHH como por artistas colombianos o, incluso, por instituciones públicas. En esta lí-

.....
11 Entrevista a César Muñoz, realizada por Ana Guglielmucci el 22 de octubre de 2015 en Bogotá, Colombia.

nea, el CMPyR, en mayo de 2014, montó la exposición “¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan”, que reunió una serie de trabajos de organizaciones de familiares de detenidos-desaparecidos y de reconocidos artistas, como Juan Manuel Echavarría, en un esfuerzo por visibilizar a las víctimas de la desaparición forzada en Colombia y apuntalar el trabajo de las ONG en este sentido¹². La exhibición permaneció más de cuatro meses en el CMPyR, apoyando el trabajo de las organizaciones de familiares de detenidos-desaparecidos a raíz de las conmemoraciones realizadas para la Semana internacional del detenido-desaparecido. Tanto las muestras de las ONG como las de los artistas contaron con el mismo proceso de curaduría y legitimación artística. Las muestras “Galería Partes”, “Prohibido olvidar a los desaparecidos” y “Doble oficio por la entrega digna”, fueron exhibidas junto a la obra “Réquiem NN” de Juan Manuel Echavarría, que representa las tumbas donde son colocados los cuerpos que, en su mayoría, bajan por el río Magdalena. Estos cuerpos, o pedazos de cuerpo, son rescatados por personas del lugar y enterrados en el cementerio de Puerto Berrío, Antioquia, donde la gente los adopta para pedirles favores a sus ánimas. A cambio de los favores recibidos, la persona se compromete a cuidar la tumba, a ponerle flores, incluso a bautizar y a darle un nombre al NN, en ciertos casos, con su propio apellido. Por medio de este trabajo de adopción y cuidado el NN vuelve a ser humanizado. Según el artista:

“En lo colectivo, pienso cómo este ritual cumple otra función: la gente de Puerto Berrío no permite, quizás inconscientemente, que los perpetradores de la violencia desaparezcan a sus víctimas. Mediante este rito es como si ellos les dijeran a los victimarios: ‘Aquí nosotros rescatamos a los NN, los enterramos, creemos en sus almas, y nos hacen milagros; además, los adoptamos como si fueran nuestros’¹³.”

A las obras expuestas en el CMPyR se sumaron las obras de dos artistas que fueron exhibidas en otros espacios de la ciudad como parte de la misma exposición: “Ausencias”, del artista argentino Gustavo Germano, fue expuesta en el Centro Cultural Gabriel García Márquez y “Río Abajo”, de la artista colombiana Erika Diettes, fue expuesta en la Parroquia Nuestra Señora de las Nieves¹⁴. “Ausencias” es un trabajo de recuperación de la memoria en el que el artista recoge fotografías

.....
12 Centro de Memoria Paz y Reconciliación, 28 de mayo de 2014, “Descripción”. Disponible en: <http://centromemoria.gov.co/portfolio-item/donde-estan-los-desaparecidos/>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

13 “Arte que hace memoria por la desaparición forzada”, *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 25 de mayo de 2014. Disponible en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/en/noticias/noticias-cmh/arte-que-hace-memoria-por-la-desaparicion-forzada>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

14 Esta iniciativa contó con el apoyo del CNMH, la Alta Consejería para los Derechos de las Víctimas, la Paz y la Reconciliación de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Museo Casa de la Memoria, con el apoyo de la Gobernación de Antioquia, la Agencia Presidencial de Cooperación Internacional de Colombia-APC, la Embajada de la República Argentina, el Centro Cultural Gabriel García Márquez y la Unión Europea.

cotidianas del álbum de familia de algunas de las personas desaparecidas durante la dictadura militar argentina. Todas ellas fueron tomadas con anterioridad a su detención, en medio de sus familiares o amigos. Al lado de cada una de estas fotografías se exhibe otra, muy similar, tomada por el fotógrafo en el mismo escenario y con el mismo grupo de personas de la original, en la que se hacen presentes la ausencia de la persona desaparecida y el tiempo que ha transcurrido, al parecer, sólo para los demás. Ello permite hacer visible y sensible el dolor causado por la desaparición forzada de personas y el vacío que marca la desaparición en la vida social. Por otra parte, Río Abajo es una obra construida entre la artista y familiares de los desaparecidos, es una evocación al recuerdo. El registro fotográfico de los objetos de los ausentes invita a preservar la memoria de los que ya no están y los rescata del olvido. En este ejercicio el agua aparece como un testigo, como un elemento que fue usado para borrar el rastro, para arrebatarse la identidad a los asesinados. En este escenario, la inexistencia de los cuerpos que alguna vez usaron esas prendas de vestir funciona como denuncia del inmensurable dolor e incertidumbre que causa este delito.

En Colombia, además de los familiares de personas desaparecidas, numerosos fotógrafos, pintores y escultores han desarrollado obras orientadas a sensibilizar a la opinión pública sobre la violencia política y sus consecuencias, y la situación de impunidad reinante en el país respecto a los crímenes cometidos. Beatriz González, con su obra “Auras anónimas” (2009), Doris Salcedo con “Señales de duelo” o “Atrabiliarios”, Oscar Muñoz con “Aliento”, Juan Manuel Echavarría con “Réquiem NN” o Erika Diettes con “Río Abajo” han procurado representar la ausencia, las huellas dejadas por los desaparecidos en la escena pública nacional a través de imágenes que permitan dimensionar y visualizar el dolor generado por más de cincuenta años de conflicto armado interno. Pero, a diferencia de la mayoría de las muestras de las ONG de derechos humanos conformadas por familiares de detenidos-desaparecidos, la representación de los ausentes no los individualiza, no exhiben los rostros del desaparecido, no se aferran a sus identidades previas sino a la huella o a la marca de su ausencia. A través del arte se realiza una operación de abstracción mayor que busca interpelar la sensibilidad del espectador pero que no pone el énfasis en la fuerza de trabajo de quienes los buscan y que no realizan una demanda abierta a las instituciones gubernamentales.



Exposición Río Abajo de Erika Diettes, Iglesia de las Nieves, Bogotá

Fotografía: Ana Guglielmucci

Dentro del contexto artístico colombiano, Beatriz González es otra de las autoras que ha impulsado formas de acción cultural para reflexionar sobre las consecuencias del proceso modernizador dominante y el conflicto armado interno. La dimensión de su obra se puede observar, por ejemplo, en la intervención realizada en 2009 en los antiguos columbarios del Cementerio Central de Bogotá que funcionaron como osario de personas inhumadas como NN, el sector conocido como el panteón de los pobres. González, con la técnica del estencil, estampó una serie de imágenes en los nueve mil nichos vacíos y abandonados. Estas imágenes fueron tomadas de unas fotografías de la prensa colombiana registradas en el año 2003 que mostraban la forma en que se cargan los cadáveres en los desplazamientos generados por la guerra. En la avalancha de imágenes mediáticas, la artista buscó un ícono que fijara para la historia la aberración de la guerra que especialmente se ensaña con los sectores sociales más débiles. La obra, titulada “Auras anónimas”, consistió en una acción pública de toma de un espacio de la ciudad para la conservación de la memoria así como un acto de resistencia ciudadana frente a los asesinatos perpetrados contra la población vulnerable que, además, no encuentra un lugar para el rito de la sepultura y la conmemoración de su muerte. De acuerdo a la artista, fue un acto para marcar un espacio de modo tal que la sociedad recuerde lo que no puede suceder nunca más y para que los allegados de estas auras anónimas sin tumba tengan un lugar de duelo que dignifique a sus muertos¹⁵. Actualmente, la obra forma parte del patrimonio del CMPyR, inaugurado en el año 2012 por la Alcaldía de la Ciudad.

Por otra parte, la escultora Doris Salcedo ha realizado algunas actividades de intervención en el espacio urbano bogotano, como la instalación “Sillas vacías del Palacio de Justicia”, que consistió en colgar 280 sillas en las paredes y techo del Palacio durante el 6 y 7 de noviembre de 2002, al cumplirse los diecisiete años de la toma y retoma. O la intervención “Acción de duelo”, realizada el 3 de julio de 2007 junto a un grupo de artistas que convocaron a una acción de duelo en memoria de los Diputados de la Asamblea del Valle secuestrados y asesinados, colocando veinticinco mil velas en la Plaza Bolívar. Los trabajos iniciales de Salcedo absorbieron todo un conjunto de estrategias provenientes del arte contemporáneo que la llevaron a mover los alcances de la escultura desde el objeto hasta la imagen, de la geometría al gesto, o de la pieza unitaria a la instalación. Igualmente relevante es la dimensión del cuerpo que la artista comenzó a incorporar en su obra de forma cada vez más sutil llegando a involucrar un tipo de metáfora conocida ampliamente como *cuerpo ausente*. Adicionalmente, el cuerpo del espectador se convirtió en el fundamento del enlace de su trabajo con el espacio arquitectónico. En sus piezas se percibe un interés por cargar de diversos tipos de evidencias de dolor todo un conjunto de objetos y materias que funcionarían como vectores de enlace hacia la experiencia humana. Desde sus primeras piezas, de este modo, comenzaría a ma-

nifestarse una búsqueda por exponer imágenes y hechos ante los cuales la historia oficial guarda silencio, como ha sido el caso de los hechos acontecidos en 1985 en el Palacio de Justicia.

La obra de Salcedo, en este sentido, se ha constituido como un importante precedente en la posibilidad de entender el significado de una imagen como un hecho público y político, utilizando como punto de partida historias particulares. Un ejemplo de esto es la instalación “Señales de Duelo”, conformada por un conjunto de camas y una serie de camisas de hombre apiladas a manera de columnas sobre las varillas de acero y hierro que les servían de estructura. Los orígenes de este trabajo fueron las masacres de Honduras y la Negra, dos fincas bananeras en el Urabá antioqueño en donde las mujeres atestiguaron el asesinato de sus compañeros. El proceso de trabajo involucró el reconocimiento de una serie de rasgos propios de los eventos indagados que llevaron a la obra a funcionar como un compendio de huellas corporales que metafóricamente daban testimonio de los hechos. Estas apuntaban en un primer momento hacia los actos violentos claramente visibles, pero luego se extendían hacia zonas menos visibles o identificables que subyacen a los gestos de dolor que la ausencia de un ser querido genera.

Paralelamente a obras como “Señales de duelo” y “Atrabiliarios”, Doris Salcedo elaboró a partir de muebles de madera una serie de piezas sin título, que con distintos enfoques ha continuado produciendo por casi una década. Estas piezas parecen centrar toda su atención en la supresión del espacio interior de los objetos que les sirven de punto de partida. Es como si por ausencia de uso se hubiera introducido dentro de ellos el espacio arquitectónico que los rodea. En los muebles que involucran referencias a usos corporales esta densificación del vacío alude a la ausencia del cuerpo que les daría significación. Por este motivo aparecen como objetos disfuncionales, enfermos, que existen sólo cuando sus referentes son destruidos. Esta dimensión de su obra se expresó en la intervención realizada en el Palacio de Justicia donde la instalación de una serie de sillas vacías suspendidas de las paredes evocaba la ausencia de las personas que las ocupaban y el desperfecto de la justicia.

Varios artistas han tenido un rol clave en la evocación de la desaparición en Colombia a través de piezas que representan la ausencia y los gestos del dolor provocados en quienes han sido sus testigos y supervivientes. Pero a diferencia de las actividades de la mayoría de las organizaciones conformadas por familiares de detenidos-desaparecidos, los artistas no buscan explicar la “verdad” del pasado a través de sus obras, sino que buscan exponer la distancia que separa a los hechos traumáticos del presente que vendrían a constituir, o el evento traumático de su posible representación. Además, sus obras no necesariamente se centran en el fenómeno de la desaparición forzada, sino en la desaparición o la ausencia como un hecho abstracto que incluye eventos de diverso tipo como el secuestro, las ejecuciones extrajudiciales, entre otros posibles sucesos que para las organizaciones de familiares de desaparecidos son significados políticamente de una manera diferencial, por ejemplo, como en el caso de ASFADDES que destaca a los detenidos-desaparecidos.

15 María Belén Sáez de Ibarra, “Auras anónimas, Beatriz González”, *Arcadia*, 24 de enero de 2014. Disponible en: <http://m.revistaarcadia.com/impres/espacial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-auras-anonimas-beatriz-gonzalez/35131>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Las organizaciones de familiares de desaparecidos, en la medida de lo posible debido a la clandestinidad de los hechos, procuran asignar responsabilidades individuales en la búsqueda de verdad y justicia, mientras que los artistas se centran en el trabajo de duelo y memoria, siempre cambiante, que deja sentir el peso del pasado en el presente y que reconstruye el pasado desde el día a día. En el caso de Salcedo, por ejemplo, la escultura viene a ser un testigo cultural de hechos que no pueden ser relatados, o al menos no de la forma en la cual sucedieron. Por ello, para esta artista no hay historias verdaderas. En su obra, como en la de muchos de sus contemporáneos, el hecho artístico se asume como una herida que marca un determinado lugar; como un signo de pérdida. De esta manera el trabajo viene a reubicar esa ausencia en una dimensión física, exterior y visible. En "Atrabiliarios", por ejemplo, se asimila la experiencia de los sobrevivientes del fenómeno político de la desaparición, en donde el anonimato de los actos llega a crear la idea de que la violencia es un hecho absoluto e inevitable, despersonalizado y fatalista. Frente a estas situaciones la obra actúa como un sitio para el duelo, que en ningún sentido implica un retorno a la escena del crimen, sino que más bien se comporta como el testigo de un evento, que simplemente busca darle una forma visible a la memoria. De esta manera la obra va a generar la ubicación simbólica de los hechos que le dan origen en medio del orden social¹⁶. En suma, el trabajo de Doris Salcedo, en conjunto, intenta capturar rastros de hechos que han marcado el pasado, presente y futuro de Colombia, restaurando una lectura que va más allá de la imagen particular del sufrimiento. La imagen no busca suplantar el hecho, sino asimilarlo hasta convertirse en instrumento que permita recordar que ha tenido lugar en el mundo de la experiencia, darle un lugar físico a la ausencia y al anonimato al que son arrojados los desaparecidos de la historia.

Si bien tanto artistas como integrantes de organizaciones de familiares de desaparecidos han procurado visibilizar a los cuerpos sin duelo y hacerlos presentes en la escena pública colombiana, los objetivos que guían su trabajo suelen ser diferentes. Sus proyectos no operan bajo mismos circuitos y expectativas, aunque puedan ser interdependientes. En el caso del circuito artístico predomina una apropiación creativa del pasado, mientras que en las actividades de las ONG se busca documentar y denunciar los crímenes de este tipo (AAVV, 2014: 10). Por ejemplo, la obra "Aliento" de Oscar Muñoz busca desenvolver una sensación acerca de la imagen que desaparece y reaparece bajo la potencia del aliento de un cuerpo. Pero el artista no lo manifiesta como una indicación del desaparecimiento político *per se*.

.....
 16 Doris Salcedo ha afirmado lo siguiente respecto a su obra: "Yo he llegado a encontrar personas que han tenido la generosidad de compartir conmigo su dolor. El dolor constantemente está siendo revivido. Pienso que permite el establecimiento de otro tipo de relación con la realidad. La distancia entre ellos y yo desaparece, permitiéndole a su dolor alcanzarme, llegar a mi centro. Si yo logro que una buena pieza circule por el centro de la sociedad, entonces su dolor ingresa al núcleo de esta sociedad y llegarán a ser los principales protagonistas". Cerón, Jaime, "Memoria y Dolor, el contramonumento en Doris Salcedo", *Semana*, 13 de octubre de 2002. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/memoria-dolor-contramonumento-doris-salcedo/54519-3>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Más allá de estas diferencias, muchas estrategias artísticas así como las que podríamos llamar *movimentistas*, buscan conmover a las personas para contribuir a la construcción del tejido social, político y comunitario, exhibiendo las ficciones actuales de un Estado o de una comunidad nacional fragmentados por la violencia. Ante la soledad de las víctimas, las políticas de silenciamiento, el debate por el mal gusto y el anonimato de los muertos, estas actividades que visibilizan la desaparición buscan volver a nombrar y a permitir hacer el duelo de los ausentes, intentando constituir una "comunidad de dolientes", una *communitas* que se reconoce en la pérdida y en la vulnerabilidad (Diéguez, 2013: 51). Pero, ¿cómo alcanzar esta sensibilización de la población en general hacia el problema de los desaparecidos políticos en un contexto dominado por la violencia y la difusión de mensajes de terror? ¿Cómo evitar el silenciamiento del dolor y articular políticamente la pena? ¿Cómo elaborar colectivamente el duelo suspendido, que pide admisión y reconocimiento de la ausencia del cuerpo borrado?

Finalmente, ¿quiénes son los desaparecidos y quién los desaparece? Los ausentes cobran vida a través de quienes los recuerdan, por lo tanto, la comunidad de supervivientes marca fronteras entre los desaparecidos resignificándolos en el tiempo presente. Desde el arte se explora el trabajo siempre fragmentario que envuelve a esta operatoria memorialista que busca representar la huella de los hechos mientras que, en el caso de las ONG, se tiende a documentar la pérdida y a perseguir la verdad sobre esas ausencias forzadas, los "hechos en sí" más allá de su huella.

La ausencia del cuerpo no necesariamente se traduce como desaparición forzada en términos político-jurídicos, ello abre toda una serie de posibilidades interpretativas como la reflexión más universal y abstracta sobre la constitución identitaria y el trabajo de la memoria o la búsqueda documental de relaciones de causalidad para conocer las formas en que los cuerpos son desaparecidos, poder hallarlos y devolverles la identidad que les fue arrebatada. El vacío habilita un trabajo de significación diferencial frente a múltiples posibilidades de representación donde se tejen nexos de sentido entre el hecho, su huella y sus respectivas representaciones. Quienes trabajan a partir de este vacío construyen interpretaciones diferenciales que potencian ciertas miradas por sobre otras, perspectivas que pueden sensibilizar sobre las marcas sociales que dejan las ausencias de los cuerpos o perspectivas que ponen el peso en la maquinaria que desaparece los cuerpos y las identidades que fueron descorporizadas.

Campañas de visibilización de la desaparición en la escena pública

Además de las exhibiciones artísticas y otras actividades en el espacio público, las organizaciones de familiares de víctimas han desarrollado campañas de comunicación para dar a conocer la continuidad del crimen y demandar justicia por los desaparecidos involuntarios. Actualmente, el gobierno nacional colombiano ha tipificado legalmente este delito y ha desarrollado mecanismos de búsqueda de los desaparecidos (en general) pero no ha desarrollado campañas institucionales significativas para sensibilizar a la ciudadanía sobre la relevancia del crimen de desaparición forzada (en particular) donde las fuerzas públicas han sido uno de

principales responsables de las desapariciones involuntarias. A nivel local, en la Ciudad de Bogotá, además de las ONG, han sido la Alcaldía Mayor y el Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) los que han creado e implementado una serie de herramientas para instalar el tema en un público más amplio que el de los afectados directos.

Actualmente, en Colombia, se conmemora el día internacional del detenido-desaparecido, fecha en la cual las instituciones elaboran campañas de comunicación pública para instalar el tema en la ciudadanía¹⁷. No obstante, en la vorágine de la vida cotidiana, no es una tarea sencilla visibilizar a los detenidos-desaparecidos y comunicar el dolor de sus allegados para lograr que estas ausencias sean significativas políticamente para una comunidad más amplia de dolientes. En este sentido, aquí nos interesa analizar la manera en que las piezas comunicativas de las ONG, agencias de cooperación internacional (como el CICR) y el gobierno representan a los ausentes y a qué valores, ideas y sentimientos apelan estas campañas para sensibilizar a la comunidad sobre estos hechos como un problema general o de interés público.

Con el fin de hacer una breve reflexión sobre las formas de comunicación pública sobre la desaparición forzada en Colombia seleccionamos tres piezas publicitarias elaboradas por una organización de DDHH (ASFADDES), una agencia de cooperación internacional (CICR) y el gobierno local (la Alcaldía Mayor de Bogotá) que son sugestivas para analizar y comprender el trabajo en comunicación destinado a anclar en lo público la desaparición como un hecho que afecta a la sociedad en su conjunto y que involucra de un modo u otro la responsabilidad estatal. Al estudiar estas tres piezas comunicativas dentro del trabajo de autores como Gunther Kress y Theo van Leeuwen (1998), Ana Longoni (2009) y Gabriel Gatti (2011) se puede observar los lenguajes verbales utilizados, la gramática visual planteada, la relación entre los actores que la elaboran y el grupo objetivo receptor del mensaje, los sentidos político-culturales que adoptan y las interacciones que se generan en torno a ellas. Lo que aquí nos interesa vislumbrar principalmente es, por un lado, cuáles son los sentidos concretos asociados a la figura de la desaparición y, paralelamente, cuáles son las maneras en que se busca interpelar a los interlocutores de estas imágenes.

Pieza ASFADDES: “Quién habla de los desaparecidos”

La organización ASFADDES, desde 1982, ha organizado múltiples actividades para demandar al Estado que informe sobre el paradero de los detenidos-desaparecidos, se investigue la forma en que sucedieron los hechos y se juzgue a los responsables. Una de ellas ha sido la campaña “Y de los desaparecidos ¿quién habla?” orientada a promover que el gobierno colombiano ratificara plenamente

.....
 17 “Distrito se une a la semana internacional de la desaparición forzada”, *Alta Consejería para los derechos de la víctimas, la paz y la reconciliación*, 27 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.victimasbogota.gov.co/?q=comunicados/Distrito-se-une-a-la-Semana-Internacional-de-la-Desapari%C3%B3n-Forzada>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.



ASFADDES: “Quién habla de los desaparecidos”

Fuente: <https://twitter.com/asfaddes>

la Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas, lo cual se hizo efectivo en el año 2012. En el marco de esta campaña, se comprometió a músicos, directores de cine, actores, periodistas y otros representantes de la escena cultural colombiana para manifestar su apoyo a la ratificación de la Convención y se organizaron foros como el Foro nacional “Hablemos todos de los desaparecidos”, realizado el 25 de junio de 2010 en el Centro Cultural Gabriel García Márquez, en la ciudad de Bogotá.

En esta pieza comunicativa de ASFADDES se distinguen varios participantes, ubicados en distintos planos. En primer lugar se destaca el enunciado “quién habla de los desaparecidos”, escrito como si fuera un grafiti en una pared donde también se inscriben las siluetas de un grupo de hombres, mujeres y niños. Frente a ellas se destaca la figura de un campesino que mira hacia estas siluetas entre las cuales se proyecta su propia sombra. En el margen superior, en mismo tono negro del enunciado un horizonte ciudadano se asoma por encima del muro. La acción impulsada por los organizadores del evento (ASFADDES) y los financiadores (ASDI, OXFAM, AECID) interpela a todos los ciudadanos sobre el problema de los desaparecidos y a hablar sobre ello y, a través de la superposición de las figuras de los ausentes y la sombra de quien se para a mirarlas, sugiere que todos podemos ser parte del grupo de personas desaparecidas o que los desaparecidos están presentes por medio de quien mira-habla, aunque ya no esté su cuerpo para reflejarse.

Gabriel Gatti afirma que la cultura moderna es como un jardín, un ordenamiento artificial del caos natural que se proyecta a partir de un diseño preestablecido, gestionado con estrategias de inclusión-exclusión (Gatti, 2011). Tomando esta afirmación del autor, en esta pieza se refuerza la estrategia de inclusión-exclusión, puesto que, por un lado, se ataca de frente la problemática que plantea la exclusión del tema de los desaparecidos de la agenda pública nacional. Y, a su vez, la técnica

artística permite que se entienda la inclusión desde un punto de vista directo, cotidiano y personal, esto gracias a la inclusión de la sombra del hombre dentro de un colectivo de siluetas. Esto representa que fácilmente el hombre pudo haber sido uno de esos desaparecidos, siguiendo así una estrategia comunicativa de relación/asociación entre la experiencia del desaparecido y la vivencia del testigo.

Gatti afirma que “[n]uestras estructuras cognitivas no son aptas para pensar una figura sin lugar, sin tiempo, sin cuerpo, sin nombre. La presente ausencia del desaparecido flota en el limbo de lo decible, en la invisible permanencia de lo que no está presente, pero es” (2011: 65). Dada la dificultad de representar algo perdido, desaparecido y hasta invisible, en esta pieza se plantea la figura del desaparecido como una figura cercana, con los rasgos propios de quien está animándose a mirar, haciendo de la sombra un ícono por medio del cual otros pueden encontrar similitudes e identificarse. Para los que han elaborado esta pieza, es necesario hacer este juego mental e interactivo con el receptor, pues es la única manera en la que se puede lograr un impacto sincero y proactivo desde su ajenidad con las personas desaparecidas. Para los activistas de ASFADDES es necesario seguir esta estrategia y despegarse de otro tipo de herramientas que sólo transmiten un mensaje unidireccional, donde el fenómeno de la desaparición se presenta con cifras y datos, haciendo del problema algo abstracto, intangible, inimaginable o irrelacionable con la vida cotidiana de muchos ciudadanos que no han experimentado directamente estas situaciones.

Tal como ha indicado Ana Longoni para el caso de la estrategia de representación de los desaparecidos en la Argentina a través del *siluetazo*, como las siluetas eran genéricas entonces aparecieron demandas concretas de diferenciar o individualizar, dar una identidad precisa, una condición, un rasgo particular (Longoni, 2009)¹⁸. En un principio, las siluetas eran uniformes y planas, lo cual llevó a que los familiares de los desaparecidos sintieran que el ejercicio no era lo suficientemente personal pues se mezclaban sus sentimientos y tributos con los de muchos más. Es por eso que decidieron personalizar las siluetas con el fin de acercarse a la realidad de lo que hacía de ese desaparecido una persona única. Esta estrategia humaniza la problemática, pues los desaparecidos dejan de entenderse como cifras para poder entenderse como personas. De acuerdo con Longoni, la prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse mirados por esas figuras sin rostro. Un periodista incluso escribió que las siluetas parecían señalar desde las paredes a los culpables de su ausencia y reclamar silenciosamente justicia (Longoni, 2009). En todo caso, así como en la Argentina, la silueta se convirtió en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien

.....

18 Véase el documental audiovisual *El siluetazo: la política del acontecimiento* donde se analiza una de las herramientas expresivas más potentes de las puestas en circulación por el movimiento de Derechos Humanos en la Argentina: la producción de siluetas para señalar los cuerpos de los treinta mil detenidos-desaparecidos por el terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Originalmente concebida como intervención autónoma por un grupo de artistas plásticos (Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry), la silueteada fue finalmente adoptada por Madres de Plaza de Mayo, quienes impulsaron su primera realización masiva en Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, durante la III Marcha de la Resistencia, con el fin de materializar la consigna que exigía la “Aparición con vida” de los desaparecidos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TaQDxMBPYdk>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

prestó su cuerpo para delinearla y –por transferencia- el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad (Longoni, 2009). En el caso de esta pieza de ASFADDES, la sombra se convirtió en el índice de una doble ausencia, la ya ocurrida y la posible, que es figurada por la proyección de quien se enfrenta a mirar a los ausentes.

La pieza de ASFADDES, por otro lado, tiene un componente que busca reubicar la categoría desaparecidos en el lenguaje público cotidiano al plantear la pregunta: ¿Quién habla de los desaparecidos? Este cuestionamiento sirve como punto de partida para crear una sensación de responsabilidad o por lo menos de incomodidad en sus interlocutores. Es importante tener en cuenta que el componente de la sombra es clave en la ejecución de esta estrategia de representación, puesto que ella es un indicio de la persona que está mirando, que puede aparecer y desaparecer, según cómo se proyecten las luces y las sombras. Quien mira puede proyectarse o no en ellas, puede ser uno de ellos, puede verlos o no verlos. Las personas desaparecidas se encuentran en un limbo existencial que según este mensaje no puede ser resuelto si prevalece el silencio que nutre la situación en la que se encuentran.

Pieza Comité Internacional de la Cruz Roja

El 29 de agosto de 2014, la delegación del CICR en Colombia lanzó la campaña “Desaparecidos. El derecho a saber” con el fin de poner en primer plano la situación que afrontan los familiares de las personas desaparecidas en Colombia. Con motivo del Día Internacional de los Desaparecidos, la institución hizo un llamado al apoyo y la solidaridad de la sociedad para aliviar el dolor de los familiares de las personas desaparecidas y recordar la importancia de que el Estado tome medidas para atender mejor sus necesidades. La campaña tuvo lugar en cuarenta ciudades de Colombia e implicó la colocación de afiches publicitarios en universidades, autobuses, iglesias y edificios gubernamentales y la divulgación de la frase “No los olvidamos” en la pantalla frontal del transporte público *Transmilenio*¹⁹. Jordi Raich, jefe de la delegación del CICR en Colombia, declaró lo siguiente respecto a la campaña:

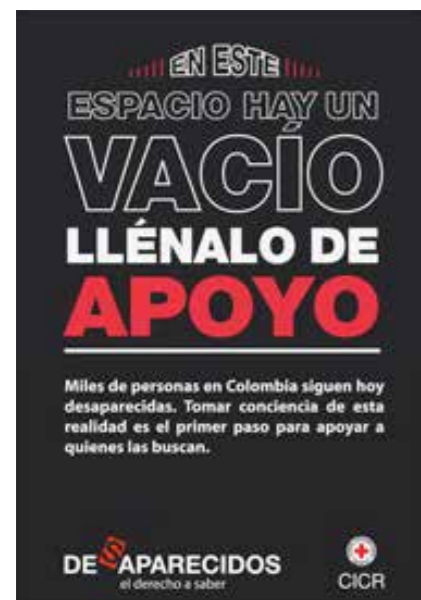
“El problema de la desaparición de personas en Colombia es tan extendido como silencioso. Sabemos que son muchas las personas desaparecidas a causa del conflicto y la violencia armada. La incertidumbre y el sufrimiento que supone para los familiares el desconocimiento del paradero de sus seres queridos son inaceptables. A pesar de los esfuerzos estatales para dar respuesta a este fenómeno, es necesario seguir fortaleciendo los mecanismos institucionales”²⁰.

.....

19 “Colombia: ciudadanos ‘llenan el vacío’ de la desaparición”, Comité Internacional de la Cruz Roja, 8 de septiembre de 2014. Disponible en: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/feature/2014/09-08-colombia-missing-campaign-first-week.htm>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

20 “Colombia: lanzamiento de la campaña ‘Desaparecidos. El derecho a saber’”, Comité Internacional de la Cruz Roja, 29 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/news-release/2014/08-29-colombia-missing-campaign-launch.htm>. Fecha de la última consulta: marzo de 2016.

La pieza del CICR se diferencia de las imágenes de los desaparecidos que impulsan usualmente los colectivos integrados por familiares de víctimas de desaparición forzada pues lo que ellos hacen casi siempre incluye estrategias estéticas que representan a las personas ausentes por medio de fotografías, siluetas u objetos vinculados con sus historias de vida. El afiche de la CICR invita al interlocutor de la imagen a que tome conciencia del problema de los desaparecidos y apoye las actividades del CICR y de los familiares de las víctimas. El tono y estilo del mensaje se caracteriza por la sobriedad de los recursos visuales que utiliza, que incluyen texto solamente, donde se destacan dos conceptos clave: *vacío* (cuya tipografía delineada destaca al propio concepto de vacío) y *apoyo* (en letras rojas de gran tamaño). La utilización del blanco, rojo y negro y los diferentes tamaños de las letras logran captar la atención del interlocutor e incitarlo a leer todo



Fuente: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/feature/2014/08-25-colombia-missing-campaign-mugs.htm>

Campana "Llena el vacío"



Fuente: <http://www.cruzroja colombiana.org/noticias-y-prensa>

Campana "En este espacio hay un vacío, llénalo de apoyo"



Fuente: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/feature/2014/09-08-colombia-missing-campaign-first-week.htm>

Campana realizada en el Transmilenio, transporte público de Bogotá

el escrito. El mensaje que transmite la Cruz Roja es un mensaje que demanda solidaridad con los familiares de las personas desaparecidas. Usa un lenguaje emotivo que ayuda a crear una conexión entre quienes buscan a su ser querido y el interlocutor de la imagen. De este modo, se extiende la categoría de víctima pues, si bien las personas desaparecidas son las víctimas directas del crimen, la continuidad del hecho se proyecta sobre sus familiares que emprenden su áspera búsqueda. Y, al mismo tiempo, se busca ampliar el círculo que busca al desaparecido afirmando que es un problema que no sólo concierne a sus familiares sino al conjunto de la sociedad.

Pieza de la Alcaldía Mayor de Bogotá

En el marco de la Semana Internacional del Detenido Desaparecido, en mayo de 2014, el CMPyR y el CNMH junto a las ONG ASFADDES, Familiares de Colombia, Familiares del Palacio de Justicia, Fundación Nidia Erika Bautista, Madres de Soacha y MOVICE, organizaron una serie de conferencias y la exposición artística: "¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan". Una de las formas de promocionar este evento fue a través de una campaña de difusión a través de los medios de comunicación, web y afiches en edificios gubernamentales. Aquí nos referiremos a esta actividad a partir del afiche lanzado por la Alcaldía Mayor de Bogotá donde se afirma que la desaparición es un crimen de lesa humanidad y que el 99% de estos casos han quedado en la impunidad. Este pronunciamiento sirve para informar la gravedad del crimen y generar atención en los interlocutores de esta imagen. El tono de denuncia del texto es respaldado por la presencia de los logos de varias ONG que, desde hace más de dos décadas, buscan conocer el destino de los desaparecidos. Por otro lado, las cifras y los términos jurídicos como "crimen de lesa humanidad" reflejan la institucionalidad de la pieza. Ella trata de dimensionar la magnitud del problema de la desaparición en Colombia. A su vez, con la imagen central que enmarca los rostros de los desaparecidos en el mapa del país procura la creación de un vínculo directo entre las personas desaparecidas y Colombia, apelando a conmovir a la ciudadanía a través



Fuente: <http://reinicar.esy.es/content/semana-internacional-contra-la-desaparicion-forzada>

Semana internacional contra la desaparición forzada, Alcaldía Mayor de Bogotá

de la movilización de valores, ideas y sentimientos supuestamente compartidos por pertenecer a un mismo colectivo nacional. El hecho de que las fotos de esas personas cubran lo amplio del territorio hace que se magnifique la problemática, todo con el fin de hacer caer en cuenta a los interlocutores que este crimen es un hecho que afecta a todos como connacionales o conciudadanos.

El recurso de las fotografías ha sido ampliamente utilizado para representar a los desaparecidos y reclamar por su aparición. Tal como ha indicado Ana Longoni para el caso argentino, otro recurso visual cotidiano para representar a los desaparecidos desde entonces es el de las fotos, las mismas fotos ampliadas del documento de identidad o el álbum familiar (2009: 3). Con relación al uso de este recurso en la búsqueda de las personas desaparecidas en la Argentina, la autora destaca que ese fue un momento bisagra “entre un dispositivo que tiene que ver con el vínculo íntimo que une a desaparecido con quien porta la foto para pasar a ser un dispositivo colectivo” (Longoni, 2009: 4). Este momento bisagra también puede observarse en la estrategia utilizada en esta pieza de la Alcaldía, donde la foto carnet pasa de pertenecer a ámbitos más íntimos a ser parte de un collage colectivo montado sobre el mapa de Colombia.

El recurso de las fotos de las personas desaparecidas se utiliza para humanizar la problemática. No basta con mencionar cifras, sino que se espera que al incluir fotografías el problema se pueda entender de manera más tangible y personalizada. La visualización de estos rostros y la proyección mental de tantos otros posibles hace que el interlocutor de estas imágenes se pierda en ellas, recorriéndolas una tras otras, hasta que trate de indagar en la posibilidad de una respuesta para la pregunta del titular: ¿Dónde están los desaparecidos?. Además, el hecho de que todo el afiche sea ilustrado en escala de rojos simboliza la gravedad del asunto, pues el color rojo se utiliza como un color de alerta, dolor, gravedad y crudeza.

Gatti ha señalado que a través de estrategias de representación de los detenidos-desaparecidos se puede llegar a desnaturalizar la figura del desaparecido, a dotarlo de un aura mitificada, a catalogar su memoria pensándola como un ente íntegro, completo, sin fisuras. Si la catástrofe se elabora y se clausura, deja de serlo, corre el mismo riesgo de eclipsar el verdadero significado del vacío (Gatti, 2011). En este sentido, nos preguntamos lo siguiente: ¿Cuál es la mejor manera de representar la ausencia forzada en general, y a cada uno de los desaparecidos en particular, sin perder de vista la dimensión de catástrofe de este crimen de lesa humanidad y sin anular la capacidad de resiliencia para sobreponerse a estas situaciones de intenso dolor? ¿Cómo comunicar el dolor propio a aquellos a quienes les es ajeno? ¿Cómo se construyen diferencias significantes al interior del universo de los desaparecidos?

Reflexiones finales

Las estrategias reseñadas para comunicar la desaparición de personas y visibilizar los cuerpos sin duelo en la escena pública colombiana son algunas de las herramientas utilizadas por distintos actores tanto para afrontar el dolor como para

reconstruir el tejido social y hacer un ejercicio de memoria en medio del conflicto armado interno. La efectividad de estas herramientas, en gran medida, aún están por verse en la capacidad de la ciudadanía para acompañar a los familiares de las víctimas y apropiarse del dolor ajeno o para formar una *comunidad de dolientes*, como menciona Ileana Diéguez (2013). Por ahora es un problema que, si bien ha sido reconocido en el marco legal colombiano y ha sido introducido en la agenda pública del gobierno local y nacional, es movilizad principalmente por las organizaciones constituidas por familiares de víctimas de desaparición forzada con apoyo de algunas instituciones como el CICR, el CNMH y el CMPyR. El reconocimiento de la dimensión de la desaparición forzada pensada como catástrofe humana por fuera de la comunidad de dolor constituida con base en los lazos familiares aún no ha logrado calar en la población colombiana. El acto de nombrar y hacer el duelo de los ausentes ha sido ejecutado, principalmente, por sus deudos directos. Sin embargo, ya son varias las iniciativas que buscan ampliar el compromiso de la población con relación a este hecho que contiene en sí mismo una carga moral y que exige una sensibilización creciente ya que es un problema que atañe a toda la población y al gobierno.

La muerte anónima requiere volver a nombrar a los desaparecidos, redistribuyendo lo visible y lo invisible en la economía del reconocimiento de la violencia en Colombia. La manera en que ellos se hacen presentes por parte de los vivos o los supervivientes afirma la fortaleza de las relaciones sociales o de la comunidad de valores en la que ellos estaban insertos. Su ausencia y el anonimato al que se los condena repercuten infaliblemente en sus deudos. Su expulsión del mundo de los vivos y los muertos, la indolencia y ocultamiento presente en la historia de Colombia, los condena a un limbo que expone los criterios de inclusión y marginalización de las instituciones gubernamentales y la comunidad nacional que garantiza albergarnos.

La forma en que se hace presente a los desaparecidos oscila entre estrategias que los individualizan a través de fotografías, relatos u otros mecanismos de expresión de identidades, y formas más abstractas y universales que lo muestran como un problema de interés general sin individualizarlos. A su vez, si se comparan las estrategias representativas en Colombia y otros países donde la desaparición de personas ha sido un fenómeno social y político de gran relevancia pública, como en Argentina, se pone de relieve que la categoría desaparecido es utilizada mayoritariamente sin la especificación previa de *detenido*. En las piezas analizadas, la categoría desaparecido es inespecífica, abarcando una amplia gama de situaciones (secuestro, detención-desaparición, etcétera) aunque mayoritariamente se esté hablando de casos de desaparición forzada. Más allá de la ambigüedad propia del término desaparecido, que vela las razones o el *modus operandi* de la desaparición, se pueden observar las tensiones sociales y representacionales por instalar un sentido concreto que lo explique. Si bien el dolor generado por la ausencia o las repercusiones de la huella dejada por este hecho son un factor que todos los productores de imágenes destacan, quiénes pueden ser conceptualizados como víctimas de desaparición forzada, a quién debe ser atribuida la responsabilidad por estos hechos y cuáles son los medios de acción para solucionarlo

no son interrogantes que admitan una respuesta unívoca. La forma en que son representados los desaparecidos, las maneras en que se construye y distribuye culturalmente lo visible con relación a la violencia en Colombia, nos hablan de las fronteras presentes que se trazan sobre los ausentes, unas fronteras dinámicas, que tejen algunas relaciones al mismo tiempo que desarman otras. La figura del desaparecido aún no ha decantado en un contenido local concreto, y quizá nunca lo haga, pues el conflicto armado interno del cual es parte aún continúa y ni los ausentes están a salvo.

Bibliografía

- AA.VV. (2014). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Universidad Nacional de Antioquia, Facultad de Artes, Instituto de Filosofía, Colombia: Sílabo Editores.
- Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- CNMH (2014). *Desaparición forzada Tomo I. Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá.
- CNMH (2013). *Basta Ya. Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá.
- Comisión de Búsqueda de Personas Desaparecidas (2010). *Informe Instrumentos de lucha contra la desaparición forzada*. Bogotá.
- Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Da Silva Catela, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado: La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. Buenos Aires: Editorial Al Margen.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: A/E Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Fundación Nidia Erika Bautista (2012). "Situación de las Desapariciones Forzadas en Colombia: La Desaparición forzada no es un crimen del pasado". En: *Informe Desapariciones Forzadas en Colombia. En búsqueda de la justicia*. Mesas de trabajo sobre Desaparición forzada de la Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos. Bogotá.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Argentina: Prometeo Libros.
- Gatti, Gabriel (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1998). *Reading images: the grammar of visual design*. Londres: Routledge.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, Ana (2009). "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria, UNLP. 27 de noviembre de 2009, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/>

ana-longoni.-arte-y-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-la-ultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches. Fecha de la última consulta: diciembre de 2014.

Malagón, María Margarita (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Organización de las Naciones Unidas (1989). *Informe de la visita realizada a Colombia por dos miembros del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias (24 de octubre a 2 de noviembre de 1988)*. E/CN.4/1989

Rubiano, Elkin (2014). "Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación". En: *Ciencia Política*, vol. 9, nro. 17, enero-junio 2014, pp. 79-86.

Rubiano, Elkin (2014). Arte, memoria y participación: "¿dónde están los desaparecidos?". En: *Hallazgos*, año 12, nro. 23, pp. 31-48.

Rubiano, Elkin (2015). "El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia". En *Esferapública*, 19 de agosto de 2015. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-contexto-violencia/>. Fecha de la última consulta: mayo de 2016.

Vecchioli, Virginia (2000). *Os trabalhos pela Memória. Um esboço dos Direitos Humanos na Argentina através da Construção Social da Categoria Vitima do Terrorismo de Estado*. Tesis de Maestría, UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, mimeo.

Yepes, Rubén (2010). *La política del arte: cuatro casos del arte contemporáneo en Colombia*. Trabajo de Grado, Maestría en Estudios culturales, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, mimeo.

Zenobi, Diego (2014). *Familia, política y emociones. Las víctimas de Cromañón entre el movimiento y el Estado*. Buenos Aires: Antropofagia.

Figurar los usos: el obrar del recuerdo en la serie *Marcas* de Patricio Larrambebere

MARÍA GUILLERMINA FRESSOLI*

Resumen

Hacia mediados de los años noventa, en la ciudad de Buenos Aires, un conjunto de producciones artísticas confluyeron en la construcción de sistemas de representación que buscaban cuestionar los modelos de identidad y de experiencia establecidos por la cultura neoliberal. Este trabajo busca observar cómo se dio dicho reposicionamiento en la pintura a través del análisis de la serie *Marcas*, realizada por el artista Patricio Larrambebere. Esta serie vincula y contrasta gráficas que remiten a la industria nacional y diferentes corporalidades relativas a dicha industria. A través de las diferentes modalidades que adquiere el trabajo pictórico, la acción del recuerdo que la obra promueve coincide con el señalamiento de un presente en riesgo.

Palabras clave:

Arte argentino contemporáneo; cultura neoliberal; pintura de historia; arte y memoria.

Fecha de recepción: 22-01-2015

Fecha de aprobación: 08-09-2015

Representing the Experience: the Act of Remembering on Patricio Larrambebere's *Marcas* Serie of Paintings

Abstract

During the mid-90s, in the city of Buenos Aires, a set of artistic productions converged in the construction of representational systems in order to question the identity models and experience that the neoliberal culture had established. This article aims to study said repositioning by focusing on the *Marcas* series produced by Patricio Larrambebere. This series connects and contrasts graphics that refer to the national industry and different corporalities relating to the industry. Through the different modalities that the pictorial work acquires, the action of remembrance that the work promotes coincides with the indication of a present at risk.

Keywords

Argentine Contemporary Art; Neoliberal Culture; History Painting; Arts and Memory.

Introducción

Hacia mediados de los años noventa, en la ciudad de Buenos Aires, un conjunto de producciones artísticas se abocaron a la reflexión de lo social colectivo en un tiempo crítico de la construcción de memoria en la Argentina. Estas realizaciones confluyeron en la construcción de sistemas de representación que buscaban cuestionar los modelos de identidad y experiencia que la cultura neoliberal establecía, incorporando para ello a sus obras materiales y procedimientos vinculados a diversas acepciones de lo público que por entonces se erosionaban. De este modo, mientras el avance del modelo económico y cultural del período supuso el deterioro de diversas vivencias, espacios y corporalidades vinculados al mundo del trabajo, la escolaridad, servicios y lugares de esparcimiento públicos en proceso de privatización¹, diferentes prácticas artísticas optaron por orientar su trabajo hacia la reposición de un cuerpo cualificado por esas pérdidas como estrategia crítica a su contemporaneidad².

En el caso particular que este trabajo busca desarrollar, dicha reposición se llevó a cabo a través de la pintura figurativa. Me refiero al caso que presenta la serie *Marcas* producida por el artista Patricio Larrambebere. Esta serie vincula diversas gráficas que remiten a la industria nacional (tales como etiquetas, envoltorios y diseños) en contraste con la representación de diversos personajes haciendo uso de los productos a los que estas remiten. A partir de las tradiciones que sedimentan el trabajo pictórico, dicha confrontación configura una modalidad del recuerdo que adquiere un carácter retentivo, en tanto que la reflexión sobre el pasado adviene el señalamiento de un presente en riesgo al momento que estas obras se producen.

Antes de introducir el problema planteado, presento una breve referencia biográfica sobre el artista vinculada al periodo que aquí es de interés.

La práctica artística de Patricio Larrambebere comienza a desarrollarse a comienzos de los años noventa, cuando culmina su formación como docente de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Durante sus años de estudiante, Larrambebere trabaja a su vez en una empresa de publicidad, cuando aún no se había implementado el *plotter*³ en este rubro, por lo cual el trabajo con lo gráfico, que el artista aprende y realiza allí, se vincula al oficio manual del letrista. En estos años Larrambebere se interesa por la obra de Peter Blake y Kurt Schwitters, cuyos trabajos comprometen de diferente modo el collage y la inclusión de palabras o letras en la composición pictórica. Hacia 1996, el artista asiste a

.....
1 En ese marco, arquitecturas sindicales, cines, clubes, hospitales, estaciones ferroviarias, entre otros, mostraban signos visibles de un proceso de abandono, así como un concepto vinculado a los últimos resabios del estado de bienestar en crisis. Este proceso se producía paralelamente al avance de la gentrificación de diversos barrios de la ciudad de Buenos Aires. Sobre la transformación que afecta a la ciudad de Buenos Aires desde el periodo véase Massuch, 2014.

2 En tal sentido, muchos grupos artísticos optaron en aquel momento por el uso de la instalación, la intervención y acción en el espacio público. A modo de ejemplo es posible referir los trabajos realizados por los grupos Cimarrón, Hecho por artistas, ABTE, el GAC, ETC, entre muchos otros.

3 Dispositivo electromecánico que permite imprimir diseños y gráficas en gran tamaño a partir de la recepción de datos digitales. Este sistema reemplazó rápidamente el diseño artesanal de carteles publicitarios.

.....
* Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Moreno, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de las Artes. Integra el grupo de Investigación REO (Representación Entre Ojos), dirigido por Graciela Schuster en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (FFyL, UBA), y el Grupo "Lugares, marcas y territorios de la memoria sobre terrorismo de estado" en el Núcleo de Estudios sobre Memoria.

un curso de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, coordinado por Ahuva Slimovicz, Pablo Suárez y Tulio de Sagastizábal.

Para comprender cómo se conforman las representaciones que aquí analizaré es necesario indagar en aquellas tradiciones que conforman el mundo visual⁴ desde el cual estas obras se producen. En los primeros años de trabajo de Larrambebere, se observa una inclinación por los procedimientos del Arte Pop Británico, particularmente la obra de Peter Blake. Esta escuela es precursora de los primeros usos que la pintura hará de la fotografía a partir de la obra de Francis Bacon.

En la obra de Larrambebere, lo fotográfico adquirirá distintos usos en sus diferentes series. En el caso de *Marcas*, lo fotográfico aparece sujeto al collage como principio constructivo⁵. El interés por la obra de Peter Blake se debe a que utiliza materiales vinculados a lo popular, con la particularidad de que su búsqueda se orienta por una fuerte motivación afectiva, que incorpora la reflexión sobre la propia infancia y la historia. La diversidad de objetos representados en su obra proviene de lo cotidiano y la cultura de masas pero sobre la idea de consumo prima el concepto de un coleccionista que acumula diversos testigos de su experiencia por el mundo. En tal sentido, Blake afirma:

“Para mí, el arte pop está arraigado con frecuencia con la nostalgia: la nostalgia por las viejas cosas populares. Y aunque trato continuamente de establecer un nuevo Arte Pop, uno que salga directamente de mi propio tiempo, siempre vuelvo la mirada a las fuentes del idioma e intento encontrar formas técnicas que recapturen mejor el auténtico sentimiento del Folk Pop” (Wilson, 1975: 44-45).

En los trabajos de este artista británico confluyen motivos diversos vinculados a la historia del arte, los parques de diversiones, el circo y el catch, la música pop, el fútbol, los retratos de compañeros del artista, comediantes y actores populares de cine.

En una de sus obras emblemáticas, *On the balcony* (realizada completamente al óleo), se observa el collage como principio constructivo, así como las tensiones entre diversos sistemas (impresiones gráficas, fotografías, ilustraciones) que son

.....
4 Las categorías de campo y mundo visual se refieren a modos de la experiencia visual, forman parte de los escenarios y posturas de la visión y configuran estilos de ver. Particularmente el concepto de mundo visual es el modo en que el sujeto observa el mundo en movimiento. Para garantizar la estabilidad de su visión, el mundo visual aporta la memoria que proviene de la experiencia perceptiva previa y en articulación con el resto de los sentidos. De este modo, la categoría mundo visual compromete a aquellas experiencias (saberes y vivencias) desde las que el artista elaborará su campo visual o recorte del mundo. Véase Gibson, 1974.

5 El collage como principio constructivo es una categoría elaborada por Simón Marchán Fiz para referir al procedimiento mediante el cual el collage ya no se vincula a la introducción en el lienzo de materialidades ajenas a la pintura, sino que designa aquella operación mediante la cual el collage se convierte en concepto compositivo de la obra (Marchán Fiz, 1997). En las representaciones de la serie *Marcas* este principio compositivo se manifiesta en la reunión de imágenes elaboradas a partir de fotografías que el artista toma como referencia. Estas son superpuestas con la proyección y copiado directamente sobre el lienzo del diseño gráfico de diversas marcas publicitarias.

trasladados a la forma más tradicional de la pintura. La convergencia de sistemas diversos en los modos de pintar, se hará evidente hacia los años noventa, período en que Blake pinta letras y emblemas con esmalte sobre tablas blasonadas, copiando la modalidad en que se realizaban los carteles de ferias.

Esta referencia provee a Patricio Larrambebere de una estética que le permite reflexionar sobre los cambios que se advierten en aquellos espacios que signaron su propia experiencia personal, los cuales cambian drásticamente hacia los años noventa. En 1991, Patricio Larrambebere viaja a Europa teniendo entre uno de sus objetivos ver *On the balcony* en vivo y en directo. Sobre su primer encuentro con este trabajo, el artista relata:

“Su factura y materialidad me parecieron estar más cerca de una cruz de Miguel Diomedes con Jan Van Eyck que del pop norteamericano seco de Warhol y Lichtenstein, su escala me pareció fantásticamente pequeña, y un vidrio al mejor estilo de La Gioconda la preservaba de todo contacto táctil posible. *On the Balcony* es el primer hito de la sensibilidad pop. Sus argumentos, resumidos por cuatro hombres-niños hieráticamente británicos de posguerra (la familia real que no podía estar ausente de esta pintura, saludando desde el “balcony” a sus súbitos) son el retrato vivo de su generación” (Larrambebere, 2012).

La lectura del artista sobre la obra resulta significativa por los puntos que enumera, en tanto estos adquirirán una articulación particular dentro de su trabajo: la tradición de la pintura; lo táctil como problema de la representación (que parece técnica collage pero no lo es); y la historia en relación con la experiencia generacional del artista.

Esta articulación del *asunto-procedimiento*⁶ que Larrambebere observa en el pop británico, le provee de una sensibilidad desde donde observar el deterioro de la propia infancia que hacia los años noventa coincide con la crisis de lo público que caracteriza las políticas del momento.

Por otro lado, el modo ilustrativo de la pintura que se advierte en muchos de los trabajos de Blake, y que en su caso proviene de la copia de afiches de ferias, establece filiación con prácticas en las que Larrambebere incurrió durante sus años de estudiante, cuando se acercó al oficio de letrista. Esta habilidad y conocimiento de una tradición laboral confluyeron con una temprana fascinación del artista por todo lo vinculado a logotipos, impresiones, diseño de marcas y tipografías.

Otra referencia de interés a tener en cuenta para este estudio, son los trabajos que el artista Antonio Berni realiza a partir de 1976, cuando se encuentra en New York. Allí el pintor representa su experiencia contradictoria de la ciudad, entre las prome-

.....
6 Tomo esta noción del historiador del arte Michael Podro, quien la utiliza para discutir el concepto de representación. De acuerdo al autor, el arte abstrae y elabora aspectos del mundo a partir de sus procedimientos y, en tal sentido, su asunto está plenamente imbricado al trabajo que la obra evidencia en su producción. Por tal razón, asuntos y procedimientos son inescindibles en el proceso de interpretación de una obra. Véase Podro, 1991.

sas del consumo y la vida ordinaria de los sujetos que la habitan. Dicha contradicción se expresa en la articulación de la memoria de diferentes facturas del uso del acrílico. Como tendencia general de la serie, encontramos que las representaciones de los habitantes anónimos de la ciudad se realizan con acrílico pero imitando la factura de la carbonilla, al utilizar solo blanco y negro. En el resto de la composición predomina el color plano, de acuerdo con la modalidad de la ilustración. Además, es posible observar la representación de diversos anuncios publicitarios: las palabras no hacen referencia a negocios o cadenas específicas sino que aluden de manera genérica al consumo. Estos textos pintados rezan: “snack bar”, “autos de ocasión”, “ropa interior Joli”. Todos ejemplos que mencionan de manera genérica el consumo y, en tal sentido, otorgan a ese mundo que la obra trabaja cierto anonimato. La tensión entre dos sistemas representativos sobre la figuración humana y un espacio/práctica determinado, será uno de los aspectos que sedimentará la serie *Marcas*, con la particularidad de que mientras el sistema representacional de Berni destaca una experiencia de anonimato donde el sujeto se pierde, el sistema de Larrambebere pondrá énfasis en singularizar a los sujetos en relación a las experiencias y usos de un conjunto de objetos y gráficas. De esta manera, Berni decide imitar la carbonilla, que como procedimiento tiene carácter más endeble, mientras Larrambebere opta por imitar el modo de la pintura artística tradicional que otorga permanencia a lo que representa. Es decir, el sistema de Berni destaca la precariedad y borramiento del sujeto que supone la estandarización del mundo del consumo; en tanto Larrambebere busca enfatizar la insistente pervivencia de una subjetividad vinculada al registro documental del material gráfico que la obra captura.

En los siguientes apartados desarrollaré con más detalle la singularidad y las transformaciones que estas referencias adquieren en la configuración del recuerdo que el obrar del artista plantea en esta serie. Resulta de interés destacar la articulación entre lo particular y lo colectivo del recuerdo en la obra de Blake⁷, que instala al coleccionismo como problema. Por otro lado, se observan los vínculos históricos que establecen las sedimentaciones que los trabajos de Berni ofrecen vinculados a una nueva crisis del sujeto y su figuración, aspecto que en las obras de Larrambebere capturan un suceso contemporáneo al momento de su producción.

Revisiones del pop en los noventa

Para comprender los aspectos planteados en la introducción haré una breve contextualización sobre las diferentes acepciones del pop que se producen localmente. El teórico Rodrigo Alonso (2006), observa que durante los años noventa hay una revisión del pop, particularmente presente en los artistas que se aglutinaban dentro de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigida por Jorge Gumier Maier (cuya estética se conceptualizó por la crítica del periodo como “arte light”). Alonso explica que en este caso los artistas no hacen una referencia decla-

.....
7 Lo particular referido a la memoria y afectos vinculados a la infancia del artista, lo colectivo referido a la memoria popular o la historia social e historia del arte que se entromete en la producción de sus obras.

rada al pop, si bien en sus procedimientos se develan aspectos de dicha tradición pero bajo nuevas disputas⁸. De este modo, el autor sostiene que durante los noventa el pop es revisitado en clave de una estética íntima, donde el objeto de consumo adviene portador de seducción y valores ambiguos, identificando en su manifestación diversas modalidades⁹.

La diversidad de obras que el autor refiere puede ser agrupada a grandes rasgos en dos tendencias que caracterizaron la producción dominante del periodo. Esto es, una tendencia hacia lo objetual, por un lado, y hacia lo conceptual, por otro (Benedict, 1999). Ambas se instalaron como hegemónicas durante la época, llegando a configurar un nuevo canon dentro de la escena artística local, razón por la cual junto a ellas se desarrollaron también nuevos ámbitos de formación y circulación de las obras (Pineau 2012).

Sin embargo los artistas de *lo colectivo*, entre los que se inscribe Larrambebere, optaron por otros ámbitos de producción y circulación de sus trabajos¹⁰ ya que observaron aquella línea dominante como expulsiva y ajena a sus intereses (Fressoli 2014). Por ello, los aspectos del pop que se observan en el obrar de Larrambebere se distinguen del anterior.

Por un lado, las objetualidades y motivos incorporados en la escena dominante provienen en su mayoría del mundo del consumo neoliberal y consiguiente apertura de las importaciones a bajo costo como peluches, palanganas, *stickers*, etcétera¹¹. Por otro lado, las facturas industriales son tensionadas con procedimientos que pertenecen a las artes aplicadas e instalan lo doméstico como problema (Pineau, 2015). En las pinturas de Larrambebere, en cambio, los objetos del mundo del consumo que se incorporan son poseedores de una fuerte carga histórica y local, la cual busca ser explicitada en su obrar, ya sea por su relación con la industria nacional o por el vínculo con prácticas y vivencias que inexorablemente se pierden al momento en que estas obras se producen. Esto explica su interés, en este caso sí declarado, por la línea londinense del pop sobre la norteamericana, y la referencia a Berni. En este caso, además, lo industrial se tensiona con facturas artesanales que remiten al mundo del trabajo.

.....
8 Los trabajos realizados por Natalia Pineau permiten conceptualizar el conflicto como la disputa por una subjetividad sexuada que se enfrenta a los aspectos normativos que hacen al canon masculino del arte. Véase Pineau, 2015.

9 En tal sentido sostiene el autor: “(...) aunque la referencia histórica concreta no exista, los temas, las relaciones con el mundo del consumo, los materiales, las estrategias apropiacionistas, los recursos formales y una particular visión sobre el universo de la cultura popular, ubican a estos artistas en la línea de las reflexiones inauguradas por el arte pop. En algunos casos esa génesis no se oculta: la serie fotográfica más importante que desarrolla Marcos López en este periodo lleva por título Pop Latino” (Alonso, 2006).

10 Privilegiaban como espacio de formación el concepto de taller sobre el concepto de clínica. Los espacios de exhibición en que sus obras se despliegan señalan espacios y sujetos en crisis durante el periodo, entre ellos: bibliotecas públicas, bares universitarios, estaciones ferroviarias, clubes y sindicatos.

11 A modo de ejemplo, pueden citarse los casos del jabón *Skip* (una marca que se diversificó y expandió en el mercado hacia mediados de los noventa) que aparece en la obra de Marcelo Pombo, las palanganas con las que Omar Schirilo diseña sus lámparas o los peluches económicos que se incluyen en la obra de Cristina Schiavi.

Figurar los usos

La Serie *Marcas*, realizada entre los años 1993 y 1995 se inicia a partir de un interés del artista por registrar materiales de la gráfica, impresión y diseño de diversos productos que comienzan a desaparecer a inicios de los años noventa.

Los diseños de las marcas cambiaron debido a que la industria que los producía comenzó a entrar en crisis. A su vez, aportó a la cuestión la fuerte valoración del presente sobre el pasado que signó la época, que requirió que las imágenes publicitarias connotaran novedad e indujo a que muchas empresas renovaran la presentación de sus productos. Es posible encontrar un último argumento para explicar la desaparición de ciertas gráficas en el desplazamiento de las prácticas que fundamentaban la existencia de los productos que estas promovían, prácticas que fueron sustituidas por los nuevos hábitos que impusieron las reconfiguraciones en la cultura y la economía.

Los motivos que integran la serie *Marcas* refieren tanto a la experiencia de la infancia de Larrambebere y su generación, así como también a la industria nacional. En tal sentido, el artista define esta serie como un conjunto de pinturas que “intentaban documentar diseños y objetos cotidianos en extinción, desde un lugar afectivo y para evitar perderlos definitivamente (...), intentaban documentar diseños y afectos cotidianos en extinción en aquel momento debido al proceso económico menemista” (Entrevista de la autora con Patricio Larrambebere, diciembre de 2012).

En estas representaciones, las gráficas y los objetos (bienes de consumo) son ampliados en escala abarcando, la mayoría de las veces, la totalidad del bastidor. Con respecto a las gráficas, para dibujarlas el artista utilizó la proyección de los diseños impresos mediante el uso de un episcopio¹² para luego proceder a pintar en acrílico de acuerdo al modo del sistema ilustración/diseño. Esto es, utilizando colores planos¹³ y en muchos casos saturados¹⁴, tal como los que se exhiben en las etiquetas copiadas en el trabajo. Superpuestas a ellas, se representan diferentes personajes. Se trata de retratos de personas, conocidos del artista, o personajes vinculados a los usos y/o historia de las *Marcas* registradas. Para evidenciar este aspecto, las figuras humanas son representadas en la acción de usar los objetos sobre los que son retratados. De este modo, en *La última Ginger Ale* (1993) un grupo de amigos bebe y brinda con la gaseosa; en *Poderoso desinfectante (el antídoto)* (1993) dos personajes¹⁵ llevan o tienen, a modo de atributo, un trapo de piso y una escoba; en *Oxi Bithué (pop rioplatense)* (1995), el retratado se presenta en el acto de encender un cigarrillo.

El modo de presentar la copia de las gráficas no observa la precisión y homo-

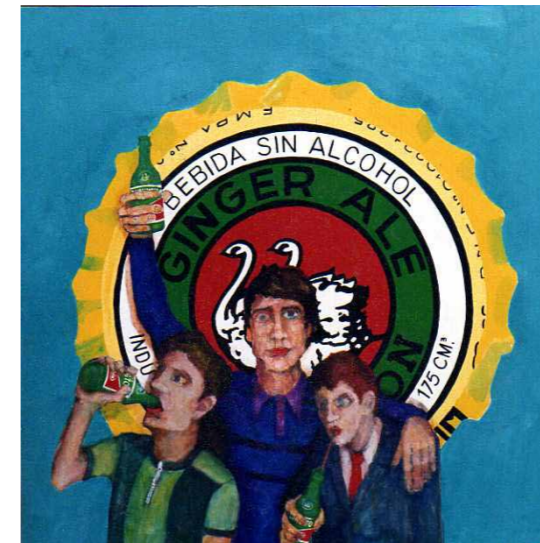
.....

12 El episcopio es un dispositivo de proyección de láminas planas opacas sobre una superficie externa. Fue reemplazado luego por el uso extendido de los cañones digitales. Sin embargo, actualmente muchos artistas lo utilizan para desplazar diseños diversos de una fuente previa a sus lienzos debido a que el color y las texturas se conservan más fieles.

13 Para que un color sea considerado plano no debe tener variaciones en su textura o valor.

14 Un color saturado requiere que sea empleado en su matiz más intenso.

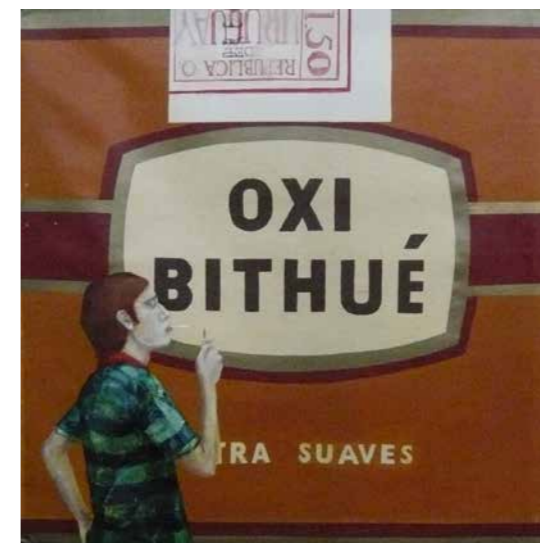
15 De acuerdo al artista, estas representaciones son retratos de dos amigos conocidos: uno que trabajaba en la asociación amigos de la Estación Coghlan y un compañero cuyo padre trabajaba en una fábrica de trapos de pisos (Entrevista de la autora con Patricio Larrambebere, diciembre de 2012).



Patricio Larrambebere, *La última Ginger Ale*, 1993. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm



Patricio Larrambebere, *Poderoso desinfectante (El antídoto)* 1993. Técnica mixta sobre tela, 120 x 160 cm



Patricio Larrambebere, *Oxi Bithué (pop rioplatense)*, 1995. Técnica mixta sobre tela, 100 x 100 cm



Patricio Larrambebere, *Oxi Bithué (pop rioplatense)*. Detalle

geneidad de las impresiones originales, sino que más bien revisten cierto carácter tosco que forma parte de su plan pictórico y pareciera enfatizar el trabajo manual. De este modo, en una mirada cercana es posible observar el pulso del autor en los contornos y los trazos del pincel que en algunos casos advierten ínfimas diferencias de valor en el color, tal como se observa en el detalle de *Poderoso desinfectante (el antídoto)*. Esta modalidad de pintar, introduce como problema de la obra la práctica del oficio del letrista, que al igual que sucede con las marcas y acciones que se representan en el trabajo, se encuentra por aquellos años en situación crítica, merced al avance de tecnologías que la sustituirán. El modo de pintar instala en tal sentido una forma de trabajo que también se encuentra en situación de riesgo, a la vez que su condición de forma pre-industrial (que requiere del taller y la mano de artesano) emparentan el oficio con la práctica artística.

En contraposición, las figuras humanas adquieren un carácter fuertemente pictórico, más cercano a la tradición de las Bellas Artes. En estas representaciones se observa el gesto del pincel con mayor contundencia, la mancha y los colores se degradan en diferentes valores para dar volumen a las figuras. Estas variaciones del valor se realizan en general por medio del modelado, pero también aparece en algunos lugares -como la remera de la figura que enciende el cigarrillo- por medio del modulado del color. Ambas formas responden a un procedimiento de la pintura en la tradición de las Bellas Artes¹⁶.

De este modo, en el sistema de representación que estos trabajos proponen se enfrentan dos modos de pintar: uno que refiere a la ilustración o el diseño y otro a la pintura artística. A través de esa diferencia, la pintura se compone como collage comprendido como principio constructivo. Es la relación del tratamiento diferencial que recibe la figura humana y el fondo, sobre la que ésta es superpuesta, lo que produce la idea de dos mundos diferentes que se confrontan en la representación. Si bien en la totalidad de la composición no hay espacio, la expansión de las marcas y objetos en la totalidad del bastidor, como si constituyeran un fondo, instala la noción de un lugar (la superficie del objeto o gráfica) en el que la acción se produce. Este aspecto evidencia la noción de un espacio de experiencia vinculado a las gráficas que se documentan.

Si bien es cierto que la intromisión de las Bellas Artes y su carácter artesanal es algo que caracterizó al sistema crítico del pop en sus orígenes, en este caso el procedimiento adquiere un nuevo significado. En tanto ya no sólo se trata de tensionar la estandarización de la visualidad industrial a través de las Bellas Artes, sino que al calor del contexto local, este proceder disputa dos mundos en crisis. Por un lado, el cambio técnico ya mencionado que afectó al oficio del letrista y, por el otro, aquel vinculado a las escuelas nacionales de Bellas Artes que se encontraban por entonces en situación crítica merced a la crisis que afectaba al sistema general de educación pública, así como a los ajustes que para estas escuelas en particular suponía la Ley Federal de Educación¹⁷.

No obstante el collage como principio es el modo compositivo que caracteriza a las obras que aquí recorremos, en algunos detalles el collage se manifiesta también en su forma original, es decir, como técnica¹⁸. Este modo es utilizado para introdu-

16 Modelado y modulado del color son dos formas diferentes de trabajar el color de modo de crear la sensación de volumen. Mientras en el modelado ese efecto se logra mediante la variación de valor (más claro o más oscuro), el modulado lo hace mediante el uso de colores análogos o complementarios.

17 La crisis del sistema de enseñanza artística público se hace visible en el proceso de implementación de la Ley Federal de Educación. Como parte de la misma, en el año 1996 surge IUNA como institución creada por el Decreto Nacional del Poder Ejecutivo 1404- 3/12/96 por medio del cual se produce un proceso de unificación de diferentes conservatorios, escuelas e instituciones terciarios y superiores de arte -el Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo", la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova", el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanellas", el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore.

18 Sobre las diversas acepciones que adquiere el collage en la obra de Larrambebere véase Fressoli y



Patricio Larrambebere, *Pastillas surtidas*, 1995. Técnica mixta sobre tela, 150 x 30cm



Patricio Larrambebere, *Dos banderas*, 1994. Técnica mixta, 180 x 90 cm

cir al sistema de la obra el registro táctil de los objetos sobre los que se reflexiona, que en la obra se transforma en registro visivo-táctil. De este modo, en *Oxi Bitue*, junto a la firma del artista, aparece un recorte que proviene del paquete de cigarrillos. En el caso de *Pastillas Surtidas*, la representación integra un envoltorio. Finalmente, justo en el centro de la composición *Dos banderas*, uno de los retratados sostiene el objeto de goma "Dos banderas" para lápiz. A la relación entre la factura de la ilustración y la pintura artística, se agrega un tercer modo: la factura industrial de los productos masivos que advienen objetos del recuerdo. En estos detalles, la pintura retiene una condición de experiencia del objeto que le es propia, aquella que pervive en su condición particular de textura, densidad y color.

En ocasión de la exhibición de *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)* (1995), el artista escribió:

“¿Quién no había visto alguna vez una *Spica*?

Una radio muy popular, la primera a transistores portátil, era muy común en los hogares porteños. Su sonido inconfundible, la exquisita insignia esmaltada, su funda de cuero que atesora esa fabulosa combinación de dorado y verde agua o bordó. La *Transitor Six*, o la pequeña *Deluxe*, ideal por su tamaño para llevar a la cancha.

Diez Fischer, 2013.

Corría el año 1994, y recibí de herencia de mi tía Luisa una *Spica* que su marido le había regalado en 1962, cuando cumplieron las bodas de plata.

Mi tía nunca se despegaba de esta pequeña radio, un objeto de culto con una gran carga afectiva y muchísimo uso, pero impecable como todo recuerdo. Además Huracán estaba peleando la punta del campeonato y cuando iba al Ducó, llevaba como cábala esta *Spica* a todos los partidos.

Desde 1976 que Huracán no luchaba por un título en Primera División: el momento más importante lo viví en la cancha de Huracán con el gol del pejerrey Pelleti contra Rosario Central.

En esta pintura declaré a ese momento como máxima experiencia futbolística vivida ya siendo pintor¹⁹.

En esta obra, el sistema descrito con anterioridad se reitera²⁰: la *Spica* es el gran telón de fondo sobre el que dos personajes, uno hincha de Huracán y otro de Rosario Central, disfrutan y padecen un partido de fútbol. El modo en el artista refiere a este trabajo vincula la experiencia personal y colectiva a la vez que pone en cuestión el problema de la identidad (enlazada a las prácticas, los espacios y tiempos sedimentados en la *Spica*). La relación entre lo particular y lo colectivo del recuerdo, también se manifiesta en la correspondencia del cuadro mayor con los tres más pequeños que componen el políptico. De este modo, mientras que en el cuadro mayor observamos la representación de un evento particular en relación al objeto, en el resto de los bastidores las representaciones refieren a cuestiones más generales. Estas contienen la representación de un almanaque con las distintas formaciones del equipo de Huracán (superior derecha); la visión de un fragmento de la cancha del mismo equipo (medio); y finalmente la última pintura contiene una *Spica* desarmada que enmarca representaciones de paisajes, frases de hinchas y retratos diversos (superior izquierdo). Tanto en el texto que el artista produce en ocasión de exhibir la obra, como en la obra misma se observan diferentes escalas de experiencia mencionadas en relación al objeto. Lo doméstico, lo familiar, las pasiones colectivas y particulares se integran en el sistema de la obra.

Hasta aquí he observado que la serie *Marcas* (vinculada al registro de elementos gráficos y objetuales) se compone a través de la unión de dos modos diferentes de representación y su acompañamiento con diferentes retratos. Sin embargo, es posible distinguir una anomalía dentro de la serie presentada por la obra *Pastillas Surtidas*, donde la figuración humana no es un retrato. En este caso la figuración

.....
19 Texto elaborado por el artista que acompaña la obra en ocasión de la exposición *Series pérdidas* que tuvo lugar en la galería de arte Schlifka Molina durante el mes de enero del 2013.

20 Sin embargo, la particularidad de este caso es que la obra total se constituye como políptico (es decir, que se compone por cuatro bastidores). Ingresando, de este modo, al sistema tres lienzos más incorporados en la parte superior, que en este caso integramos sólo tangencialmente porque sus procedimientos instalan consideraciones que exceden al problema sobre el que aquí nos interesa reflexionar.

refiere a la tradición inglesa de los títeres de cachiporra Punch (el que se representa en la pintura) y Judy. Se trata de personajes que escenifican relatos violentos, por lo que en distintos momentos históricos su puesta en escena fue prohibida en Inglaterra. En este caso, la pintura establece y busca desandar, historizar -como posible hipótesis- el origen del nombre que las pastillas portan. Aún si se desconoce la iconografía que el personaje representa, su mera presencia introduce la tensión entre dos modalidades de pintar que evitan que el



Patricio Larrambebere, *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)* 1995. Políptico. Técnica mixta sobre tela, 140 x 160 cm

lienzo pueda ser reducido a un anuncio publicitario. La particularidad de este cuadro ofrece una clave para la expectación del resto de la serie, en tanto la relación que el mismo entabla entre la figuración humana y la palabra pone en evidencia de modo explícito el carácter literario que adquiere la palabra en las representaciones del artista. A través de esta consideración, la pintura hace más evidente el artificio constructivo de la representación que compone la serie *Marcas*. La palabra capturada por el registro pictórico pierde la función pragmática de su fuente, es decir, la de ser referencia e identificación de un bien de consumo. Ampliada en su escala, revelando su factura artesanal, y vinculada a retratos que la ponen en situación de experiencia personal y afectiva, la palabra adquiere un carácter literario. En tal sentido, los formalistas rusos comprendían que “la literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario; se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida ordinaria” (Eagleton, 2007: 12). Así, la palabra pintada es desviada de su acepción ordinaria; la marca pasa a ser literatura porque se convierte en infancia, y al mismo tiempo en industria argentina o escolaridad. Este desvío parece advertirse también en algunos de los títulos que conforman la serie, tales como: *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)*; *Toda una época (Pulpo)*; *Oxi Bithué (pop rioplatense)*. A través del uso del paréntesis la marca adquiere un predicado, se convierte -según el caso- en portadora de afecto, tiempo pasado y localidad.

Por todo esto, las palabras pierden su significado pragmático ordinario y se desplazan hacia la constitución de un hecho material, adquiriendo una especificidad que compromete la contemporaneidad de las pinturas. Mientras las marcas representadas se encuentran culturalmente en situación de extinción, la operación particular que estas pinturas realizan las compromete en la configuración de un recuerdo que reinstala su uso. Al decir de Eagleton, lo literario es un término más

funcional que ontológico. Se refiere a lo que la palabra hace y no al ser fijo de las cosas, sino al papel que desempeña el texto con su entorno (Eagleton, 2007). Dicho aspecto se extiende a la totalidad de la obra ya que en esta relación funcional con su entorno reside su cualidad crítica. De este modo, las palabras incluidas en las obras (tanto en la pintura en sí como en su título) dejan de ser referencia de un producto para connotar vivencias, afectos y sentidos históricos en un momento en que tradición e historia se devalúan culturalmente.

Así la constitución del recuerdo se establece en estas obras como resistencia a un proceso según el cual aquellos actos y motivos que las pinturas buscan registrar advienen vertiginosamente pasado. La gráfica y los objetos que dejan de circular en el mercado son, por medio de las obras y la incorporación de la figuración humana, repuestas en la arena pública como portadoras de experiencia e identidad. Por ello, el recuerdo que la obra configura como asunto tiene carácter retentivo al otorgar permanencia a lo que está condenado a extinguirse por los modos en que se transforma la cultura en los años noventa. En esa oposición interviene también la valoración del pasado: mientras estas marcas y objetos se devalúan en el plano cultural porque pierden valor de novedad, las obras buscan otorgarles un valor afectivo que rescata la experiencia denostada por la cultura neoliberal.

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto es posible afirmar la obra de Patricio Larrambebere articula de modo singular la experiencia de su contemporaneidad, signada por un drástico retiro de lo público, las prácticas colectivas del espacio social, y la crisis y deterioro de materialidades históricas.

En estas obras, la historia no es un asunto descriptivo sino que se trama en los modos que adquieren los materiales y que su representación articula. Es decir, la historia no se vincula a la reposición de acontecimientos ejemplares o significativos de una época, sino al trabajo con cualidades que capturan particularidades de su tiempo. Las variaciones sobre la función de lo literario, junto a las modalidades de trabajo que sus procedimientos incorporan, traman una experiencia particular sobre la que esta pintura reflexiona y acciona. La reposición del trabajo artesanal de la ilustración y el oficio de letrista, el señalamiento en torno de aquellos motivos gráficos que inexorablemente comienzan a desaparecer así como de los sujetos y experiencias vinculados a ellos: todos estos son aspectos a través de los cuales el inevitable desgaste de un espacio común parece tensionarse con una voluntad de retención que se expresa en la intención de singularizar diversos usos y formas de trabajo en crisis.

En la serie *Marcas*, el pasado se encarna a través de la selección de motivos gráficos que aluden a lo colectivo: ya sea porque proceden del desarrollo de la industria nacional en vías de extinción o bien porque sus usos también remiten a experiencias que se encuentran en situación crítica al momento de producción de estas obras, tales como la escolaridad en el caso de *Dos banderas*, o a nociones de espacios, como el caso del *Fluido Manchester* que tradicionalmente era utilizado en la limpieza de las estaciones ferroviarias. Es así que los diferentes trabajos que integran la serie *Marcas* se traman entre lo singular del recuerdo (que en la obra refiere a los afectos y vivencias del artista) y una experiencia colectiva (en los motivos de las representaciones).

Este sentido del recuerdo es crítico a su contemporaneidad, en tanto instala tensiones con los modos dominantes que adquiere la configuración de la cultura, donde lo histórico se devalúa progresivamente en pos de una creciente valorización del presente. *Marcas* alerta sobre un espacio perdido. Esta serie será el inicio de otras obras elaboradas por el artista, donde la noción de espacio se instaura como una constante desde donde disputar una memoria que hacia mediados de los años noventa formaba parte de las prácticas de diversos sujetos sociales en resistencia, frente a un modelo cultural que cambia drásticamente la economía sensible, incidiendo en la administración del espacio y tiempo urbano así como en los horizontes de experiencia de los cuerpos que lo habitan.

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (2006). "Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino". En: *Inoxidable Neopop* (catálogo). Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.roalonso.net>. Fecha de la última consulta: julio de 2015.
- Arasse, Daniel (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Editorial Abada.
- Benedit, Luis Fernando (ed.) (1999). *Artistas argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Eagleton, Terry (2007). *Una introducción a la teoría literaria*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Fressoli, María Guillermina y Diez Fischer, Agustín (2013). "El collage en el trabajo de Patricio Larrambebere. Variaciones a partir de la muestra ferro-carriles argentinos en el Museo Nacional Ferroviario". Ponencia presentada en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia organizada por el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Fressoli, María Guillermina (2014). "La figura desdichada del tiempo y el espacio. Artes visuales y museografía crítica en la Argentina, la mirada entre la memoria y el recuerdo". Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Fressoli, María Guillermina (2015). "El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de lo colectivo hacia mediados de los años 90". En: *Revista Telar*, año X, nro. 13-14, pp. 358-377
- Gibson, James (1974). *La Percepción del Mundo Visual*. Buenos Aires: Emecé.
- Larrambebere, Patricio, "Un artista elige su obra favorita: Patricio Larrambebere y *On the Balcony*, de Peter Blake", *Suplemento Radar, Página/12*, domingo 15 de abril del 2012.
- Marchán Fiz, Simón (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.
- Massuch Gabriela (2014). *El robo de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pineau, Natalia (2012). "Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística". En: Baldassarre, Isabel y Dolinko, Silvia (eds.); *Travesías de la Imagen*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Pineau, Natalia (2015). "Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos". En: *Revista Orillas*. nro. 4.
- Podro, Michael (1991). "Depiction and the Golden Calf". En: Bryson, Norman, Holly, Michael y Moxey, Keith (comps.); *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Pility Press.
- Rancière, Jacques (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Wilson, Simon (1975). *El arte pop*. Barcelona: Editorial Labor.

Representaciones artísticas en el Chile de pos-golpe en *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita

LAURA YAZMÍN CONEJO OLVERA*

Resumen

Este artículo se propone pensar el poemario *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita a partir de la poética de su autor como fruto de su participación en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Pero, sobre todo, como sujeto interpelado por el golpe de estado en Chile. De este modo, su obra manifiesta el sentir colectivo a través de una individualidad marcada por su experiencia como detenido y torturado durante el período del régimen militar encabezado por Augusto Pinochet. Con este trabajo pretendemos encontrar un hilo que nos permita reconfigurar la memoria de ese pasado dictatorial a través de la fragmentación que fusiona lo lingüístico y lo extralingüístico dentro del proyecto estético de Zurita.

Palabras clave:

Raúl Zurita; Purgatorio; golpe de estado; Chile.

Fecha de recepción: 21-01-2015

Fecha de aprobación: 02-11-2015

Artistic Performances at the Post-coup of Chile: Notes about to *Purgatorio* (1979) by Raul Zurita

Abstract

This article intends thinking about Raúl Zurita's collection of poems, *Purgatorio* (1979), based on the poetics of the author as a result of his participation in the Colectivo de Acciones de Arte (CADA). But more important, as an individual questioned by the Chilean Junta Militar. As such, his work manifests collective feeling through an individuality marked by his experience of detainment and torture during the period of the military regime led by Augusto Pinochet. In this work we intend to find a thread that allows us to reconfigure the memory of that dictatorial past through the fragmentation that combines the linguistic and extralinguistic within the aesthetic project of Zurita.

Keywords:

Raúl Zurita; Purgatorio; Coup d'état; Chile.

* Maestranda en Historia y Memoria por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán, México.

"(...) mi poesía va desde una mejilla quemada hasta el verso escrito para siempre en el desierto, 'ni pena ni miedo'...con él cerré *La Vida Nueva*. (...). No he sido en ese sentido, un poeta espontáneo. He vivido más de veinte años obsesionado con una idea: el vislumbre de la felicidad. Todo lo que he hecho tiene que ver con eso, con la fuerza y la vida (y la derrota)."

Raúl Zurita, *La Vida Nueva*, 1994.

Hablar de arte en nuestro tiempo es trazar "mapas de sentido". Como bien advierte Alejandro Bialakowsky (en Arfuch, 2008: 111), estos mapas son los que nos guían dentro del panorama de las diferentes representaciones artísticas que se hallan interconectadas y que se corresponden en función de un contexto histórico, político y cultural. A partir del golpe de estado de 1973 en Chile, las representaciones artísticas que surgen al margen como parte del entramado de este mapa muestran un quiebre que se relaciona con dicho contexto donde la imagen, el espacio, el cuerpo y la escritura se trastocan paralelas a la situación del país.

Purgatorio (1979) es el primer poemario del chileno Raúl Zurita¹, cuya línea poética fue concebida en años previos al golpe militar pero resignificada a partir de este periodo. Dicho poemario se presenta como parte de las producciones artísticas gestadas durante dictadura y particularmente como una muestra de irreverencia, que descoloca al lector-espectador por encontrarse fuera de los límites de lo concebido como tradicional debido a que manifiesta una dialéctica proporcionada por el arte del *performance*.

Si bien el término puede presentarse bajo las acepciones de "arte y como principio cultural" (Muguerca, 2009), que lejos de ser antagónicas se complementan, para lo que concierne a este trabajo, y con la particularidad chilena, queremos aclarar que consideraremos al *performance* desde la acepción del "arte" tomando como antecedentes más inmediatos al movimiento artístico *happening*² (que marca la escena artística norteamericana durante la década del 1950), las Brigadas Ramona Parra³ (cuyos murales tomaron como lienzo a la ciudad de Santiago de Chile rompiendo "con los cánones del arte tradicional: eran anónimas, percederas, ajenas a los circuitos comerciales del arte" [Saúl en Neustad, 2001: 24]) y, más específicamente, lo que respecta a los parámetros compartidos con el Colectivo Acciones de Arte (CADA) que en tiempos de dictadura intervinieron la ciudad

1 Raúl Zurita nació en Santiago de Chile en 1951. Estudió Ingeniería en estructuras metálicas en la Universidad Federico Santa María de Valparaíso. Fue fundador y miembro activo del Colectivo Acciones de Arte (CADA), conformado en 1979 en la ciudad de Santiago de Chile junto con Diamela Eltit, Lotty Rossenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo.

2 Manifestación artística que se caracteriza por el quiebre del uso tradicional de la sala de teatro donde las acciones surgen espontáneamente, sin previa organización, en la que se diluye la categoría de personaje y en cambio el happenista realiza una serie de acciones que van sucediendo en combinación con la participación del público. Un *happening* tiene por ello una duración variable y es irrepetible (López, 2008).

3 La Brigada muralista Ramona Parra se funda en 1968. Perteneciente al partido Comunista de Chile (PCCCh), apoyó la candidatura de Salvador Allende en 1970. Debe su nombre a la memoria de una joven militante asesinada durante una protesta en 1946.

con una afinidad experimental similar a lo propuesto con los murales de la Brigada Ramona Parra y el *happening* en conjunto. En este sentido, el arte performativo va a transformar el espacio público pero sobre todo trastocar el papel del artista y de la obra en relación al contexto, incitando a cruzar la frontera hacia un espacio más allá de la contemplación e interpretación tradicional.

Purgatorio permite entonces ser concebido no sólo como un poemario, una muestra fotográfica, un *sketchboard* o un manifiesto sino como el conjunto del todo por sus partes, con fragmentos que encuentran su conexión en la:

“(...) pretensión de anudar cuerpo y palabra, arte y biografía; su exploración fronteriza en los márgenes del lenguaje y su recurso a soportes no convencionales, la dimensión performativa por lo cual lo propiamente textual convivía con gestos que extendían la acción escritural hacia zonas extraverbales” (Neustadt, 2001: 17).

Por lo anterior, el presente texto tiene como objetivo pensar el poemario *Purgatorio* como un *performance* dialéctico de lo lingüístico con lo extralingüístico que se triangula en la relación entre el texto poético, el cuerpo y lo visual tanto de los espacios abiertos (en este caso, el desierto, el cielo y la pampa) como de los dibujos, las fotografías y los encefalogramas. El eje de análisis estará puesto en los conceptos de montaje, tiempo e imagen planteados por Georges Didi-Huberman, en función del contexto de la dictadura chilena y de la propia biografía del autor. Buscamos con ello mostrar que desde las fisuras de esta dialéctica triangulada se encarna a un sujeto de memoria que a través de la narración pone en escena el desgarramiento propio y del colectivo en busca de una identidad configurada en torno a la fragmentación.

Después del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, distintos grupos y colectivos artísticos se configuraron a favor, en contra o en un punto medio respecto a lo que se gestaba en el ambiente político y social⁴. Entre ellos se encontraba el CADA, al cual perteneció Raúl Zurita durante su primera etapa de producción. El CADA tomó una posición contraria al régimen autoimpuesto pero al margen de las organizaciones de la cultura militante y arte de izquierda, lo que lo llevó a formar parte de las manifestaciones artísticas producidas entre 1977 y 1982 que Nelly Richard denomina “Escena de Avanzada” y que se caracterizaron por “trasladar el centro de la labor artística a la capacidad de intervención que sobre sí mismo tiene el artista, en aras de deconstruir los lenguajes impuestos por el poder” (Richard, 1987: 12). Es decir, utilizando herramientas expresivas cargadas hacia lo representacional, los artistas se dispusieron a sacar el arte del museo, desacralizarlo y confrontarlo al contexto, interviniendo en lo social como no se había hecho hasta entonces. De esta forma, ante la imposibilidad de nombrar los restos provenientes

.....
4 Ante este panorama, no puede considerarse a la oposición en términos de unificación durante la dictadura, pues resulta equívoco si tomamos en cuenta el abanico de propuestas que no siempre iban en una misma dirección.

del quiebre de referencias sociales y culturales conocidos hasta 1973, “sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconocible con la Historia en mayúscula de los vencedores” (Richard, 2007: 15).

La Avanzada interviene entonces en la historia, con minúsculas, a través de la ruptura y una suerte de movimiento que invierte el sentido convencional de mirar esa Historia de los vencedores sobre la de los vencidos a través de las imágenes, un montaje que desde la lectura que Didi-Huberman realiza de Walter Benjamin “induce un nuevo estilo de saber –y por tanto de nuevos contenidos de saber- en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico” (Benjamin en Didi-Huberman, 2000: 73). Este montaje va a desmitificar ese presente *continuum* acumulativo de la historia y proponer una rearticulación del sentido en una diseminación de significados escindidos y reconstruidos con el tiempo.

Dado lo anterior, no podemos hablar de una historia de larga duración, porque siempre hay irrupciones y saltos temporales, del mismo modo que nunca habrá una memoria completa sino fragmentos de ella que -a veces- se modifican con el tiempo. Y sin embargo, es la memoria ese lazo mediador y conductor dentro del anacronismo que supone la historia, pues “en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de ‘decantación del tiempo’” (Didi-Huberman, 2000: 60) “no es exactamente el pasado el que se constituye en el objeto de las disciplinas históricas” (Didi-Huberman, 2000: 59) sino la memoria que se quiere de ella.

En este sentido, *Purgatorio* es heredero directo de la Avanzada y del contexto de la dictadura chilena que, en intertextualidad con la biografía del autor, lo colectivo en conjunto con lo individual, logran una anacronía que se dirige a mirar la obra como una “imagen dialéctica” (Didi-Huberman, 2000: 74) la cual se presenta, según entiende Didi-Huberman respecto a Benjamin⁵, como un conjunto de tensiones temporales de distintos momentos históricos que decantan en un presente desde donde se abordan a contrapelo; es decir, que lejos de considerar que las imágenes se ubican en un tiempo presente como punto de llegada, en realidad ese presente es un punto de partida desde donde las imágenes son “capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia” (Didi-Huberman, 2013: 4), haciendo posible la relación entre un presente respecto al pasado pero también respecto a un futuro donde tiempo y memoria no pueden desligarse

Ahora bien, si consideramos que “la cantidad de fracturas producidas en Chile posgolpe afectó no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino las representaciones de la historia aún disponibles para un sujeto quebrantado en su memoria y su identidad nacionales” (Richard, 2007: 26), encontramos las tensiones conjuntas del contexto en el presente pero también todo aquello que viene

.....
5 En *El libro de los pasajes*, Walter Benjamin explica el concepto de imagen dialéctica de la siguiente forma: “Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar... el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia. (...) Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia” (Benjamin, 2005: 478).

del pasado y que se somete a reinterpretación. Lo anterior sugiere la necesidad de un montaje de la historia del tiempo y el espacio en relación con la imagen y el lenguaje, para ponerlas en el centro de la producción y por ende de la interpretación a través de un quiebre respecto a la historia para crear conocimiento. Este quiebre que conlleva al sujeto y a su contexto es para Didi-Huberman una *imagen malicia*, entendiendo que “la imagen sería la malicia en la historia: *la malicia visual del tiempo* en la historia [...] es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. Se podría decir que *la imagen desmonta a la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída” (Didi-Huberman, 2000: 172-173, enfatizado en el original).

Y si la imagen desmonta ¿de qué modo lo hace? De dos formas: una es trastocando, desorientando, moviendo, causando confusión: la otra, más quirúrgica, se aboca a desarticular cada parte de lo representado cuyo conocimiento, según Didi-Huberman, nos sería imposible de otro modo. Por lo anterior, y tomando en cuenta que la Avanzada “ha intensificado su función desestabilizadora (...) [la cual] produce, organizando la revuelta de los signos como factor de redistribución de las categorías de experiencia, lenguaje y pensamiento en la superficie de lo real” (Richard; 1987: 9), podemos hablar de la dislocación en la que se encuentra el sujeto-autor en relación con su contexto, el cual se retrata como irreconstruible a menos que se fragmente a sí mismo e ilustre sobre lienzos profanos al arte la obra que será dirigida no a su presente sino hacia el futuro para poder entender, a partir de la interpretación, el pasado. Sólo así la memoria prevalecerá.

Purgatorio es ese acto creativo que desmonta, cuyo contenido va más allá de los significantes que destellan en un acto contemplativo y que, a decir de María José Pasos (2013), guarda estrecha relación con el arte del *performance* debido a que logra trastocar la obra y la forma en la que se transmite la historia y los acontecimientos que envuelven al autor y al contexto en el que se desarrolla. Es materialmente un poemario que, siguiendo la hipercodificación y ambigüedad de los textos y obras de la Avanzada (Richard, 1987: 12), juega con la fragmentación del lenguaje y la multidisciplinariedad de la forma a partir de poemas, fotografías, dibujos, pruebas de electroencefalogramas e intervenciones escritas a mano por el autor que dialogan entre sí en el espacio, pero también en la temporalidad de un universo que confluye haciéndonos conscientes de la fractura político social, que incluso precede al autor y al propio golpe militar chileno, para mirar desde nuestra posición en el futuro. Pues siguiendo a Lechner⁶, el mensaje que se obtiene tomando en consideración la anacronía entre el presente del autor y el presente (futuro) del lector, puede entenderse más como un punto de partida que de llegada:

“Los procedimientos desconstrutores heredados del post-estructuralismo que, a través de la cita, del recorte y del montaje, del collage

.....
6 La obra de Zurita “apunta más allá de la dictadura, que me parece ser más un punto de partida que de llegada” (Lechner en Richard, 1987: 26).

posibilitan un ejercicio *combinatorio y redistributivo* del texto de la cultura ... sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia” (Richard; 1987: 11, enfatizado en el original).

Ahora bien, el poemario inicia con una nota -“mi amigos creen que estoy muy mala (*sic*) porque quemé mi mejilla”- que se corresponde directamente con la imagen de portada⁷ y la primera imagen dentro del cuerpo del texto, dando pie a la transformación del autor:

“(...) he dado por comenzado el *Purgatorio* de este trabajo en el acto autoexpiatorio de haberme quemado un pedazo de la cara en Mayo de 1975, el comienzo de su verdadero término es la proyección final de la propia vida en la utopía (por el momento) del asumir la vida de todos como único producto a colectivizar” (Zurita, 1979b: 11).

Esta acción de infligirse una herida no es otra cosa que el encuentro con la dimensión de lo performativo propia del arte de Avanzada que convierte al cuerpo en soporte del acto creativo. Coincidiendo con el argumento de Zurita expuesto líneas arriba, Nelly Richard afirma: “el cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor en la que el artista se autoinflige una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado a través de una misma cicatriz redentora” (Richard, 2007: 18-19).

La imagen de esta herida autoinfligida se nos presenta entonces plagada de tensiones que desmontan fuera del *cliché* visual que Benjamin llamaría “analfabetismo de la imagen”⁸. Esta imagen supone una transgresión estética al considerar al cuerpo como lienzo que lejos de seguir el fin contemplativo del arte tradicional nos desestabiliza trastocando el sentido de la herida:

“Era el segundo año del golpe, en 1975, y estaba desesperado. Era un país tomado y unos militares me habían bajado a patadas de un bus de la locomoción colectiva. Me acordé de la famosa frase del evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces fui y me la quemé, fue encerrado en un baño. Mas tarde me di cuenta que así había comenzado mi *Purgatorio*” (Zurita, 2004).

Esta herida, por tanto, es una imagen dialéctica que contiene una carga de memoria y una exigencia de justicia que se remonta a temporalidades progre-

.....
7 Hablo de la primera edición, realizada por la Editorial Universitaria, ya que tiempo después Editorial Visor reeditó el libro pero cambió la imagen de portada sustituyéndola por la primera imagen dentro del cuerpo del texto.

8 “Los *clichés* visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación, en el que los mira, *clichés* lingüísticos” (Didi-Huberman, 2013: 9).

sivas de la historia, donde sólo se puede ver y leer el pasado a contrapelo desde un tiempo presente que contiene dichas tensiones. El cuerpo, o mejor dicho esta herida en el cuerpo, emerge entonces como punto nodal del entrecruzamiento de las narrativas que el autor va a conectar con los espacios abiertos y el lenguaje a lo largo del poemario.

Ahora bien, el primer poema al cual quiero aludir es “Domingo en la mañana”, conformado por una serie de subapartados cuyo orden se ve irrumpido por la secuencia en números sin correlatividad, es decir fragmentado. Este apartado, consideramos, se hila directamente con la imagen de la herida antes mencionada en el sentido que manifiesta un quiebre que en lo corporal deriva en un dolor físico pero articulado en relación a un contexto. Así comienza el trayecto: “Me amanezco/se ha roto una columna” (Zurita, 1979a: 15); “Se ha roto una columna: vi a Dios/ aunque no lo creas te digo/si hombre ayer domingo/ con los mismos ojos de este vuelo”(Zurita, 1979a: 21). Esta columna –vertebral- a la cual se refiere Zurita en este poema, que no azarosamente menciona en un modo impersonal, connota el quiebre de la base social de la Unidad Popular que se da a partir de 1973, mostrando la incursión más allá del sujeto individual en primera persona “Destrocé mi cara tremenda/ frente al espejo/ te amo -me dije- te amo” (Zurita, 1979a: 17), referenciando en paralelo una afección social a través del cuerpo lastimado/enfermo.

En este sentido, más adelante apunta:

“Les aseguro que no estoy enfermo créanme ni me suceden a menudo estas cosas pero pasó que estaba en un baño cuando vi algo como un ángel ‘Como estás, perro’ le oí decirme bueno -eso sería todo Pero ahora los malditos recuerdos ya no me dejan ni dormir por las noches” (Zurita, 1979a: 17).

Esta situación encara de frente y dialoga con el padecimiento corporal, con representación del cuerpo social no como herida sino como enfermedad, al cual aludía la Junta Militar a partir del golpe de estado de 1973. Al respecto, el general Gustavo Leigh, miembro de aquella Junta y comandante de la Fuerza Aérea, afirmó: “la labor del gobierno consistía en extirpar el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica de la nación, aplicando medidas extremas, hasta las últimas consecuencias”⁹. De esta forma el padecimiento del cuerpo como denotación de un contexto y como resistencia¹⁰ ante los hechos, se enfrenta con el padecimiento corporal que, según el gobierno autoimpuesto, había que extirpar para poder sanar al país.

La siguiente parada abre la elección de soportes, del cuerpo a los espacios abiertos, en una serie de poemas que se encuentran en el apartado titulado “Desiertos”,

.....
9 Bando número 30 del 17 de septiembre de 1973, “Primeras declaraciones de los miembros de la Junta Militar”. Véase Errázuriz, 2009: 140.

10 Volviendo al sentido de la imagen dialéctica y la referencia bíblica que Zurita da cuando alude a poner la otra mejilla.

en el cual el autor remite a la masacre de Octubre de 1973¹¹ en el desierto de San Pedro de Atacama bajo una operación militar cuya comitiva recibió el nombre de “Caravana de la muerte”. Dicha operación tenía la misión de agilizar y revisar los procesos de los detenidos en cárceles que funcionaron como improvisados Consejos de Guerra tras el golpe en distintos puntos del país. Uno de los sitios más pronunciados ha sido el del norte de Chile, donde fueron ejecutados setenta y dos presos políticos en las inmediaciones del desierto¹². Si bien los poemas no hacen una referencia directa al acontecimiento, no hay que olvidar que la Avanzada trabajaba con la hipercodificación por lo que podemos captar las metáforas que encandilan a la experiencia y desasosiego social al adentrarnos en ellos.

En el poema “Como un sueño” volvemos al límite entre el adentro y el afuera del sujeto, que con el recurso narrativo de comparación nos remite a la sensación entre el estado onírico y la vigilia para apreciar un estado de ánimo que descoloca, desmonta el espacio y lo transfiere a la connotación de miedo y rechazo que se da desde la sociedad hacia el lugar de desaparición, en este caso respecto a los desaparecidos del desierto de Atacama quienes fueron adentrados por la fuerza a la pampa para no volver: “No quisiste saber nada de/ ese Desierto maldito te dio/ miedo yo sé que te dio miedo/ cuando supiste que se había internado en esas cochinas/ pampas... te creías que era/ poca cosa enfilarse por allá para/ volver después de su propio/ nunca” (Zurita, 1979a: 27). Ese “nunca” implica una ausencia de tiempo que el autor desafía utilizando la enunciación en condicional (“te creías...”) para quitarle lo estático y recobrarle movimiento. De esta manera, si bien no era una tarea fácil volver de ese olvido sometido que la Historia creyó perpetuar, la memoria del colectivo es quien logra hacer que las ausencias vuelvan, incluso desde el Desierto mismo.

Algo similar sucede en el resto de los poemas dedicados a “Atacama”. Por ejemplo, en “El Desierto de Atacama IV”, el autor recurre a la sustitución de las formas naturales por las abstracciones en un juego metafórico para hacer referencia a esas ausencias no olvidadas y rescatadas por el colectivo:

“Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto/ de Atacama nosotros somos entonces los pastizales/ de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo/ en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras/ propias almas sobre esos desolados desiertos miserables” (Zurita, 1979a: 35).

En este fragmento del poema podemos apreciar dos elementos que juegan uno a través del otro, a razón de un montaje, en el que las ovejas que han dejado de balar son la carne sacrificada en medio del desierto, mientras el resto nos convertimos en pastizales que recubren el desierto en una primavera cuya vegetación servirá para

.....
11 La fecha de la masacre engloba desde el día 16 de octubre, cuando la comitiva llega al norte de Chile, hasta el 22 de ese mismo mes, cuando retornan a Santiago.

12 Véase Verdugo, 2006.

renacer de la tierra perjurada y hacer volver el balar de las ovejas que, a través de nosotros, alimentarán su recuerdo. Otro ejemplo puede encontrarse en un fragmento de “VII Para Atacama del Desierto” donde se lee: “Entonces clavados fecha con fecha como una Cruz/ extendida sobre Chile habremos visto para siempre/ el Solitario Expirar del Desierto de Atacama” (Zurita, 1979a: 38). Este fragmento va a relacionar al desierto y al país entero con una tumba, donde los ecos de la carne hecha polvo resuenan bajo la cruz formada con una sucesión de fechas que no son otra cosa que las múltiples temporalidades superpuestas, dadas por la imagen dialéctica, que callan tendidas en la llanura del dolor.

Ahora bien, este poema y en general la serie de poemas dedicados al desierto se pueden concatenar con la acción de arte que Zurita realizó hacia 1993 justamente en el desierto de Atacama, el cual va a incluir en el poemario *La vida nueva* (1994)¹³, y que consiste en la frase “Ni pena ni miedo”, escrita en una superficie de tres kilómetros de largo por cuatrocientos metros de ancho¹⁴ que sólo es visible desde el cielo. Este poema mínimo, en conjunto con los poemas al desierto, acciona la “imagen malicia” planteada por Didi-Huberman que se condensa en la referencia de una gran tumba y un epitafio marcado, en donde la representación de la ausencia se da para darle presencia, desmontando nuevamente a la Historia al apuntar la represión en dictadura y sobre todo a los desaparecidos. De esta forma la ausencia se hace presente al quedar marcada en la tierra junto un duelo que se presenta imposible, pues es la necesidad de duelo y no la pena la que da fuerza y quita el miedo inmediato causado por el opresor.

Finalmente quiero hablar de la introspección del autor en relación a la descolocación del arte y lo sacro que cierra, a nuestro parecer, esta dicotomía cuerpo-espacio abierto en la que fluctúa el poemario y que termina en lo más íntimo del sujeto, desde donde se desgarrar y fragmenta, para reconfigurar esa identidad de lo individual y colectivo que la Historia quiso aniquilar.

En el penúltimo apartado, titulado “Mi amor de Dios”, se encuentra el poema visual “Las llanuras del dolor” que, conectando con lo antes mencionado sobre “Atacama”, se vuelca hacia lo introspectivo. La imagen es constituida por cinco planos que contienen la palabra “eli” solo en los primeros dos y al final, fuera del plano, se ubica la frase “Y el dolor”. “Eli” se corresponde a la frase bíblica en Hebreo: “Eli, Eli, lama sabactani” (Mateo 27: 46) (“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”) que Jesucristo pronuncia en la cruz poco antes de morir. Zurita retoma esta frase, que contiene en la memoria las huellas que permiten el montaje anacrónico de una escena ocupada en otro tiempo, para trastocarla y mostrarla desde su presente haciendo referencia al asombro ante la llanura: “Dios mío, Dios mío”, enseguida la ausencia de respuesta y al final “el dolor” de la impotencia ante el vacío.

.....
13 No confundir el poemario, el poema del mismo nombre y un apartado dentro del poemario *Purgatorio*. El poema fue escrito en los cielos de Nueva York en 1982, el poemario se publicó hacia 1994 y el apartado se halla al final de *Purgatorio* (1979).

14 Estas medidas son aproximadas y fueron tomadas de Gil, 2013: 25.

El poema homónimo al apartado “Mi amor de Dios”, que es correlativo a “Las llanuras del dolor”, presenta de nuevo un poema visual donde apreciamos una serie de peces que conforman una figura triangular. El pez es considerado símbolo de la cristiandad que toma forma a partir de un acróstico con las siglas “Ichthys”, cuyo significado es pez en griego, pero que corresponde a la frase “Iesous Christos Theou Yios Soter” (Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador). Ahora bien, el poema es titulado “Mi amor de Dios” -en primera persona- y no “El amor de Dios” -que se pronunciaría ante una colectividad- como normalmente encontramos esa frase, lo que lleva a pensar en un montaje por parte del autor donde superpone la idea de un Dios propio salvador frente a un Dios colectivo que ignora el llamado y del que sólo encontramos silencio, como en la pampa de “Las llanuras del dolor” ante un vacío que ni siquiera se atreve a preguntar: “¿por qué nos has abandonado?”.

Este poema, de un modo similar a los poemas dedicados al desierto¹⁵, se conecta con una acción realizada en el espacio abierto donde Zurita hace pintar con el humo blanco de una avioneta sobre los cielos de Nueva York un 2 de junio de 1982 el poema titulado “La vida nueva”, el cual posteriormente incorporará en el poemario titulado *Anteparaiso* (1982). Con el cielo como lienzo, Zurita incorpora a Dios para desacralizarlo de forma equiparable a lo que la Avanzada hacía con el arte tradicional basado en el acto contemplativo. La serie de imágenes que se van sucediendo hacen referencia entonces a este Dios que se descoloca de la versión mesiánica del cristianismo y lo somete a una revisión terrenal, así aparecen versos como: “Mi Dios es hambre/ Mi Dios es carroña/ Mi Dios es cáncer/ Mi Dios es Vacío/ Mi Dios es Dolor/(...)/Mi Dios es/ Mi amor de Dios”.

La conexión de esta acción con aquellos poemas con referencias bíblicas encontradas en *Purgatorio* se dirige a marcar una línea transversal que el autor recorrerá de afuera hacia adentro. De esta forma, y expresado en las propias palabras de Zurita:

“Como tantos, despojado, en el año 1975 inicié mi trabajo entendido como una práctica para el Paraíso, no para el cielo vacío. El inicio de su camino se abre con el acto de haber quemado mi cara porque todavía no era posible marcar el cielo con el hecho corregido de nuestras vidas, pero en el documento de esa quemada se relaciona este acto con las estrellas de la noche” (Zurita, 2012: 15).

Esta metáfora, que recorre la piel herida como paso a la redención y libre acceso al paraíso, va a retomarse en el último apartado del poemario titulado “La Vida Nueva” donde Zurita nos presenta una serie de seis electroencefalogramas que han sido intervenidos y divididos en tres subapartados -“Infierno”, “Purgatorio” y “Paradiso”- cada uno de los cuáles presenta un fragmento de poema cuya idea

.....
15 Si bien cronológicamente la acción en el desierto es posterior a la del cielo en Nueva York, por cuestiones de orden dentro del poemario *Purgatorio* se habla primero de la acción de 1993 y posteriormente de la realizada en 1982.

completa se logra al juntar los tres. Asimismo, cada una de estas estaciones parece remitir a un momento específico en el contexto¹⁶ un infierno que inicia con el golpe de estado, un purgatorio o purificación –social e individual– a raíz de lo anterior y del cual Zurita parte al momento de quemar su mejilla para finalmente acceder a un paraíso que implicaría el goce de esa nueva vida ganada con la LUCHA, en mayúsculas.

Partiendo de que un electroencefalograma es un tipo de histograma del cerebro cuyas puntas y valles captan su actividad eléctrica para detectar enfermedades o anomalías en el sistema nervioso proveniente de él, y de que dicha actividad es registrada en hojas donde se expresan las fases sin ningún otro contenido escrito, en el montaje que muestra el autor, tomando como soporte sus pruebas médicas, se puede apreciar cierta similitud con lo que Didi-Huberman menciona sobre el mural de Fray Angélico respecto a que son objetos visuales considerados hasta entonces desprovistos de sentido, y que es necesario detenerse ante ellos para mirar desde adentro el exterior pues “la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar sus síntomas –de la que sólo el montaje podría evocar la profundidad, la sobredeterminación–” (Didi-Huberman, 2013: 5) es la que va a transmitir lo no dicho en el tiempo.

En este sentido, los electroencefalogramas se conectan bajo la transversalidad referida líneas arriba respecto a la herida, la tierra y el cielo, y llevan a un eclecticismo a través de sus puntas y valles que nos hacen pensar metafóricamente en el paisaje chileno –la Cordillera– pero sobre todo en las anomalías que empezaban a aparecer en el sistema nervioso estatal representado por el gobierno autoproclamado de posgolpe pues, como refiere Pasos (2013), aunque el poeta no pueda integrarse del todo con el territorio nacional, debido a que ambos han sido ultrajados, es la transposición del cuerpo con el espacio abierto que se da gracias al montaje que funciona con el fin de que el lector por sí mismo se remita a su circunstancia:

“(…) lo que nos queda en cambio es una fractura de sentido que obliga al poeta a presentar su cuerpo fragmentado a través de residuos del mismo. Nos presenta, así mismo, un lenguaje que poco a poco se va desintegrando hasta convertirse en la huella gráfica de un cuerpo perseguido” (Pasos, 2013: 94).

La fragmentación, que en el poemario se ve desde la portada con la mejilla quemada, repunta al final con la idea central de los poemas escritos sobre los electroencefalogramas condensados en la frase “mi mejilla es el cielo estrellado” (Zurita, 1979a: 63) que, como Zurita ya había mencionado, engloba el camino hacia el paraíso. Esta expresión nos remite a la vez al concepto de caleidoscopio pensado por Benjamin como la proyección “bajo el ángulo del desmoronamiento interior”

(Benjamin en Didi-Huberman, 2000: 211). En el caso de Zurita, la intervención va a remitir a un desmoronamiento contenido que va a dirigirse hacia una reconstrucción antes que a la deconstrucción de la imagen y del tiempo, pero siempre tomando en cuenta que se trata de una representación. Así, el hecho de partir de elementos erráticos para la historia oficial como son en este caso las representaciones artísticas hechas por la Avanzada para reconstruir lo que hay dentro del caleidoscopio, permite *remontar* dicha historia e “ir al encuentro de sus accidentes, de sus bifurcaciones, de sus discontinuidades” (Didi-Huberman, 2000: 174) en un movimiento “a contrapelo” donde lo fragmentario, lo que se quiebra, es el motivo que constituirá los soportes que permitirán a tiempo o a destiempo hablar.

Finalmente, a manera de conclusión, es preciso afirmar en primera instancia lo evidente: que el arte de Avanzada, que cobija a Zurita como movimiento en el cual se halla inmerso al momento de realizar sus primeras acciones y la escritura al menos de este poemario, llevó a marcar una tendencia respecto a sus cuestionamientos en torno a la representación en el marco totalitario de una sociedad represiva, haciendo posible con ello un intento de transformar la realidad. De ahí que sea posible pensar en todas las acciones como actos de interpelación ante la simple expectación ya sea del arte, de lo político-social o de ambos en conjunto.

La idea de Zurita de marcar y no sólo contemplar un camino se expresa a través de la herida mediante la cual despliega una serie de ramificaciones que se concatenan con los elementos que se ciernen a modo de etapas dentro del poemario, sin olvidar que esto también se aprecia dentro de la poética general del autor. Al considerar la triangulación texto poético, cuerpo y recursos visuales para reponer esa fragmentación social e individual que parte de la mejilla herida encontramos las fisuras que llevan a la búsqueda de la identidad arrebatada. Así, el desierto de Atacama se conjunta y homologa con los cielos de Nueva York a partir de la figura desacralizada de Dios, que parece mirar de forma expectante como admirando su creación destruida, ante la cual quizá tampoco él mismo se atreve a preguntar “¿por qué me han abandonado?”. La finalidad, por tanto, es poder llegar a ese paraíso ganado con la lucha y no a un cielo vacío ofrecido con resignación y lleno de silencio.

La interpretación del poemario debe verse entonces bajo esa luz y considerarse una tarea de anamnesis. Es decir, recuerdos que siguen las huellas fragmentadas como consecuencia de ese horror circundante que el autor, a través de los soportes físicos y textuales que le sirven de estructura para mostrar y representar, capta para reconstruir la identidad que la historia oficial quiso aniquilar y ocultar.

.....
16 Es importante mencionar también que este paso evolutivo sucedido con este apartado se presenta también al conjuntar la trilogía que Zurita dispuso con los nombres: *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982) y *La vida nueva* (1994).

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2008). "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real". En: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.); *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo. Pp. 111-127.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bialakowsky, Alejandro (2008). "Narrativas contemporáneas en instalaciones artísticas y performances: identidad, espacio y cuerpo". En: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.); *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Pp. 165-184.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux, y Javier Arnaldo (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Errázuriz, Luis Hernán (2009). "Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". En: *Latin American Research Review*, vol. 44, nro. 2: pp. 136-157.
- Gil Martín, Javier (2013). "Todo mi amor". En: *Revista Adiós*, año XVII, nro. 98: pp. 24-25.
- Lechner, Norbert (1987). "Desmontaje y recomposición". En: Richard, Nelly (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO, nro. 46: pp. 25-32.
- López Barros, Claudia (2008). "Happenings: algunos certificados de su defunción". En: *Figuraciones. Teoría y crítica de las artes*, no. 4. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=94&idn=4>. Fecha de la última consulta: octubre de 2015.
- Muguercia, Magaly (2009). "Estudios de performance en América Latina". Ponencia presentada en el Seminario de teatrología "Encrucijadas del teatro latinoamericano actual", Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Neustadt, Robert (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Pasos, María José (2013). "Hacia una poesía performativa: Las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita". En: *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 2 nro. 4: pp. 78-96.
- Piña, Andrés (2007). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, Nelly (1987). "Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973". En: Richard, Nelly (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO, nro. 46: pp. 1-13.
- Richard, Nelly (1987). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. México: Siglo XXI.
- Sitio web "Memoria Chilena". "El desierto, la cordillera y los mares de Chile Raúl Zurita (1951-)". Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3669.html>. Fecha de la última consulta: enero de 2015.
- Tarrab, Alejandro (2007). "Intertextualidad científica en *Purgatorio*". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nro. 37. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/purgator.html>. Fecha de la última consulta: marzo de 2014.

Urzúa, Andrés (2008). "Apuntes sobre *Purgatorio* de Raúl Zurita". En: *Proyecto Patrimonio*. Disponible en: <http://letras.s5.com/rz101208.html>. Fecha de la última consulta: marzo de 2014.

Verdugo, Patricia (2006). "La Caravana de la muerte. El terror hecho sistema". En: *Archivo Chile del Centro de Estudios Miguel Ángel Enríquez*, diciembre de 2006. Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0054.pdf. Fecha de la última consulta: diciembre de 2014.

Zurita, Raúl (1979a). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Zurita, Raúl (1979b). "Nel mezzo del cammin". En: *Revista Critica Literaria de Chile*, no. 2: pp. 10-11. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044679.pdf>. Fecha de la última consulta: julio de 2014.

Zurita, Raúl (1982). *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

Zurita, Raúl (1994). *La vida nueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Zurita, Raúl (2004). *Mi mejilla es el cielo estrellado*. México D.F: Aldus.

Zurita, Raúl (2012). *Zurita*. Salamanca: Delirio.

Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos

RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ*

Resumen

La sombra del caminante de Ciro Guerra (2004), *Yo soy otro* de Oscar Campo (2008) y *Porfirio* de Alejandro Landes (2012) son tres films contemporáneos representativos de un movimiento reciente que se orienta hacia una representación del conflicto armado colombiano menos "directa" que la producida por films anteriores. Este artículo propone que la relación de estos films con el conflicto armado puede ser entendida como una *mediación* entre los cuerpos actuantes y los cuerpos de los espectadores. La producción de afectos que persisten allende la experiencia del espectador resulta fundamental para esta función mediadora. En este sentido, la agencia de estos films en relación con el conflicto consiste no tanto en informar directamente sobre su historia o su memoria sino en producir la motivación afectiva necesaria para acometer la construcción de dicha memoria.

Palabras clave:

Cine; Colombia; conflicto armado; afecto.

Fecha de recepción: 20-12-2014

Fecha de aprobación: 29-01-2015

Acting Bodies, Affected Bodies: Three Contemporary Films of the Colombian Armed Conflict

Abstract

Ciro Guerra's *The Wanderer's Shadow* (2004), Oscar Campo's *I Am Another* (2008) and Alejandro Landes's *Porfirio* (2012) are three contemporary films representative of a recent tendency towards a less "direct" representation of the Colombian armed conflict than that which may be found in previous political filmic production. This article proposes that the relation between these films and the armed conflict may be understood, not in terms of representation, but through the concept of *mediation*. Fundamental to the films' mediatory function is the production of affects that persist beyond the spectator's viewing experience. In this sense, the agency of these films in relation to the conflict consists, not in directly informing its history or memory but in the production of the affective motivation necessary to undertake the construction of said memory.

Keywords

Cinema; Colombia; Armed Conflict; Affect.

* Estudiante PhD en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester. Licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Antioquia y Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Miembro del Grupo en Estudios Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Su tesis de doctorado en proceso aborda las relaciones entre arte, cine y conflicto armado en Colombia. Es autor del libro *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (2012). Actualmente prepara el libro *María José Arjona: lo que puede un cuerpo*.

Los tres filmes a los que me referiré aquí me han *tocado*, me han *movido*. Estos filmes han producido en mí intensas reacciones afectivas que me motivan a escribir sobre ellos desde mi posición de alguien preocupado por entender la potencia y las posibles contribuciones del arte y del cine frente a la guerra que ha afectado a mi país. Este artículo propone que la agencia de los filmes en relación con el conflicto armado colombiano, en relación con el legado de violencia y sufrimiento de éste, consiste primariamente no en la narración o el develamiento de dicha historia sino en su capacidad de movilizarnos frente a la necesidad de construirla, conocerla y, sobre todo, superarla. Si bien los filmes se refieren al conflicto armado colombiano, no lo hacen como representaciones sino como *mediaciones*.

En este artículo, "mediación" significa el salvamento de la distancia entre términos distantes y dispares¹. El término denota un proceso, una acción; es decir, denota la agencia del objeto mediador. *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004) (Figuras 1 y 2), *Yo soy otro* de Oscar Campo (2008) (Figuras 3 y 4) y *Porfirio* de Alejandro Landes (2012) (Figura 5) funcionan como mediaciones del conflicto para las audiencias urbanas que en Colombia constituyen el público usual de este tipo de cine de autor². Se trata de un público que, en su mayor parte, no experimenta la guerra directamente sino a través de los medios masivos de comunicación, los cuales han producido en años recientes un discurso del conflicto relativamente estable, marcado ideológicamente por los intereses del establecimiento³. En cuanto a mediaciones, los tres filmes considerados aquí se distancian de y ejercen presión sobre el relato hegemónico de los medios masivos.

Como estrategia estética, la *representación* es poco productiva frente a la producción de violencia y sufrimiento del conflicto, en razón de que estos últimos no son contenidos tanto como son *afectos*: fuerzas que se ejercen sobre los cuerpos y pasiones que estos últimos encarnan, fuerzas y pasiones que se inscriben en los cuerpos. Tomados como contenidos, éstos sólo pueden ser significados –y por lo tanto atenuados en su potencia–. Consecuentemente, mediar la violencia y el sufrimiento de la guerra no significa representarlas sino producir afectos que les son análogos. Estos filmes ponen en escena cuerpos que registran y expresan las fuerzas violentas de la guerra, no para representar esta última, sino para mediarla afectivamente.

El cine político que se produjo a partir de la segunda mitad de los sesenta en Colombia se caracteriza por el rechazo de las convenciones norteamericanas del melodra-

1 Sigo aquí al académico John Guillory (2010), quien arguye que el concepto de mediación puede ser aprehendido dentro de una teoría de la comunicación. Según Guillory, "mediación" denota la agencia instaurada a través de un proceso de *distanciamiento* comunicativo, en el cual un contenido particular es expresado y actualizado.

2 Según se deduce de estadísticas de *Proimágenes Colombia*. Disponible en: <http://www.proimagenescolombia.com/index.php>. Fecha de la última consulta: enero de 2014.

3 La alineación ideológica entre los medios masivos, el Estado y el establecimiento fue especialmente evidente durante los dos gobiernos del presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Esta alineación ha sido analizada convincentemente desde una perspectiva biopolítica por la autora Claudia Gordillo (2014), quien resalta la simplificación de la complejidad del conflicto operada por la estrategia de comunicación del gobierno de Uribe a través de un discurso maniqueo que recurrió a las categorías de "héroe" y "terrorista" para referirse respectivamente al Ejército Nacional y la guerrilla.

ma que habían dominado el cine local hasta entonces. En vez de ello, dicho cine opta por una representación “realista” de las distintas violencias y de la problemática social que ha aquejado a Colombia –temática que a la postre constituye la columna vertebral del cine en el país, por lo menos del *buen cine*⁴-. En consonancia con el impulso político del llamado “nuevo cine latinoamericano”, la evolución de este enfoque produciría un cine militante, socialmente comprometido, a veces explícitamente de izquierda; de hecho, el documental ha sido históricamente el principal género a través del cual se ha abordado el conflicto armado, la violencia política y los problemas sociales⁵. Este impulso realista del cine político ha perdurado hasta los tiempos actuales; a partir del año 1990, toman importancia las tendencias naturalistas, alimentadas por la inclusión de actores naturales, estrategia que se ha vuelto recurrente en años recientes⁶.

Los tres filmes considerados aquí hacen parte de una serie de películas recientes que, sin distanciarse necesariamente de las estéticas realistas, se destacan por apartarse de la representación “directa” de la violencia y el sufrimiento producidos por el conflicto armado colombiano⁷. En vez de presentar narraciones de episodios de la guerra y de las experiencias de sus víctimas, estos tres filmes median el conflicto armado a través de elementos alegóricos, alusiones simbólicas y, crucialmente, a través de la producción de afectos. La violencia está presente en estos filmes no de manera patente sino inscrita y expresada a través de los cuerpos de los personajes centrales –incluso cuando también puede aparecer a través de alusiones retóricas dentro de la estructura narrativa-. Los cuerpos en escena emergen como catalizadores de afectos. Como enseña Spinoza (1994), los afectos incrementan o disminuyen la capacidad del cuerpo para actuar; en los tres filmes, los cuerpos en escena son conductores de fuerzas capaces de movilizar a sus audiencias frente a las realidades del conflicto armado.

.....

4 Contra el prejuicio de un sector del público y de la crítica colombiana, la mayor parte del cine que se ha realizado en Colombia no trata las problemáticas del país. Abundan en el cine colombiano filmes de ficción cercanos al formato del melodrama y la comedia televisiva, así como adaptaciones de obras literarias de autores colombianos. Por otra parte, existe un número considerable de filmes que, si bien tocan temas como el conflicto armado o la violencia del narcotráfico, lo hacen como telón de fondo de historias cuya finalidad es fundamentalmente entretener.

5 Así, a películas de ficción como *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980), *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1983), por mencionar algunas, se suman filmes documentales como *Chircalles* (Marta Rodríguez, 1972), *Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden, 1974) y *La ley del monte* (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, 1989). Respecto de la representación del conflicto armado colombiano en el cine, véase Enrique Pulecio (1999) y Juana Suárez (2010).

6 En la década de 1990 se destacan especialmente dos películas de Víctor Gaviria que se ocupan de retratar la violencia del narcotráfico y su consecuente problemática social valiéndose de actores naturales (*Rodrigo D. no futuro*, 1990; *La vendedora de rosas*, 1998). Igualmente se pueden mencionar dentro de la continuación del realismo películas como *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *Heridas* (Roberto Flores Prieto, 2008), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009) y *Postales colombianas* (Dir. Ricardo Coral-Dorado, 2011). Sobre el realismo en el cine colombiano de las últimas dos décadas, véase Osorio (2010).

7 También podrían incluirse en esta lista los filmes *Retrato en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010), *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011) y *La sirga* (William Vega, 2012).

Cuerpos violentados, cuerpos empáticos

La cámara se aleja, revelando dos contenedores de madera. Eventualmente, nos percatamos de que observamos un ataúd con su tapa. Un hombre entra en escena y toma la tapa, procediendo a cortarla con un serrucho. Vemos el movimiento a través de un *close-up*; podemos sentir la tensión del serrucho, resaltada por el sonido rasposo de la acción. En el primer plano abierto, vemos el utensilio fabricado por el hombre: el marco de un asiento. De nuevo a corta distancia, vemos al hombre envolver el marco con espuma. Amarrando la silla a su espalda, toma un par de gafas de soldar redondas junto con una sombrilla y sale a la calle.

Esta es la secuencia inicial de *La sombra del caminante*, ópera prima de Ciro Guerra. El filme cuenta la historia de la improbable amistad entre Mane, un hombre desplazado por la guerra que camina gracias a una pierna de madera y que vive en una pensión en Bogotá, y un misterioso hombre con gafas de soldar que, distante y apático, trabaja en el centro de la ciudad cargando transeúntes en una silla que lleva en su espalda. Mane es una de las muchas víctimas del conflicto, un hombre lisiado, pobre y rechazado; el hombre de las gafas es un renegado del conflicto, un antiguo perpetrador de actos violentos. El encuentro de ambos es el encuentro de dos posiciones opuestas, la de las víctimas y la de los victimarios. En un sentido narrativo, el filme presenta una historia poética, la cual le confiere a cada personaje valor simbólico.



Fotograma de *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004)

Pero el filme ofrece más que sólo una historia poética. A lo largo del filme, hay una atención detallada a lo táctil que se apoya en el *close-up*. Palpamos los materiales y los objetos que el filme representa; sentimos las tensiones que los cuerpos encarnan. Laura Marks (2002) postula que la visión funciona no sólo como una relación incorporal entre el sujeto que ve y el objeto visto sino como una relación táctil entre ambos, una producción de contigüidad, una forma de contacto que acerca el cuerpo vidente al cuerpo visto. En la perspectiva de Marks, la visión ópti-

ca y la visión háptica oscilan; cada una retrocede para abrirle espacio a la otra⁸. El *close-up* es la clave de la producción de la visión háptica: en la medida en que hace que los contornos de los objetos sean difíciles de discernir, permite que las superficies y las texturas adquieran prioridad sensorial (Marks, 2002: 4). A través de la visión háptica, *La sombra del caminante* nos atrae hacia la imagen, erosionando la distancia entre nuestra posición como espectadores y los cuerpos y las superficies que el filme presenta.

La interrelación de visualidades ópticas y hápticas juega un papel central en la introducción de los dos personajes centrales. Introduciendo a Mane, un paneo de la cámara a corta distancia revela una serie de figuras de *origami* sobre una mesa. Nuestra visión se alinea con la cámara, haciéndonos viajar por las figuras, las cuales casi podemos plegar con los ojos. Entran en el plano una pierna de madera y una veladora. Introduciendo al hombre de las gafas, la Plaza Mayor de Bogotá es mostrada en todo su ajetreo, pletórica de transeúntes. En contraposición, la visión que este hombre tiene de la ciudad es resaltada por el uso de la cámara lenta y por el sonido seco y rítmico que, concluimos, sólo puede provenir de su mente. Oscilamos entre dos dimensiones espaciotemporales: la de la ciudad y la de la interioridad del hombre. “En una relación háptica el yo sube a la superficie para interactuar con otra superficie”, escribe Marks (2002: xvi); si en la introducción de Mane nos vemos compelidos a acercarnos al personaje, en la presentación del hombre de las gafas somos mantenidos a distancia. Este contraste será crucial en el filme.

Mane usa anteojos gruesos para ver y una pierna de madera y un bastón para caminar; su amigo usa gafas de soldar para abstraerse del mundo y camina sopor-tando el peso de quienes carga en su espalda. Ambos tienen cuerpos *afectados*; en ambos, la agencia del cuerpo languidece. Mane, una víctima de la guerra, ha visto su agencia física disminuida por su restringida capacidad para caminar y por la resultante incapacidad de encontrar trabajo; el hombre de las gafas somete su cuerpo a pesadas cargas y a un alienante distanciamiento. Anteojos, prótesis de madera; gafas de soldar, silla de madera: estos elementos funcionan expresiva y simbólicamente dentro de la estructura narrativa del filme como referencias a una violencia incapacitante y alienante, una violencia que arrebató y condena.

La violencia también está presente en los cuerpos de los dos personajes como una fuerza que actúa sobre/en ellos. Siguiendo a Spinoza, Gilles Deleuze y Felix Guattari definen al cuerpo por su “capacidad para multiplicar conexiones que pueden ser realizadas por un cuerpo dado en grados variables en diferentes situaciones” (Massumi, 1987: xvii)⁹. La *potencia* del cuerpo, su agencia, varía de acuerdo con las fuerzas aplicadas sobre él. Tanto Mane como el hombre de las gafas poseen cuerpos debilitados por la violencia. Siguiendo a Deleuze, Elena del Río escribe

8 Se trata de una diferencia de grados: “En la mayoría de los procesos de la visión, ambas están involucradas, en un movimiento dialéctico de lo lejano a lo cercano, de lo estrictamente óptico a lo multisensorial” (Marks, 2002: 3, traducción propia).

9 Es esta la *potentia agendi* de Spinoza (1994): la capacidad del cuerpo de actuar y hacer, de afectar y ser afectado.



Fotograma de *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004)

Archivo Laboratorios Black Velvet - Ibvco / © Ciudad Lunar Producciones

que la actuación (performance) es “la actualización del potencial del cuerpo a través de pensamientos, acciones, desplazamientos, combinaciones, realineamientos – todos los cuales pueden ser vistos como diferentes grados de intensidad, distintas relaciones de movimiento y reposo–” (2008: 9, traducción propia)¹⁰. Los actores César Badillo e Ignacio Prieto hacen un buen trabajo al producir en la pantalla dos cuerpos que, a través de sus movimientos restringidos y locomoción dificultosa, nos permiten sentir los efectos de la violencia.

Pero no debemos escindir la expresión de la violencia como fuerza que afecta a los cuerpos de los elementos simbólicos que la significan dentro de la narrativa. Lo fundamental son las interrelaciones que el filme propicia, el ensamblaje de elementos que, a la vez que coexisten, se envuelven y modifican unos a otros. Henri Bergson se refiere a la actualidad y la virtualidad del tiempo. El momento presente, aquel que “se siente más real para nosotros”, es lo actual, mientras que lo virtual es aquello que se siente relativamente “menos real”: la memoria en el caso del pasado, la fantasía y el deseo en el caso del futuro (Bergson, 1959: 12). A veces, lo actual toma preeminencia, mientras que otras veces lo hace lo virtual; sin embargo, lo uno no rechaza completamente a lo otro.

En *La sombra del caminante*, los elementos narrativos que se refieren a la violencia y la expresión de fuerzas violentas inscritas en los cuerpos se extienden y

10 “The actualization of the body’s potential through specific thoughts, actions, displacements, combinations, realignments – all of which can be seen as different degrees of intensity, distinct relations of movement and rest.”

retraen, ocupando de manera alternada la posición de lo actual y de lo virtual. Empero, la narrativa conserva una presencia importante, ocupando el lugar de lo actual, enmarcando lo háptico y lo afectivo a medida que surgen, los cuales sólo interrumpen a la narrativa puntualmente. El peso de la narrativa crecerá a medida que el filme avanza: la historia que subtiende la relación entre Mane y el hombre de las gafas pertenece al pasado; sin embargo, podemos intuirlo progresivamente en la creciente alienación del hombre con gafas, en la falta de agencia de Mane, así como a través de distintas claves visuales que van apareciendo paulatinamente.

La amistad entre Mane y el hombre de las gafas se basa en la colaboración mutua. El segundo carga al primero hasta el centro de la ciudad, ayudándole a evitar los *hooligans* del barrio. Mane se empeña en enseñarle a su amigo a leer y escribir. Conoce a un sargento de la policía, y logra obtener un permiso para que su amigo trabaje en la calle. Por instantes, sentimos la empatía que crece entre ellos. Deleuze y Guattari escriben que “el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (1992: 246). El afecto *desestabiliza al yo*. La empatía es un afecto complejo y desestabilizador: por un lado, está marcado por la convencionalidad de las relaciones sociales; por otro, como sugiere Jill Bennett (2005), tiene el poder de ubicarnos en contigüidad con el otro. A través de la empatía, habitamos temporalmente una zona de indiscernibilidad entre nosotros y los otros, en la cual las intenciones y los intereses personales receden. En *La sombra del caminante*, hay momentos en los que habitamos el espacio intersubjetivo de la empatía que se desarrolla entre los dos personajes centrales.

Violencia y empatía: el filme construye una tensión entre estas dos fuerzas. Esta tensión está presente en la narrativa, mediada por elementos simbólicos. Pero también emerge puntualmente a través del carácter háptico de algunas secuencias y, especialmente, por medio de los cuerpos actuantes. Estos elementos se ensamblan para producir tensión: a veces, toman el lugar de lo actual, opacando la narrativa. La tensión oscila hacia la violencia, con su obstrucción de la agencia de los cuerpos y la alienación que produce, o bien oscila hacia la empatía en cuanto fuerza que posibilita la coincidencia de caracteres disímiles. La tensión entre violencia y empatía crecerá paulatinamente, resolviéndose al final del filme. Pero antes, habrá una secuencia clave que establece definitivamente el tono optimista del filme, inclinando la balanza afectiva hacia la empatía.

La relación de amistad entre Mane y el hombre de las gafas no sólo está mediada por la colaboración, sino también por un extraño brebaje que este último carga en un termo y que ofrece a Mane en cada encuentro. El hombre de las gafas necesita el brebaje, el cual prepara a partir de una planta selvática, para disminuir el dolor producido por una bala alojada en su cabeza. El brebaje es sicodélico, como descubre Mane en una calle de Bogotá. Mane se recuesta en una banca; acto seguido, la cámara panea lentamente y a corta distancia sobre un pavimento lluvioso, revelando las imágenes que Mane ve en su mente: una línea de balas, un brazo sangriento e inmóvil, una navaja, un bastón y, a medida que la toma se abre, él mismo caminando y danzando, abrazando la lluvia, iluminado por un sol de atardecer. Una secuencia háptica, cerrada y oscura se abre a una secuencia óptica

abierta, iluminada y celebratoria, cuya imbricación con el deseo está subrayada por su virtualidad alucinatoria. Habitamos el deseo de Mane, una sensación de un optimismo extraño, de cierta confianza –restringida, cautelosa– de que la violencia puede ser expulsada, dejada en el pasado.

El hombre de las gafas confesará sus crímenes, los cuales están directamente relacionados con el incidente en el cual Mane perdió tanto su familia como su pierna. Mane, a su vez, es en parte responsable por la muerte de su amigo, habiendo robado en un arrebato de furia la planta que mantenía al hombre de las gafas con vida. Este último no pide ser perdonado: “no hay perdón alguno para los que son como nosotros”. Ninguna reconciliación es fácil en el contexto de la guerra. La fuente de la violencia que subtiende la relación entre ambos personajes ha sido revelada: dicha violencia hunde sus raíces en un pasado de conflicto político violento y factionario. Sin embargo, la tensión entre dicha violencia y la empatía que produce la historia del filme permanece sin resolverse. El optimismo cauto de la escena onírica en la que Mane danza bajo la lluvia permanece, aferrándose a nuestros cuerpos con la persistencia del afecto, solicitando futuras acciones y compromisos.

Conflicto, alienación, abyección

La cámara hace un acercamiento sobre las manos de José González mientras digitan en un teclado de computador. Las manos exhiben ampollas purulentas. José, el personaje principal del filme *Yo soy otro* de Oscar Campo, es un programador de computadores que se acuesta con la novia de su jefe y cuyo único interés es consumir tantas drogas y tener tanto sexo como le sea posible. José narra: “En una noche de mayo del 2002, cuatro hombres se encontraron en una discoteca del norte de Cali. Todos eran la misma persona”. Iniciando el filme, vemos al actor Héctor García encarnando distintos Josés, quienes se contemplan unos a otros apuntándose con pistolas. Este es el clímax de la historia que José narrará en retrospectiva. Una enfermedad de la piel, la extraña multiplicidad del personaje central, una balacera: siguiendo las convenciones del género thriller, *Yo soy otro* comienza con este intrigante anzuelo narrativo.

Yo soy otro es un thriller psicológico, género cinematográfico que busca producir suspenso y tensión a través de personajes con rasgos emotivos y psicológicos inestables. En este género, los personajes centrales generalmente experimentan algún tipo de reticencia moral y la sensación de que la realidad o la identidad personal se diluyen; consecuentemente, los esfuerzos de los personajes por reconstruirse a sí mismos generalmente llevan la tensión narrativa. Empero, aquí me refiero a este género en tanto que constituye, en palabras de Lauren Berlant, “una estructura estética de expectación afectiva” que promete que “quienes corresponden a ella podrán experimentar el placer de encontrar lo que esperaban” (2008: 4, traducción propia)¹¹. Esta lectura de las convenciones del género thriller relaciona la técnica y los recursos narrativos con el afecto, los cuales se complementan entre sí.

.....
11 “An aesthetic structure of affective expectation” (...) “that the persons transacting with it will experience the pleasure of encountering what they expected.”

Los créditos iniciales están intercalados con secuencias de noticiero que se refieren al conflicto armado. Al introducir a José, el filme presenta diversas imágenes documentales y noticiosas del conflicto que son divulgadas por el televisor en el apartamento del personaje. Presentimos que la enfermedad de José y el conflicto armado están relacionados. Encontraremos secuencias documentales y de noticiero intercaladas a lo largo del filme, marcando las transiciones entre secuencias narrativas. *Yo soy otro* media el conflicto armado; sin embargo, no lo hace en términos de su historia o de sus eventos. Las secuencias documentales no están allí para contribuir a la narración; más bien, funcionan como marcos interpretativos que relacionan la historia ficticia del filme con el contexto “real” del conflicto. El filme no presenta esta relación, sólo la sugiere: somos nosotros, los espectadores, quienes debemos construirla.

Las secuencias documentales y de noticiero configuran lo que la teórica del cine Vivian Sobchack (2004: 258) llama “el embiste de lo real” (*the charge of the real*): el efecto de la incorporación de imágenes tomadas de la “realidad” en los filmes de ficción. Como espectadores, interpretamos los filmes que se refieren a la realidad como parte de un tejido existencial común en el cual, al contrario a lo que sucede con la ficción, nos reconocemos como sujetos con responsabilidades éticas. Esta pertenencia conlleva una sensación de “cuidado ético”: *sentimos* la necesidad de poner en juego nuestros valores éticos, cambiando así la forma en que aprehendemos las secuencias en las que lo “real” es introducido. Al enmarcar la narración en el contexto “real” del conflicto armado, *Yo soy otro* trae a colación la posición del espectador en relación con el conflicto y los valores éticos que la motivan –o bien, los valores rechazados por medio de ella–.



Fotograma de *Yo soy otro* (Oscar Campo, 2008)

Fotografía: Luis Hernández

Un compañero de trabajo que también tiene verrugas le explica a José que ambos tienen *litomiasis*, una enfermedad de la selva que afecta a los guerrilleros y cuyo antídoto es controlado por el ejército. La enfermedad comienza como un sarpullido acompañado de ampollas pero rápidamente se convierte en una infección generalizada que carcome el cuerpo. Sin embargo, su compañero insistirá en que no se trata realmente de una enfermedad sino de un cambio de piel, una transformación. La narrativa del filme relaciona entre sí la enfermedad –o metamorfosis–, la guerra y la sensación de alienación que acompaña a José; sin embargo, las secuencias “reales” que enmarcan a la narración previenen que recibamos la historia como mera ficción. Ciertamente, la *litomiasis* es una de las dos figuras alegóricas que juegan un papel crucial en la forma en que el filme media el conflicto armado.

La otra figura alegórica clave es la multiplicidad de José. José se verá a sí mismo como un indigente en las calles de Cali. Un carro bomba explota afuera de una clínica y José ve otra versión de sí mismo, esta vez como un padre en shock que sostiene a su hija muerta. En la discoteca conocerá a otra de sus versiones, un travesti llamado Grace. Pero las versiones alegóricamente claves son dos. Una es un hombre conocido como Redondo, a quien José, llevado por su médico, verá recostado inconsciente en una cama de hospital en un pabellón apartado. La otra es Bizarro, quien intimida a José ávido por saber si Redondo sobrevivirá, así como todo lo que el médico le explicó. Las palabras de Redondo dan a entender que hace parte de la izquierda armada. Las múltiples versiones de José son figuraciones de la ideología de derecha de la hegemonía política, o bien, de las preocupaciones sociales y el compromiso ético de quienes viven sujetos a dicha hegemonía –aun cuando presencian la injusticia social en las caras de los indigentes, en la pobreza de los campesinos desplazados que sobreviven en los extramuros de la ciudad y en la discriminación en contra de los homosexuales–.

Enfermedad (o transformación) y multiplicidad. Una es un signo ambivalente que demarca a sujetos con sensibilidad social o que están involucrados con luchas de izquierda. La otra denota la dicotomía ideológica entre apoyar al establecimiento y apoyar la pretendida causa social de la izquierda armada. En ambos casos, la alegoría toma forma en el(los) cuerpo(s). ¿Qué significa “alegoría” en este contexto? En un influyente ensayo, Fredric Jameson (1977) se refiere a la noción freudiana de *figurabilidad* (o *representabilidad*), la cual denota un movimiento desde los “sueños–pensamientos” a las “expresiones verbales” y luego al “lenguaje pictórico”; en otras palabras, de las ideas abstractas a las imágenes por medio del lenguaje. Dentro de su marco discursivo marxista, Jameson argumenta que, para que sea posible que las personas adquieran consciencia de las diferencias entre clases sociales, estas últimas deben ser perceptibles de una forma “más visceral y existencial” que el análisis abstracto (1977: 845). La alegoría presenta una idea a través de una figura o imagen sensible y *afectiva*; esto es, la alegoría registra en el cuerpo. En *Yo soy otro*, tanto la enfermedad como la multiplicidad de José funcionan como figuras alegóricas que presentan, por un lado, las interpretaciones ideológicas del conflicto social que alimenta el conflicto armado y, por el otro, las contradicciones éticas y los dilemas internos de la relación de los colombianos ciudadanos con el conflicto.

La función alegórica del filme es resaltada por las secuencias “reales” que en-

marcan a la narrativa ficcional. Pero, ensamblándose con dichos marcos y contenidos alegóricos –y haciendo parte del poder alegórico del filme– encontramos una *modalidad afectiva* que le brinda su “estructura de expectación afectiva”, su tono general. Como señala Brian Massumi (2002: 36), el afecto puede ser *puntual* –localizado en un evento específico– o *continuo* –una percepción de fondo transversal a los eventos. Uso el término *modalidad afectiva* para referirme a una intensidad corporal relativamente calificada y convencional que perdura a través del cuerpo filmico (diré más sobre esto abajo). En *Yo soy otro*, la modalidad afectiva se manifiesta en la sensación de alienación que inunda a José. En una escena, José es llevado por Bizarro y su compañero de trabajo a un taller en el que varios jóvenes fabrican armas hechizas. Bizarro percibe la reticencia de José y lo reprime por la mediocridad de la vida que lleva. Hiriendo la mano de José en una pulidora eléctrica, le dice: “Tendrás que empezar por destruir tu identidad”. José es herido por una versión de sí mismo; la violencia de la acción resalta la imprecación de Bizarro a que destruya su propia identidad. A través de episodios como éste, José es progresivamente alienado de sí mismo por sí mismo.

El sentimiento de (auto)alienación que invade a José es *ominoso* (*das Unheimliche* en alemán, literalmente “sin-hogar”) en el sentido que Freud (1979) le da a este término: aquello que debió permanecer reprimido pero que recurre, aquello que es a la vez familiar y alienante de tal forma que crea simultáneamente atracción y repulsión¹². Lo ominoso es el sentimiento de ansiedad creado por esta ambivalencia síquica. Nada nos es más familiar que nosotros mismos; a la vez, como sugiere la extensa literatura sobre *doppelgangers*, no hay nada más insoportable que ver nuestro doble. Como un colombiano urbano de clase media económicamente cómodo, José sólo puede continuar con su estilo de vida hedonista si ignora su contradictoria relación con su contexto social; sin embargo, sus contradicciones éticas internas emergen en su piel como ampollas purulentas antes de exteriorizarse a través de sus dobles.

Si los dobles de José son *ominosos*, su litomiasis es *abyecta*. Dos veces, la cámara hace un acercamiento sobre las ampollas en sus manos: al comienzo del filme y al final. Estas secuencias, hápticas en el sentido de Marks, nos ubican en una proximidad incómoda con la enfermedad de José; al hacerlo, enfatizan la sensación de deyección que la enfermedad produce. La relación entre la enfermedad de José y la multiplicación de su yo le da a las ampollas purulentas una valencia específica: estas últimas no sólo son físicamente repulsivas, también son repulsivas en tanto que denotan el colapso del mundo habitual de José. La ciudad le parece extraña, nada parece hacer sentido. Según Julia Kristeva lo abyecto es “aquello que perturba un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2006: 11). Kristeva sugiere que lo abyecto es aquello que escapa del orden de lo simbólico, el dolor al que no podemos atribuirle sentido, el sufrimiento ininteligible. La aflicción de José no es sólo una enfermedad de la selva; es también el rechazo

.....
12 Freud cita a Schelling: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz” (1979: 224, cursivas en el original).

somático de su insostenible modo de vida, la manifestación de sus contradicciones reprimidas, la condición a la vez física y mental que amenaza con disolver su identidad y resquebrajar su mundo. José se encuentra irremediamente atrapado entre su ominosa multiplicidad y su enfermedad abyecta.

Los colombianos para quienes este filme constituye una mediación del conflicto están atrapados en una tensión similar: su posición sólo es sostenible en la medida en que nieguen las contradicciones éticas implícitas en ella. Estos espectadores pueden identificarse con José: un profesional joven que, hasta que los eventos que narra comenzaron a desenvolverse, sólo estaba interesado en disfrutar la vida. El uso del punto de vista subjetivo, especialmente para subrayar la sensación de alienación producida por los eventos que se desarrollan tanto alrededor de José como dentro de él, intensifica la posibilidad de dicha identificación. En la escena que sigue a la explosión afuera de la clínica, vemos a José entrar desorientado en el edificio en donde vive su novia; el filme recurre a una cámara montada sobre el pecho del actor Héctor García que hace que los objetos alrededor oscilen constantemente, enfatizando así la inestabilidad psicológica de José. Esto, complementado por los efectos de sonido y por la pesada respiración de José, produce la sensación de que habitamos su psique. A través de esta y de otras técnicas, el filme abre un espacio de identificación con un José cada vez más alienado de sí mismo



Fotograma de *Yo soy otro* (Oscar Campo, 2008)

Fotografía: Cerylee Polanco

La identificación con José marca el punto de inflexión en que el aspecto “visceral” de la figuración alegórica complementa los elementos alegóricos de la narración. En tanto que, como dicen Deleuze y Guattari, el afecto *desestabiliza al yo*, la identificación con José abre la puerta para una desestabilización de la subjetividad del espectador en aquellas dimensiones que informan su relación con el conflicto armado. La multiplicidad de José y la desestabilización de su identidad desembarcarán en una balacera en la discoteca; sin embargo, las balas no son la solución a sus contradicciones internas, como sugiere la última escena del filme en la que vemos a José recostado en su cama, de nuevo con su piel ampollada. La cámara se acerca a su rostro; José se ve a la vez anonadado y contento, como si hubiera en-

tendido una verdad sobrecogedora. El director expresa aquí su propio comentario ideológico, su propia posición política. Pero es sólo una opinión personal, la cual no resuelve el estado de aprehensión en el cual el filme nos deja.

La agencia de un cuerpo lisiado

Porfirio descansa, Porfirio se bambolea. Recostado en su estera, se da la vuelta con dificultad. Su torso, ancho y desnudo, asume funciones locomotoras. Desde su reposo, observa, espera y demanda atención. Hay pocos objetos en la habitación: un ventilador, una mesa, un viejo televisor, algunos ornamentos. Su silla de ruedas yace cercana. Su pareja le ayuda con presteza, respondiendo diligentemente a sus llamados. Igual hace su hijo adolescente, la mayoría de las veces. Ambos toman turnos para ayudarlo, bañándolo, vistiéndolo, llevándolo al frente de la casa. Su sala, su habitación, su patio, su pórtico: éste es el ámbito de Porfirio, su hogar, su territorio.

Porfirio es el primer largometraje de Alejandro Landes. Relata la historia del hombre que se hizo conocido en Colombia por secuestrar un avión de pasajeros. En 1991, Porfirio Ramírez se encontraba sentado en la sala de su casa en Playa Rica, un pequeño municipio caquetense marcado por la violencia del conflicto armado, cuando varios agentes de policía se acercaron para inspeccionar su casa. Se trataba, en palabras del propio Porfirio, de un “falso positivo” (Ramírez, 2012). Por razones todavía sin clarificar, los policías dispararon repentinamente, y Porfirio fue herido en la columna, quedando parapléjico. Porfirio pasó los siguientes catorce años reclamándole una indemnización al gobierno hasta que, empobrecido y desesperado, decidió resolver sus problemas por sus propios medios. Logró abordar un avión con destino a Bogotá portando dos granadas de mano, las cuales escondió en sus pañales de adulto. Cuando el avión aterrizó, fue recibido por un cura y dos negociadores del gobierno, quienes le dieron un cheque por cincuenta millones de pesos y una promesa de perdón por sus acciones. Tanto el cheque como la promesa resultaron falsos.

La historia de Porfirio merece ser contada, especialmente en un país tan proclive al olvido como Colombia. Pero el *Porfirio* de Landes narra poco; de hecho, es el menos narrativo de los tres filmes considerados aquí. En sentido estricto, el filme no nos cuenta la historia de Porfirio. Los primeros cincuenta minutos se desarrollan dentro del hogar de Porfirio; en vez de narrar, la primera parte del filme explora los afectos de Porfirio mientras lleva a cabo con dificultad las actividades de su vida cotidiana, mantiene activa su vida familiar y sorteas las restricciones a las que lo somete su condición de parapléjico. ¿Qué puede sentir y hacer –y qué no puede hacer– un cuerpo parapléjico? Esta parece ser la pregunta que guía a *Porfirio*.

Iniciando el filme, vemos a Porfirio sentado delante de las paredes blancas de su casa, con su torso desnudo. Usa una cuchara para beber leche de un tazón. Un vendedor callejero grita: “leche, leche”. Despreocupado, calvo, obeso, Porfirio apenas lo escucha. Suena un tiro; Porfirio, inmutado, mira hacia la calle. En la siguiente secuencia, vemos a Porfirio entrar en su silla de ruedas a la habitación de su hijo, exigiéndole que lo bañe. Medio dormido, el hijo se voltea hacia la pared. Pero Porfirio manda en su casa: sacude violentamente a su hijo, quien eventualmente despierta



Fotograma de *Porfirio* (Alejandro Landes, 2012)

Archivo Laboratorios Black Velvet – lbv.co / © Franja Nommo

y le da el baño que buscaba. En ambas secuencias, percibimos la personalidad de Porfirio: podrá estar lisiado, pero es un hombre de carácter, las cosas se hacen a su manera. Sin embargo, Porfirio no alberga rencores: bebe su leche calmadamente y hace sus demandas sin drama.

En estas primeras secuencias, el filme establece un tono emotivo general, una modalidad afectiva. Massumi (2002) propone una diferencia entre afecto y emoción. Sostiene que el primero es una intensidad sin calificar mientras que el segundo es un afecto calificado. La noción de *modalidad afectiva* es una síntesis de estos dos términos deleuzianos. Esto no quiere decir que otros afectos más puntuales no intervienen sino que hay una tonalidad general de las sensaciones en relación con la cual los afectos puntuales son modulados. Se trata de una intensidad de base, la cual no tiene que ser completamente calificada, ni completamente indeterminada¹³. *Porfirio* establece una base afectiva desde las primeras secuencias y produce dos puntos de quiebre afectivo en relación a ella.

La relación entre el cuerpo de Porfirio y el espacio es fundamental para la modalidad afectiva del filme. Porfirio no habita un espacio cerrado. La puerta delantera de su casa está abierta casi permanentemente. Con la ayuda de su compañera, vemos a Porfirio rodar en su silla de ruedas a través de la puerta de la casa hacia su lugar de trabajo, el pórtico de su casa. Puede que Porfirio esté discapacitado, pero no está afligido por la autoconmiseración. Porfirio “vende minutos” para con-

.....
13 Prefiero el término “modalidad afectiva” en vez de términos tales como “tono” o “emoción” usados en la teoría del cine, ya que conserva la referencia al afecto en tanto que evita los significados convencionales de los términos usados en la teoría. El término “modalidad afectiva” resalta también que los afectos recurrentes no son necesariamente convencionales, que hay desestabilizaciones, incertidumbres y aperturas inesperadas al interior de las sensaciones de base.

seguir su sustento. A veces, ni siquiera abandona su estera, permitiendo que sus clientes entren a su casa y hagan sus llamadas mientras que descansa y espera. Porfirio sigue adelante con su vida, intentando cumplir de la mejor manera su rol de cabeza de familia, sin quejarse, sin inmutarse por su pobreza o por la violencia del pueblo, pero también, en cierto estado de ausencia mental que presagia los eventos venideros. Sentimos que su vida cotidiana es un entretiempos. La cámara ayuda a esto asumiendo una posición neutral, presentando planos ópticos, planos abiertos que registran las acciones del cuerpo lisiado delante de ella. La cámara captura el cuerpo en acción en tanto que este constituye, en palabras de del Río, “el evento-expresión que hace que el afecto sea una materialidad visible y palpable” (2008: 10, traducción propia)¹⁴. A través de sus acciones, en el espacio de su casa, Porfirio encarna una modalidad afectiva compleja, a la vez familiar y extraña, tierna y frustrante, desapasionada y expectante.

Hay intensidades sin calificar en el cuerpo en acción que entran en relación con registros afectivos calificados, incluso convencionales: en una exhibición de ternura, vemos a la compañera de Porfirio llevándolo a su habitación, tomándolo de sus piernas como si fuera una carretilla. Hacen el amor de manera algo torpe; después, recostados en la cama, Porfirio le canta algunas líneas improvisadas a su amante. La escena es a la vez inesperada, tosca y tierna; su registro afectivo se encuentra, literalmente, *en la relación*. La modalidad afectiva de *Porfirio* resulta de la interrelación de distintos elementos, aun cuando el cuerpo en acción es fundamental. Si la cámara asume una visualidad óptica, es con el fin de permitirnos percibir el ensamblaje fluido de distintos elementos que juntos transfieren afecto.

La puesta en escena es espacialmente expansiva: se extiende desde la intimidad del hogar de Porfirio hacia el espacio exterior. Este movimiento empieza justo después de que Porfirio y su compañera hacen el amor. Ella abandona la habitación; Porfirio da medio giro en la cama, permitiéndonos apreciar la musculatura de su torso. Esta es la primera secuencia *háptica* del filme, en el sentido de Marks. Porfirio podrá ser un lisiado, pero es fuerte y no se rendirá a su destino. Esto se hace evidente cuando, unos segundos más tarde, tumba los figurines cerámicos que descansaban sobre su televisor: molesto, los atropella repetidamente con su silla de ruedas; el sonido de la cerámica astillándose enfatiza su frustración. Sentimos que Porfirio está listo para salir de la intimidad de su hogar. Esta secuencia constituye el primer giro afectivo en el filme.

Después de casi cincuenta minutos, vemos el mundo por fuera de la casa de Porfirio por primera vez: Porfirio sale en su silla de ruedas a visitar la oficina de su abogado. Regresando a su casa, retorna a su estera, gira su cabeza hacia la cámara y se rasca su espalda con un palo. La cámara hace un *close-up*, convirtiendo la espalda de Porfirio en una superficie abstracta. Vemos dos marcas de bala y una cicatriz de cirugía: tres índices de fuerzas violentas. Este acercamiento es la escena más háptica del filme: hasta ahora, hemos *visto* al hombre; ahora, estamos suficientemente cerca como para tocarlo. En pocos minutos, el espacio fílmico se

.....
14 “The expression-event that makes affect a visible and palpable materiality.”

ha extendido a su máximo y luego contraído a su mínima expresión. Nos damos cuenta de que la falta de agencia física de Porfirio es el resultado de la violencia que su cuerpo ha sufrido. La falta de agencia de su cuerpo, la violencia marcada en él y el espacio se interrelacionan para mediar la violencia del conflicto.

De nuevo el espacio se expande. Porfirio visita el reparador de su silla de ruedas, quien también es parapléjico. Le pregunta al reparador acerca de sus sueños. Éste le responde que sueña con conducir un camión. Porfirio confiesa que sueña con correr, e incluso con volar. El reparador tiene una explicación: Porfirio sueña con correr y volar porque él “antes era normal”. Esta conversación alegoriza la frustración de Porfirio: ha perdido su movilidad, su agencia física, su libertad; compensa su pérdida con el sueño de volar –y, después, secuestrando un vuelo-. La función de esta conversación –la más larga del filme– no es desarrollar la narrativa sino transmitir afectos. Si en *Yo soy otro* la alegoría es usada para expresar contradicciones ideológicas, aquí le otorga una imagen cargada de afectos a una idea personal de la libertad.

Porfirio compra dos granadas de mano. Lo veremos pasar por la inspección de seguridad del aeropuerto, las granadas escondidas en su pañal. Vemos al avión despegar y desaparecer en el cielo. La siguiente secuencia es una toma estática de un paisaje desolado; un soldado camina despacio hasta salir del marco visual. Instantes más tarde, una explosión irrumpe en medio de la quietud. La escena es a la vez sublime y banal. Este sentimiento perdura mientras entra la última escena, en la cual vemos a Porfirio de nuevo sentado delante de la fachada blanca de su casa, su torso desnudo mientras canta *a capella* su implausible historia. En este momento sucede el segundo giro afectivo del filme. A través del montaje, se yuxtapone un sentimiento de banalidad con un repentino efecto de realidad: sólo ahora descubrimos que Porfirio se ha representado a sí mismo. Repentinamente, *Porfirio* se relaciona directamente con el mundo vital del espectador, por usar un término de Vivian Sobchack (2004), dándole al filme un valor afectivo y ético que nos incumbe directamente.

Porfirio es una *reinterpretación* de la historia de Porfirio. Ivonne Margulies señala que “la *reinterpretación* (*reenactment*) no traza eventos pasados” (2003: 220, traducción propia)¹⁵; no se trata de la representación del pasado, aun cuando a veces se recurra al mimetismo. En vez de ello, la reinterpretación reenfoca la indexicalidad cinematográfica: es a través de “un trazado intencional y ficcional que la actuación le presta a estos rostros y lugares un aura de autenticidad” (Margulies, 2003: 220, traducción propia)¹⁶. Porfirio es una presencia física, corporal, un cuerpo *en acción* (no meramente un cuerpo que *actúa*) frente a la cámara, un cuerpo expresivo, modulador de afectos. Su “aura de autenticidad” emana de su naturalidad; como dice Porfirio (Ramírez, 2014), cada escena grabada fue “fácil de hacer, normal”. Esto es en gran parte un logro de la estrategia de Landes de vivir con

.....
15 “Reenactment is not (...) enlisted in the tracing of past events.”

16 “(...) through an intentional and fictional retracing that enacting lends to these faces and places an authenticating aura.”

Porfirio en la misma casa y filmar todo lo que este último hacía con el fin de acostumarlo a la presencia de la cámara. Su hijo Jarlinsson Ramírez y su compañera Yor Josbleidy Santos también se representan a ellos mismos. El filme a veces se siente como un documental, lo cual sugiere la reinterpretación de Porfirio, pero esto no alcanza a menguar la sorpresa que la revelación de su participación en el filme produce.

Es posible que los espectadores de *Porfirio* conocieran la historia del aeropirata antes de ver el filme. Pero tener consciencia de la historia no es lo mismo que ser interpelado afectivamente por ella. Este es particularmente el caso en Colombia, en donde acontecimientos que en otros lugares serían inverosímiles suceden con regularidad. Un sondeo de las noticias en años recientes bastaría para corroborar esto. La relativa normalidad de tales eventos disminuye las posibilidades de que nos relacionemos afectivamente con ellos, lo cual a su vez promueve el olvido. En este contexto, *Porfirio* logra sorprender a sus espectadores gracias a la fuerza y naturalidad de su reinterpretación.

Hacia el final del filme, Porfirio ha pasado de su constricción espacial al espacio real del espectador –especialmente el de un espectador colombiano, quien podrá sentir que hace parte de un mundo compartido que produce tragedias frecuentemente olvidadas como la de Porfirio-. Porfirio intentó compensar la violenta restricción de su agencia corporal y espacial con la violenta agencia de dos granadas de mano, y falló. Lawrence Grossberg (1996) sostiene que las identidades *espacializan*: su espacio no es sólo el locus de la narración o de la acción, sino también el emplazamiento y la circulación del agente que narra y actúa. La dimensión espacial de la agencia está constituida por los emplazamientos desde los cuales se puede aparecer y ser visto, hablar y ser escuchado, es decir, los emplazamientos desde los cuales se puede actuar con influencia. *Porfirio* media el conflicto al salvar la distancia entre la estera de Porfirio, una víctima de la guerra, y la silla de la sala de cine o el sofá en que se sienta el espectador. Esto es, el filme media la distancia entre cuerpos que se relacionan con el conflicto de modos radicalmente diferentes.

Al permitirle *reinterpretar* las limitaciones de su cuerpo y de su agencia, el filme abre para Porfirio un inesperado espacio de agencia. Al final del filme, Porfirio nos canta su historia; en correspondencia, simpatizamos con él. Con la ayuda de la reproducibilidad mecánica del medio cinematográfico, Porfirio adquiere presencia, resistiendo así el olvido de su historia. Al hacerlo, Porfirio le otorga agencia al filme: su implausible historia y especialmente su presencia le han dado notoriedad al filme, lo cual le permite a este circular y recibir atención, extenderse a través del espacio físico y social, rescatando la historia de Porfirio, y especialmente, *afectando* a sus espectadores. ¿En dónde reside la agencia del filme, en Porfirio, o en *Porfirio*? En ambos. Ambos se *interrelacionan*: Porfirio, en su presencia física y su reinterpretación; *Porfirio*, con su producción de afectos y su circulación. ¿En qué consiste esta agencia? No en la redención de la tragedia de Porfirio. La actitud de Porfirio al final del filme sugiere que él es consciente de que sus espectadores se irán, en tanto que él retornará a su vida como víctima

abandonada por el Estado. Como espectadores, no podemos redimir su situación; empero, nos vamos afectivamente comprometidos, sintiendo los afectos producidos por *Porfirio* aferrados a nuestros cuerpos.

Imágenes móviles, imágenes que mueven

En los tres filmes que considero aquí, la narrativa y las intensidades afectivas ocupan de manera alterna, retomando a Bergson, las posiciones de lo actual y lo virtual. El afecto y la narrativa oscilan entre la posición de lo actual y de lo real, dándole preponderancia a uno u otro según el caso: mientras que en *La sombra del caminante* y *Yo soy otro* la narración toma prevalencia, colocando las intensidades afectivas a su servicio, en *Porfirio*, la narración es mínima, permitiendo que la modulación cinematográfica de afectos adquiera mayor relevancia¹⁷. En la oscilación entre lo narrativo y lo afectivo, ambos elementos se confunden, in-formándose el uno al otro con intensidad variable. Incluso, lo narrativo puede producir afectos: como vimos, tal es el caso con el uso alegórico de las convenciones del género *thriller* que podemos ver en *Yo soy otro*, así como con la narrativa de carácter poético articulada por *La sombra del caminante*. Pero como fuere, en los tres filmes hay una producción de experiencias afectivas que difícilmente se disuelven con la conclusión de la narración, afectos que se extienden hacia el *mundo vital* del espectador.

En Colombia, la audiencia urbana de estos filmes tiene poca necesidad de imágenes crudas de violencia y sufrimiento. Estas ya abundan en la esfera más general de imágenes que median el conflicto armado. Es posible identificar cómo las imágenes de los medios masivos y las representaciones hegemónicas del conflicto han producido una combinación de shock, apatía y distanciamiento manifiesta en las actitudes y el lenguaje con que los colombianos ciudadanos frecuentemente se refieren al conflicto –tal vez algo afín a lo que la teórica del afecto Sianne Ngai (2007) denomina “lo estuplirme”, un sentimiento que amalgama el shock y el aburrimiento-. Existen estudios sociológicos que sugieren esto¹⁸. Esta compleja modalidad afectiva –quizás un rasgo exclusivo de la sociedad colombiana en tanto que su “anacrónico” y prolongado conflicto de relativa baja intensidad no tiene paralelo en el mundo– obstaculiza el compromiso y la acción. La

.....
17 Esto coincide con el argumento de del Río de que la representación y lo afectivo-performático se desplazan entre sí en grados variables pero sin cancelarse mutuamente. Según del Río, hay una “preponderancia variable”, e incluso una interdependencia, en la que “los imperativos representacionales de la narrativa y los imperativos no-representacionales de lo afectivo-performativo se desplazan mutuamente sin cancelarse por completo” (“a variable preponderance,” (...) “the representational imperatives of narrative and the non-representational imperatives of the affective-performative displace each other without ever completely canceling each other out”) (2008: 15, traducción propia).

18 Si bien no es posible considerarlos en detalle aquí, se puede mencionar el informe *Basta ya!* del Grupo de Memoria Histórica (2013), el trabajo de Marco Palacios sobre las formas de legitimación de la violencia en Colombia (2003) y el trabajo del sociólogo Daniel Pécault (2003). En distintos apartados de estos trabajos, y de manera más o menos directa, se identifica la apatía de ciertos sectores de la sociedad colombiana hacia el conflicto y sus víctimas como uno de los obstáculos a vencer para la superación de los legados del conflicto.

sociedad urbana tiende a vivir el conflicto de manera distanciada, como si fuera una anomalía que sólo afecta regiones apartadas. Es esta distancia lo que los tres filmes considerados aquí median.

Los tres filmes promueven un compromiso afectivo con la historia del conflicto, frente a su legado de violencia y sufrimiento, frente a su injusticia, ante su producción de cuerpos rotos y mentes fracturadas. Diferentes estrategias asisten como mediaciones su trabajo, que no se basa en la narración de una historia o el develamiento de una supuesta “verdad”: de hecho, podemos reunir a partir de ellos muy poca información “factual” sobre el conflicto. No conseguiremos en ellos la historia del conflicto, no podremos construir a partir de ellos la memoria de la guerra colombiana. Su contribución a la memoria del conflicto es otra: la producción de la motivación afectiva necesaria para acometer la tarea de encarar la historia del conflicto, y sobre todo, de contribuir a su conclusión y a la superación de sus legados. Los tres filmes provocan reacciones afectivas en sus espectadores que, excediendo los límites de lo narrativo o de la “historia” a la que se refieren, solicitan futuros compromisos y acciones. Su función mediadora consiste en erosionar la producción afectiva de las imágenes, narrativas y discursos hegemónicos que habitualmente median el conflicto armado; consiste en estimular a sus espectadores, en desestabilizarlos y motivarlos a actuar a través de la producción de intensidades que los espectadores registran y conservan en sus cuerpos. Tal es la agencia de estos tres filmes.

Bibliografía

- Bennett, Jill (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Berlant, Lauren (2008). *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press.
- Bergson, Henri (1959). *Obras completas*. México: Aguilar.
- Cadena Arciniegas, Nicolás (2012). “Porfirio Ramírez: de aeropirata a actor de cine”. En: *Revista Credencial*. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/actualidad/porfirio-ramirez-de-aeropirata-actor-de-cine-web>. Fecha de la última consulta: mayo de 2014.
- de Spinoza, Benedictus (1994). *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*. Princeton y Chichester: Princeton University Press.
- del Río, Elena (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1992). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras completas, volumen XVII – “De la historia de una neurosis infantil” (Caso del “Hombre de los lobos”), y otras obras (1917–1919)*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Gordillo, Claudia (2014). *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Grossberg, Lawrence (1996). “Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?”. En: Hall, Stuart y du Gay, Paul (eds.); *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.

- Grupo de Memoria Histórica (2013). *Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad*, Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Guillory, John (2010). “Genesis of the Media Concept”. En: *Critical Inquiry*, vol. 36, nro. 2: pp. 321–362.
- Jameson, Fredric (1977). “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film”. En: *Mass Culture, Political Consciousness and English Studies*. Pp. 843–859.
- Kristeva, Julia (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI.
- Margulies, Ivonne (2003). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Marks, Laura (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Massumi, Brian (1987). “Preface”. En: Deleuze, Gilles y Guattari, Felix; *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian (2002). *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Ngai, Sianne (2007). *Ugly Feelings*. Boston: Harvard University Press.
- Osorio Mejía, Oswaldo (2010). *Realidad y cine colombiano: 1990–2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Palacios, Marcos (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia, 1875–1994*. Bogotá: Norma.
- Pécault, Daniel (2003). *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo.
- Pulecio, Enrique (1999). “Cine y violencia en Colombia”. En: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Sobchack, Vivian (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Suárez, Juana (2010). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

ENTREVISTA A PAULO ABRÃO



Fotografía: Gabriela Salomone

“En Brasil hemos derrotado el miedo a discutir el pasado”

POR MARCOS TOLENTINO*

*Magister en Historia por la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp) en Brasil. Actualmente es estudiante del Doctorado en Historia en la misma universidad y desarrolla su tesis sobre las modalidades de inserción de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención en el movimiento argentino de derechos humanos, a partir del caso de la *Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos*.

En esta entrevista, Paulo Abrão, flamante Secretario Ejecutivo de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, cuenta su reciente experiencia como presidente de la Comisión de Amnistía de Brasil. Como funcionario de gobierno, reflexiona acerca de los desafíos y alcances de la creación de políticas de preservación de la memoria histórica sobre la dictadura brasileña (1964-1985) y de educación para la democracia y los derechos humanos en su país. A su vez, a partir del cargo que ocupó dirigiendo el Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos (IPPDH) del Mercosur, describe los avances en la construcción de una integración regional en el área de derechos humanos¹.

Marcos Tolentino: ¿Cómo empezó su vínculo con los temas de los derechos humanos y la memoria?

Paulo Abrão: Mi vinculación con estos temas empezó en la universidad, a partir de mi participación en el movimiento estudiantil, del desarrollo de actividades de extensión y de asesoría jurídica popular, fundamentalmente en temas relacionados con cuestiones ambientales y de lucha por la vivienda. Después, ya como docente, coordiné núcleos de extensión en el área de derechos humanos hasta que, en 2007, el Ministerio de Justicia me invitó a presidir la Comisión de Amnistía². Es decir, me convocaron para ser el presidente del órgano oficial del Estado brasileño que desarrolla políticas de reparación y memoria para las víctimas de la dictadura.

M.T.: ¿Cómo caracterizaría el trabajo desarrollado por la Comisión de Amnistía?

P.A.: La Comisión trabajaba bajo el entendimiento de que el elemento central de la agenda de la transición brasileña estaba centrado en las reparaciones económicas a las víctimas de la dictadura. La primera medida que adoptamos en ese proceso fue desburocratizar la acción, el deber y la obligación de reparación del Estado, transformándolo en un proceso verdaderamente político e histórico. La idea era que cada nuevo testimonio sobre violaciones que llegara a la Comisión tenía que hacerse público. Y, a su vez, se proponía dar una dimensión de reparación integral conforme los preceptos del Sistema Interamericano de Derechos Humanos. Es decir, no solamente otorgar indemnizaciones, sino también impulsar medidas de reconocimiento, de homenajes públicos, o sea, de reparación desde un punto de vista simbólico y moral. Y a partir de allí, generar medidas de apoyo y de reparación psicológica a las víctimas.

1 Haciéndonos eco de esa membresía regional, en momentos en los cuales la reparación parece dificultada en Brasil por una democracia que se ha visto vulnerada, pensamos desde *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* que cobran mayor relevancia las palabras del propio Abrão, especialmente cuando sostiene que “discutir la memoria es el mejor mecanismo para generar las bases mínimas de una lógica de la no repetición”. Esta entrevista fue realizada el 21 de septiembre de 2015, en la sede del IPPDH, en la ex ESMA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuando Abrão ocupaba el cargo de Secretario Ejecutivo del IPPDH y Brasil estaba todavía bajo la presidencia de Dilma Rousseff [*Esta nota y las siguientes notas al pie corresponden a los editores de la revista*].

2 La Comisión de Amnistía (Comissão de Anistia) fue creada en Brasil por la ley 10.559 el 13 de noviembre de 2002 con el objeto de reparar los actos de excepción, arbitrio y las violaciones a los derechos humanos perpetradas entre 1946 y 1983. Se trata de un órgano del Ministerio de Justicia de Brasil, formado por 25 miembros (agentes de la sociedad civil y profesores universitarios fundamentalmente). Lleva presentadas más de 75.000 solicitudes de amnistía y desde 2007 comenzó a promover diversos proyectos de educación, ciudadanía y memoria. Véase: <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/anistia>

M.T.: ¿Qué recepción tuvo esa reformulación del sentido de la reparación?

P.A.: Eso permitió dos cosas fundamentales. La primera fue que tuvo lugar una resignificación del trabajo de la Comisión de Amnistía que se convirtió en un órgano de implementación de reparaciones entendidas en una perspectiva más amplia y de formulación e implementación de políticas públicas de memoria. La segunda fue que en ese proceso de transformación del papel que la Comisión tenía en la transición brasileña, pudimos tocar una herida abierta que era justamente el cuestionamiento existente en torno de los límites de la Ley de Amnistía³.

M.T.: ¿Cómo fue que el trabajo de la Comisión logró transformar el concepto de "amnistía"?

P. A.: Nosotros lo que hicimos fue replantear la cuestión de la amnistía, de manera que dejara de significar un acto por el cual el Estado perdonaba a las personas que había perseguido en el pasado y pasara a ser entendida como un pedido de disculpas del Estado hacia todos los individuos indebidamente afectados por los actos de excepción. Ese cambio hermenéutico en el concepto de amnistía en Brasil trajo consigo el problema de la ambigüedad asociada al término por su contexto de producción, es decir, el contexto histórico en que aquella ley fue aprobada en el país. A diferencia de otros países, en Brasil la Amnistía fue objeto de una disputa social, fue una conquista de la sociedad. Y, al mismo tiempo, significó la impunidad para todos los perpetradores de las violaciones a los derechos humanos. El término cargaba consigo un derrotero de la dictadura, que no admitía cualquier tipo de amnistía, sobre todo si generaba solamente la libertad de los presos políticos o habilitaba cualquier medida de reparación. Esa es la doble cara que tiene la ley de 1979 en Brasil. Por un lado, significó la tentativa de una imposición de olvido y de impunidad y, por el otro, la libertad de los presos políticos, las primeras

LO QUE HICIMOS FUE REPLANTEAR LA CUESTIÓN DE LA AMNISTÍA, DE MANERA QUE DEJARA DE SIGNIFICAR UN ACTO POR EL CUAL EL ESTADO PERDONABA A LAS PERSONAS QUE HABÍA PERSEGUIDO EN EL PASADO Y PASARA A SER ENTENDIDA COMO UN PEDIDO DE DISCULPAS DEL ESTADO HACIA TODOS LOS INDIVIDUOS AFECTADOS POR LAS VIOLACIONES A LOS DERECHOS HUMANOS.

medidas de reparación, las posibilidades y la apertura concreta de un marco jurídico en nuestro proceso de transición.

Superar el negacionismo histórico

M.T.: ¿Qué iniciativas se pusieron en práctica con ese nuevo programa de reparación?

P. A.: Uno de los principales proyectos que desarrolló la Comisión para dar cuerpo al nuevo programa brasileño de reparación y a la nueva concepción de amnistía fueron las Caravanas de Amnistía, a partir de las cuales dejamos de hacer nuestras deliberaciones y tomar decisiones desde la comodidad de los salones de mármol del Palacio de Justicia y empezamos a realizar sesiones públicas e itinerantes por todo el país. Las Caravanas facilitaron la circulación de testimonios que hicimos públicos para generar un proceso de movilización local que pudiera activar el debate en torno a la memoria y a la historia, así como cuestionar algunos sentidos comunes, tales como aquellos que afirmaban que reabrir esas discusiones en el país era poner en riesgo de desestabilización a nuestras instituciones democráticas o que se reabrirían "heridas indeseadas". El enfrentamiento con ese "negacionismo histórico" fue quizá el primer desafío con el que tuvieron que enfrentarse las Caravanas

³ Hace referencia al nombre popular dado a la Ley N° 6.683 promulgada durante el gobierno militar en 1979 que amnistió a los presos políticos (e hizo posible el retorno de sus exilios) pero también dejó impunes a los militares y a las Fuerzas de Seguridad responsables de las violaciones a los derechos humanos.

UNA TRAYECTORIA EN DERECHOS HUMANOS Y DEMOCRATIZACIÓN

Paulo Abrão es Magíster en Derecho por la Universidad de Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Diplomado en Derechos Humanos y Procesos de Democratización por la Universidad de Chile y Doctor en Derecho por la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Por muchos años fue profesor de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) y actualmente forma parte del plantel docente del Programa de Doctorado en Ciencias Políticas y Jurídicas de la Universidad Pablo de Olavide (España). A lo largo de su trayectoria ha gestionado ámbitos académicos, no gubernamentales, gubernamentales e internacionales en derechos humanos, promoviendo y coordinando equipos de trabajo diversos y plurales. Su preocupación constante ha sido la de generar mecanismos formales de diálogo, supervisión y participación directa de la sociedad civil. Mediante este desempeño ha dirigido numerosos proyectos de cooperación internacional. A su vez, en el ámbito local, entre 2007 y 2014, se desempeñó como funcionario de gobierno en el cargo de Secretario Nacional de Justicia en Brasil antes de asumir como presidente de la Comisión de Amnistía (*Comissão de Anistia*) de ese país. Al mismo tiempo, entre 2012 y 2014 fue presidente del Comité Nacional para Refugiados (Conare) y del *Comitê Nacional para o Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas*. Ha tenido también un rol protagónico en otros procesos de democratización y reparación en la región, a partir de su nombramiento en 2009 como juez del Tribunal Internacional para la aplicación de la justicia restaurativa en El Salvador y, luego, con su desempeño como Secretario Ejecutivo del IPPDH.

de la Amnistía. Fue un proceso de convencimiento de la sociedad sobre la importancia de discutir el pasado y de mirar hacia el futuro reconociendo los errores del pasado, aprendiendo de la experiencia histórica de represión e identificando las permanencias de una cultura autoritaria producida a lo largo de veintidós años de dictadura, que todavía se hace presente en nuestra sociedad. El movimiento de Caravanas de Amnistía fue el ejemplo simbólico de que habíamos derrotado el miedo a discutir el pasado y eso fue muy significativo.

M.T.: ¿Qué otros proyectos fueron desarrollados por la Comisión?

P. A.: Un segundo proyecto que desarrollamos fue el de "Marcas da Memória" (Marcas de la Memoria) que se financió con el presupuesto gubernamental de la propia Comisión. El proyecto recuperaba e impulsaba iniciativas de memoria producidas por la sociedad civil, por entidades de derechos humanos, por organi-

EL ENFRENTAMIENTO CON ESE "NEGACIONISMO HISTÓRICO" FUE QUIZÁ EL PRIMER DESAFÍO CON EL TUVIERON QUE ENFRENTARSE LAS CARAVANAS DE LA AMNISTÍA. FUE UN PROCESO DE CONVENCIMIENTO DE LA SOCIEDAD SOBRE LA IMPORTANCIA DE DISCUTIR EL PASADO Y DE MIRAR HACIA EL FUTURO RECONOCIENDO LOS ERRORES, APRENDIENDO DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA DE REPRESIÓN E IDENTIFICANDO LAS PERMANENCIAS DE UNA CULTURA AUTORITARIA PRODUCIDA A LO LARGO DE VEINTIDÓS AÑOS DE DICTADURA.

zaciones de presos políticos y de familiares de muertos y desaparecidos políticos, con el propósito de que ellos también participaran de las disputas por la narrativa del pasado a partir de sus propias perspectivas. Buscábamos facilitar la circulación de esas narrativas para que fueran públicas y participaran de la construcción de una síntesis en torno a lo que había sido y a lo no había sido la dictadura, y que pudieran así resignificar ese pasado. Esa producción de memoria a través de proyectos, apoyados por la Comisión de Amnistía, permitió el desarrollo de un conjunto de iniciativas plurales que incluyeron exhibiciones fotográficas, la reconstrucción de biografías, la publicación de documentos privados que formaban parte de archivos familiares y la producción de documentales sobre la historia reciente con énfasis en la perspectiva de las víctimas. Además, se organizaron seminarios que diseminaron en todo el país los significados de la justicia de transición, como un principio orientador de los mecanismos de tratamiento de la herencia autoritaria.

M.T.: ¿Qué impacto tuvieron esas iniciativas?

P.A.: Ese empoderamiento de la memoria desde la na-

LA NARRATIVA DE LA TRANSICIÓN BRASILEÑA COMO "FRUTO DE UN PACTO", DE UN ACUERDO BÁSICO PARA VIVIR EN DEMOCRACIA, CONTIENE EN SÍ UNA VIOLENCIA: LA DE LA INVISIBILIZACIÓN DE LA LUCHA DE LOS FAMILIARES DE MUERTOS Y DESAPARECIDOS.

rrativa de las víctimas vino con una fuerza nueva que generó cambios en la formación política de la sociedad. Demostró que todavía había cuestiones pendientes de nuestra transición y que, a pesar de que ya habían pasado cincuenta años desde el golpe de estado y mucho tiempo desde el final de la dictadura, todavía necesitábamos, por ejemplo, la creación de una comisión de verdad. Además produjo un reconocimiento de que eso agregaría una contribución positiva para la profundización de la democracia en Brasil, ya no más en un sentido de afirmación de la reconciliación, sino en un doble sentido. Primero, al generar una desprivatización del dolor, transformando algo que había sido estigmatizado como un problema concerniente



Fotografía: Gabriela Salomone

a unas pocas familias en una cuestión de política nacional, de toda una sociedad, que debía ocupar un rol central en la agenda pública, social y política del país. Segundo, al generar nuevas formas de movilización en la sociedad brasileña. Nosotros sabíamos que los avances en la agenda transicional dependían de una movilización. Sobre todo, para cuestionar públicamente la validez de la Ley de Amnistía de 1979 como regla de impunidad y para señalar la necesidad de que Brasil adoptase en su sistema jurídico los tratados y convenciones internacionales de derechos humanos, que afirman la imprescriptibilidad de los crímenes contra la humanidad y la imposibilidad de la vigencia de amnistías a los responsables de las violaciones, y los califican como obstáculos al derecho a la protección judicial de las víctimas.

M.T.: ¿De qué manera las actividades de la Comisión de Amnistía contribuyeron para que se comprendiera que los efectos de la dictadura no se restringían a espacios localizados ni concernían solamente a unas pocas víctimas?

P.A.: Eso fue muy emblemático, porque desnudó una de las principales falacias presentes en el imaginario social brasileño acerca de la narrativa de la dictadura. La falacia de la *ditabranda* (dictadura blanda), según la cual la dictadura brasileña fue menos violenta que otras de la región porque produjo un número menor de víctimas fatales. Como si la violencia de una dictadura pudiera ser medida por la cantidad de cuerpos que ella produce y no por la cultura autoritaria que ella proyecta en el tiempo. A nosotros eso nos parecía claro en una sociedad en la que, pasados más de treinta años del final de la dictadura, no se lograba discutir pública y abiertamente ese trauma. Una sociedad que, en cambio, reaccionaba mal cuando eran cuestionadas las bases sociales del golpe, los apoyos tanto populares como empresariales que recibió el golpe militar en Brasil. Es sabido que ninguna dictadura se sostiene por veintidós años sin tener algún tipo de apoyo social. Todo eso demuestra cómo la represión brasileña, a su

manera, tuvo a amplios espectros sociales como blancos de sus acciones. O sea, lo que diferencia de algún modo la dictadura brasileña de las demás que ocurrieron en el Cono Sur es, entre otros factores, el hecho de haber sido la primera en un contexto más agudizado de Guerra Fría. En ese marco, sus métodos de represión a los movimientos de resistencia eran aún muy plurales, hasta que se llegó a un determinado momento, los denominados años de plomo, cuando el método represivo privilegiado fue el exterminio de las fuerzas de resistencia. Eso ocurrió en una época más o menos coincidente de la instalación de las otras dictaduras en la región que, incluso, empezaron la implementación de su represión violenta con la colaboración de las Fuerzas Armadas brasileñas. Por ello, las medidas de reparación que hoy se implementan son una respuesta a los métodos represivos más recurrentes del régimen en Brasil: la renuncia arbitraria de trabajadores de sus puestos de trabajo, ya fuera en el sector público o en el privado y una práctica masiva de encarcelamientos arbitrarios producidos en un corto espacio de tiempo, seguidos o no de prácticas de tortura.

La invisibilización de la lucha de los familiares

M.T.: ¿Cómo fue la relación de la Comisión con los sectores de la sociedad brasileña históricamente movilizados en torno a cuestiones de la memoria, la verdad y la justicia?

P.A.: El papel jugado por la sociedad brasileña en la agenda democrática siempre fue protagónico. Desde la lucha social por la amnistía, a través de los comités femeninos que la impulsaron, de los llamados "Comités brasileños por la Amnistía", pasando por el movimiento por las *Diretas Já*⁴ e incluyendo toda la dinámica creativa que se generó alrededor de la Asamblea constituyente. Es decir, de la elaboración de nuestra nueva constitución de la República en el 1988, que plasmó las principales conquistas que tenemos en cuanto a libertades públicas en Brasil hoy. Después de la aprobación de esta constitución, que contiene la

⁴ *Diretas Já* fue una campaña política llevada adelante durante la dictadura, entre 1984 y 1985, que reivindicaba el derecho de elegir al presidente del país por voto directo.

riqueza de nuevos derechos que hasta entonces estaban limitados y que fueron incorporados a la ley más importante del país, se generó una fragmentación de las luchas sociales y una expansión del movimiento de derechos humanos en Brasil que no quedó restringida a la demanda por las violaciones cometidas durante la dictadura. Hubo un fortalecimiento de la reivindicación por la identidad de las mujeres, de los pueblos originarios, de los ancianos, de la juventud, de los *sem terra* (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra). Esta expansión se contraponía a la etapa anterior, caracterizada por un enemigo común, que era la dictadura, y cuyo objetivo principal era la reconquista democrática. De algún modo, eso vació la agenda específica de la lucha por la justicia y la memoria. Y en ese punto reside una segunda diferencia del caso brasileño con el caso argentino, por ejemplo. En Argentina hubo una movilización siempre muy fuerte de esa área, que nunca dejó de existir. Pero es preciso comprender que esa narrativa de la transición brasileña como “fruto de un pacto”, de un acuerdo básico para vivir en democracia, contiene en sí una violencia: la de la invisibilización de la lucha de los familiares de muertos y desaparecidos.

M.T.: ¿Hubo alguna recuperación por parte de la Comisión de Amnistía de prácticas desarrolladas en el marco de los procesos de lucha por la verdad y la justicia?

P.A.: Una de las iniciativas estatales que fue recuperada por la Comisión de Amnistía fue la experiencia previa de la Comisión Especial de Muertos y Desaparecidos, instalada en 1995, que tenía el propósito de promover la reparación y admitir la responsabilidad del Estado en los actos de violencia. Es muy interesante que en esta trayectoria hemos vivido diferentes olas de movimientos alrededor de la memoria. En un primer momento tuvo lugar el surgimiento del movimiento de familiares de muertos y desaparecidos que fue seguido –en un segundo momento– por el surgimiento de muchas organizaciones de ex presos políticos, sobrevivientes, trabajadores y sindicalistas exonerados, profesores que fueron alejados de sus puestos universitarios, lo cual generó la creación de varios frentes de movilización en todo el país. Por último, el

actual momento fue el de creación de los comités sociales por la verdad que participaron del proceso de presión por la aprobación de la ley que creaba la Comisión Nacional de Verdad en el Congreso Nacional y que, posteriormente, hicieron el seguimiento de su trabajo. En esa trayectoria de los movimientos sociales se ampliaron los sujetos militantes más allá de las víctimas, en una verdadera cadena de solidaridad que ha captado el mensaje de que discutir la memoria es el mejor mecanismo que tenemos para generar las bases mínimas de una lógica de la no repetición.

M.T.: ¿Cómo evalúa usted los resultados del trabajo de investigación de la Comisión Nacional de Verdad?

P. A.: Esa es una cuestión todavía abierta. En mi lectura, con la entrega del informe de la Comisión Nacional de Verdad en 2014 fue señalada para la sociedad una cuestión que involucra a las tres corrientes que, desde el inicio, se movilaron alrededor de la creación de la Comisión. Una corriente entendía que su creación era necesaria como solución alternativa a la ausencia de justicia, concibiendo así la lógica de la verdad como alternativa a la justicia y con la expectativa de que la Comisión pondría un punto final a esa discusión. Una segunda expresión era la que entendía que la creación de la Comisión sería una oportunidad de acumulación de fuerzas para que se generara en Brasil un mejor ambiente jurídico para el cuestionamiento formal a la impunidad. Incluso para sensibilizar al Poder Judicial sobre la necesidad de reinterpretar la Ley de Amnistía y de reconocer las iniciativas que el Ministerio Público Federal viene impulsando en ese campo. Y una tercera fuerza comprendía que la creación de una comisión de verdad era apenas un elemento más de ese mecanismo de tratamiento de la historia, que no necesariamente se relacionaba con la dinámica del proceso de disputas en torno de la justicia. Concebía así que, aunque se vinculaba con ese proceso de construcción de la verdad, la lucha por la justicia era concomitante, pre-existente y permanente, y que la existencia o no de una comisión de verdad podría simplemente agregar más elementos probatorios a los que fueron generados por el trabajo investigativo del Ministerio Público Federal. Pasados ocho meses de la



80ª Caravana de Amnistía, Río de Janeiro, Praça Floriano, 1 de Abril de 2014. Inauguración del Monumento al Nunca Más

Fotografía: Luiz Roberto de Carvalho Narazaki. Acervo de la Comisión de Amnistía

SI NO CUIDAMOS BIEN LA DEMOCRACIA CORREMOS EL RIESGO DE REPETIR DISCURSOS AUTORITARIOS COMO LOS QUE FUERON EXPRESADOS EN LAS MANIFESTACIONES RECIENTES EN BRASIL, REIVINDICANDO EL “RETORNO DE UNA DICTADURA”, RECLAMANDO POR “MÁS REPRESIÓN CONTRA LOS MOVIMIENTOS SOCIALES”, DEFENDIENDO “LA RESTRICCIÓN A LOS DERECHOS DE LAS MINORÍAS”. LA DEMOCRACIA NO ES UN HECHO EN SÍ MISMA, ES UN PROCESO Y DEBE SER PERMANENTEMENTE CUIDADA.

entrega del Informe, esas tres formas de comprender e impulsar la comisión de verdad están ahora en disputa porque aún es incierto cuál realidad imperará. Esa es una cuestión que está todavía abierta, pero creo que la sociedad civil tiene un rol fundamental en ese proceso para decidir cuáles serán los próximos pasos.

M.T.: ¿Qué sucede entonces con los efectos generados por los comités sociales de verdad en universidades, sindicatos y otros espacios?

P. A.: Son los elementos principales de la continuidad de esa agenda y de su fortalecimiento, que pasan nece-

sariamente por la continuidad del trabajo de la Comisión Especial de Muertos y Desaparecidos, por la implementación de todos los proyectos de la Comisión de Amnistía, por la finalización de los trabajos de las comisiones estatales, municipales, gubernamentales que fueron creadas y por la disposición a una renovación generacional que esa misma agenda permitió. Es decir, con la participación de la juventud en los comités sociales, en las movilizaciones alrededor de la justicia, en los eventos de las Caravanas por la Amnistía (que hoy en día son realizadas en escuelas de la periferia, por ejemplo) y con la participación en las actividades y proyectos que Marcas de Memoria desarrolla



Acervo de la Comisión de Amnistía

81ª Caravana de Amnistía, San Pablo, Cámara Municipal, 4 de Abril de 2014

por todo el país. Y, aún más, yo espero que se genere una percepción en determinados sectores de nuestra sociedad de que si no se cuida bien a la democracia siempre corremos el riesgo de vivir acontecimientos como los que vivimos recientemente cuando algunos discursos autoritarios fueron expresados en las manifestaciones recientes en Brasil, reivindicando el “retorno de una dictadura”, reclamando por “más represión contra los movimientos sociales”, defendiendo “la restricción a los derechos de las minorías”. La democracia no es un hecho en sí misma, es un proceso y debe ser permanentemente cuidada.

M.T.: ¿Considera que otra particularidad que tenemos en Brasil es la fuerte demanda, tanto por parte de los movimientos sociales como por parte de los académicos, de la apertura de los archivos producidos por la dictadura?

P.A.: La dictadura brasileña tuvo una estrategia de salida del poder que abarcaba tres medidas. La primera era la aprobación de una Ley de Amnistía. La segunda, buscaba mantener las elecciones indirectas para presidente de manera que el primer presidente civil electo sucesor del régimen autoritario no tuviera una lógica de ruptura y sí de compromisos con continuidades. Y la tercera consistió en la tentativa de destruir los archivos, tentativa que impidió un acceso inmediato al conocimiento de las barbaridades y violencias de la dictadura y, consecuentemente, impactó en una difi-

cultad para generar olas de indignación que pudieran cuestionar toda una época de sombras. Por ese motivo, la lucha por la apertura de los archivos de la dictadura siempre fue una consigna de primer orden de los movimientos brasileños. Aunque algunos centros de represión aún hoy no han puesto sus documentos a disposición del acceso público de manera integral, la reconstrucción de las principales estructuras represivas ya ha sido realizada por la academia brasileña, por los centros de investigación y documentación y, posteriormente, por las comisiones de verdad. Nosotros siempre tuvimos una situación peculiar que es el hecho de que suelen aparecer conjuntos documentales que se creían destruidos o desaparecidos en manos de agentes del régimen dictatorial. Esto nos hace creer que todavía puede estar disponible parte de esa documentación que detalla el funcionamiento de las estructuras represivas y que nos ayudaría a identificar la responsabilidad individual de autores de las detenciones, desapariciones y torturas sistemáticas. Por ese motivo, tal reivindicación nunca ha dejado de estar entre las principales demandas y reivindicaciones de la lucha social.

Una tarea de alcance regional

M.T.: ¿Cómo surgió la invitación a asumir la dirección del Instituto de Políticas Públicas de Derechos Humanos del Mercosur (IPPDH)?

P. A.: En los últimos cuatro años estuve a frente de la

EL INSTITUTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS EN DERECHOS HUMANOS DEL MERCOSUR ES ACTUALMENTE UNA REPRESENTACIÓN “ANTI-CÓNDOR”. SI EN EL PASADO LOS PAÍSES COOPERABAN ENTRE SÍ PARA REPRIMIR A SUS CIUDADANOS, HOY LOS PAÍSES SE INTEGRAN Y COOPERAN PARA PROTEGER Y PROMOVER LOS DERECHOS HUMANOS.



Fotografía: Isaac Amorim. Acervo de la Comisión de Amnistía

87ª Caravana de Amnistía, Brasilia, Ministerio de Justicia, 19 de septiembre de 2014

Secretaría Nacional de Justicia en Brasil donde pude actuar en áreas muy importantes alrededor de la cooperación jurídica internacional. Al mismo tiempo, esto supuso una actuación en la construcción de políticas públicas regionales de derechos humanos, pues las áreas que estaban bajo mi jurisdicción necesariamente impusieron algún tipo de trabajo integrado con otros países. Eran las áreas migratorias, de refugio, de trata de personas y de combate a la corrupción, al crimen organizado transnacional y contra el lavado de dinero. Esto, de alguna manera, nos preparó para esa actuación en los foros internacionales, de modo que cuando terminé mi gestión como Secretario Nacional de Justicia fui invitado por el gobierno brasileño para ser postulado en mi actual función. Se trata de un mandato de dos años, y, coincidentemente con mi salida de la secretaría, se iniciaba la gestión brasileña, porque hay una alternancia pautada entre los países del Mercosur para ocupar la dirección del instituto y, en esa ocasión, era el turno de Brasil.

M.T.: ¿Qué tareas se desarrollan en el IPPDH relativas a la temática de la memoria en la región y, sobre todo, en torno al Plan Cóndor?

P.A.: Los temas relativos a la memoria tienen una importancia ontológica para los trabajos del IPPDH porque el instituto actualmente es una representación “anti-Cóndor”. Si en el pasado los países cooperaban entre sí para reprimir a sus ciudadanos, hoy los países se integran y cooperan entre sí para proteger y promover los derechos humanos. Y el IPPDH es uno de esos órganos que ayuda en esa tarea que fue instituida a partir de la creación de la Reunión de Altas Autoridades en Derechos Humanos del Mercosur. A través de ese foro semestral, en el cual participan no solamente los gobiernos sino también la sociedad civil, se generaron las políticas regionales, en la búsqueda de la afirmación de principios comunes. Se trataba de encontrar directrices que pudieran ser cumplidas en cada una de las naciones y que fueran eficaces en el proceso de construcción de una identidad regional latinoamericana, que es la base de nuestra integración. Luego uno de los temas importantes es justamente la memoria, la verdad, la justicia y la reparación. Y en el 40º aniversario del Operativo Cóndor, el IPPDH en cooperación con otras instancias del Mercosur, como la Unidad de Participación Social, la reunión de ministerios públicos de Mer-

cosur y la propia Reunión de Altas Autoridades en Derechos Humanos de Mercosur está generando un conjunto de actividades. Éstas abarcan la publicación de una obra común que reúna la perspectiva de todos los países acerca de las consecuencias del Operativo Cóndor y la realización de un encuentro que convoque a los principales actores del sistema judicial que han velado por acciones judiciales de crímenes contra la humanidad relacionados con el Operativo Cóndor (sobre todo en Argentina, Chile e Italia, en donde hay una causa en curso) para posibilitar una articulación entre esos actores. Nosotros convocamos un encuentro con organizaciones de lucha por la verdad, la memoria y la justicia de esos países para que también se genere una agenda de articulación propia, para que haya una respuesta integrada a la evidencia de que en el pasado nuestros propios Estados nos persiguieron. A su vez, desde el punto de vista de las políticas regionales fueron aprobados dos instrumentos muy importantes. Uno es un protocolo de intercambio de documentación entre los países que ayudó mucho en el proceso de sistematización de información de la Comisión de Verdad. Otro es una base de datos sobre archivos del Plan Cóndor que ubica toda la información disponible en los diferentes países que participaron de esa articulación de las dictaduras en el pasado. Esto último genera una sinergia muy positiva, porque suele ocurrir que una prueba para una acción judicial en curso en Argentina depende de un documento que fue encontrado en Paraguay, Chile, Uruguay o, incluso, en Brasil. O, por ejemplo, que la comprobación de que las dictaduras estaban integradas en el intercambio de información pasó por el hallazgo de que fotografías de identificación de presos políticos utilizadas en las cárceles argentinas habían sido tomadas en el sistema de seguridad brasileño, cuando esos individuos estaban allá refugiados o exiliados. Todo eso genera una nueva agenda, que es una agenda de fortalecimiento del ambiente democrático en la región.

M.T.: En Brasil existe un sentido común compartido en el imaginario social sobre el “país del olvido”, en particular cuando se lo compara con los otros países de la región, principalmente Argentina, en donde la

NOSOTROS CONSTRUIMOS NUESTRA IDENTIDAD POR LA IMPOSICIÓN DEL OLVIDO DE LOS GRANDES GENOCIDIOS DE LA COLONIZACIÓN, DE LA ESCLAVITUD, DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS, ESA PERCEPCIÓN ES EVIDENTE EN EL PRESENTE CUANDO DEBATIMOS ABIERTAMENTE ESOS PATRONES, ESOS RESQUICIOS DE UNA SOCIEDAD PATRIMONIALISTA, AUTORITARIA, MACHISTA, QUE SIEMPRE DE MANERA VELADA NIEGA SU PASADO VIOLENTO.

memoria tiene una presencia social y cultural más visible. Por otro lado, como usted señaló antes, eso genera una invisibilización de la historia de movilizaciones de sectores de la sociedad civil, así como de las iniciativas gubernamentales que produjeron y siguen produciendo memorias. ¿Cómo analiza esa dicotomía entre memoria y olvido a partir de la cual muchas veces se interpreta el caso de la dictadura brasileña?

P.A.: Nosotros tenemos una tradición de no enfrentar nuestros problemas de manera abierta y directa. Sí, es verdad que la cultura del *jeitinho brasileiro* (manera brasileña) trae aparejada una idea de flexibilidad, de capacidad de adaptación del brasileño, pero el otro lado de la moneda es que no permite que se radicalicen las soluciones para nuestros principales dramas sociales. Y una de esas cuestiones está vinculada a la dimensión de la memoria. Al no admitir públicamente nuestros errores, al no ejercer la memoria, generamos un ambiente de incapacidad de diagnóstico real de los problemas. Más allá de la necesidad de construcción de otra ética –que asuma valores como la transparencia, la verdad y la memoria en contraposición a la lógica del olvido o a la cultura del sigilo–, no me gusta la afirmación de que Brasil está atrasado en relación a los otros países en la agenda de la memoria. Yo pienso que esas agendas de la transición tienen que ser analizadas desde una perspectiva contextual de la historia de las peculiari-



Fotografía: Gabriela Salomone

dades de cada país y de las respuestas que ellos son capaces de generar a lo largo del tiempo. Dicho esto, al mismo tiempo esa comparación no deja de ser positiva desde una perspectiva de presionar desde afuera para que haya avances en determinadas luchas dentro del país, a partir de los ejemplos de los demás países de nuestra región. Y creo que esa dinámica es muy legítima. Si, por un lado, nosotros construimos nuestra identidad por la imposición del olvido alrededor de los grandes genocidios de la época de nuestra colonización, de la esclavitud, de los pueblos originarios, esa percepción pasa a ser evidente en el presente cuando debatimos abiertamente esos patrones, esos resquicios de una sociedad patrimonialista, autoritaria, machista, que siempre de manera velada niega su pasado violento. Luego, la memoria viene a cumplir un papel estratégico en ese proceso. Por otro lado, nosotros tenemos una historia de resistencia muy emblemática, de líderes populares que siempre han enfrentado ese estado de cosas, que es una memoria muy intensa y muy fuerte. Lo que pasa

es que hay un proceso ideológico de invisibilización y de disminución del protagonismo de esos agentes históricos, lo que hace que esa memoria no sea de ningún modo reconocida en la gran escala. Pero, en el caso en que fuera ejercida y alcanzara el mismo nivel de diseminación que la “versión de los vencedores”, es cierto que quizá hoy nosotros no estaríamos afirmando con toda tranquilidad que el brasileño “es un hombre cordial y pacífico”. Percibiríamos lo contrario, que nosotros también tenemos una identidad de resistencia, de lucha por los derechos, de enfrentamiento al autoritarismo y a la opresión. De algún modo la memoria nos ayuda a afirmar esa nueva identidad para el país. X

Toda dictadura es política

HERNÁN EDUARDO CONFINO*

Acerca de *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*, de Paula Canelo, Buenos Aires, Edhasa, 2016, 262 páginas.



La Historia recorta a la historia. La mayúscula de la primera visibiliza su complejo de inferioridad frente a la segunda, inaprensible en su totalidad. En ese intento por suturar la carencia que presenta la disciplina con respecto a su objeto, resulta relevante considerar qué tipo de historia se quiere contar. Este *excursus* es de total conocimiento de Paula Canelo y así lo plasma en su último libro, *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. En él, deshilvana la trama del “Proceso de Reorganización Nacional” (PRN) desde una perspectiva muy precisa: los objetivos políticos del régimen. Así, concibe al Estado como agente activo y no como un reflejo estructural de la relación de fuerzas imperantes en

la sociedad civil. Así, también, se focaliza en su *métier*: el actor militar.

Continuador temático de *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone* (2008), el último libro de Canelo se inscribe, sin embargo, en un registro menos académico que aquél, más didáctico y con una pretensión divulgadora que evidencia las preocupaciones docentes que subyugan a la autora y que se conjugan eficazmente con su tarea investigativa: Investigadora de CONICET, socióloga de la UBA, Magíster en Ciencia Política por la UNSAM y Doctora en Ciencias Sociales por la FLACSO, ha centrado en las FFAA el núcleo de sus desvelos teóricos.

Reafirmando la autonomía de la política y, con ello, contemplando la posibilidad de la contingencia y la pugna de intereses como presupuesto indispensable del acontecer histórico, Canelo se distancia de lo que denomina un “*mainstream* de sentidos sobre la dictadura”, que habría cristalizado a partir de una “confluencia de las agendas académicas y las político-gubernamentales” (p. 30), moldeando dos interpretaciones principales: la primera, que señala la posibilidad de entender la dictadura enfatizando el estudio de los actores civiles que la acompañaron; la segunda, a la que la autora califica de interpretación “economicista”, que sostiene que el régimen militar habría sido –fundamentalmente– el brazo armado de la imposición del neoliberalismo en Argentina. Si bien la autora no niega los vínculos entre el gobierno *de facto* y el cambio del modelo económico en Argentina, descreo de la interpretación que ubica a la dictadura como predicado de las recetas económicas. Interpretaciones tranquilizadoras en tanto y en cuanto dotan al PRN de una racionalidad y coherencia que ciertamente no tuvo. Canelo opta por bucear más allá de la simpleza que ofrece el *mainstream*.

Para ello, analiza un corpus documental producido –casi– enteramente por personal militar. En primer lugar, los llamados “Planes Políticos”, “documentos reservados producidos entre 1976 y 1979” (p. 14). En segunda instancia, las “Actas Secretas de la Dictadura”,

“uno de los hallazgos documentales más importantes de las últimas décadas sobre el Proceso” (p.14), que condensan los temarios de las reuniones realizadas por la Junta Militar a lo largo de casi todo el período en que detentaron el poder. Es la combinación entre los Planes Políticos y las Actas Secretas –sumados a otras fuentes complementarias como entrevistas a protagonistas, leyes y documentos partidarios, entre otras– la que permite a la autora afinar el análisis sobre los intentos frustrados de refundación política que pretendió llevar a cabo el PRN.

El libro, además de la “Introducción” y la “Conclusión”, cuenta con tres capítulos que responden fundamentalmente a un orden cronológico. El capítulo inicial se encuentra dedicado a los primeros planes y a la definición de la “cuestión política”. El segundo, por su parte, se ocupa de los consejeros civiles y los planes político-institucionales de cada una de las tres armas. Por último, Canelo aborda la derrota del PRN a partir de factores internos, como el inmovilismo que trajo aparejada la interna militar, y de factores externos, merced a la gravitación de la oposición nucleada en torno a la defensa de los DDHH hacia 1979, intensificada por la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en septiembre de ese año. La Guerra de Malvinas, finalmente, mellaría la imagen victoriosa de las FFAA y sellaría la suerte del PRN.

Canelo pone de relieve la dificultad que entrañó para las FFAA la construcción de consensos en un contexto de fuertes internas políticas derivadas del reparto tripartito del poder. Dicha división –que distó de ser exacta– se materializó a través de complejas ingenierías institucionales que no alcanzaron, sin embargo, a uniformar las opiniones. La “refundación militar”, además de la política económica –fuente de numerosas tensiones al interior y exterior del gobierno– comprendía tanto la victoria sobre la “subversión” como la “cuestión política”. En tanto que la primera devino en el “consenso antisubversivo” que otorgó unidad a los mandos militares, la

segunda, que incluía la posibilidad de institucionalizar la presencia militar, gestar una descendencia política afín a los ideales del PRN y controlar la participación ciudadana a nivel municipal, fue fuente de numerosos conflictos al interior del gobierno *de facto*. Los “duros” y sus antinómicos “politicistas” aliados con la UCR –proclive al gobierno sin peronismo–, construyeron una tensión que sólo pudo ser parcialmente neutralizada en la primera etapa por el sector de los “moderados” encabezado por Jorge Rafael Videla.

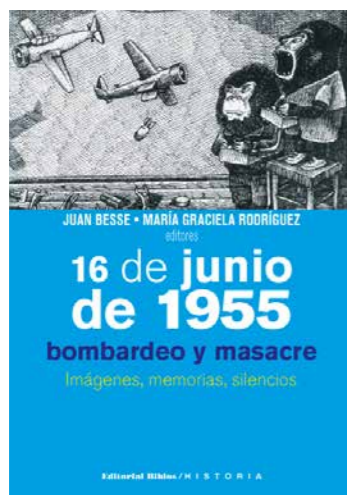
Restituyendo las dinámicas y los proyectos de refundación de sus principales protagonistas, *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)* de Canelo profundiza el debate sobre el último gobierno militar argentino, dejando en claro que toda dictadura es política. X

* Profesor de Historia (UBA) y doctorando en Historia (IDAES/UNSAM/CONICET), con sede en el Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (UBA).

Los bombardeos del 16 de junio de 1955 o los tropiezos de la memoria

LIRIA EVANGELISTA*

Acerca de *16 de junio de 1955. Bombardeo y masacre. Imágenes, memorias, silencios*, editado por Juan Besse y María Graciela Rodríguez, Buenos Aires, Biblos, 2016, 184 páginas.



Tuvieron que pasar cinco décadas para que los bombardeos del 16 de junio de 1955 sobre la Plaza de Mayo y otros puntos de la ciudad, perpetrados por un sector de las Fuerzas Armadas de la República Argentina sobre población civil indefensa, pudieran por fin hacerse visibles e inscribirse en un entramado de discursos que abarcan desde lo institucional-jurídico y las representaciones culturales y artísticas hasta alcanzar el estatuto de objeto de estudio por derecho propio. De allí la importancia del libro *16 de junio de 1955. Bombardeo y masacre. Imágenes, memorias, silencios*, editado por Juan Besse y María Graciela Rodríguez.

Aquel día, las 309 vidas perdidas –según las cifras oficiales proporcionadas por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación en 2010– los millares de heridos y los incontables cuerpos imposibles de reconocer quedaron, tal como escriben Besse y Rodríguez en la “Introducción”, convertidos en “aquello atascado por silencios inauditos” (p. 11). Es allí, también, que recurren, muy productivamente, al texto de Judith Butler *Marcos de Guerra. La vida llorada* (2010), que ilumina de manera omnipresente tanto el propósito general del libro como el gesto de interrogación de cada uno de los ensayos que lo componen. Al reflexionar sobre la dimensión política y los contextos culturales, comunicacionales y sociales que enmarcan la inmensa tragedia de los bombardeos, los distintos trabajos se preguntan por cuáles son las condiciones que hacen de una vida perdida una vida que puede ser llorada y –sobre todo– se interrogan por las condiciones que, en el caso de este acontecimiento, han estado presentes históricamente para que el llanto público haya devenido (en todos aquellos campos en los que el dolor haya podido ser inscripto material, lingüística y simbólicamente) un acto imposible.


En uno de los capítulos de este libro, “Escritura, silencio y borroneo, nuestros años ’60”, se alerta sobre la necesidad doble de pensar “la deriva suicida de cierto saber historiográfico” (p. 94). Se llama así a pensar la relación de la historia con la lengua con la que se escribe y se habla y, podríamos aventurar, los lenguajes y las técnicas con las que se producen estrategias de representación. Es precisamente en este pensar la lengua y la historia, en este señalamiento sobre los saberes, el campo en el cual se inscribe este libro: la apelación a la complejidad y sutileza que aportan las perspectivas multidisciplinares para desandar esa “deriva” y para hacer del discurso académico un espacio productivo en el que se señalen los intentos de escamoteo y borroneo del cual ese mismo discurso fue fundante y cómplice durante décadas.

Con la colaboración de investigadores provenientes de diversos campos de las ciencias sociales –antropo-

logía, historia, ciencias de la comunicación, ciencias políticas, sociología de la cultura– los editores logran un libro fuertemente articulado, en el que los capítulos a cargo de diferentes autores dialogan entre sí en un sistema de ecos y referencias teóricas, críticas, y del propio campo de investigación en el que este acontecimiento ha devenido. Los saberes de cada una de estas disciplinas ponen en marcha una máquina de sentidos que revisa en profundidad los regímenes de visibilidad, las condiciones de enunciación, los contextos de institucionalización y de narración académica de los bombardeos del ’55. De este modo, al resignificar este acontecimiento excepcional y al restituirle su espesor y su materialidad histórica largamente escamoteada, lo “pone a hablar” del origen mismo del silencio y del borroneo en el cual esta tragedia estuvo inmersa durante décadas.

Dos de los capítulos, “El pueblo debe estar tranquilo” y “Huellas de la violencia: itinerario del registro audiovisual de los bombardeos”, trazan la configuración del régimen de visibilidad de muertos y heridos y siguen la trayectoria sociohistórica de las imágenes audiovisuales de los bombardeos. El capítulo “Efemérides y prensa gráfica”, revisa los modos en que la prensa contribuyó a construir la memoria sobre este hecho y cómo se construyeron discursivamente las efemérides del ’55 señalando –al igual que el iluminador capítulo “Políticas de la memoria sobre el 16 de junio de 1955”– el nuevo marco de debate y el eje narrativo que posibilitaron las políticas públicas de reparación material y simbólica de Néstor Kirchner y Cristina Fernández al permitir que los acontecimientos de 1955 pudieran ser iluminados y resignificados por la recuperación del período 1976-1983, los debates de los años setenta y la crisis del modelo neoliberal del 2001. El ya mencionado capítulo “Escritura, silencio y borroneo, nuestros años ’60” es central para la reflexión sobre las escrituras como políticas de la memoria y sobre el rol que le cupo al discurso historiográfico en el escamoteo y falsificación de los hechos con el fin de “lavar la lengua de la noción de masacre”. “Catorce toneladas

de silencio” aborda la relación entre arte, política y derechos humanos, señalando la importancia de las producciones culturales en la tramitación de las tragedias sociales y también impulsando la ampliación de derechos y la transformación del marco histórico jurídico, cuando circulan en un contexto de apertura discursiva y reciben el apoyo de políticas públicas. ¿Por qué el silencio?, se preguntan los autores de “Silencio, olvido y después” al analizar las vacilaciones y las dificultades en torno a la conceptualización de la tragedia. ¿Masacre, genocidio, violencia política, terrorismo de estado? La pregunta gira acerca de cómo nombrar. Así, los autores historizan no sólo la actitud silenciadora sino también las condiciones que posibilitaron los nuevos regímenes de visibilización y conceptualización.

Si durante cincuenta años el bombardeo de la Plaza de Mayo fue ese lugar donde la memoria tropezaba una y otra vez, en el que la lengua del habla y la lengua de la escritura anudaban una imposibilidad, la publicación de *16 de junio de 1955. Bombardeo y masacre. Imágenes, memorias, silencios* cumple con los objetivos señalados por los editores en la “Introducción”: la posibilidad de nombrar. Vidas perdidas, dignidad ciudadana. 

*Licenciada en Letras (UBA) y doctora en Literaturas Hispánicas (Universidad del Estado de Nueva York). Docente del Middlebury College y de la Universidad de Belgrano.

El gran diario argentino y la dictadura. Vicisitudes de una relación compleja

MICAELA ITURRALDE*

Acerca de *Por una dictadura desarrollista. Clarín frente a los años de Videla y Martínez de Hoz 1976-1981*, de Marcelo Borrelli, Buenos Aires, Biblos, 2016, 254 páginas.



La aparición de un nuevo libro dedicado al estudio de la última dictadura militar no resulta casual. A cuarenta años del golpe de estado que le dio inicio, el interés por analizar esta etapa se renueva y lo hace desde la perspectiva que otorga el tiempo transcurrido y desde los nuevos interrogantes planteados por el tiempo presente. En ese sentido, tampoco es fortuita la publicación de un estudio dedicado a desentrañar los complejos y estrechos vínculos que ligaron a la prensa con el régimen autoritario que se instaló en el poder en 1976.

El libro de Marcelo Borrelli, se inscribe entonces en un

prolífico campo de estudios de las ciencias sociales, con el que entabla un diálogo permanente. La actuación de los medios de comunicación durante los años del “Proceso” ha sido objeto de un importante número de indagaciones, entre las que es posible reconocer desde abordajes periodísticos hasta investigaciones académicas provenientes de diferentes disciplinas como la comunicación, la semiótica, la sociología y la historia. Las primeras, surgidas en el seno del periodismo, se propusieron documentar y al mismo tiempo denunciar la participación de ciertas empresas mediáticas en el golpe de Estado de 1976 y su complicidad en la instauración del plan represivo y económico de la Junta Militar. Aunque algo más tardío, vinculado al cambio de siglo, el interés académico supuso la aparición de un número creciente de análisis provistos de novedosos interrogantes que buscaron aportar una mirada crítica, cuestionadora del maniqueísmo que oponía medios cómplices a resistentes, de un conjunto de problemas históricos de singular importancia no sólo para el saber científico sino también para los debates que se suscitan en el espacio público y político ampliado.

Producto de la investigación doctoral del autor, *Por una dictadura desarrollista. Clarín frente a los años de Videla y Martínez de Hoz 1976-1981* se propone analizar las posiciones institucionales del diario durante ese período, poniendo el foco en la política económica del régimen. Para eso, realiza un relevamiento sistemático de los editoriales dedicados a la cuestión, una de las de mayor presencia cuantitativa en esta sección del matutino, a partir de considerar al medio gráfico como un actor político cuyo ámbito es el de la producción de influencia sobre los demás actores del sistema, tales como el gobierno, los partidos políticos y los grupos de interés.

Con el afán de evaluar cambios y continuidades en la política editorial, el estudio se organiza según un criterio cronológico que busca, a su vez, inscribir las representaciones construidas por el diario en una trama histórica que les otorgue sentido y permita explicarlas. Los primeros dos capítulos funcionan como articuladores de los aspectos teóricos e históricos del

total de la investigación. El primero, presenta el andamiaje conceptual y metodológico con el que el autor aborda los discursos periodísticos, centrado en diferentes técnicas propias del análisis del discurso y en la conceptualización del diario como un actor político. El segundo, por su parte, ofrece una contextualización histórica del período de estudio, en la que se revisan con particular atención los rasgos que definieron al plan económico, las pujas que despertó su implementación al interior de las Fuerzas Armadas y su impacto en la crisis del régimen autoritario.

El tercer capítulo propone un recorrido por la historia del diario *Clarín* como empresa periodística, desde su fundación en 1945 hasta la década de los setenta, prestando particular atención a sus vinculaciones con el Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) y el ideario desarrollista por éste enarbolado y a su éxito editorial en el marco del panorama de los medios de comunicación nacionales. Los tres restantes, se concentran en analizar las posturas del matutino construyendo una periodización en tres etapas de la dictadura militar vinculadas con la política en materia económica. En el cuarto, que abarca el primer año del régimen, Borrelli retoma algunas de sus investigaciones previas sobre la coyuntura del golpe y los meses previos caracterizados por una profunda erosión de la legitimidad política del gobierno peronista y analiza las evaluaciones editoriales iniciales frente a los primeros anuncios del gobierno de la Junta Militar en el plano económico así como las opiniones que suscitó el primer aniversario de la experiencia autoritaria.

La etapa de evaluación editorial cada vez más crítica que se abre a partir de la implementación de la reforma financiera en junio de 1977 es examinada en el quinto capítulo, en el que el autor desarrolla una de las principales hipótesis del libro: la construcción por parte de *Clarín* de una postura de “juez desarrollista”, desde la cual impugna la política económica al mismo tiempo que conserva su alianza en términos políticos con el gobierno de la Junta, revalidada en sus posicionamientos en otros temas, como es el caso de

la llamada “lucha antisubversiva”. Finalmente, el capítulo sexto, estudia los dos últimos años de mandato presidencial de Videla y de su equipo económico liderado por el ministro Martínez de Hoz. En ese período, signado por una profundización del esquema de valorización financiera, que va desde enero de 1979 hasta marzo de 1981, el diario se ubicó entre los más férreos opositores a la continuación del plan y críticos de la crisis producto de su aplicación.

En conjunto, la obra permite un conocimiento mayor de los posicionamientos editoriales del diario, hace posible establecer una cronología más precisa de sus discursos periodísticos a lo largo de la dictadura y ofrece un conocimiento de la actuación política del matutino, interrogándose acerca del peso relativo de diferentes variables explicativas. Esto resulta fundamental para el caso del diario *Clarín*, en el que la alianza con el gobierno de la Junta en la empresa Papel Prensa ha sido frecuentemente concebida como un factor auto y omniexplicativo de su postura editorial. Frente a estas interpretaciones, Borrelli ofrece una perspectiva equilibrada, atenta a la multicausalidad de elementos que se conjugan en la construcción de la política editorial del diario, a los que a los negocios con la dictadura se suman las relaciones con el MID y con el ideario desarrollista, el mantenimiento de un contrato de lectura con su público y su lugar en el campo periodístico, entre otros.

De este modo, *Por una dictadura desarrollista. Clarín frente a los años de Videla y Martínez de Hoz 1976-1981* repone los vaivenes y las tensiones inscriptas en las vinculaciones entre el matutino y la dictadura, contemplando las especificidades de un caso de estudio que a lo largo de los últimos años se ha convertido en centro de atención y motivo de debate, incluso en los más altas esferas del poder político. Queda la incógnita planteada respecto del posible impacto y la recepción que una obra como ésta puede tener en los procesos de construcción de sentidos memorialísticos dominantes sobre la prensa durante la historia reciente, aún en permanente elaboración. X

*Profesora y Licenciada en Historia (Universidad Nacional de Mar del Plata) y doctoranda en Ciencias Sociales (IDES-UNGS).

Utopía, represión y memoria: la persecución política entre las filas del catolicismo

DOLORES SAN JULIÁN*

Acerca del libro *Los desaparecidos de la iglesia. El clero contestatario frente a la dictadura*, de María Soledad Catoggio, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016, 288 páginas.



Los desaparecidos de la iglesia. El clero contestatario frente a la dictadura comienza con una breve historia que introduce al lector en la complejidad de las relaciones que existieron y existen entre víctimas y victimarios dentro del vasto mundo del catolicismo argentino. El estudio de esa trama social permite a la autora dialogar y a la vez discutir con aquella imagen binaria, forjada a comienzos de la transición democrática, que en un tono fuertemente marcado por el contexto de denuncia, opone, como dos aguas claras, una iglesia perseguida a una igle-

sia cómplice. Así, el libro de María Soledad Catoggio apunta a profundizar la mirada sobre los vínculos al interior del mundo católico y entre iglesia y dictadura, dando cuenta de la variedad de situaciones que se sucedieron entre la complicidad y la abierta denuncia, al menos en lo que refiere a las víctimas del clero, que son los sujetos centrales de este estudio. A partir de un minucioso relevamiento y análisis de fuentes de distinto tipo la autora reconstruye las trayectorias individuales y colectivas del conjunto de obispos, sacerdotes, religiosos, religiosas y seminaristas víctimas de la represión estatal entre 1974 y 1983. Se trata de un grupo heterogéneo de actores que, además de un destino trágico, compartieron espacios, prácticas y concepciones que dieron lugar a la emergencia de una forma de sociabilidad común, que muy pronto se convirtió en blanco de la represión.

La primera parte del libro se remonta a comienzos del siglo XX para dar cuenta del proceso de consolidación del llamado “catolicismo integral” como matriz común de una diversidad de tendencias, incluso antagónicas, al interior del clero. Ello permite comprender la existencia de lazos personales e institucionales, así como de espacios de formación compartidos, entre quienes tomaron sendas opuestas en sus trayectorias religiosas, convirtiéndose en unos casos en víctimas y en otros en partícipes de la maquinaria represiva implementada durante la última dictadura. En este marco, la autora analiza dos procesos paralelos y diferentes que vinculan al catolicismo con diversos espacios sociales por fuera de la iglesia. Por un lado, la progresiva institucionalización de las relaciones de alianza entre poder militar y poder católico, nunca libre de tensiones, que posibilitó y a la vez se alimentó de un intercambio mutuo de legitimidades basado en intereses comunes. Por otro lado, el proceso de desestructuración jerárquica que tuvo lugar dentro de la institución eclesial, en cuyo marco emergió durante los años sesenta un tipo de sociabilidad que la autora denomina “ascético-altruista”, compartida por obispos y clérigos con vocación contestataria. Esta forma

común de concebir la práctica y el lugar del religioso en el mundo, acompañando la lucha de los sectores populares, encontró diversos canales de expresión. Así, la autora recorre los diversos espacios y modelos de experiencia que constituyeron formas alternativas de compromiso social para sectores del clero que buscaban diferenciarse. Estos “lugares de la utopía”, dentro de los cuales el camino de la lucha armada tuvo sólo una expresión minoritaria, en pocos casos significaron una ruptura con la institución y abandono de la condición religiosa. Antes bien, se convirtieron en medios para profundizarla.

La segunda parte analiza las tensiones surgidas entre el disciplinamiento institucional y la represión estatal cuando las detenciones al clero contestatario comenzaron a proliferar y a superponerse con las sanciones eclesiales. Esos desencuentros, que tenían sus antecedentes en las relaciones existentes entre poder militar y religioso, adquirieron contornos trágicos durante la dictadura y colocaron a los actores en una situación de mayor vulnerabilidad. En el otro extremo, esos mismos vínculos permitieron que la denominada “lucha contra la subversión” encontrara una justificación teológico-política centrada en la figura de la “guerra justa”. Sobre la base de documentación de servicios de inteligencia la autora analiza el proceso de complejización de la mirada represiva sobre el clero (que pasa de estar “bajo sospecha” a ser identificado por su “condición subversiva”) y establece conexiones entre los perfiles de las víctimas y las prácticas represivas de las cuales fueron objeto. Asimismo, recorre las diversas estrategias implementadas para enfrentar la situación represiva, las cuales lejos de producir un patrón de respuestas esperables dieron lugar a una heterogeneidad de resultados obtenidos. Aquí la apelación a la autoridad religiosa constituyó un recurso habitual y de primer orden entre las víctimas del clero y sus allegados, gozando de un relativo éxito. Como señala la autora, ese “mundo católico” común, en el que estos actores se habían formado y socializado, sirvió para tender so-

lidaridades, más allá del signo ideológico de unos y de otros. Finalmente, la figura utópica del “martirio” permitió a las víctimas dotar de sentido la situación a la que se enfrentaban, aceptando la muerte como una consecuencia no buscada pero sí posible de la propia práctica contestataria.

La tercera y última parte del libro reconstruye las formas de reconversión de las trayectorias de los sobrevivientes del clero en distintos espacios, dentro y fuera de la institución, dando cuenta del rol que algunos de ellos asumieron tanto en la denuncia de los crímenes como en la concreción de diversos emprendimientos de memoria y homenaje. Al asumirse como “herederos” del estatuto ejemplar de las víctimas, sobrevivientes y generaciones jóvenes del clero y del laicado, construyen en el presente un “linaje de mártires” católicos y hacen de él un estandarte que permite dar continuidad a viejas causas y otorgar sentido a otras nuevas. Por otra parte, la autora describe cómo en un doble proceso de memoria en el cual convergen agentes religiosos, funcionarios estatales y otros actores de la sociedad civil, la figura del mártir se seculariza y pasa a formar parte del repertorio de símbolos disponibles para el discurso político-memorial, mientras que la figura del desaparecido se sacraliza e impregna de significaciones religiosas el campo de la memoria y la política. La autora llama así la atención sobre el modo en que la figura del martirio permite proyectar sobre el conjunto de las víctimas de la dictadura una imagen heroica legítima y eludir de esta manera la (aún) sensible pregunta por las responsabilidades en la violencia política.

Para finalizar, en un contexto donde el debate sobre el número de víctimas del terrorismo de estado asoma nuevamente en la escena pública, *Los desaparecidos de la iglesia* apuesta en otra dirección, preguntándose no tanto por cuántos sino por quiénes fueron, qué les sucedió y cómo se recuerda hoy a las víctimas del clero. X

*Antropóloga, becaria doctoral y docente (UBA). Miembro del Grupo “Lugares, marcas y territorios de la memoria” (Núcleo de Estudios sobre Memoria, CIS-CONICET/IDES).



Clepsidra.
Revista Interdisciplinaria de
Estudios sobre Memoria.
ISSN 2362-2075
Volumen 3, Número 6
Octubre 2016