

Efectos transmediales en las construcciones de memoria

✉ SUSANA ROSANO / Universidad Nacional de Rosario / susana.rosano@gmail.com

Resumen

Las metáforas críticas son eficaces para discutir los efectos de la interacción cultural en América Latina: mestizaje, sincretismo, transculturación, heterogeneidad, hibridez. Este último concepto permite profundizar el pasaje transmedial y el diálogo que entablan entre sí obras de distintos géneros, medios y soportes. Este artículo propone pensar la transmedialidad con relación al problema de la memoria y pone en diálogo una serie de obras que se han producido en los últimos años en Argentina y Chile. Desde distintos soportes y textualidades (fotografías, literatura, cine, imágenes, canciones, instalaciones, *performances*), estas obras permiten leer nuevas articulaciones en relación con los derechos humanos en el cono sur, impulsando lo que Nelly Richard ha definido como una *crítica de la memoria*, en tanto dislocan las construcciones de sentido naturalizadas en el espacio público.

Palabras clave: hibridez • transmedialidad • memoria • cono sur

Abstract

Metaphor can serve as a useful tool for discussing the outcomes of cultural interaction in Latin America: Miscegenation, Syncretism, Transculturation, Heterogeneity, Hybridity. This last concept allows to deepen the transmediary passage, and the dialogue that create between each other works of different genres, media and supports. This article proposes to discuss Transmedia and Memory. It put into dialogue a series of works from different supports and textualities that have been produced in recent years in Argentina and Chile: photographs, literature, cinema, images, songs, installations, performances. This works allows us to talk about *critical memory* (as Nelly Richard says) as they dismantled the usual meanings naturalized in the public space.

Key words: hybridity • transmedia • memory • south cone

Las metáforas críticas han sido sumamente eficaces para pensar los efectos de la interacción cultural en América Latina: mestizaje o sincretismo, transculturación, heterogeneidad, hibridez. Ángel Rama apela a la *transculturación* para discutir las tensiones entre las culturas regionales y la modernización literaria y para ello se centra en las formas de negociación, de mediación, del sistema letrado, bajo la convicción de que los impulsos de la modernización son imparables. En este sentido, si todavía existe en Rama la creencia de que la literatura es una herramienta eficaz que puede lograr la fusión cultural, el concepto de *heterogeneidad* de Antonio Cornejo Polar puede pensarse como superador. Y esto no solo porque le permite dar por tierra con la ideología del mestizaje y su intento de armonizar los distintos antagonismos, sino porque descubre a las literaturas nacionales como espacios conflictivos, en permanente tensión desigual entre las tradiciones orales y el ejercicio letrado.

Entre las metáforas críticas, tal vez sea la de hibridez, acuñada en 1990 por Néstor García Canclini, la que mejor dé cuenta de ese pasaje intergenérico e intermedial que constituye hoy en día un objeto privilegiado de la crítica. Aunque el hibridismo entre géneros y medios ya había sido anticipado en la década del 70 por Haroldo de Campos, en «Superación de los lenguajes exclusivos» y aunque el fenómeno no se da exclusivamente en América Latina, existen razones históricas para pensar su especificidad en nuestro continente: la hibridación como consecuencia de los intercambios de las diversas culturas involucradas en la historia posterior a la Conquista española. Canclini piensa la posmodernidad no en el sentido de una etapa que viene después del mundo moderno sino como la problematización de la separación moderna entre lo culto, lo popular y lo masivo. De esta manera, se enfoca en los *pasajes* culturales entre lo tradicional y lo moderno, y aunque no le interesa escribir un texto teórico sobre la relación entre medios y géneros, subraya como inevitable el hibridismo intermedial de los géneros latinoamericanos. Por ejemplo, al señalar las estrategias de Jorge Luis Borges para representar a la literatura en medio de la televisión, transformándola en un «género más» que parodia el discurso masivo (García Canclini:105), o en el caso de la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa, que «sale del cruce de la literatura y de los medios» (317). En este sentido, el concepto de hibridez nos permite avanzar hacia otra metáfora crítica, la de transmedialidad, que parece más ajustada para pensar el entrecruzamiento y la coexistencia de elementos disímiles al interior de una poética pero también la intervención de lo tecnológico en el arte y el diálogo que entablan entre sí obras de distintos géneros, medios y soportes. Desde su etimología, el prefijo *trans* permite pensar este deslizamiento de percepciones y significaciones desde un movimiento continuo de ida y vuelta. O, como argumenta Jacques Ranciere, de una tensión entre distintos regímenes de expresión (32).

Sería interesante pensar esta cuestión de la transmedialidad en relación con un problema que es fundante en la configuración del espacio latinoamericano: el de la memoria, ya sea ésta la memoria cultural, la memoria larga, que actúa desde hace cinco siglos en la articulación de sus diversos imaginarios o bien de

Fecha de recepción:

30/6/2017

Fecha de aceptación:

28/7/2017

las construcciones de memoria que han surgido como respuesta a las sucesivas situaciones de violencia y genocidio que atraviesan el continente.

Sin lugar a dudas la problemática de la memoria en América Latina exhibe su propio fundamento, que arranca con la Conquista y su secuela colonial y se reestructura a partir del nacimiento de los estados americanos en el siglo XIX, con la consiguiente invención de imaginarios e identidades nacionales, siempre inestables. Pero la experiencia traumática del terrorismo de Estado en los países del Cono Sur ubicó a partir de los años ochenta la problemática de la memoria, y fundamentalmente la de las políticas de la memoria, en el centro del debate político, la reflexión cultural, la práctica artística y la investigación académica. En *Los trabajos de la memoria*, un libro que hoy ya podemos considerar un clásico sobre el tema, Elizabeth Jelin plantea a la memoria como un trabajo creativo, como agente de transformación que habilita la existencia de seres humanos activos en los procesos de elaboración de sentidos del pasado. El temor al olvido y la presencia del pasado aglutinan el debate cultural en torno a interpretaciones distintas, a veces antagónicas. Y en este sentido, una memoria creativa convoca a la exploración de los huecos traumáticos y los silencios deliberados. Es aquí donde el arte ocupa un lugar fundamental, en el sentido de permitir el paso de aquellas «memorias perturbadoras»¹ que han sido soslayadas ya sea desde el discurso oficial estatal ya sea desde las propias construcciones de memoria de quienes fueron víctimas.

La fuerza de extrañamiento y descentramiento de lo estético perturba los guiones de una memoria muchas veces anquilosada como consecuencia de su excesiva mercantilización (desde ese «boom de la memoria» al que se refiere Andreas Huyssen) o de la rigidez de las políticas estatales sobre la memoria. El arte en este estado de mezcla, a partir de su hibridez, permite hacerse cargo de lo residual, lo divergente, de aquellas voces que las narrativas de consenso sobre las políticas de la memoria muchas veces han invisibilizado.

Me interesa en este artículo interrogar una serie de obras que se vienen realizando en los últimos años en Argentina y Chile en relación con la problemática de la memoria y que superan los límites genéricos tradicionales, lo que nos permite pensarlas desde este lugar de transmedialidad. Es decir, se trata de poner en diálogo distintos soportes y textualidades: fotografías, literatura, cine, imágenes, canciones, instalaciones, *performances*, cuyo común denominador lo podemos encontrar en su capacidad de producir nuevas articulaciones de memoria respecto de los derechos humanos en el cono sur. Este diálogo transmedial entre distintas construcciones de memoria permite impulsar lo que Nelly Richard ha definido como una «crítica de la memoria», que permita avanzar sobre aquellas zonas grises que dejó *la memoria activista y judicial*, ceñida por necesidades históricas a los requisitos de organizaciones de derechos humanos y a sus movilizaciones ciudadanas. Son precisamente los lenguajes del arte y la crítica, los de la creación y del pensamiento los que permiten desordenar los roles y escenarios habitualmente relacionados a los objetivos políticos de la denuncia. De esta manera, habilitan una ubicuidad de juegos de lenguajes capaces de descentrar las estructuraciones

sociales, históricas y políticas más ortodoxas, «reestilizando como virtud lo que ellas rechazan como defecto: lo irregular de las faltas de textura y de los vacíos de representación que nos hacen saber que ningún relato debe mantenerse autocentrado en la falta de pretensión de verdades enteras, de significados totales y finales» (Richard:20).

Mi hipótesis es que justamente este diálogo transmedial, al permitir y estimular los contagios entre distintas retóricas, poéticas, políticas de la escritura y de la imagen, al habilitar *el pensamiento de la imagen* como término político, impulsa nuevas articulaciones de sentido que dinamitan las cristalizaciones operadas por las retóricas oficiales tanto en Argentina como en Chile. De esta manera, este fuera de foco, esta hibridez, esta distorsión disloca las percepciones domesticadas de los lectores y espectadores, las reconfigura y dispara así nuevas significaciones. ¿Qué sucede, por ejemplo, cuando en su muestra–instalación «30 (treinta)», Andrea Fasani convoca a los asistentes a convertirse en autores y escribir en los cuadernos relatos sobre algunos de los desaparecidos? ¿Permite finalmente esta especie de coautoría desestabilizar en los espectadores de la obra las percepciones normalizadas para permitir nuevas construcciones de sentido?

La presencia de la ausencia

Desde hace cuarenta años, las agrupaciones de derechos humanos vienen trabajando para desenterrar las huellas del pasado en una voluntad inquebrantable por hacer aparecer los pedazos de cuerpos y de verdad ausentes, y para juntar pruebas de archivo, documentos y testimonios. Los restos de los desaparecidos y los restos del pasado desaparecido deben ser, primero, descubiertos, *des–encubiertos* y luego asimilados a una matriz del recuerdo, es decir: reinsertados en una narración biográfica e histórica que admita lo doloroso de la pérdida y teja alrededor del pasado una instancia que permita su reconexión con el futuro. Donde se conjuga más dramáticamente la memoria del pasado es en la doble narración cruzada de los detenidos–desaparecidos y de sus familiares que luchan contra la desaparición del cuerpo, y tienen que producir permanentemente la aparición social del recuerdo de esta desaparición, tan frágil en su relato siempre amenazado por el olvido y la desmemoria.

El compromiso con el recuerdo es la clave central de las elaboraciones simbólicas de los familiares de las víctimas. Es decir: frente a la ausencia del cuerpo los familiares necesitan prolongar la memoria del escándalo de la desaparición para mantener vivo el recuerdo del ausente y no hacerlo desaparecer una vez más a partir del olvido. De esta manera, las fotos de los desaparecidos se instituyen como presencia en el sentido de que su corporeidad atestigua la huella de un ser que no solo es pasado y otredad, un «haber sido», sino todavía una insistencia en el «llegar a ser». La acumulación y repetición de estos retratos, su tránsito callejero, señalan la violencia que la dictadura imprimió a la trama familiar² al mismo tiempo que libran una batalla contra la muerte, en su doble violencia de ser silenciada y no natural (Richard:50).

Hacer surgir en lo visible lo que falta, inscribir la falta en el corazón absoluto de la obra, mostrar el vacío, el hueco, parecen ser las premisas que guían las instalaciones fotográficas del chileno Carlos Altamirano, y de los argentinos Gustavo Germano, Marcelo Brodsky y Lucila Quieto.

En la muestra *Retratos*, que el artista chileno Carlos Altamirano compuso en 1996, se pueden ver una serie de fotos muy actuales y en colores que se rompen imprevisiblemente al intercalar las fotocopias viejas y gastadas con los rostros oscurecidos de los detenidos–desaparecidos, ubicando de esta manera el *punctum* de la obra precisamente en las figuras ausentes. Gabriel Gatti interpreta: «Los ausentes se hacen presentes pero sin que su condición más marcada —la ausencia— sea anulada por su presencia en la serie; al contrario, sí están, están como *no siendo parte de ella*, como ausentes» (152). La textura de la imagen que los representa, gris y oscura, puede ser leída también como un indicio de su particular condición y de las dificultades de su representación: desaparecidos, entre la vida y la muerte.³ Pienso acá en la reflexión que dispara William Mitchell en su artículo «¿Qué es lo que realmente desean las imágenes?» (cf. Arfuch:55). Después de sortear la extrañeza que provoca la pregunta, el crítico se plantea allí un desplazamiento de la consideración canónica en cuanto al poder social, psicológico, *performativo*, de las imágenes. En lugar de analizar lo que significan en términos de códigos retóricos o interpretativos, o del modo en que se relacionan con el deseo del productor o de quienes las perciben, Mitchell propone considerar la manera en que las imágenes *hablan*, en lo que *piden*, en lo que les *falta*. Si aceptamos entonces que la percepción que tenemos de las fotografías es tan viva, tan intensa, como en las sociedades antiguas, si aceptamos este *poder* de las imágenes, sin lugar a dudas, los retratos de Altamirano no son solamente registros de un pasado que ya se archivó sino presencias que nos interrogan potentemente desde el presente.

La muestra fotográfica de Altamirano dialoga en sus fundamentos en este «arte de la desaparición forzada» (Gatti) con *Buena memoria*, realizada en 1997 por el fotógrafo Marcelo Brodsky. Allí, el autor se pregunta por los destinos de su generación a partir de una fotografía que había sido tomada en 1967 a su propia promoción de estudiantes de la escuela primaria del Colegio Nacional Buenos Aires y a la que tituló en un principio «*1er año, 6a división, foto de clase, 1967*» (Fig. 1). A partir de esta foto, Brodsky traza el trayecto en la vida de algunos de esos compañeritos de la primaria. Para lograrlo, fotografía a algunos de ellos, ya adultos, delante de la foto del grupo escolar. Pero hay otras historias que no pueden ser contadas, porque sus protagonistas están desaparecidos: en total, noventa y ocho alumnos del Colegio Nacional Buenos Aires. Para hablar de ellos, el fotógrafo sólo puede apelar al hueco, al vacío, a la falta.



Fig. 1 Marcelo Brodsky se pregunta por el destino de algunos de sus compañeros de la primaria

Es precisamente eso: el vacío, la ausencia, un agujero en la percepción, lo que resalta contundentemente la que tal vez sea la más eficaz de estas tres muestras: *Ausencias*, de Gustavo Germano, una de cuyas fotos forma parte de la instalación permanente del Museo de la Memoria en Rosario. La muestra refiere justamente esa ausencia como una anomalía del presente. Para poder realizarla, Germano tuvo que regresar a su provincia natal, Entre Ríos, contactó a distintas familias, seleccionó 15 casos —entre ellos el propio, (Fig. 2)— y confrontó viejas fotografías, en las que algunos de los retratados están desaparecidos, con nuevas fotografías que tomó, treinta años después, recreando la misma escena con los sobrevivientes, familiares o amigos, buscando el exacto lugar, la pose, el momento del día, la semejanza de la luz, para poner justamente de manifiesto la falta, el hueco reconocible del cuerpo en la imagen, las huellas del tiempo y de la pérdida en los personajes, incluido él mismo con sus dos hermanos, confrontados a una fotografía de cuando eran niños.

La idea que fundamenta esta obra es la comparación entre dos momentos históricos: por un lado, Germano presenta una larga serie de imágenes de los años setenta en las que los jóvenes, generalmente en sepia, aparecen solos o acompañados. Del otro lado, y enfrentada a esta primera fotografía, una foto actual, mejor pixelada, muestra lo que sobrevivió a aquella fotografía original. Es decir: muestra la ausencia. El lugar es el mismo, los muebles y objetos permanecen, pero siempre hay una falta: la de quien fue desaparecido. Todas las segundas fotos arrojan un vacío: la percepción del espectador se abisma en un hueco, y el efecto que esto logra en él es contundente, «Hay algo ahí que no se ve pero se llena. Y que oprime y sobrecoge: mirar una foto es soportable, y dos, y tres... Pero la serie completa produce un efecto terriblemente turbador; el de descubrir que el vacío, perdón, que ese vacío, está lleno» (Gatti:153).

La fotografía, dice John Berger glosando a Susan Sontag, a diferencia de otras imágenes visuales como la pintura, no es sólo una imagen, una imitación de lo real, sino que es además una huella, donde el sujeto marca su intervención en el mundo, como una pisada. En cuanto artilugio mecánico, la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva, y de esta manera «la fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida» (70). Frente al trauma de no haber podido conocer a su padre —Carlos Alberto Quieto, que fue desaparecido en agosto de 1976 cuando su mamá estaba embarazada de cinco meses— Lucila Quieto apela en su obra a la contundencia de un estilo muy singular. Su primera muestra, *Arqueología de la ausencia*, respondió a la necesidad de reparar una carencia: no tener una foto con su papá. Lo que durante los primeros veinticinco años fue para ella una verdadera obsesión da pie entonces a la utilización de un recurso que se instaura como hallazgo de estilo.



Fig. 2 Gustavo Germano confronta la foto de su infancia con sus tres hermanitos ante un presente donde Eduardo Raúl Germano ya no está: es un desaparecido

La obsesión por encontrar *la imagen justa* la impulsó a atravesar distintos experimentos, desde recortar y rearmar los rostros fusionados de su padre y su madre, a partir de sus respectivas fotos carnet, hasta imaginar un frondoso árbol genealógico que incorporara las fotos de todos los desaparecidos y sus hijos. Quieto recuerda que un día, mientras reproducía en forma muy ampliada las pocas diapositivas que tenía de su padre, decidió retratarse a sí misma mirando desde un margen exterior la imagen proyectada.

Fue en ese momento cuando encontró el recurso: «Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella» (Longoni:56). Fue en el momento de esa *performance* inesperada cuando Quieto logra imprimir su propia huella en las fotografías, y encuentra el recurso: el montaje permite crear una imagen nueva que los contenga a los dos: padre e hija (Fig. 3). Se produce exactamente lo inverso a lo que sucedió durante la dictadura: la intervención artística permite de alguna manera que Carlos Alberto Quieto aparezca nuevamente, ahora desde la materialidad de la imagen.

Una vez hallado el recurso artístico, Lucila Quieto, que en ese entonces participaba de las reuniones de HIJOS, puso un cartel ofreciendo a los otros integrantes fotografiarse junto a sus padres o madres desaparecidos. De este trabajo, que le llevó dos años, entre 1999 y 2001, surgieron las trece fotografías intervenidas que integran la muestra *Arqueología de la ausencia*. En su momento, hace ya quince años, la muestra atrajo la mirada de la crítica especializada y dio a Lucila Quieto una gran visibilidad. En 2011, esta obra fue editada finalmente en formato libro por la editorial Casa Nova. Ana Longoni resalta el carácter colectivo de esta primera obra a partir de las propias palabras de la artista:

Las fotos se fueron haciendo entre todos... Fue parte de un proceso de 25 años para poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de HIJOS como espacio colectivo. No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida. (57)

La utilización de la fotografía como forma de representación de los desaparecidos tiene una larga genealogía que comienza en 1977, cuando las primeras Madres de Plaza de Mayo (antes incluso de asumir un nombre colectivo y de llevar sus pañuelos/pañales blancos como emblema identificador) comenzaron a reclamar a la dictadura que les devolvieran a sus hijos con vida, mientras portaban enormes carteles con sus fotografías en blanco y negro. Años después, a partir de 1996 integrantes de HIJOS volvieron a usar durante los escraches grandes estandartes, esta vez con las fotografías de los militares y torturadores implicados con la dictadura,



Fig. 3 La técnica del montaje le permite finalmente a Lucila Quieto reunirse con su padre, Carlos Alberto Quieto, que continúa desaparecido

como repudio a las leyes de punto final del gobierno de Carlos Menem. Sin embargo, el uso artístico que Lucila Quieto da a la fotografía es diferente y establece lo que la propia artista enuncia como un *tercer tiempo* (Longoni:58). Ya no se trata solamente del pasado, donde lo que se recupera es solamente la figura de las víctimas, ni tampoco simplemente del presente, que habitan los familiares de los desaparecidos. La intervención de Lucila Quieto al sobreimprimir las imágenes de los cuerpos altera la temporalidad y construye este *tercer tiempo*, un tiempo imposible, el del reencuentro en el abrazo que permite la ficción y que el Estado desaparecedor impidió para siempre en el orden de lo real.

Paradójicamente, los restos a partir de los cuales trabajan estas cuatro muestras fotográficas nos permiten pensar en una cierta materialidad de la ausencia y habilitan un diálogo intermedial con otras obras que tienen un soporte muy diferente, distintos registros significantes. Estoy pensando en un libro que apareció en 2015 y lleva precisamente como título *Aparecida*, de Marta Dillon; también en la instalación de Albertina Carri *Operación fracaso y el sonido recobrado*, que se realizó ese mismo año, y en los dos últimos documentales de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010) y el *Botón de nácar* (2015). Pero creo también que podríamos plantear este resto, esta presencia material de la ausencia, en las producciones del documental subjetivo (por ejemplo en *M*, de Nicolás Prividera, una de las más interesantes), en la *performance Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone, y también en las experimentaciones teatrales que viene llevando a cabo Lola Arias.

Nadie, nada, nunca

¿Se puede vivir sin recordar?, se pregunta Albertina Carri en el catálogo que acompaña la instalación audiovisual *Operación fracaso y el sonido recobrado*, que se montó a mediados del 2015 en el enorme espacio de la sala PAYS en el Parque de la Memoria, en Buenos Aires. Una muestra conmovedora en tanto permite percibir en todo momento que el pasado no pasó, que nunca pasa, que está acá, siempre presente, y que (en sintonía con las muestras fotográficas a las que nos referimos anteriormente) las ausencias siguen horadando nuestra vida cotidiana. Lo interesante de esta instalación es que, a partir del registro de la imagen pero también de la voz y de la escritura, Carri logra reponer materialmente esas huellas, las *instala* literalmente en el presente, las corporiza.

Hija de padre y madre desaparecidos, Albertina Carri se consagró frente al público y a la crítica con la película *Los rubios* (2003), donde la propia Beatriz Sarlo supo leer rápidamente la aparición de una nueva voz y de un nuevo registro para contar las secuelas de la dictadura (ver Sarlo:146–157). Para poner en relato la gesta militante de los padres o las secuencias violentas de su desaparición o muerte, los hijos de desaparecidos habían comenzado ya a mediados de los años noventa a tomar la voz como «extranjeros en el tiempo de sus padres» (Amado:158), y producen así una inflexión que pone en tensión la extraordinaria cantidad de testimonios y novelas que habían pretendido re-presentar los hechos del pasado al hacer foco en la figura de los militantes políticos. *Los rubios* gira alrededor del

secuestro y posterior asesinato de los padres de Carri, Roberto Carri y Ana María Caruso. La directora tenía cuatro años en ese momento, por lo que sus recuerdos son imprecisos. Desde allí, construye un documental en el que es representada por la actriz Analía Couceyro, que explica ante las cámaras el papel que le ha tocado actuar. Esta mediación le permite a Carri desdoblarse y multiplicarse en muchas escenas, y arrojar un efecto desestabilizador que se potencia incluso al sumar a la dramatización escenas de animación (algunas con muñecos *Playmobil*). Vuelve por ejemplo al barrio de la infancia con el ropaje de su *alter ego* y de esta manera no solo tiñe el trabajo de la memoria con tintes ficcionales sino que consolida el derecho de los hijos a modular una voz propia,⁴ alejada incluso de muchas de las certezas militantes de sus padres.

El documental de Carri no se inicia con una contextualización política, ni tampoco la directora quiere entender las causas que llevaron a sus padres a la militancia, ni desmenuzar los efectos de la dictadura. Su motor es subjetivo, intenta trabajar más bien sobre los huecos de la memoria, y rellenar esos huecos a partir de la ficción. *Los rubios* consolida de esta manera la serie del documental subjetivo que, entre muchas otras, dará obras como *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, *Encontrando a Víctor* (2003), de Natalia Bruchstein, y *M* (2007), de Nicolás Prividera, donde los directores–protagonistas *ponen el cuerpo* (Aguilar:143–151) y trabajan a partir de la búsqueda de su propia identidad. Si bien todos tienen en común esa especie de agujero identitario que significa ser hijos de desaparecidos y una búsqueda desgarrada de la figura paterna o materna, al romper con la lógica del haber estado en el lugar de los hechos no replican el discurso militante de los padres, y de esta manera apelan a memorias rotas, a veces a ficciones de memorias, y también trabajan sobre los inevitables olvidos.

Operación fracaso y el sonido recobrado, la muestra de Carri del 2015, continúa con la propuesta estética iniciada con *Los rubios* de exponer la memoria en sus propios mecanismos y se constituye así en una sostenida reflexión sobre la materialidad de la experiencia audiovisual y de la indagación de los dispositivos que exponen su misma superficie. La propia Carri reconoció en su momento que la muestra se presenta como una progresión y secuela de sus anteriores experiencias estéticas. La hipermediación presente en el cuerpo de sus obras anteriores, fílmica y gráfica, estalla finalmente en un espacio arquitectónico, y se plasma en toda su complejidad maquínica, transitable y operable (Russo:10). Carri lo señala en un texto preparatorio para la muestra, al asegurar que lo que entiende en 2015, diez años después de *Los rubios*, es que esa realización no «era una película sino un punto de partida, una forma de estar en el mundo y un modo de interpelar aquellos pensamientos que se consideraban axiomas en la manera de representar a las víctimas y sus consecuencias» (Carri 2015:6).

Esta muestra, que tiene el extraordinario potencial de articular cine, museo y arte contemporáneo, consta de dos videoinstalaciones: «Punto impropio» (que dedica a su madre desaparecida) e «Investigación del cuatreroismo» (en homenaje al padre); un video de 5 pantallas y dos instalaciones sonoras, «Allegro» y «A

piacere». Carri le da la bienvenida al espectador con un enorme letrero negro (de un tamaño que casi duplica la altura de un ser humano) donde está escrita la palabra *Presente*, y en todas las partes de su muestra se vislumbra la tensa relación entre presente–pasado; presencia–ausencia. Esto se ve, por ejemplo, en «Punto impropio», donde en un espacio totalmente oscuro se escucha una grabación con la voz de Albertina Carri que está leyendo las cartas que le mandaba a su madre cuando estaba en cautiverio junto a su marido en el centro de detención clandestino El Sheraton. En el mismo momento en que escuchamos la voz de Carri, se proyectan en el piso imágenes en movimiento de esas cartas aumentadas por una lente y flanqueadas por los nombres Ana y María. El aumento extremo del microscopio sobre las cartas transforma en imágenes abstractas el trazo de la birome sobre el papel, y el efecto es impresionante: parece como si la desaparición de Ana María hubiera aniquilado también el trazo de su letra. Dice en su interpretación Eduardo Villar: «Por momentos uno cree ver en ellas algo orgánico: piel, actividad celular, vida, cromosomas, material genético». Cuando Albertina tenía cuatro años y durante un año completo, antes de la desaparición definitiva, ella y sus dos hermanitas recibían cartas de sus padres desaparecidos. Cartas que estaban llenas de consejos: «estudien», «pórtense bien», además de recomendaciones artísticas y literarias, habida cuenta de que Ana María, la madre, era profesora de literatura.

«Investigación del cuatreroismo», de una hora de duración, lleva por nombre la videoinstalación que Carri dedica a su padre, el sociólogo Roberto Carri, autor del libro *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*. Se trata de una especie de diario de filmación de una película que la autora no puede filmar pero que le permite encontrarse de alguna manera con su padre y enfrentarse a la violenta historia de los setenta. Carri vuelve a usar aquí un recurso que ya había inaugurado en la película *Los rubios: la voz en off* de la actriz Elisa Carricajo que interpreta a la propia Albertina mientras en cinco pantallas se proyectan imágenes de archivo. Con un estilo iconoclasta y un humor feroz y desgarrado que en algunos momentos parecen sintonizar con la obra de Félix Bruzzone, Carri invoca aquí, a veces violentamente, las huellas de su padre, sus restos afantasmados.

Aunque los cuerpos de los dos padres de Albertina Carri continúan todavía desaparecidos, el efecto que produce esta instalación es precisamente el de traerlos materialmente al presente. Escritura, foto, cine, video digital atraviesan una experiencia de inusual densidad que se presta a múltiples tránsitos. Como si fueran fantasmas (ya que efectivamente lo son) la potencia de las voces y de las imágenes permite convocar, hacer presentes, palpables, manipulables, los restos de esas ausencias. Pero se trata aquí de una presencia imprevista, dolorosa: la irrupción casi inmediata del resto que arrastran los recuerdos fragmentados, astillados,⁵ anteriores incluso a cualquier potencia de subjetivación.

Poner el cuerpo

La velocidad es un eje importante de *Campo de Mayo*, la *performance* que Félix Bruzzone produjo en el 2014 junto a Lola Arias. Allí, el narrador–protagonista va

relatando la historia del lugar donde vive en la actualidad, Campo de Mayo (que por otra parte es el sitio donde según testigos estuvo detenida su madre antes de desaparecer). Para acceder a la historia que nos cuenta, el autor–personaje–actor tuvo que realizar una investigación a partir de entrevistas a los vecinos del lugar. Durante la *performance*, y mientras nos va relatando, Bruzzone no puede parar y corre, corre, por el escenario, mientras a sus espaldas se proyecta una imagen enorme de Campo de Mayo. En esta experiencia, la memoria se construye literalmente poniendo el cuerpo, como en el caso de *Mi vida después*, donde Lola Arias pone a trabajar a seis personas–actores cuya infancia transcurrió durante la última dictadura. De esta manera, los seis actores (Vanina Falco, Liza Casullo, Blass Arrese Igor, Carla Crespo, Pablo Lugones y Mariano Speratti) aportan sus historias en donde la ficción y lo real son inescindibles y la unidad mínima del relato no es la acción sino la vida misma.

Historias de vida y documento al mismo tiempo, las piezas de Lola Arias han venido explorando diversos soportes: las salas de teatro pero también los museos con la exposición *Doble de riesgo*, y la reciente publicación de *Mi vida después* en formato libro. Se trata aquí de poner el cuerpo en el sentido en que Diana Taylor plantea la importancia del repertorio y de lo que ella instituye como *el ADN* de las *performances*: el cuerpo y los actos corporales como transmisores de memoria, de identidad. El repertorio como memoria corporal: *performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y en suma todos aquellos actos en vivo que han sido pensados hasta ahora como efímeros y por lo tanto imposibles de reproducir (Taylor:36).

Es como si en las actuales construcciones de memoria no fueran suficientes ni la palabra ni la imagen. Y por eso las obras de Lola Arias construyen memoria desde la materialidad del cuerpo, puesto a jugar con los fantasmas del pasado. Como fenómeno del presente, como puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado, el rito de la memoria que reactualiza la escena teatral convoca otras acciones corporales ya emblemáticas en la Argentina, donde el cuerpo es utilizado como escenario y como arma. Y también como un elemento vital en la transmisión de memoria, identidad y conocimiento, como es el caso de las Madres de Plaza de Mayo y de los escraches de los HIJOS en la década de los noventa (Taylor). Pienso que es desde aquí que las estrategias transmediales aportan a la construcción de memoria, en el sentido de que ya no existen, ni siquiera en el ámbito de la memoria cultural, construcciones fijas sino estructuras de movimiento permanente, como en la *performance* de Félix Bruzzone.

«La materialidad de mi madre»: esquirilas de una vida

Si las *performances* ponen claramente en funcionamiento esta idea que se ha ido construyendo en los últimos años sobre la necesidad de poner el cuerpo para construir memoria, *Aparecida*, la novela que Marta Dillon publica en 2015, re-duplica la apuesta: no solamente ponen el cuerpo aquellos que intentan resignificar los fragmentos dispersos del pasado, sino que son precisamente esos restos

materiales que la dictadura no logró hacer desaparecer, los que cuarenta años después comienzan a aparecer a partir de los estudios de ADN que realizan los profesionales del Instituto Argentino de Antropología Forense. Aparece aquí lo que acertadamente Soledad Boero analiza, en sintonía con Gabriel Giorgi, como *una memoria material, de los huesos*:⁶ el encuentro *con* cuatro huesos y una calavera con su maxilar inferior encastrado desencadena en la novela de Marta Dillon el deseo de recuperar la historia de su madre, la historia *con* su madre viva, y poner a funcionar la máquina de la memoria en un momento en donde los restos cadavéricos resisten, insisten, permanecen, más allá del escándalo de la desaparición al que los arrojó la dictadura.

Pienso en este sentido que la novela de Marta Dillon dialoga en profundidad con los dos documentales que Patricio Guzmán produjo en los últimos años, *Nostalgias de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015). En las tres obras, los restos materiales, cadavéricos, huesos, objetos, se resisten cuarenta años después a la violencia desaparecedora y permiten instaurar así una memoria material. Y en los tres casos también se produce a partir de la imaginación estética un *tercer tiempo* (en el sentido en que lo explicita en su obra *Lucila Quieto*) que ya no es simplemente pasado ni presente sino, en algún sentido, un tiempo imposible, el de la ficción: el de la recuperación de aquellos cadáveres desaparecidos, y con ellos, el de la reinscripción de su subjetividad en una nueva trama.

El libro de Marta Dillon —un híbrido entre la autobiografía, la crónica, la novela, la investigación periodística y el discurso poético— comienza cuando la narradora–protagonista se encuentra en España, acompañando a su pareja Albertina Carri en el Festival de San Sebastián, y recoge un mensaje de voz en el contestador telefónico que le anuncia el interés de Antropólogos Forenses por comunicarse con ella. La inminente posibilidad de encontrar el cadáver de su madre, María Angélica Taboada,⁷ dispara la memoria de los años de búsqueda, de la reconstrucción de sus últimos momentos antes de ser asesinada, pero también el recuerdo de los años vividos en su infancia junto a la madre y a los tres hermanitos menores: «Lo que se busca es un material residual, el sedimento de su vida antes y después de convertirse en esa entelequia que no es, que no está, que no existe» (Dillon:19–20). Lo que dispara el ejercicio de la memoria, entonces, es el encuentro con los restos materiales de la madre:

¿La encontraron? ¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. Quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera. Iguales a esos que se enhebran con alambres y los alumnos manipulan como utilería en un aula de biología. Esquirlas de una vida. Destello marfil que desnudan las aves de carroña a cielo abierto. Ahí donde se llega cuando se va a fondo, hasta el hueso. Lo que queda cuando todo lo que en el cuerpo sigue acompañando al tiempo se ha detenido, la hinchazón de los gases, el goteo de los fluidos, el banquete de la fauna cadavérica, el ir y venir de los últimos insectos. Después, los huesos. Chasquido de huesos, bolsa de huesos, huesos descarnados sin nada que sostener, ni un dolor

que albergar, Como si me debieran un abrazo. Como si fueran míos. Los había buscado, los había esperado. Los quería. (33)

Es precisamente el encuentro con esos pocos huesos lo que le permite a Dillon enfrentar el agujero, el vacío real, de la pérdida. Los signos de esa materialidad no se pueden traducir en términos extensivos ni figurativos. Lo que esto genera coloca a la narradora en el lugar de imaginar para dar forma a ese cuerpo inanimado de la madre que retorna, que *resiste* a la desaparición. Sobre el final del libro, Dillon se enfrenta a los despojos: «La contemplé y vi cómo sobre ella se reflejaba el Universo. Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma» (199).

Es esta idea de un cuerpo como reflejo y como parte del universo —a la que me animaría a llamar holística—, ese reingreso de los huesos de la madre en el equilibrio del cosmos, lo que habilita abrir el diálogo transmedial de *Aparecida* con los dos últimos documentales del chileno Patricio Guzmán. En *Nostalgias de la luz*, el calcio permite construir una serie entre los cuerpos de los desaparecidos que siguen siendo buscados por sus familiares en el desierto de Atacama, y las estrellas que se investigan desde los observatorios astronómicos. El calcio de las estrellas, dice el narrador del documental, es el mismo que el de nuestros huesos. El agua, que tiene memoria y tiene voz —plantea *El botón de nácar*— forma parte de las terceras partes de nuestro cuerpo, inunda más de cinco mil kilómetros de costa en Chile, y llegó desde el firmamento hace millones de años a nuestro planeta.

La memoria material que proponen estas obras atraviesa distintas temporalidades. En *Nostalgias de la luz*, se superponen en el desierto de Atacama los restos de los desaparecidos que fueron enterrados en fosas comunes durante la dictadura de Pinochet con la historia de las comunidades indígenas que atravesaron el desierto en sus migraciones y las memorias de las cárceles que se construyeron durante la explotación minera, además de la de los observatorios astronómicos establecidos allí. En *El botón de nácar*, se nos dice que el océano contiene la historia de la humanidad: es un gran cementerio que aloja una impunidad de siglos, un espacio refractario a las voces exterminadas de los indígenas, «esos nómades del agua» y primeros habitantes de la Patagonia chilena, y de las víctimas de la dictadura pinochetista. El botón de nácar que el inglés Fitz Roy ofrece en el siglo XIX a Jemmy Button a cambio de su traslado a Inglaterra coincide brutalmente en este documental con otro botón de nácar recuperado en el siglo XXI como lo único que queda de un cadáver que fue arrojado al mar durante la dictadura, luego de una inyección de pentotal⁸ y atado a un riel de ferrocarril de treinta kilogramos de peso. Los dos botones de nácar cuentan una historia de exterminio. El agua tiene memoria y tiene voz, plantea el narrador del documental: el botón de nácar como única huella, cuarenta años después; como mensaje de los secretos que los cuerpos dejaron en los rieles antes de desaparecer en el mar.

Al hacer hincapié en la materia inorgánica de los cuerpos, al pensar esta relación de la corporalidad con el cosmos, estas obras construyen otros modos de

memoria que complican la dimensión antropocéntrica, y finalmente humanista, de ciertas retóricas de la memoria. La presencia de los huesos triturados en el desierto de Atacama, del botón de nácar que arroja a las costas el océano Pacífico es el *resto* de una violencia política que Patricio Guzmán pone en relación con otras temporalidades. Como dice Giorgi:

Se trata de que el genocidio afectó, alteró, inscribió de un modo indeleble, el orden natural, que incorporó las materias naturales y el orden mismo de la naturaleza a la lógica de la violencia: se trata, en otras palabras, de que la naturaleza quedó marcada también por la violencia política; la naturaleza se vuelve archivo y testimonio de un genocidio. No queda después de «Atacama» (o después del «Río de la Plata») un espacio natural ante el cual lo político o la historia política suspendería sus sentidos para entrar en otro orden de significación más vasto. (224)

Esta memoria material es biopolítica en la medida en que alude a un umbral no determinado entre la vida como *zōe*, nuda vida, y la vida como *bios* en el sentido en que la piensa Giorgio Agamben. Es una memoria que proyecta el cuerpo, el cadáver, en el espacio de la naturaleza, y lo conecta con el cosmos. Habla sin lugar a dudas de la extraordinaria resistencia, persistencia, de los restos, que se oponen al olvido al que los quiso arrojar la dictadura. Este diálogo transmedial que se establece a partir de obras y textos tan heterogéneos habilita una nueva torsión de esta *memoria crítica* a la que aludimos en sintonía con Nelly Richard al comienzo de este artículo. De alguna manera, este diálogo transmedial consolida la aporía aristotélica de la memoria: el empeño de hacer presente lo que está ausente.

Notas

¹ El término es de Alessandro Portelli y le debo su descubrimiento a Teresa Basile. Frente a la *memoria monumento*, autoritaria y tranquilizadora, practicada por las instituciones para conmemorar la glorias del pasado a través de una narración tranquilizadora que borra sus contradicciones, *las memorias perturbadoras* tienden a iluminar las zonas de ruptura de la armonía nacional, el rostro del bandido detrás del héroe, el desorden que con su violencia y sus costos precede al nacimiento o transformación de la Nación y se oculta detrás de él (Basile:196–198).

² Por ejemplo, las fotos de los desaparecidos, con breves dedicatorias, que en el diario *Página 12*, conmemoran desde hace más de treinta años la fecha respectiva de la desaparición como un desafío tenaz frente al olvido.

³ No puedo menos que recordar acá la definición que el propio Jorge Rafael Videla ofreció en 1979 en una

conferencia de prensa: «Mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, *es una incógnita*, es un desaparecido, no tiene entidad, no está» (subrayado mío). Ver para esto <https://www.youtube.com/watch?v=9czhVmjeVfA>.

⁴ Gonzalo Aguilar es contundente al respecto al señalar que «una de las grandes virtudes de *Los rubios* fue acabar con la prepotencia en relación con la memoria, que era habitual en los documentales que se habían hecho hasta ese entonces; como si bastara entrevistar a testigos y a víctimas para que el pasado se hiciera presente» (128). Coincido con Aguilar en la idea de que es imposible narrar linealmente el pasado salvo violentándolo.

⁵ Creo que para pensar esta cuestión es muy útil la diferencia que establece Miguel Dalmaroni entre recuerdo y memoria. Frente al arrastre conservador de la memoria

entendida como vivencia, a su registro consciente, a su poder de esterilización, el recuerdo se torna imprevisible con su irrupción inmediata, con su potencia de shock (5).

⁶ Agradezco a Soledad Boero el impulso que me dio escuchar su ponencia «Memoria material. Apuntes sobre *Aparecida* de Marta Dillon», en el IV Congreso Cuestiones Críticas, en octubre de 2015 en Rosario, para pensar estas cuestiones.

⁷ María Angélica Taboada era abogada y militante y fue secuestrada en octubre de 1976, llevada a la Brigada

Güemes en la Autopista Riccheri y Camino de Cintura y asesinada el 3 de febrero de 1977 en Ciudadela, para ser enterrada en una fosa común en el cementerio de San Martín. Junto a los de otros compañeros asesinados, sus restos fueron recuperados en 1984, pero recién se los identificó en 2010.

⁸ El narrador de *El botón de nácar* recuerda que entre mil doscientas y mil cuatrocientas personas fueron arrojadas, vivas o muertas, al océano Pacífico durante los dieciséis años que duró la dictadura pinochetista.

Bibliografía

- AGUILAR, GONZALO (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ALTAMIRANO, CARLOS (2007). *Retratos*. Web.
- AMADO, ANA (2009). «Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación». *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue, 155–169.
- ARFUCH, LEONOR (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARIAS, LOLA (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Narrativas.
- BASILE, TERESA (2004). «Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya». *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata. Buenos Aires: de la Flor, 2015. Web.
- BERGER, JOHN (1980). *Mirar*. Traducido por Pilar Vázquez Álvarez, 2004.
- BOERO, SOLEDAD (2015). «Memoria material. Apuntes sobre *Aparecida* de Marta Dillon». Mimeo.
- BRODSKY, MARCELO (1997). *Buena memoria*. Buenos Aires: La Marca.
- BRUZZONE, FÉLIX (2008). *Campo de mayo*.
- CARRI, ALBERTINA (2015). *Operación fracaso y el sonido recobrado*. Catálogo de la muestra. Buenos Aires: Parque de la Memoria, Sala PAYS. Web.
- (2003). *Los rubios*.
- DALMARONI, MIGUEL (2009/2010). «La obra y el resto (literatura y modos del archivo)». *Telar* 7/8, 9–30.
- DILLON, MARTHA (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- GATTI, GABRIEL (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- GERMANO, GUSTAVO (2007). *Ausencias*. Web.
- GIORGI, GABRIEL (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- GUZMÁN, PATRICIO (2010). *Nostalgia de la luz*.
- (2015). *El botón de nácar*.
- HUYSEN, ANDREAS (2002). *En busca del futuro perdido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JELIN, ELIZABETH (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LONGONI, ANA (2009). «Apenas, nada menos. En torno a “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto. Fotografía y memoria». *Ramona* 97, 56–61. Web.
- QUIETO, LUCILA (2011). *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova.
- RANCIERE, JACQUES (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. Traducido por Mónica Padró.
- RICHARD, NELLY (2010). *Crítica de la memoria (1990–2010)*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- RUSO, EDUARDO (2016). «De los rubios a las instalaciones audiovisuales de Albertina Carri: exponer la memoria». *Katatay* x, 13/14, 8–13.
- SARLO, BEATRIZ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VILLAR, EDUARDO (2015). «Nada desaparece sin dejar huella». Web.
- TAYLOR, DIANA (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado. Traducción de Anabelle Contreras Castro.