

El Dolor y el Otro: Múltiples Elaboraciones¹

Florencia Battiti²

Maria Laura Méndez³

Carlos Moguillansky⁴

Museo Parque de la Memoria



¹ Panel desarrollado por la revista controversiasonline.org.ar junto con la Secretaría Científica de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, APdeBA. 6 de Mayo de 2014.

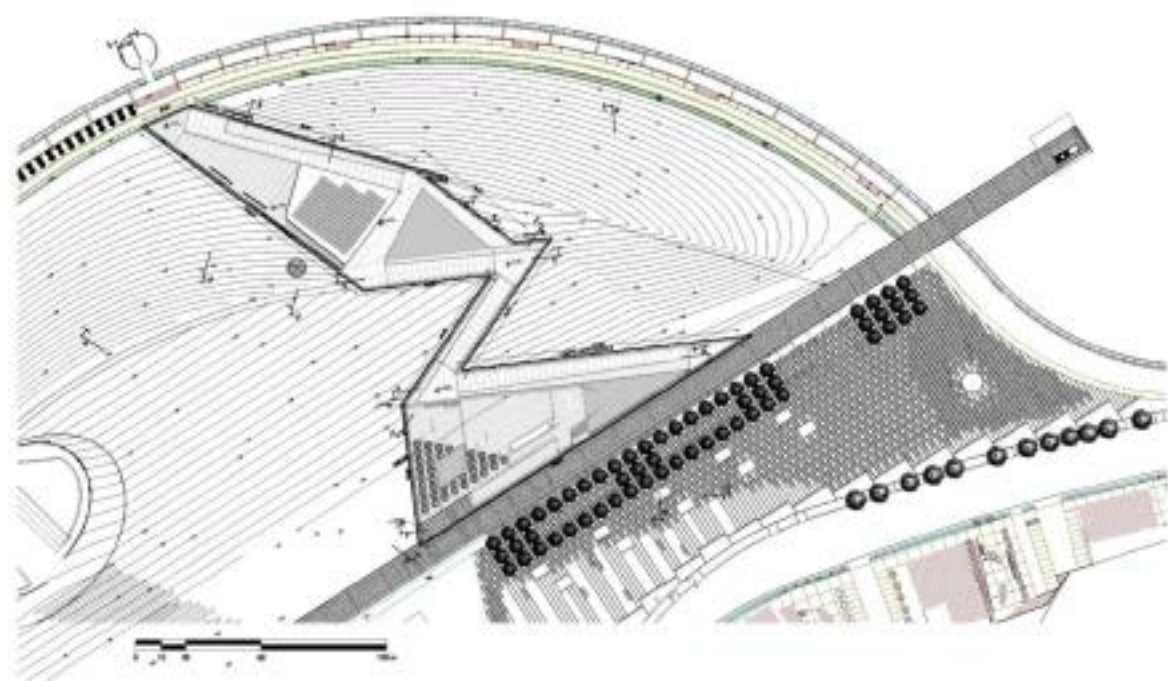
² florbattiti@gmail.com

³ mlem22@hotmail.com

⁴ cmoguillansky@gmail.com

Espacio público de una extensión de 14 hectáreas ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires.







Conjuga la contundencia de un monumento con los nombres de los desaparecidos y asesinados, la capacidad crítica que despierta el arte contemporáneo y el contacto visual directo con el Río de la Plata.



No pretende cerrar heridas ni suplantar la verdad y la justicia, sino constituirse en un lugar de recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión.



Su objetivo es que las generaciones actuales y futuras que lo visiten tomen conciencia del horror cometido por el Estado y de la necesidad de velar por que NUNCA MÁS se repitan hechos semejantes.

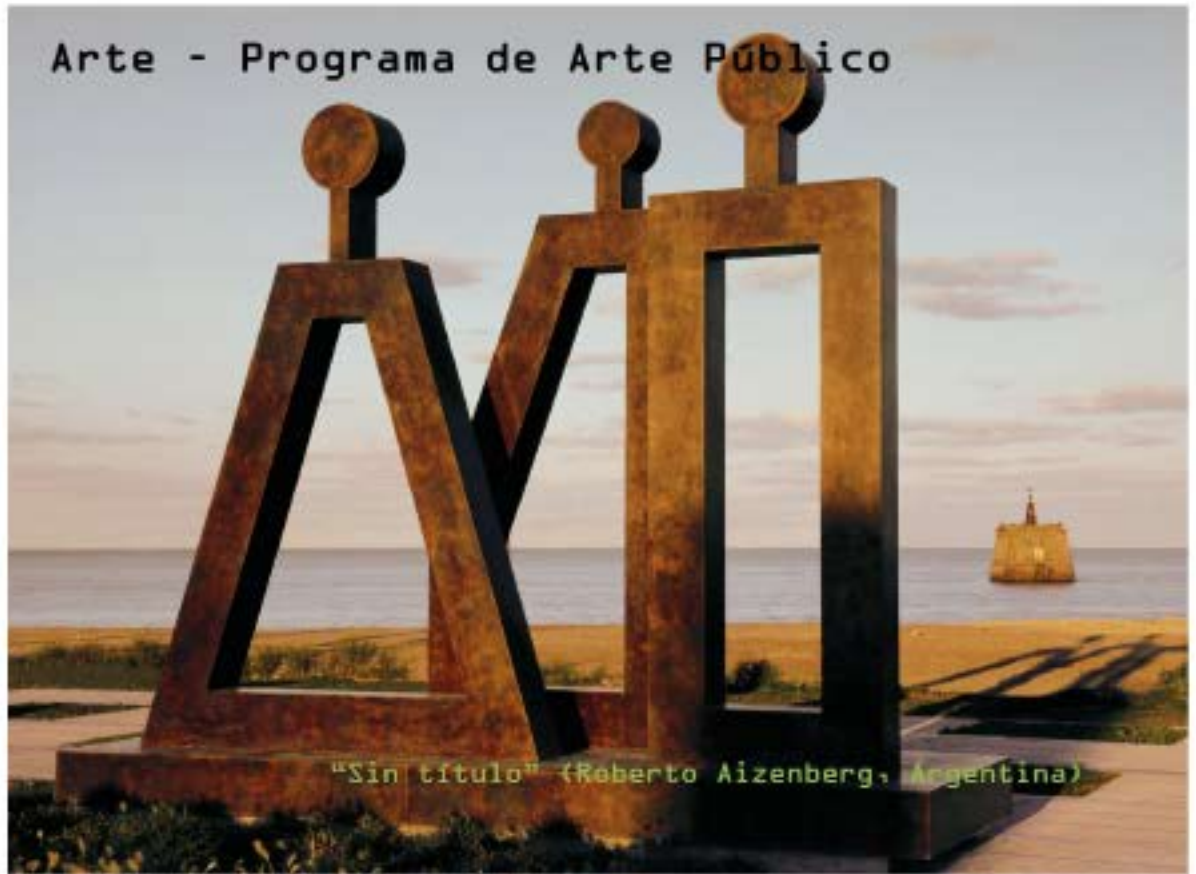


Sala PAYS (Presentes, Ahora y Siempre)



Espacio de debate y reflexión a través del arte, la investigación y las actividades educativas.

Arte - Programa de Arte Público



"Sin título" (Roberto Aizenberg, Argentina)



Pensar es un hecho revolucionario (Marie Ørensanz,
Argentina)





Carteles de la memoria (Grupo de Arte Callejero, Argentina)





Monumento al Escape,
(Dennis Oppenheim,
Estados Unidos)



Reconstrucción del retrato de
Pablo Míguez (Claudia Fontes,
Argentina)





El arte como herramienta para la elaboración del trauma y el dolor. Un recorrido por las esculturas del Parque de la Memoria.

¿Es la inhumanidad irrepresentable? Esta doble privación, es menester afirmarlo, no conviene a los dominios del arte, pues lo expulsaría justamente de donde se halla su prueba radical. Aquella que consiste en crear un sentido al quebranto humano.⁵

Horacio González

⁵ González, H. (2007), "La materia iconoclasta de la memoria", en Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (comp.), *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 27-43.

Lic. Florencia Battiti

En un mundo que se encuentra ampliamente estetizado, el arte busca resquicios y estrategias para continuar construyendo sentido. En una sociedad como la argentina, donde el terror se hizo sentir con fuerza, el arte como práctica social se suma a la tarea (siempre insuficiente) de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura militar. Pero resulta evidente que el arte contemporáneo, el que realizan los artistas hoy, no podrá emprender esta labor de manera genuina acudiendo a categorías propias de la estética tradicional o restringiéndose rígidamente a los géneros artísticos, sino inscribiéndose en los dominios propios de su práctica, es decir, el privilegio de un pensamiento reflexivo sobre el virtuosismo técnico como valor en sí mismo.

A propósito del arte que aborda acontecimientos límite (como lo son muchas de las experiencias vinculadas al terrorismo de Estado) se alza un muro de desconfianza y escepticismo. Las prácticas artísticas se encuentran así ante una encrucijada: representar lo irrepresentable, aludir a lo innombrable. Según Horacio González, "el sentido del arte sólo podría obtenerse de una indeterminación profunda respecto a la doble posibilidad de representar lo inhumano y des-representar lo humano (...) pues así queda resaltado que no hay primero un sentido del arte y luego se establecen los diversos géneros de representación. Por el contrario, hay arte porque es el nombre que le damos a las obras que se sitúan justamente en el tropiezo que hace posible la representación sobre el fondo de su propio trastorno (...)"⁶.

Pareciera entonces que, ante el límite, el arte sufre una suerte de insuficiencia de representación pero, paradójicamente, logra fundarse en esa misma imposibilidad. Lo que ocurre es que a partir de las experiencias concentracionarias del Holocausto el arte en tanto producto de la "civilización" sufrió una estocada y fue cuestionado en su capacidad para referir lo ocurrido. Sin embargo —y a pesar del evidente corte civilizatorio que implica para el caso argentino el fenómeno de los desaparecidos— el arte no ha cesado en su intento por interpelar estas experiencias participando activamente en el proceso de construcción de las memorias que la sociedad argentina emprendió a partir de la recuperación de la democracia.

⁶ González, H., *op. cit.*, p. 34.

Memoria y arte, ayer y hoy ⁷

Los vínculos entre el arte y la memoria rebasan las fronteras de la sociedad moderna y se remontan a la Antigüedad. Según la mitología, en la Grecia arcaica, la actividad del poeta era regida por Mnemósine⁸, la diosa de la memoria. Relatos míticos como *La Ilíada* y *La Odisea* tenían como fin proporcionar a una civilización basada principalmente en la oralidad un repertorio de conocimientos sobre su pasado y sus orígenes. Pero mientras las Musas cantaban sobre la aparición del mundo y el origen de la humanidad, hacían que el poeta olvidara la miseria y la angustia propias de la existencia. Así, la rememoración del pasado tenía como contrapartida el olvido del tiempo presente⁹. Sin embargo, este mismo sistema de creencias contemplaba otras versiones sobre la función de la diosa de la memoria. Según los poetas y dramaturgos Píndaro y Esquilo, Mnemósine no aportaba el secreto de los orígenes de la humanidad, sino el medio para alcanzar el fin del tiempo¹⁰. De esta manera, el difunto que en el Hades —el umbral de los muertos— bebiera del río Leteo (del griego "olvido") no recordaría su vida pasada y, una vez reencarnado, comenzaría indefinidamente una vida nueva. En cambio, el alma que tomara de las aguas del lago de Mnemósine, rememoraría toda la serie de sus vidas anteriores, escapando así de su condición de mortal.

La filosofía de Platón, por su parte, consideraba que la memoria era un don de los dioses que permitía recuperar conocimientos ya adquiridos pero que habían sido olvidados en los sucesivos avatares de las reencarnaciones. Pero será Aristóteles quien anuncie las concepciones modernas de la memoria, de carácter incompleto y mediadas por la subjetividad: "[Con Aristóteles] la memoria ya no libera más al hombre del tiempo, sino que permite, simultáneamente, el recuerdo y la percepción temporal (...) ya no abre más el

⁷ Algunas de estas consideraciones fueron volcadas en trabajos anteriores. Ver: Battiti, F. (2007), "Arte contemporáneo y trabajo de la memoria en la Argentina de la postdictadura" en, Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (comp.), *op. cit.* y "Arte para deshabituarse la memoria" en, Brodsky, M. (2005), *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. 1ª ed. Buenos Aires: la marca editora, pp. 102-103.

⁸ Mnemósine, hija de Gaia y Urano es la personificación de la memoria en la mitología griega, era madre de las nueve Musas concebidas con el dios Zeus.

⁹ Candeau, J. (2002), *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión, p.21.

¹⁰ *Op. cit.* p.22.

camino hacia la inmortalidad, ya no permite alcanzar el ser y la verdad, ya no asegura más un verdadero conocimiento (...)”¹¹.

Es que para Aristóteles la memoria pertenece a la misma parte del alma que la imaginación, “es una colección o antología de imágenes con el agregado de una referencia al tiempo”¹². Además, el filósofo se refería a aquellos que ejercitaban la memoria como técnica para utilizarla en el ámbito de la retórica como “artistas de la memoria”, individuos que controlaban su imaginación mediante la voluntad y “fabricaban imágenes con las que llenaban los lugares mnemónicos”¹³. El teólogo jesuita José de Acosta quien, hacia fines de 1500, viajó a América como parte de una misión enviada por la Compañía de Jesús al Virreinato del Perú se interesó por las reglas de este “arte” (y el modo en que los recuerdos pueden ser fijados y preservados), sobre las que habían teorizado Cicerón y Tomás de Aquino. Así, Acosta señalaba que “la memoria de las historias y las antigüedades puede quedar entre los hombres en una de dos maneras: por medio de letras y escritura, como lo usan los latinos, los griegos y los judíos y muchas otras naciones, o por medio de *pinturas*, como en casi todo el mundo se usa”¹⁴.

Desde una perspectiva contemporánea y tomando la antropología como ángulo de abordaje, Joël Candau considera que las pinturas rupestres son las primeras expresiones de una preocupación propiamente humana por inscribir, firmar, dejar huellas, ya sea a través de una memoria explícita —la representación de objetos o animales— o de una memoria más compleja pero de mayor concentración semántica: la de formas, abstracciones o símbolos¹⁵.

Arte, trauma y representación

En el contexto de la postdictadura argentina, “memoria” es un término asociado a los reclamos de verdad y justicia, a la recuperación crítica de un pasado ominoso y a la elaboración de un trauma histórico. En este sentido, los estudios recientes sobre el tema advierten los peligros de entender la memoria como el lugar donde se guardan, intactas, las

¹¹ *Op. cit.* p. 23.

¹² Rossi, P. (2003), *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 21.

¹³ *Op. cit.* p. 23.

¹⁴ Citado en P. Rossi, *op. cit.* p.65 (la bastardilla es nuestra). José de Acosta fue autor de *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla, 1590.

¹⁵ Candau. J., *op. cit.*, p. 43.

representaciones del pasado. En cambio, ponen el acento en la indisoluble conexión que la memoria guarda con el tiempo presente, señalando que el acontecimiento pasado es (re)configurado desde el presente con vistas a un proyecto de futuro.

Por lo tanto, si el presente condiciona ineludiblemente la recuperación del pasado, bien cabe preguntarse para qué hacer memoria, para qué recordar. Si abordamos la memoria como un conjunto de prácticas a través de las cuales los sujetos construyen su propia identidad, quizás resulte válida la metáfora que la compara con un lápiz que subraya acontecimientos, momentos y personas que nos han hecho ser quienes somos y que han hecho de nuestro mundo lo que ahora es: es decir, como una praxis que dota de sentido nuestro devenir¹⁶. No obstante, en la medida en que la propia dinámica del acto de memoria supone una selección de los acontecimientos del pasado, establece siempre un compromiso entre la preservación y el borramiento.

Ahora bien, ¿cuáles son los posibles aportes del arte a la elaboración del trauma social causado por las experiencias vinculadas con el terrorismo de Estado en la Argentina? En el caso del Parque de la Memoria y del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, la decisión de conjugar memoria y arte se planteó desde los inicios del proyecto en 1998. Es conocida la declaración de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, la que encendió la discusión sobre este tema en Alemania a principios de los años '50. En la Argentina, a fines de los años '90, el debate sobre la (im)posibilidad de la representación artística del horror apenas delineaba sus contornos y tanto los impulsores del proyecto como quienes apoyaron como ciudadanos esta decisión consideraron que "arte" y "monumento" podían resultar soportes eficaces para generar un acto de memoria activa y dotada de poder de reflexión¹⁷.

¹⁶ La metáfora es de Manuel Cruz y se encuentra en M. Cruz (comp.) (2002), *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Madrid: Paidós, p. 15.

¹⁷ "(...) Me parece muy importante la erección de un monumento con el Grupo Poliescultural para darles un lugar, darles entidad y cuerpo, poder nombrar lo que no se nombra, poder animarse y perder el miedo. (...) un lugar que esté cerca del río, en el cual construyamos artísticamente –porque el arte tiene que ver con la vida– y también pedagógicamente, imágenes y cosas tangibles, en donde podamos organizar tal vez actividades en recuerdo y en reconstrucción de la memoria (...)". Intervención de Viviana Ponieman, Audiencia Pública Monumento y Grupo Poliescultural, Versión Taquigráfica, Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 22 de mayo de 1998. Por su parte, los impulsores del proyecto expresaban la decisión de conjugar memoria y arte en estos términos: "Esta petición pretendió plasmar en un hecho histórico y artístico el encuentro entre un pasado silenciado y un presente de recuperación de la memoria". Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en Concurso de Esculturas "Parque de la Memoria"(1999), Buenos Aires: Eudeba, p. 7.

Un recorrido por las obras

El Departamento de Arte del Parque de la Memoria tiene a cargo la implementación del programa de construcción de esculturas en el espacio público, de acuerdo a lo estipulado por el Consejo de Gestión (Ley 3078) y por el Concurso Internacional de Esculturas realizado en 1999. Asimismo, se ocupa de la coordinación y producción de las actividades artístico-culturales que se desarrollan en el Parque de la Memoria y en la Sala PAyS, produciendo proyectos que lejos de estetizar los discursos sobre la memoria, brindan la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el terrorismo de Estado y las marcas que aún hoy perduran en nuestra sociedad.

Hasta la fecha, se encuentran emplazadas las siguientes esculturas:

Monumento al escape. Dennis Oppenheim (Estados Unidos, 1938-2011)

1999-2001 Acero, vidrio laminado y materiales varios, 6 x 7 x 2,80 m.

Tres formas geométricas que aluden a los centros clandestinos de detención son reconfiguradas por el artista para que, en lugar de connotar encierro, expresen libertad. Así, las formas arquitectónicas se liberan de la función que les fue impuesta (operar como prisión) y se transforman en formas artísticas que carecen de función específica pero que inspiran múltiples significados.

Victoria. William Tucker (Estados Unidos, 1935)

1999-2

Hormigón blanco y piedra partida, 7,60 x 6 x 1,30 m.

El artista proyectó una forma geométrica, quebrada e incompleta, que alude a las vidas truncadas de los desaparecidos. El proceso de construcción de la obra guardó una estrecha relación con su significado simbólico. Una vez seco, el hormigón, vertido en un molde excavado en el mismo sitio de su emplazamiento, fue izado verticalmente, refiriendo metafóricamente a revelar aquello que, durante la dictadura, permanecía secreto.

Sin título. Roberto Aizenberg (Argentina, 1928-1996)

2003 Bronce laminado, 3,90 x 5 x 1,70 m.

Obra realizada a partir de un boceto del artista. Esta escultura presenta tres volúmenes geométricos coronados por esferas que dibujan en el espacio las siluetas de tres torsos. Las figuras aluden a Martín, José y Valeria, hijos de Matilde Herrera, escritora y pareja de Aizenberg, quienes fueron secuestrados y desaparecidos entre 1976 y 1977. Así, los contornos de este retrato de grupo encierran un vacío que señala la ausencia de los cuerpos pero, al mismo tiempo, marcan su imborrable presencia.

Pensar es un hecho revolucionario. Marie Orensanz (Argentina, 1936)

1999-2010. Acero corten, dos bloques de 6 x 2 x 0,80 m. c/u

El texto calado en acero se lee en el vacío y se completa con el paisaje que le sirve de fondo. La escultura –dispuesta en dos bloques contiguos– ha sido emplazada de manera que el espectador recomponga el texto en su mente y participe del proceso implícito en su significado. La pieza alude al poder de reflexión y refiere indirectamente a la censura de libros y del libre pensamiento.

Carteles de la memoria. Grupo de Arte Callejero (Argentina)

Violeta Bernasconi (1974), Lorena Bossi (1975), Mariana Corral (1974), Carolina Golder (1973) y Vanesa Bossi (1976)-1999-2010

Intervención urbana, 53 carteles viales, hierro galvanizado y laminado reflectivo.

La obra se apropia del lenguaje de las señales de tránsito y se vale del poder de síntesis de la imagen para establecer una comunicación eficaz con el espectador. Camuflados tras los códigos de señalización vial, los "carteles" proponen un recorrido por la historia argentina reciente, acompañados por un texto escrito que, a modo de anclaje de sentido, enlaza diferentes voces en torno a la problemática del terrorismo de Estado en la Argentina.

30.000. Nicolás Guagnini (Argentina, 1966) - 1999-2009

Columnas de acero, pintura epoxi, 4 x 0,12 m. c/u

La pieza consiste en 25 prismas rectos que funcionan como soporte para el retrato del padre del artista, desaparecido en 1977. El espectador sólo podrá componer la imagen del rostro desde un único punto de vista. Al recorrer la obra, encontrará el punto óptimo desde el cual el rostro se conforma, el que desaparecerá en el mismo momento que el espectador vuelva a desplazarse.

Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez

Claudia Fontes (Argentina, 1964) - 1999-2010

Reflejos de agua del Río de la Plata sobre acero inoxidable pulido espejo.

La pieza fue concebida específicamente para el lugar de su emplazamiento: el Río de la Plata, donde fueron arrojadas muchas de las víctimas del terrorismo de Estado. La escultura articula los conceptos de aparición/desaparición y se basa en el retrato de un adolescente que fue desaparecido cuando sólo tenía 14 años. La obra fue inspirada en el caso de Pablo Míguez quién, si aun viviera, tendría hoy la misma edad que la artista.

Torres de la memoria. Norberto Gómez (Argentina, 1941)

1999 - 2012. Acero corten, 7,74 x 3,68 m.

Esta obra, compuesta por piezas que representan diversos instrumentos de tortura o dispositivos medievales de combate, integra la serie *Las armas*, de mediados de los años ochenta. El artista recurre a la imagen de una enorme maza medieval para aludir a la inmensa vulnerabilidad de la existencia, a la tortura ejercida en las recientes dictaduras y a los símbolos de poder que anidan en toda sociedad. Así, la distancia histórica abre la posibilidad de reflexionar sobre la violencia y el abuso de poder en la actualidad.

Por una multiplicidad discursiva

Es posible que muchos de los reparos esgrimidos hacia la coexistencia, en un mismo espacio público, de un monumento y de obras de arte contemporáneo respondan a la creencia o convicción de que existe *un* modelo (o antimodelo) de conmemoración. Al respecto, Andreas Huyssen advierte que, si bien no cualquier opción resulta aceptable, "debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real

y sus memorias". Según el pensador alemán, "no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta"¹⁸. Esta posición pluralista es retomada por quienes eligen concebir el Parque de la Memoria como un *corpus* conmemorativo en el que no existen cristalizaciones absolutas de sentido¹⁹. En esta misma línea, consideramos valiosa la propuesta de Ralph Buchenhorst de crear un "foro de la memoria del terror de la Shoá" que incluya testigos, científicos (historiadores, antropólogos, sociólogos y teóricos de la cultura) y también artistas. Lo que nos interesa en particular de esta propuesta es la aceptación acerca de la contingencia del discurso acerca de un acontecimiento límite y la consecuente afirmación de que no existe un medio más adecuado que otro en cuanto a la construcción de una memoria social. En palabras de Buchenhorst, "cada uno de los medios y discursos tiene una función exclusiva que no puede ser cumplida por los demás" y sería precisamente en esta multiplicidad discursiva en donde se hallaría una vía posible para el reconocimiento de la "mancha ciega" inherente a toda representación²⁰.

El epígrafe que elegimos para encabezar estas reflexiones advierte sobre el riesgo de privar al arte de la posibilidad de emprender una tarea plena de ambigüedad e indeterminación: la de enfrentarse a la paradoja de representar lo irrepresentable. A lo largo de la compleja y violenta trama histórica de nuestro país, las imágenes artísticas han desempeñado un papel capital al participar en la construcción de los relatos históricos como agentes legitimadores pero, también, como dispositivos críticos y gestos de resistencia. Si tomáramos como recorte sólo algunas de las producciones artísticas realizadas a partir del golpe de Estado de 1976, resulta asombrosa la cantidad y calidad de las elaboraciones estéticas que se asoman a la representación de acontecimientos límites y se constituyen en configuraciones de la memoria social. Experiencias colectivas como el "Siluetazo"²¹; la serie "Manos anónimas" de Carlos Alonso; varias de las obras de Víctor Grippo (especialmente "Vida-muerte-resurrección" y "Valijita de panadero"); los collages de León Ferrari; los paisajes de Diana Dowek; las cárceles de Horacio Zabala; los engendros de

¹⁸ Huyssen, H. (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 26.

¹⁹ Melendi, M.J., (2002) "Antimonumentos. Estrategias da memória (e da arte) numa era de catástrofes", Belo Horizonte, mimeo.

²⁰ Buchenhorst, R. (2007), "Testigos, científicos, artistas: ¿Cómo crear un foro de la memoria del terror?", en Lorenzano, S y Buchenhorst, R. (comp.) *op. cit.* pp. 231-247.

²¹ La acción colectiva conocida como "El siluetazo" tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 durante la tercera Marcha de la Resistencia. A partir del proyecto de Rodolfo Aguerreberry (1942/1997), Guillermo Kexel (1953) y Julio Flores (1950) y con una activa participación del público, se realizaron siluetas de cartón o papel como modo de representar a los desaparecidos durante la última dictadura.

Alberto Heredia; las víceras de Norberto Gómez; las perturbadoras esculturas de resina de Juan Carlos Distéfano; los retratos de ex combatientes de Malvinas de Juan Travnik; las fotografías de aviones de Helen Zout; la serie "Dónde están?" de RES; las acciones del grupo teatral Etcétera... son sólo algunos pocos ejemplos del modo en que el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos de los testimonios, la documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria.

Clément Chéroux cita de este modo la rectificación de Adorno a su famosa declaración: "El sempiterno sufrimiento tiene tanto derecho a la expresión como el torturado a gritar. Es porque bien podría haber sido falso afirmar que después de Auschwitz ya no es posible escribir poemas"²². ¿Será que la sugestiva inquietud planteada por Adorno es reactualizada para responder con más seguridad que cautela a los interrogantes que el arte contemporáneo derrama sobre nosotros?



Clic [AQUÍ](#) para ver el video

²² Citado por Clément Chéroux en "Por qué sería falso afirmar que después de Auschwitz no es posible escribir poemas?", en Lorenzano, S y Buchenhorst, R. (comp.), *op. cit.* pp. 219-231.

Clara London: La revista *Controversias* agradece a la Secretaría Científica este importante espacio que nos ha brindado.

Tenemos dos panelistas de lujo: María Laura Méndez, Licenciada en Antropología de la UBA, Doctora en Educación por la Universidad Nacional de Entre Ríos, profesora e investigadora de la Facultad de Psicología, fue Directora del Doctorado en Educación de la UNER y ha escrito un libro -que fue su tesis de doctorado- que se llama *Procesos de subjetivación*.

Pese a que no hay que presentarlo, porque lo conocemos mucho, se merece una flor de presentación: Carlos Moguillansky, Médico Psicoanalista con función didáctica de APdeBA, Profesor Titular del IUSAM, Magister en Sociología y Cultura (UNSAM). Sus libros propios son: *Decir lo imposible* y *Las latencias*.

María Laura Méndez: Yo titulé esta charla, esta conversación, que me gustaría que sea exactamente eso: una conversación, en plural, *Memorias*, pensando justamente que no se puede hablar de una memoria sino de muchas formas de memoria y por otro lado esta idea de que estos modos de estructurar la memoria siempre son modos de construcción de una memoria, y por lo tanto estos distintos modos de construcción de memoria dan como resultado este plural, pensar en términos de memorias.

Pensar en términos de memorias significa que permanentemente estamos en un proceso de ordenación y esta ordenación, lo digo entre comillas, es, quizás, una palabra fuerte porque justamente una ordenación daría cuenta de que es un orden definitivo y yo quiero decir totalmente lo contrario. Es una ordenación, algo así que ordenamos permanentemente entre algunas situaciones de caos y una situación de pasaje a un caos-cosmos, es decir nunca a un orden totalmente realizado. Siempre está el caos, en general tendemos a suponer que el caos es amenazante; en realidad es lo propio de la existencia, de la existencia no sólo de la nuestra sino de la existencia en general, estamos siempre en un estado tal de complejidad que el caos aparece en cualquier momento y además nosotros efectivamente ordenamos ese caos en un intento de hacer algún tipo de orden. La memoria tiene que ver con eso, porque sería imposible que nosotros trabajáramos en relación a la memoria si no hubiese ciertos ordenamientos, que fundamentalmente son ordenamientos provisorios de la temporalidad.

Acá hay una cosa que me parece interesante, no podemos pensar la memoria o las memorias por fuera de las maneras cómo se organiza la temporalidad, y hay muchas maneras de pensar y organizar la temporalidad. Evidentemente estas formas de pensar y organizar las temporalidades van a dar como resultado distintos modos de subjetivación; no hay ningún proceso de subjetivación que no tenga que ver con ciertas formas de organización del espacio y del tiempo. Por lo tanto sería algo así como decir no hay manera posible de producir procesos de subjetivación fuera de un territorio, un territorio demarcado, que demarcamos de maneras diferentes, y que ese territorio demarcado siempre implica también alguna forma de organización de la temporalidad.

Cuando hablamos de memorias no podemos nunca desligarlo de la idea de historias, y otra vez vuelvo a poner el plural y esta vez yo diría que con más énfasis empleo el plural en término de historias, no habría posibilidades de pensar memorias sin historias y por lo tanto recíprocamente no habría historias sin memorias.

Pero los modos de construir las historias son siempre modos colectivos. Este no es un concepto que a nosotros nos resulte familiar, en tanto todo el pensamiento occidental tiende a pensar estos procesos en términos individuales y está claro que esta posición que yo estoy tomando en este tema es que no hay manera de construir historia que no sea colectiva; aunque ese colectivo no aparezca, aunque sea un colectivo virtual porque siempre pertenecemos a un colectivo.

Esta idea de que hay modos diferentes de construir la historia, que por supuesto tiene que ver con lo que decíamos antes, en modos diferentes de construir esa temporalidad, siempre tiene que ver con distribución de marcas. No hay posibilidad de pensar las historias, por lo menos me parece a mí, y no hay manera de estructurar nuestra memoria si no es con marcas. Y estas marcas se distribuyen, y se distribuyen de distintas maneras, algunas maneras, tal vez, muy ajenas y muy extrañas para nosotros.

Cuando decimos distribuir las marcas estamos siempre, otra vez, pensando esta distribución de las marcas se hace en un territorio o se hace siempre en un espacio, y por otro lado se hace siempre en relación a una temporalidad.

Podríamos decir en ese sentido que estas marcas que se distribuyen colectivamente siempre tienen que ver con marcas de escritura, pero cuando decimos marcas de escritura no estamos refiriéndonos a una marca alfabética solamente, estamos refiriéndonos a que esa marca tiene que dejar huella.

Por lo tanto a esa marca, siguiendo a Derrida, la llamamos escritura. Y esa distribución de las marcas es la que nos permite construir, retener, a veces dificultosamente, nuestras memorias y nuestras historias.

Cuanto menos colectiva es la construcción de esta memoria y de esta historia, más nos cuesta la memoria. Y este me parece que es un tema interesante para trabajar, es aparte pero se nos ha exigido, sobre todo a nuestra generación, una construcción de memoria sin colectivo y evidentemente todos sabemos que nos cuesta mucho, que siempre que tenemos que memorizar siempre tenemos que acudir a los otros y que esa memoria es una memoria que se construye permanentemente. Este es uno de los efectos de los excesos de individualidad.

Por lo tanto entonces esta manera de distribución de las marcas va a tener como consecuencia una manera de componer las temporalidades. La forma de componer las temporalidades es a través de códigos que cada grupo cultural elige para poder hacer esta construcción, es decir que hay un código que es un código que organiza de una u otra manera la temporalidad; y siempre que hablamos de temporalidad nunca nos podemos dejar de pensar fuera de un territorio.

En nuestro caso nosotros tenemos una concepción de la historia que en realidad está muy limitada a la concepción de la historiografía, de cuando la historia, esto es concretamente en el siglo XIX, se convierte en "ciencia historiográfica"; y la ciencia historiográfica tiene un código que es el código cronológico, que es un código hegemónico para nuestra manera de construir el tiempo y que en muchos casos no nos permite tener idea de que se pueden construir de otras maneras las historias.

Este código cronológico tiene algunas características: este código es, primero, lineal, es decir que piensa esta temporalidad en términos de una línea y en relación a las ideologías del progreso propias del siglo XVIII que considera toda historia como una linealidad, pero como una linealidad ascendente sin la posibilidad de pensar en idas y vueltas; nuestra historia es una historia lineal, progresiva. Esta historiografía moderna tiene otra característica, que me parece que es importante, que es que se supone objetiva. Por supuesto esto tiene que ver con la propia posición epistemológica del Occidente de tener bien separado al sujeto del objeto, y tener la ilusión de que se pueda realizar algo en términos objetivos.

Cuando pensamos esta historiografía en términos objetivos habría ésta sola manera de pensar la historia, fíjense que no es casual, y es una consecuencia de esta manera de

pensar la historia, que aparecen dos cosas: primero aparece la idea de que hay una sola historia, y esto nos es muy caro para nosotros porque ésta sola historia nos niega como espacio, o sea niega absolutamente todos los espacios coloniales, y tanto nos niega a América, como a África, como a Asia también... o sea esta historia es una historia que se construye, obviamente toda manera de construir la historia tiene una perspectiva epistemológica o política, no se construye inocentemente la historia, esta es una historia de dominación indudablemente y ese fue su objetivo; y además hay una cosa muy importante que para la Antropología es muy interesante, se construye para negar un relato mítico que se lo considera falso. O sea que esta historia objetiva, esta historiografía del siglo XIX se construye en base a una oposición, que es esta oposición de la historia, verdadera y objetiva, contra estas narraciones falsas que son las narraciones míticas. Y esto nos ha sido muy caro para la cultura occidental, moderna, colonial primero porque esta historiografía, o sea esta manera de pensar la historia, supone una partición en términos absolutos; esta partición es la partición naturaleza-cultura. Este es otro tema, estos tres temas se entrelazan, esta historia única, lineal y objetiva va a denegar, y utilizo a propósito el término porque creo que es exactamente la operación que realiza, todas las otras maneras de construir temporalidades, que tienen que ver fundamentalmente con las infinitas narrativas míticas. Quiere decir que cualquier narrativa mítica que tomemos, la que ustedes elijan y quieran, siempre va a tratar de un corte, un corte en lo que era antes y en lo que es después, o sea que toda narrativa mítica va a establecer de alguna manera algún código que tenga que ver con la temporalidad, que muchas veces no es el nuestro... muchas veces no, casi nunca es el nuestro, no es nuestra manera lineal de establecer ni tampoco es la manera lineal y absoluta que tenemos nosotros de realizar es partición naturaleza-cultura.

¿Qué quiere decir esto, que no hay diferencia como supuso el ingenuo evolucionismo?

No, no, quiere decir que hay múltiples maneras, que serían como pensar una curva infinita como se puede ir relacionando este paso de la naturaleza a la cultura, pero nunca en términos absolutos. Es como si hiciéramos una curva infinita o como si hiciéramos infinitos pliegues, en donde ponemos en ese lugar de infinitos pliegues esta diferenciación entre esto que llamamos cultura y la naturaleza a la que pertenecemos. O sea en primera instancia la cultura es una parte de la naturaleza, desde esta perspectiva. Si quieren, en una manera de pensarlo más spinoziana, sería que a nuestra manera de intervenir en la naturaleza nosotros la llamamos cultura.

Por lo tanto esta historia única y lineal es algo que es como para ponerse a trabajar, ponerse a pensar, que creo que de esto se trata, y en general tiene como consecuencia negar la memoria y negar la historia, porque se construye en esta denegación de la memoria y de la historia. O sea si hay una historia que se considera universal es porque hizo una operación previa de des-legitimar todos los otros relatos que tengan que ver con la temporalidad y la espacialidad. Y esto al no decirlo aparece evidentemente como denegado y podría decirse, me parece que esto es lo que habría que trabajar bastante- que al ser denegado aparece como síntoma de múltiples maneras; como de hecho ha aparecido sobre todo en el siglo XX, en el sangriento siglo XX del occidente europeo, que no ha dejado de haber derramamiento de sangre, crímenes de diverso tipo en el propio continente europeo y, por supuesto, también en todos los lugares que fueron en un momento lugares coloniales.

Lo primero que tenemos que decir es que esta forma de pensar la temporalidad, esta forma de pensar la historia, obviamente organiza nuestra memoria; no podemos organizar nuestra memoria fuera de la concepción de la historia, van ligadas ambas cosas. Y obviamente también construye imaginarios. Ahora ha llegado a construir imaginario otra vez lineal y absoluto pensando en términos de capas arqueológicas, así como también había imaginado las capas geológicas; y lo más interesante es que siempre que pensamos en términos de capas geológicas o capas arqueológicas, estas capas suponen otra vez una linealidad perfecta, que fue la gran sorpresa de la Geología cuando encuentra que el interior de la Tierra no era nada perfecto, era bastante desparejo... este desparejo no entra en este imaginario que se supone imaginario lineal.

Estas capas arqueológicas suponen, entonces, un pasado uniforme. Hay una cosa interesante acá para pensar, esta historia lineal y lo que dijimos supone un futuro progresivo, lineal y único pero también se proyecta hacia el pasado, el pasado también es uniforme y fue igual en toda la humanidad, es sorprendente.

Este pasado uniforme llega al colmo de una ingenuidad imaginaria que es pensar una prehistoria, hoy nos podría dar risa pensar la prehistoria. Sé que esto es algo que lo tenemos muy incorporado, ¿pero cómo puede haber una prehistoria?, ¿qué puede existir colectivamente antes de la construcción de la historia?

Un colectivo se construye con la historia y con la memoria, es imposible que haya prehistoria. Este ridículo imaginario llegó a tal extremo que supone este pasado arqueológico también en capas uniformes: la Edad de Piedra, la del Hueso, etc.

Esto ya es el colmo, esto es el colmo de este imaginario porque evidentemente lo que no pudo pensar, porque no entra en su código, fue en términos de transformaciones y de mutaciones. Obviamente si escarbamos arqueológicamente lo más viejo van a ser piedras porque es lo que se ha conservado, el resto de la producción cultural no puede estar porque el material no resistió el paso de los miles y miles de años; por lo tanto es obvio que vamos a encontrar piedras.

No sé si esto queda claro, pero para mí es muy importante entenderlo porque constituye un imaginario. Por supuesto que me van a decir: "bueno, pero se llama prehistoria a cuando no hay escritura". Vuelvo a decirles, nunca no hubo escritura porque siempre hubo marcas y llamamos marcas a la escritura, cualquier tipo de marca. Una marca que tenga, por supuesto, una significación colectiva, una marca que pueda ser semiotizada; esa marca que pueda ser semiotizada es una escritura, por lo tanto no hay pasado sin escritura. Sí claro, hay pasados sin cierto tipo de escritura pero eso es otra cosa y se debe a los avatares de las transformaciones históricas.

¿Por qué entonces se ha producido, a mi juicio, ese síntoma de denegación permanente del pasado reciente? Este pasado reciente puede ser en nuestro país muy cercano, pero con pasado reciente también nos podemos referir a un pasado de quinientos años que también es un pasado reciente; ¿Por qué decimos un pasado reciente?, porque quinientos años son muy pocos para el tiempo en que la humanidad ha pasado en este planeta, entonces no es que nos estemos refiriendo sólo al pasado reciente, el pasado reciente es olvidado como consecuencia de que esta forma de construir la historia está justamente realizada en base a una denegación de su propia historia. ¿Por qué?, porque la Modernidad, toda la operación que hace la Modernidad, es negar la existencia de la llamada Edad Media... Primero pensar en términos de Edad, eso ya es una consecuencia de esta cronologización o de esta manera de establecer la temporalidad; entonces lo que ha negado es la llamada Edad Media pensándola solamente en términos teológicos, siempre en términos de uniformidad, este pasado como uniformidad lineal. La Edad Media así como se la describe tal vez haya existido en algún lado, lo más probable es que en ninguno, pero tal vez en algún lado, especialmente en el centro de Europa. Pero se construye la historia moderna negando la historia reciente, que es la propia Edad Media. Por lo tanto esta operación de denegación de la historia reciente se vuelve a repetir.

En nuestro caso, en todos los continentes colonizados, lo que se negó absolutamente es la historia de la colonización y esa historia de la colonización vuelve de alguna u otra

manera. Todas las formas de dominación totalitarias por supuesto remiten a la colonización y la Modernidad no hubiera existido sin la colonización. O sea que esta manera de pensar la temporalidad y de pensar la historia y de construir la memoria, tienen siempre que ver con la colonización.

Y uno podría decir: bueno, no casualmente se han producido en estos siglos las mayores atrocidades realizadas por las diversas formas de totalitarismos.

Entonces esta idea lineal de la historia, esta idea de denegación de los horrores coloniales tiene que ver con la primacía de una lógica que es la lógica de lo Uno. Vuelve a darse claramente esta lógica de lo Uno en la manera de construir este tiempo lineal, uniforme y único. Pero la otra operación que yo quiero recalcar es que al pensar de una sola manera la historia, estamos haciendo esta operación, que yo llamo a propósito por supuesto, de denegación de todas las otras formas en que se construyeron historias, que no conocemos y que son muchas, muchísimas, tal vez no las podremos conocer nunca, pero indudablemente tenemos muchas maneras diferentes de pensar la temporalidad y por lo tanto de construir historias y por lo tanto de construir nuestras memorias.

Este pensamiento de lo Uno se va a convertir en un pensamiento binario y en un pensamiento dialéctico. ¿Qué es lo más importante de esto?, lo más importante es que de esa manera se niega o deniega la diferencia, que es lo que no ha podido construir este pensamiento colonial moderno.

Hay un peligro dice Nietzsche, y esto también es interesante, el peligro es el de exceso de historia; o sea el de vivir solamente de la historia. ¿Por qué sería un peligro vivir solamente de la historia?. Una respuesta posible sería el apego al pasado, no poder despegarse del pasado, un apego, diríamos, melancólico al pasado tal como Spinoza lo plantea: la melancolía como aquella imposibilidad de acción. Y por otro lado estar apegado al pasado tiene una consecuencia inmediata que es no permitir el acontecimiento, es una manera de negar la posibilidad de que algo diferente ocurra.

Otra vez lo enlazamos con esta desaparición de la manera de pensar la diferencia y de la imposibilidad, entonces, que nos da cierta seguridad, de dar lugar al acontecimiento.

También estamos negando con esto que en realidad por más que nos apeguemos al pasado y por más que nos apeguemos a la historia, sabemos que siempre es narrada en *après coup*, o sea hoy, y hoy es otra historia diferente a la que hubiéramos narrado en otro momento; o sea que acá mismo ya tenemos la paradoja de pensar este apego de la

historia, por suerte el presente nos hace pensar y narrar la historia cada vez de manera diferente.

¿Qué era, entonces, este peligro de negar el acontecimiento, de negar la emergencia del acontecimiento?. Es la imposibilidad de pensar en devenir, es haber sustituido la historia por el devenir en sus dos formas: una, en esta que habíamos dicho, en esta historia lineal progresiva y otra, que es obviamente una cuestión que tiene que ver con una construcción epistemológica-política peligrosa, en pensar que siempre va a pasar lo mismo, siempre va a volver a repetirse. Por suerte nunca nos va a pasar lo mismo, siempre va a haber una diferencia que haga que no nos pase lo mismo y que por lo tanto haya devenires posibles, otras formas de acontecimientos, otros agenciamientos, otras conexiones; y estos otros agenciamientos, estas otras conexiones nos van a permitir siempre construcción de multiplicidad de sentidos, lo cual también significa que no podemos separarnos de estos sentidos contruidos en el pasado, pero sí tenemos que re-significarlos.

Me parece, para terminar, que para poder resignificar estos otros sentidos, no en ese único sentido lineal, binario y dialéctico, es salirnos del lugar de la trascendencia porque esta historia única es una historia trascendente que indudablemente sustituyó un relato teológico, y pensar en términos de immanencia que significaría pensar en términos de construcción permanente de nuestra historia, y por lo tanto esta efectuación que es la construcción de nuestras memorias.

Carlos Moguillansky: Qué tal, buen día... Primero muchísimas gracias a *Controversias* por esta permanente posición de sostén y apoyo a estas ideas, y que tengamos, otra vez, un espacio para poder pensar estas cosas, re-pensarlas, re-discutirlas.

Yo le agradezco a María Laura la concienzuda descripción que nos ha hecho de la narrativa histórica, sobre todo este esfuerzo que se tomó por mostrarnos que se trata de una narrativa, y que se trata de una narrativa colectiva, y que se trata de una narrativa colectiva en un territorio, y que se trata de una narrativa mítica.

Felizmente, diría yo, estamos alejados, relativamente alejados, de aquel idealismo positivo de una historia objetiva, universal, única y por cierto engañosa, desmentidora dijo María Laura. Uno podría agregar a lo que dijo ella que esa desmentida tiene una razón que es el poder, que es el ejercicio del poder el que produce esta particular distorsión de la

trascendencia, del extramuros, de una especie de metrópolis que mira a las colonias o a los dominados como salvajes a-históricos.

Mi enfoque va a tener un ángulo diferente que espero sume. Yo estuve interesado, estoy interesado, en la expresión y la representación del dolor. La historia muchas veces es una historia del dolor, quizás otras veces, por suerte, no.

Tómense una aspirina, voy a hablar del dolor. No de cualquier dolor, de aquel dolor que encuentra dificultades en representarse, que encuentra dificultades primero en inscribirse y luego en evocarse. Son dos operaciones diferentes que espero poder mostrar.

Mirando estos temas me volví a topár una vez más con la Carta 52 de nuestro querido padre simbólico Sigmund Freud a su, en ese momento, analista Fliess. Me encontré con que esa carta, que seguro todos recuerdan como una carta de teorización, de descripción psíquica, de asociaciones psíquicas, definía una manera múltiple de registros con un registro inicial cercano a lo perceptivo, que estaba ordenado según categorías témporo-espaciales, del aquí y del ahora, del hecho; y otros registros que se superponían luego y que eran registros por similitud, por significación, por argumentación, vale decir registros que hoy podríamos agrupar en registros narrativos.

Y me encontré con que esa carta de pronto cobraba una singular vigencia actual, porque me ayudaba, nos ayudaba a todos, a poder pensar la inscripción como una inscripción que si bien normalmente está intrincada, en tanto los registros témporo-espaciales y narrativos se intrincan en un solo fenómeno, María Laura decía hay códigos para ver, hay códigos para registrar los hechos, vale decir lo narrativo de una parroquia importa en cómo se ven las cosas; pero es cierto que tanto la clínica psicoanalítica como la historia social muestran que a veces se des-intrincan estos dos registros. Y esto es de particular valor en los fenómenos traumáticos, individuales y sociales. ¿Por qué?, porque en los fenómenos traumáticos lo que persiste es el registro témporo-espacial, queda un saber del aquí y del ahora y no llega, o se pierde, el argumento narrativo. Con lo que la marca de memoria que queda del fenómeno traumático es un hecho sin sentido, es un hecho definido sin sentido.

Voy a dar un ejemplo para que se entienda lo que quiero decir. Es un ejemplo clínico real, es un paciente que atendió en su momento Juan Navarro que era un soldado de Malvinas. Está publicado en varios artículos que Juan escribió respecto del caso. Este soldado de Malvinas padeció en su momento un hecho de guerra, un bombardeo de su jeep que mató a sus compañeros, hirió a otros y lo dejó a él con una severa neurosis traumática,

por la cual consulta a Juan. Juan lo empieza a atender, él con toda la honestidad que lo caracteriza dice: mucho no podía hacer por él, más que escucharlo. Empieza a percibir que este muchacho se va enojando paulatinamente cada vez más con su papá, empieza a tener discusiones con su papá, el papá un hombre de campo, y mientras tanto él seguía teniendo la misma pesadilla, que era una pesadilla en la cual él soñaba con el bombardeo en el jeep, siempre igual, siempre la misma escena repetitiva del fenómeno traumático. En cierto momento de este enojo, que Juan entiende como una privación del complejo paterno, la pesadilla vira en su imaginaria y el bombardeo ahora es en el tractor familiar, el jeep se transformó en tractor y, para sorpresa agradable de ambos cesan, a partir de ese sueño, las pesadillas de este muchacho; la transformación del jeep traumático en el tractor familiar cura, resuelve la neurosis traumática de este muchacho, quien al poco tiempo da por terminado el tratamiento con Juan.

Esta transformación narrativa del jeep en el tractor ilustra cómo dos elementos de inscripción distintos, el elemento definitorio, podríamos llamar, el elemento témporo-espacial, un jeep es distinto de un tractor, un jeep es distinto de un colectivo, un jeep es distinto de un auto, un jeep es distinto de una motoneta... el jeep de ese bombardeo es distinto del jeep con el que vamos a la playa, del jeep con el que podemos salir de farra... pero ese jeep está desarticulado de la historia familiar de este muchacho y el último sueño de ese caso, interesante para lo nuestro, es que se articula, hay una articulación entre la narrativa familiar, las tareas agropecuarias del tractor, y el caso sin sentido, o mejor sin significación de ese jeep.

Esto luego ha sido trabajado con más detalle. En esto tenemos que pensar nuestra deuda a otras disciplinas, me parece que tanto el arte, como la antropología, como la historia nos han sacado ventaja y nos han ayudado a poder empezar a comprender mejor estos fenómenos de la clínica individual y de la clínica social. Quizás quien mejor ha logrado estilizar esto que yo acabo, bastante torpemente, de describir en términos del jeep y del tractor, ha sido Rancière quien tiene un concepto muy interesante a mi gusto que es el concepto de complejo expresivo. Rancière dice que en la evocación de una historia hay dos elementos que hacen conjunto, un elemento espacio-temporal, evocativo de dónde ocurrió el hecho, supongamos el Estadio Nacional de Santiago de Chile o la Escuela de Mecánica de la Armada o el Complejo del Lager de Auschwitz o cualquier otro para el caso, o Belén con su matanza de los inocentes. Estos lugares dicen: "acá pasó esto" y con buen criterio Rancière toma la metodología de Foucault y dice: esto es un monumento; un monumento

es un elemento definidor que dice: "acá pasó esto", "acá ocurrió la Batalla de San Lorenzo", "acá hubo la matanza de los chilenos", "acá las torturas en la Argentina"... Rancière dice que el monumento tiene una carga emocional muy fuerte porque instala una evidencia, pero dice que es necesaria la cooperación de otro elemento histórico que es el documento; el documento es un poco lo que nos contó María Laura, el documento es una estructura narrativa, es una narración que alguien escribe y que, como bien nos contó María Laura, tiene una estructura ficcional porque cualquier narrativa escrita, aunque sea colectiva o sea individual, incluye una versión autoral y hay un autor que agrega algo de su propio coleteo a la narración, aunque más no sea los hechos que selecciona, y en la selección de los datos puede haber una elección o puede haber una desmentida o puede haber un énfasis, o ambas, o puede haber incluso un énfasis, sin mentir yo puedo cambiar mucho los hechos, simplemente como nos decía Freud apelando al mecanismo del desplazamiento, resaltando más un detalle que al hecho central.

Hace unos pocos días tuvimos la fortuna de ver la ópera *Calígula*, no sé si algunos la vieron, les cuento mínimamente que es una ópera moderna, se estrenó en el 2006 en Frankfurt y, rara avis, pocos años después ha sido estrenada en Buenos Aires, es una ópera de Detlev Glanert; esa ópera está basada en la obra de teatro de Camus, *Calígula*. Uno podría pensar por la fecha en que la obra de Camus se escribió, esto es sólo un ejercicio de crítica, no sé si es un ejercicio histórico, que Camus podría haber escrito la obra *Calígula* como un modo de representar el capricho guerrero del momento en que esta obra se escribió, que era la Segunda Guerra Mundial. No está claro si esto es así o no. Cuando Glanert escribe *Calígula* simplemente es la historia de un emperador. Pero cuando este documento, vamos a llamarlo así, esta narración *Calígula* es representada en Buenos Aires, al escenógrafo se le ocurre montar como escenario el Estadio Nacional de Chile. Esto produce un hecho singular, estético y de sentido, porque en el mismo momento en el que se une la historia del capricho asesino de Calígula con el Estadio Nacional surge inmediatamente una metáfora sobre Pinochet, inmediatamente Pinochet es Calígula, o si ustedes quieren la dictadura pinochetista es Calígula. Aparece un fenómeno de sentido extraordinario en tanto el Estadio Nacional es un lugar de espectáculos, es como el Coliseo Romano, se vuelve un Coliseo Romano y esto hace que resuene en el Teatro Colón que es otro coliseo, nuestro primer coliseo. Vale decir que de pronto hay una serie de fenómenos semióticos entre Calígula, Estadio Nacional, Coliseo Romano, primer coliseo, Teatro Colón...

nosotros estamos como espectadores, ustedes ahora ante mi relato están como espectadores viendo el espectáculo de la muerte.

Esto es una apelación al espectador, el espectador en esta expresión Calígula en el Teatro Colón, Calígula en el Estadio Nacional, pide que el espectador haga un nosotros con aquellos que murieron, pide que el espectador se aúne y diga: "¡era uno de los nuestros!", "¡era un ser humano como nosotros el que estuvo ahí, en el Estadio Nacional, y lo mataron como a un perro!". Pide una respuesta ética por parte del espectador, una responsabilidad. ¿Vamos a gritar como gritaban los espectadores romanos, vitoreando al matador, o vamos a tener ese razonable enojo del que habla Didi-Huberman, esta razonable rebeldía que nos haga enemigos de ese dolor y de esa injusticia?

Yo creo que en parte lo que estamos haciendo forma parte de esta razonable rebeldía, en la que tratamos de pensar por qué han sido así, o si ustedes quieren por qué hemos sido así.

El complejo expresivo tiene, entonces, un componente monumental y un componente argumental. Voy a tomar otro ejemplo, la escultura de Aizenberg en el Museo de la Memoria.



Esta escultura es una escultura que Aizenberg hizo poco antes de su muerte y que post mortem sus familiares la donaron al Parque de la Memoria. Si ustedes miran la

escultura desde el frente de la misma se enmarca el río, y de pronto el argumento de la escultura se combina con el monumento del río, lo hace monumento al río, el río se vuelve monumento en tanto ha sido uno de los dramáticos escenarios a los que se refiere esa escultura y esto impacta en el espectador, quien a su vez completa a ese complejo expresivo con algo de su propia cosecha. Entre esos tres términos se produce un contorno, la silueta misma es un contorno dentro del cual se delimita un campo de experiencia y un campo de significación.

Les voy a contar un poco la historia de ese contorno con otra historia de mi relación con ese contorno, yo estaba trabajando el lugar del arte en las conmociones sociales y el primer hecho que había encontrado había sido la importancia que había tenido el cuadro de Blanes "La fiebre amarilla", un par de años después de que había ocurrido la epidemia de fiebre amarilla acá en Buenos Aires.



Ese cuadro tuvo un extraordinario impacto social, estaba planeado que se lo expusiera dos o tres días y estuvo tres meses, la gente hacía cola para verlo. ¿Qué buscaba la gente en ese cuadro?. Muchísimas cosas, seguramente, yo terminé pensando que no solo estaba la identificación de la gente con los muertos que se ven en ese cuadro, o con los médicos que se ven en ese cuadro, sino que el mismo marco del cuadro marcaba un espacio en donde la gente se encontraba, se encontraba representada por ese cuadro, su drama personal, su drama colectivo se encontraba representado por el marco de ese cuadro. Y le di valor en su momento a la idea de marco.

Circunstancias, azares, viajando a ver a mí hijo en Pittsburg me encontré con otro elemento que era que para conmemorar, creo que eran los 60 años de la bomba de Hiroshima. Un grupo de personas en Pittsburg hicieron una especie de forma social en la cual dibujaban el contorno de una persona en el suelo, la hacían acostar a la persona en el suelo, le dibujaban el contorno, como el contorno policial de las víctimas de asesinato- y la invitaban a esa persona a pensar aunque sea un minuto en las víctimas de Hiroshima. Decía algo así: "Detente Pittsburg un minuto a pensar en las víctimas de Hiroshima". Esta era la invitación.

El juego estético que estaba ahí en juego era que esa imagen en tiza de alguna manera representaba lo que había quedado de cada uno de los japoneses de Hiroshima, quemados, grabados en el pavimento de Hiroshima, de hecho yo no conozco Hiroshima, pero me han dicho que hay aún en las calles de Hiroshima algunas siluetas humanas *burnt*, vaporizadas e impresas sobre el pavimento por la aséptica bomba; de tal manera que la silueta era la imagen de lo que había quedado de esa gente.

Eso me llevó a seguir buscando fenómenos de silueta, me encontré con que en México también se hacen esas siluetas con tiza para conmemorar una matanza, que es la matanza de Tlatelolco. Finalmente di con las siluetas del *Siluetazo*, fenómeno político-social ocurrido el 23 de septiembre de 1983 en el que dos artistas, Rodolfo Aguerreberry y Guillermo Kexel, por invitación de las Madres de Plaza de Mayo invitaron a la gente a dibujar siluetas en la Plaza; y se dibujaron, míticamente se dice, 30.000 siluetas, un número mítico, tan mítico como las historias y tan mítico como el número de desaparecidos. Es un interesante ejemplo, quizás, ese número de lo que María Laura nos explicaba, no es un número real, es un número emocional, no sabemos cuántos fueron pero son 30.000 y nos sirve que sean 30.000, lo tomamos así, es un número emocional; tan número emocional como 6.000.000, si yo digo 6.000.000 todo el mundo sabe de qué hablo y no

fueron 6.000.000... qué sé yo cuántos fueron, no sabemos el número de las víctimas pero son 6.000.000.

Ustedes conocen la historia de ese *Siluetazo* que tiene muchas otras expresiones. En las manifestaciones de cada 24 de marzo siempre hay algún espacio que no puede ser transitado, es el lugar de los, así llamados, desaparecidos, ironía de los grupos combativos sobre un más que desafortunado y cínico discurso del dictador Videla, que dijo: "Acá no hubo muertos ni hubo vivos, hubo desaparecidos". A él le debemos la autoría de ese terminejo.

Posteriormente José Emilio Burucúa siguió trabajando el concepto de silueta y lo asoció con la idea de sombra, y la idea de sombra lo llevó a un libro de Adelbert von Chamisso que es *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, que es la historia de un señor cuya sombra cobra vida. Ese libro se escribió en 1814 y fue ilustrado por distintos pintores, uno de ellos Ernst Kirchner, que fue un pintor del Expresionismo alemán, miembro del *Die Brücke* (El Puente). Una de sus obras es la que ustedes están viendo, el encuentro de este señor con su sombra.



Burucúa encontró esta representación y encontró un collage de Max Ernst de 1920 respecto de la *Masacre de los santos inocentes*, donde se ve muy bien una silueta muy parecida a las siluetas que nosotros hemos visto acá en el *Siluetazo*. Elevó a la silueta a una

de las formas estéticas de representación de la masacre, junto con otras: la cacería, el martirio... hay cuatro formas que describe Burucúa, y vinculó finalmente la silueta al *Doppelgänger*, el doble al que hace referencia Freud. Ahora, me estuve fijando, me fui a leer *Lo siniestro, Das Unheimliche*. Freud no hace referencia a la obra de von Chamisso, no sé si la llegó a conocer, a pesar de que son bastante contemporáneas las situaciones porque el libro editado con la ilustración de Kirchner es de 1915 y *Lo siniestro, Das Unheimliche* es de 1919. No sé si Freud lo había leído, no me consta, sí me consta que Freud sabía lo del fenómeno del doble, de hecho había visto a su doble en la puerta del ferrocarril, su famoso objeto fóbico y en realidad él se refiere sobre todo a *El hombre de arena*, el cuento de Hoffmann.

Yo creo que esta descripción que hace Burucúa tiene, a mi gusto, un sesgo demasiado imaginario y formal, como una expresión genérica, estilística o estética de la expresión del dolor. Me sigue gustando más la idea del complejo expresivo y de la silueta como un formato que produce una metáfora, su valor es el de producir una metáfora como lo pude, de alguna manera, describir con el concepto de *Calígula* y el Estadio Nacional y con el ejemplo de la escultura de Aizenberg y el río, en donde hay algo más que se produce en el momento expresivo, que tiene algo que me parece que María Laura habló sin nombrarlo que es un cierto fenómeno anacrónico, hay un cierto anacronismo entre la producción del complejo expresivo y su vista, su mirada por el lector, el lector tiene otras categorías distintas de las que tiene el autor que tiene otra temporalidad, por eso son anacrónicas.

Me habré olvidado un par de cosas pero quizás una que sea importante es que hubo una publicación de la UNESCO, *El Correo de la UNESCO* sobre Auschwitz; en esa publicación, que aparentemente toma Kexel para proponer la idea de las siluetas, se hacen siluetas, tantas siluetas como las que míticamente morían en Auschwitz cada día, y se hacen tantas revistas como míticamente fueron los días que estuvo Auschwitz activo.

Lo digo para que se vea que hay una especie de pasión numeraria en la expresión del dolor, el otro elemento que quería recordar, pasión numeraria ligada a la necesidad de no dejar a nadie afuera. Por eso es que las siluetas son anónimas, para que nadie quede afuera.

Creo que este es el gran mérito expresivo de la silueta anónima que tan bien está expresada en la escultura de Aizenberg y que logra un mejor impacto que el que por ahí tienen otras expresiones del dolor, como las que hizo Farocki con *Fuego Inextinguible* donde él se quema el brazo con una colilla de cigarrillo para mostrar el horror del napalm, o la de

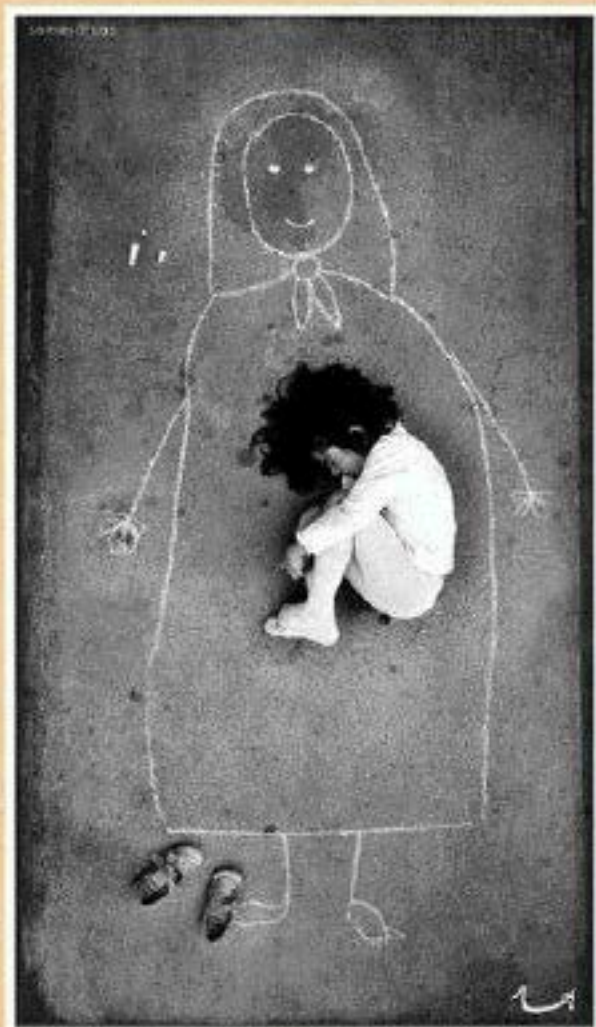
Burden que se pega un tiro en el brazo para mostrar el horror de la guerra de Vietnam, que tienen el efecto retórico de decir: "a cada una de las víctimas le pasó esto y mucho más". El film *Fuego Inextinguible* de Farocki dice: el cigarrillo quema a, no me acuerdo, creo que a 200 grados, el napalm quema a 1.700 grados... no puedo, no tengo modo de evocar el horror de lo que eso fue.

Clara London: Muchas gracias Carlos. Quería recomendar particularmente la visita al Parque de la Memoria, que es realmente conmovedora e importante para nosotros y nuestra historia.

Lidia Scalozub: Muchísimas gracias por todo lo que dijeron, me parece magnífico que se haya pensado en esta Mesa y hay montones de cosas pero me voy a ceñir a cierta asociación libre que recién hice en relación a algo que dijiste vos, Carlos, en la elaboración de un hecho traumático o de una situación de dolor a través del arte, inmediatamente recordé. Se le ocurrió a cierto personal de asistentes sociales y docentes en Santa Fe, cuando fueron las inundaciones, reunir a los chicos en las escuelas y darles muchos elementos de dibujo y después exponer, para que ellos mismos vieran y vieran entre ellos esa producción colectiva que se había hecho, o sea una producción de arte infantil con un propósito de elaboración. Me pareció maravilloso la revisión de esos dibujos, la evocación de esa situación pero además hecha en grupos, por lo que vos decías de la construcción en colectivo de este tipo de historias, en este caso en dibujos.

Y yo no sé si ustedes llegaron a ver, pero está circulando en estos días una figura que llegó de Irak ,por lo que vos dijiste recién de Pittsburg, que es una niña que perdió a su madre en la guerra y quedó en un orfanato, una niña pequeña, ahora tendrá 6 años como mucho.

Niña iraquí de un orfanato que extrañaba tanto a su mamá que la dibujó en el piso para dormir con ella.



una niña que ha perdido a su madre en la guerra, la diseña con tiza en el suelo del patio del internado para huérfanos donde ha sido acogida. Ella se coloca en el diseño dentro del cuerpo de su madre como para sentirse protegida. La niña es oriental y ellos, cuando entran en un lugar santo, dejan a la puerta las sandalias en señal de respeto. Es lo que hace la niña en el dibujo como para indicar que el cuerpo de su madre y el amor que nutre por ella, es también algo sagrado, un templo.

Elsa Lobos: Esta exposición sirve de apoyo para considerar el papel o el rol que juega la noción de repetición en el análisis de la temporalidad en que se inscribe la memoria del saber histórico, tanto del sujeto, como del destino de la historicidad social. En este sentido, tal destino incumbe necesariamente al tramado de las operaciones de la memoria, donde la repetición de lo mismo entra en una dialéctica con el acontecimiento. Este último es concebido a partir de la lectura de las marcas significantes, matriz de la subjetivación. Las dos caras de la repetición, son determinantes de los posibles destinos históricos, se

trata de un fenómeno estructural, de una experiencia que involucra tanto al sujeto, como todo el acontecer del campo social. Es un fenómeno que puede verse conmovido por la producción de dos tipos de fenómenos sociales, cuyos efectos generan en los sujetos distintos tipos de subjetividades. Uno, la producción de *masa*, caracterizada por dos tipos de identificación, la del grupo al líder, y la de los individuos entre sí, cuyo motor y causa se fundan en las ideologías dominantes, religiosas, políticas etc. Es un sistema donde solo opera una cara de la repetición, la repetición de lo mismo, aboliendo de esta manera las subjetividades individuales, en otros términos la subjetividad singular queda avasallada por el sistema. Otro, es lo que se entiende por *colectivización*, modalidad que se sostiene en la producción del lazo social. Su particularidad se asienta en el respeto por la singularidad del sujeto en relación al Otro, sosteniendo a la par objetivos comunes. En este sistema prima la dialéctica dada entre la repetición y el acontecimiento de lo nuevo. Son procesos sustentados en una temporalidad donde el registro de lo nuevo produce una memoria histórica activa y actual (historicidad). De modo que la historia y la temporalidad en que se trama, marcan dos destinos de memoria histórica, uno cristalizado (la masa) y el otro (colectivizado). Este último es aquel que respeta la dialéctica en que se juega la repetición y el acontecimiento, en psicoanálisis lo llamamos síntoma (tiempo del devenir).