

Memorias del terrorismo de Estado: usos ficcionales del registro testimonial en tres obras de videoarte argentino

Nadia Martín
CONICET- IIAC/UNTREF
Argentina

01. Introducción

Los acontecimientos de violencia y destrucción extrema del siglo XX, cuyo paroxismo probablemente se halle en los campos de concentración, motorizaron un abundante caudal de desarrollos teóricos acerca de la inefabilidad de tales experiencias límite y la crisis de la representación¹. En estos debates, la figura del testigo emergió como portadora de una paradoja inherente: aquella que señalaba la inadecuación entre los hechos ocurridos y la experiencia vivida, recordada y narrada por los sobrevivientes. Como ya varios trabajos señalaron (Agamben 2000; La Capra 2008; Peris Blanes 2005) la voz testimonial se enfrenta a la imposibilidad de ajustar la correlación entre el orden de lo real y el orden del discurso, impotente, éste último, ante los huecos de lo indecible y lo traumático.² A esto se suma que, frente a la paulatina desaparición física de los sobrevivientes, la producción cultural de recuerdos que garantizaran la continuidad de la transmisión fue quedando en manos de las nuevas generaciones, inaugurando nuevas

1 La Segunda Posguerra condujo a una crisis del presupuesto del arte como espacio de expresión de la libertad humana y de representación de los grandes inefables, pero otros factores -internos al campo del arte- también intervienen. Según lo sintetiza Silvestri (2000: 6-7), esta crisis se da “En parte porque la monstruosidad de los hechos inclinaba a callar, pero en parte también porque ya en la década del cincuenta, mientras las formas habituales de los estilos clásicos en arquitectura y escultura recordaban las palabras enfáticas de fascismo y dictaduras, las artes proclamaban el abandono definitivo de cualquier representación, aún la abstracta, para hablar sólo de sí mismas, de sus técnicas, y convertirse así por derecho propio en objetos entre los objetos del mundo *real*.”

2 Si bien excede los límites del trabajo, cabe comentar que el testigo se enfrenta también a una problemática de orden jurídico: el valor probatorio -o no- asignado al testimonio y la legitimidad -o no- asignada a los testigos, ha sido definida históricamente en función de los cambios que la misma sociedad experimentó en sus horizontes de sentido, inscribiéndolos en diversos marcos de inteligibilidad y cotejándolos con otras evidencias históricas. Al respecto, consultar: Feld 2015.

inquietudes acerca de quiénes y de qué modo podían y debían (re)construir y (re)crear nuevos relatos memoriales acerca de lo acontecido³.

En la Argentina, estos debates fueron compulsados en una adecuación a los procesos de memoria específicos que implican a la última dictadura cívico-militar que tuvo lugar entre 1976 y 1983⁴. La misma asumió desde el primer momento un plan represivo (que caracterizó públicamente como una “guerra sucia pero justa” efectuada contra “grupos subversivos”) basado en el secuestro clandestino, la tortura, el homicidio y el ocultamiento de los restos de sus prisioneros políticos, dejando un saldo de 30.000 desaparecidos. A esto se sumó, entre otras cosas, la apropiación ilegal de los hijos nacidos en cautiverio y un uso censor y manipulador de los medios de comunicación. Como indica Pilar Calveiro (2014), el mecanismo desaparecedor era un elemento central de la lógica “concentracionaria”⁵ de la dictadura: el terror que provocaba el accionar semiclandestino de militares y paramilitares era un secreto a voces y, así, el

3 Esta condición heredada de la producción cultural de memoria que garantizara la transmisión de la historia colectiva, estimuló una discusión teórica inaugurada por Marianne Hirsch (1997) y desarrollada en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies* respecto de la posmemoria en tanto estructura performativa de transmisión intergeneracional basada en la ausencia de una relación indexal (es decir, física y secuencial) con los hechos. El debate es extenso y no se inscribe en nuestro análisis, pero vale considerar que en el contexto argentino, Beatriz Sarlo (2005) desplegará una aguda crítica a la eficacia teórica y a la especificidad distintiva del término, como asimismo a su uso en contextos no referidos exclusivamente a la problemática del Holocausto.

4 El autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” fue una dictadura cívico-eclesiástico-militar que se extendió entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983. Durante este período, se sucederán cuatro Juntas Militares integradas por los titulares de cada una de las tres fuerzas armadas.

5 La autora plantea el concepto de “poder concentracionario” para distinguir el estado de parálisis que afectó a la sociedad argentina, debido a la expansión del accionar semiclandestino del terror de Estado fuera de los límites de los campos de concentración. Calveiro diferencia la experiencia argentina de otros autoritarismos del siglo XX, en un análisis que detecta y precisa algunas especificidades; entre ellas, el carácter de disidentes políticos de los prisioneros, como asimismo el aislamiento entre sí -a diferencia, por ejemplo, de la experiencia nazi en la que eran recluidos todos juntos como grupo- y la absoluta inactividad a la que se los sometía como parte del castigo. La lógica concentracionaria en la argentina tendía a absorberlo todo: desde la información de los prisioneros hasta la vitalidad individual y social; la tortura y la muerte se administraba con fines disciplinares. De esta manera, existía cierta correspondencia entre la lógica del campo de concentración y la sociedad: el terror modelaba la vida cotidiana con su virtual -imaginaria, potencial, posible- omnipresencia.

disciplinamiento y la normalización social se ejercían mediante el suministro ominoso de la información. En consecuencia, la figura del desaparecido se ha convertido en una marca imborrable, en una configuración histórica que sintetiza la ominosidad del terrorismo de Estado.

Desde el retorno de la democracia, la producción artística ha contribuido a los procesos de duelo y memoria, produciendo indagaciones sensibles que toman, muchas veces, como elemento central a esta figura; y en este contexto, el videoarte contemporáneo ha sido un campo de producción poético-política muy prolífico. Así dan cuenta *Diez hombres solos* (1990) de Ar Detroy, *Como un cuerpo ausente* (1994) de Trilnick, *Desapariciones* (2001) de Gustavo Kortsarz, *El pozo* (2004) de Julieta Hanono, *El otro lado de la hoguera* (2006) Gustavo Galuppo, o *Grito* (2008) de Andrés Denegri, sólo por nombrar algunas obras emblemáticas.

En particular, este trabajo recupera tres producciones que abordan la memoria de la última dictadura desde usos ficcionales del registro testimonial: *En memoria de los pájaros* (1999) de Gabriela Golder; *Granada* (2005) de Graciela Taquini y *De lo de adentro* (2016) de Ana Gallardo. Se trata de un *corpus* en alguna medida arbitrario -existen, en efecto, otros videos que podrían considerarse-, pero también representativo en tanto convoca a obras y artistas de gran significancia, que permiten sobrevolar el periodo histórico en el que el término “memoria” progresivamente quedó unido a los reclamos de verdad y justicia -que implican la exigencia de identificar a los responsables de los delitos de lesa humanidad con un coherente proceso de juicio y castigo-, y a una base social relativamente generalizada de repudio al terrorismo de Estado. Asimismo, comparten un elemento transversal: lejos de pretender mostrar y reconstruir una supuesta relación de naturalidad entre verdad y testimonio (vale decir, un supuesto valor probatorio inherente al mismo), se dirigen a reflexionar sobre los marcos sociales y subjetivos de significación

de esta relación mostrando, entre otras cosas, su condición histórica, artificiosa. Consisten en indagaciones audiovisuales que yuxtaponen a los testimonios de sobrevivientes otras voces -las de las propias autoras- que los intervienen, disputando a las víctimas directas (sobrevivientes y familiares de desaparecidos) el derecho prioritario a la palabra. A su vez, mediante estrategias de ficcionalización, redescubren y problematizan sus contradicciones, sus aporías, revisan sus configuraciones discursivas y disputan nuevos marcos significativos para reconsiderar, no sólo el relato de las víctimas directas del régimen sino también el rol de la sociedad civil.

02. *En memoria de los pájaros*

Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971) es una artista argentina abocada fundamentalmente al campo del video experimental y las video-instalaciones, aunque ha realizado proyectos de net.art, performance y, especialmente en los últimos años, intervenciones territoriales de sitio específico. Es gestora de relevantes proyectos en el área del video; entre otros, junto a Andrés Denegri, dirigen el Centro de Investigación y desarrollo de proyectos audiovisuales Continente, de la UNTREF, y son curadores de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM). Sus producciones están fuertemente orientadas a procesos de memoria de diversa clase: identidades, resistencias, territorialidades y corporalidades son indagadas desde una perspectiva que insistentemente piensa el trabajo, lo femenino y la política.

En memoria de los pájaros es un cortometraje de diecinueve minutos producido en 1999/2000. El mismo consiste en dos ventanas emplazadas sobre un fondo negro. Comienza con un preámbulo en el que se observan, en ambas pantallas, rutas, mapas, un avión volando y, finalmente, unos niños mirando a cámara en un entorno familiar, mientras en *off* se escucha la voz de una pequeña entonando una canción. Sobre el

espacio en negro que enmarca las imágenes, irrumpe la palabra escrita y, con ella, la narración comienza: “Miré a mi alrededor. Algunas personas ya no estaban. Intentamos reconstruir”. Una placa anuncia “Yo tengo 5 años. Año 1976”⁶. De allí en adelante, en las dos ventanas se irán alternando tres tipos de registros documentales. A un lado del espacio negro, transcurrirá una selección de material autobiográfico: videos familiares capturados en súper 8, vacaciones en la playa, fiestas de cumpleaños, primeros días de colegio, caminatas por la calle. Recuerdos de una niñez al abrigo de la intimidación familiar, en plena dictadura. Las tonalidades sepia, la textura gastada de la imagen, la velocidad enrarecida del video añejo, producen una visualidad melancólica. El audio del cortometraje pertenecerá en gran parte a estos fragmentos y se alternará con el silencio y con sonido ambiente algo tenso, lluvioso, difuso.

Del otro lado del vacío que separa las dos pantallas, se exhibirán los fragmentos tomados de archivos y de noticieros televisivos de la época, con imágenes de la vida pública en el periodo: asoman los tanques en las calles, las armas, los arrestos, los uniformes, las marchas, las fotos de los desaparecidos. En suma, aquellas escenas que sucedían en paralelo, muy cerca de su confort hogareño. Por último, se hará uso de fragmentos de una entrevista realizada por la artista a los integrantes de una familia cercana, amigos de aquellos años, cuyos miembros fueron secuestrados y liberados, y que testimonian desde el presente su experiencia propia durante aquel periodo. Con estos elementos testimoniales y documentales, la historia colectiva empieza a contextualizar su

6 Como ha sido dicho, el 24 de marzo de 1976, las Fuerzas Armadas producen el último golpe militar argentino, derrocando al endeble gobierno de María Estela “Isabelita” Martínez de Perón, que había asumido el poder tras la muerte de Juan Domingo Perón en 1974. El gobierno de facto quedará en manos de la Primera Junta Militar, presidida por el comandante Jorge Rafael Videla, junto con el almirante Emilio Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti. Hasta 1983, la sucederán tres Juntas Militares más.

existencia individual. Y aquel tiempo pasado comienza a ser reconstruido desde el presente de una Gabriela Golder madura, a fines de los años noventa.

Según desarrolla Didi-Huberman en buena parte de su obra (2004, 2008, 2010), todo proceso de memoria es un ejercicio que implica al montaje y a la imaginación. De acuerdo a sus aportes -nutridos de la propuesta benjaminiana de romper con la idea positivista de una historia lineal, objetiva y progresiva para realizar una lectura por fragmentos y a contrapelo-, la imagen no sólo detentaría el poder de documentar los hechos históricos, sino que sobre todo consistiría en una materialidad sensible que tendría el potencial de integrar nuevas constelaciones visuales, de ponerse en relación con nuevos elementos imaginarios; y en los espacios tendidos en esta relación entre imágenes, el recordar actualizaría el sentido del pasado, sintetizándolo, reformulándolo. En su artículo “Cuando las imágenes tocan lo real”, indica:

Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. (...) Sabemos que toda memoria está siempre amenazada por el olvido, todo tesoro amenazado por el pillaje, toda tumba amenazada por la profanación. (...) cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición” (Didi-Huberman 2013 15-16).

Pensar la historia a través de las imágenes involucra, entonces, no sólo una pregunta por lo que se ve en ellas, sino también por aquello que fue negado u olvidado de forma deliberada o inconsciente. En esta dirección, *En memoria de los pájaros* pareciera trabajar mediante una operación de montaje de diversos registros documentales y testimoniales haciéndolos constelar, para producir (en el espacio que queda vacío entre ellos, en el *entre* lo que se ve y lo que no se ve en las imágenes) una ficción autobiográfica mediante la cual se vuelva posible redimir el pasado, recuperando fragmentos de

memorias inadvertidas. Ante los recuerdos de la infancia, vibra la certeza de que hay algo que existe más allá o más acá de la imagen, que hay algo que no se ve en ella, pero que late. En consonancia con el teórico francés, la artista “toma posición” (Didi-Huberman 2008), toma consciencia y plantea así pistas que abren nuevas trayectorias para la mirada, ubicándola en un intersticio, en un *entre*.

Así pues, en el espacio en negro que separa ambas pantallas, entre ambas memorias paralelas, comienzan a tallarse frases, palabras, búsquedas del sentido: “Fin de la inocencia. Depósito de gente. Lo indecible – lo inimaginable. (...) es una cuestión de tiempo. Estoy sin identidad”. Las palabras ligan, tejen una genealogía que integra lo individual y lo familiar con lo público y lo histórico. La pieza, en sí misma, pareciera dar cuenta de la estructura propia de los procesos anamnéticos: la idea de un presente que define los términos con los cuales volver al pasado para hacer su recuerdo operativo. Para ello, esta enunciadora se posiciona en un estado de extrañamiento respecto de sí misma en la infancia y, así, busca redefinir una inscripción histórica. La búsqueda identitaria se vuelve espesa, multidimensional, colectiva. Desde fines de los años noventa, la artista busca en los documentos de la niñez alguna señal que exprese la presencia del horror que palpitaba en su dichoso entorno. Ella estuvo allí, los fragmentos de su infancia tienen una fuerza testimonial, y expresan la complejidad propia de los tiempos dictatoriales. Sin embargo, Golder no busca la voz de la niña, sino un posicionamiento actual que defina un lugar en retrospectiva.

Lo mismo sucede con el testimonio de los sobrevivientes entrevistados. La artista no prioriza la referencia a hechos concretos del cautiverio, sino que rescata el valor ejemplar de sus frases para indagar en los límites de la palabra: “a uno le pasa que las cosas que son así, muy fuertes, borran en muchas ocasiones las anécdotas así, concretas. Muchas veces he tratado de reproducir buena parte de esos años y me cuesta mucho

trabajo”. La palabra escrita al pie del cuadro, ancla la idea: “las palabras pierden sentido y se transforman en pesadillas”. La inadecuación entre la palabra y los hechos, se tramita aquí mediante una ficción autobiográfica que permite integrar, en una misma historia, lo que antes parecía transcurrir en paralelo. Lejos de primar una reconstrucción de los hechos del pasado, una aproximación al recuerdo de la época tratando de reponer sus características propias, la obra rearticula documentos, testimonios y la propia voz en un montaje ficcional de experiencias de diverso orden. Es así el presente el que se dirige a *imaginar* un vínculo con el pasado, enhebrando fragmentos antes dispersos.

En esa ficción, existe un punto ciego, de lo que no hay testimonio en primera persona ni resto que lo documente: los desaparecidos. Ante la falta de palabras e imágenes para representarlos, la obra recurre al número: la artista cuenta con su voz en *off* hasta tres mil, momento en que la pantalla queda totalmente en negro.

Granada

Graciela Taquini (Buenos Aires, 1941) es una artista cuya trayectoria se despliega fundamentalmente en el video experimental monocanal, aunque realiza también algunas incursiones en otras ramas del arte contemporáneo, como el arte correo, la instalación y el arte electrónico. Fue gestora y curadora de proyectos pioneros en el campo, tales como las Bienales de Arte Joven y los Ciclos de Arte Electrónico en el Auditorio del Museo de Arte Moderno (97-2003). En 2011 realiza su muestra antológica titulada *Grata con otros*, curada por Rodrigo Alonso en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Su producción audiovisual está atravesada por inquietudes de corte autobiográfico, en las que se despliegan otras líneas de indagación acerca del cuerpo, la memoria, lo íntimo y lo femenino. Secretos, confesiones, confidencias, frecuentan sus propuestas.

*Granada*⁷ es un video monocal canal realizado en 2005 con la colaboración de Ricardo Pons en cámara y edición. El mismo tiene como materia prima las tomas realizadas para *Resonancia*, una videoinstalación que le fue comisionada para la muestra *¿Quiénes eran?*, curada por Florencia Battiti en el Museo del Arte y la Memoria de la Plata. Aquella obra, tomaba el testimonio videográfico que la artista Andrea Fasani⁸ pronunció para el Archivo Witness⁹ acerca de sus cuarenta y cinco días de cautiverio en 1978. De aquel relato, Taquini aislaba y seleccionaba solamente las frases referidas a la memoria, que la misma Fasani repetía frente a cámara. Con el tiempo, la artista retira esta experiencia de su obra selecta; pero de una revisión del material en bruto, surge *Granada*¹⁰. La pieza recupera el material de aquel primer video aunque, lejos de centrarse en el contenido de lo narrado, indaga en los dispositivos discursivos, en los constructos representacionales que se ponen en juego en todo testimonio. En palabras del crítico e investigador Gonzalo Aguilar, la artista recrea un “backstage del backstage: una puesta en escena de la puesta en escena del testimonio” (Aguilar 2011: 32).

7 La misma fue expuesta, entre otros, en *Ejercicios de Memoria* (2006, MUNTREF Caseros) y en la muestra antológica *GRATA con otros, realizada en 2011* en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, con curaduría de Rodrigo Alonso. Obtuvo la Mención de Honor del Jurado del Salón Nacional de las Artes Visuales 2005 y el Tercer Premio Categoría video del Premio MAMBA-Fundación Telefónica 2005. Pertenece a la colección del IVAM de Valencia, del Caixa Forum de Barcelona, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y del Museo Castagnino-Macro de Rosario.

8 Creadora, entre otras, de la célebre instalación “30” realizada con cuadernos gloria, que asimismo había sido alumna universitaria de Taquini.

9 Proyecto dirigido por Peter Gabriel que, desde 1992, ofrece cámaras de video y formación periodística a activistas de todo el mundo para que denuncien y difundan violaciones a los Derechos Humanos.

10 Según expresa la artista en la entrevista personal, el título de la obra, en primera instancia, remite al proyectil de guerra que se asocia al combate, a la violencia, al ejército. Pero una escucha atenta del testimonio de Andrea Fasani permite identificar que el título proviene del recuerdo de una especie de Kermesse desarrollada en el patio del centro clandestino de detención en la que, a la vez que se tocaba la guitarra y se cantaba *Granada* de Agustín Lara, se teatralizaban las torturas, y en la que la testigo (tal y como explicita en su testimonio en el video) admite haber llegado a entretenerse. Esta arista del testimonio abre vectores de fuga para reflexionar no sólo sobre la condición peculiar de la fiesta en el estado de excepción (Agamben, 2000) sino también sobre la idea de banalidad del mal (Hannah Arendt, 2003).

Durante sus seis minutos de duración, el video muestra una serie de primeros, primerísimos primeros planos, y planos detalles de la boca o los ojos de Fasani, mientras repite sus propias frases pronunciadas en 1999, con el apuntalamiento de la voz en *off* de Taquini, que le va señalando el guion. La presencia de este fuera de plano en escena, la voz de la autora que irrumpe en la imagen y conduce el testimonio por caminos previamente trazados, introduce no sólo un elemento límite entre lo espontáneo y lo deliberado, entre el recuerdo involuntario y la construcción de la memoria, sino que también sugiere cierto sometimiento de la protagonista a contar nuevamente lo vivido de acuerdo a la dirección marcada por la autora del video. Recrea un escenario que -como señala Rodrigo Alonso en el catálogo de su muestra antológica- evoca algunos rasgos de la relación de poder que se ejerce en la tortura. Así, el video deja entrever que algo de este vínculo desigual, de esta reducción a objeto de indagación, traza algunas líneas de continuidad con el momento de testificar en los juicios, de responder en una entrevista o de volverse el referente de una obra. Sin embargo, fundamentalmente, *Granada* discute la infalibilidad del testimonio, cuestiona la presunción de objetividad y de veracidad, destaca las repeticiones, las muletillas, las cristalizaciones discursivas, el poder de los marcos (sociales, culturales, políticos) en los que se trenzan los horizontes posibles para el discurso de la memoria.

A lo largo de buena parte de su obra, Foucault desarrolla sus tesis acerca de que en toda sociedad, la producción del discurso se realiza a través de procedimientos controlados que tienen por función suprimir la aparición de lo azaroso, lo aleatorio, lo inesperado. En *El orden del discurso* (1996 [1973]), el autor da cuenta de que el lenguaje es un terreno históricamente configurado, en el que se modelan procedimientos de delimitación de la producción del sentido. No sólo operan en él diversos mecanismos de exclusión (la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad);

además existen principios internos de clasificación, ordenación y distribución discursiva (el comentario, el autor, la disciplina) y principios externos de restricción de sus poderes y potencias, como así también de selección de los sujetos hablantes y de sus ámbitos de actuación. De esta forma, todo momento histórico organizaría un orden del discurso que rechazaría todo sentido que no responda a él, reactualizando en cada enunciación las reglas discursivas instituidas y sus horizontes de posibilidades. En esta dirección, *Granada* exhibe el artilugio discursivo, el dispositivo de generación de todo testimonio, los horizontes socialmente cristalizados del sentido de la memoria. Exhibiendo la escena enunciativa, exponiendo el detrás de escena, muestra -en una suerte de puesta en abismo- cómo quien habla está siendo hablado por otro, que asimismo repite las palabras ya pronunciadas, ya grabadas, ya transcriptas.

En este tipo de rupturas lingüísticas y desconfianzas sobre lo dicho, ha profundizado abundantemente el cine de posmemoria. *Granada* dialoga con el cine documental de la generación de Hijos; en efecto, ha sido comparada con películas como *Los Rubios*, de Albertina Carri¹¹, en tanto comparte con aquel *filme* la construcción ficcionalizada del testimonio, planteando una distancia interpretativa, incluso imaginaria, entre lo realmente vivido y lo recordado, entre la veracidad de los hechos y la cualidad ambigua y precaria del recuerdo. Indica Taquini al respecto:

[Gastón] Duprat comentaba sobre la grabación de los testimonios del *Nunca más*, que el testimonio del detenido-desaparecido tenía una estructura en el tribunal. Y que el hecho de que yo lo interrumpiera constantemente, que le agregara esa presencia de mi voz, que fue a veces interpretada como una nueva tortura, era

11 Guionista, productora y directora de cine nacida en 1973. Entre sus principales trabajos, se destacan los largometrajes *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008) y *Cuaterros* (2018). Cabe destacar que es hija del sociólogo y ensayista Roberto Carri y de su esposa y compañera de militancia en Montoneros, Ana María Caruso; ambos desaparecidos en 1977. Por estos hechos, Albertina Carri es implicada como demandante en la causa en la que se investiga el secuestro, tortura y desaparición de sus padres en el centro clandestino de detención conocido como “Sheraton”.

también la ruptura de un género: salir del documental y transformarlo en videoarte, en video de autor. Tratar de romper la estructura del discurso hegemónico, tipificado. (Entrevista a la artista realizada en Buenos Aires en noviembre de 2016)

Si bien esta ruptura es la que entabla el diálogo de la obra con la denominada nueva generación de cine argentino, entre la obra de Carri y Taquini no sólo existe una diferencia de formato y lenguaje (una es cinematográfica y la otra de video), sino también en la posición enunciativa del autor. En *Tiempos Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Beatriz Sarlo (2005) identifica que en la literatura y el cine de posmemoria existe un modo “realista-romántico” de narrar, caracterizado por el centramiento en la primera persona y un modo de expresión efusivo y fuertemente sentimental, además de un abandono de la dimensión específicamente política de la historia que se pretendería reconstruir y las características singulares de la época a la que aparentemente se perseguiría comprender. Dejando de lado sus fuertes críticas al concepto de posmemoria (no sólo en su referencia a un estilo narrativo fragmentario y enmarcado en el “giro subjetivo”, sino también a una memoria de exclusiva propiedad de los herederos directos de las víctimas del pasado), su cita resulta operativa a los fines de la siguiente comparación: mientras en *Los Rubios* existe el “giro subjetivo” y el modo “realista-romántico” de narrar, en la obra de Taquini no existe esto ni lo que Smith-Watson (2001) llama el “acto autobiográfico”; el centro, en cambio, está puesto en desmontar el montaje, en exhibir las condiciones de producción discursiva. En este sentido, más que dirigirse a reconstruir parte de la historia desde una memoria presente ficcionalizada y afectada subjetivamente en el recuerdo, se dirige a utilizar la ficción como método para deconstruir las operatorias constitutivas -cristalizadas, fuertemente controladas y estructuradas- del acto de memoria.

De lo de Adentro

Ana Gallardo (Rosario, 1958) es una artista argentina en cuya prolífica producción se destacan las propuestas instalativas y las estéticas relacionales, aunque también tiene trabajos plásticos y performáticos. La artista articula temáticas de gran alcance social como la violencia y reflexiones sobre los grandes temas humanos como el amor o la muerte, a través de pequeños gestos estéticos que las sugieren con propuestas mínimas e íntimas. Lo femenino, en su caso, también es un ámbito de indagación transversal.

De lo de adentro (2016) es un video monocanal de cuatro minutos, comisionado por la UNTREF con motivo de ser incorporado a *Ejercicios de Memoria II*, una muestra conmemorativa de los cuarenta años del golpe cívico-militar, curada por Gabriela Golder y Andrés Denegri en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) del MUNTREF¹². El video trabaja en el núcleo de las problemáticas ya aludidas respecto del testimonio del sobreviviente. Incorpora, también, cierta búsqueda subjetiva y afectada de emotividad. Consiste en un cuadro blanco sobre el que se van superimprimiendo oraciones breves, concisas, mediante las cuales la autora narra su vida cotidiana a los dieciocho años. Una placa anuncia que el 24 de marzo se levanta para el primer día de trabajo y, en simultáneo, el silencio que imperó desde el inicio del corto, se interrumpe con el Comunicado N°1 de las Juntas Militares¹³. Desde ese momento, el soporte visual de la obra tendrá un desarrollo paralelo y contradictorio con el sonoro: el relato autobiográfico

12 La misma tiene lugar en el marco de la Segunda Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), y se emplazó en el pasillo central del Museo de la Inmigración que conectaba las dos salas de muestra principal, titulada *La inminente permanencia de lo fatal*.

13 En el primer comunicado de la Junta Militar, emitido por cadena nacional el 24 de marzo de 1976, Jorge Rafael Videla expresará referencias concretas a lo que será el plan sistemático de desaparición forzada de personas. Entre otras cosas, indica: “(...) utilizaremos esa fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la plena vigencia de la paz social. Con ese objetivo combatiremos, sin tregua, a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total aniquilamiento.” (Fragmento transcripto del registro en video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IAmbhpxPJtg>).

escrito en pantalla, a modo de diario personal con memorias íntimas laborales y sentimentales de la artista, contrastará con fragmentos de diversos testimonios enunciados en el marco de los Juicios a las Juntas Militares¹⁴; audios en los que se explicitan detalles atroces, bestiales, de las torturas cometidas en los centros clandestinos de detención.

En el campo del videoarte local abocado a la memoria del pasado dictatorial ha sido profuso el trabajo con la recuperación de documentos de la vida íntima del artista para entretjerla y ponerla en tensión con material de archivo de la historia oficial; tal y como se observa en la aquí analizada *En memoria de los pájaros* (1999) de Gabriela Golder, o en *Grito* (2008) de Andrés Denegri, entre otras. Sin embargo, en aquellos casos la yuxtaposición de fotos y videos referidos a la historia colectiva con las fotos y los videos rescatados de la vida familiar provocan una resignificación mutua en una tensión que, si bien nunca resuelta, busca cierta integración, cierta relectura conciliadora; plantean una ficción autobiográfica en la que se desarrolla una búsqueda identitaria, un reajuste del pasado con un sentido presente que lo sintetice. Por el contrario, en *De lo de adentro*, el recuerdo escrito de la experiencia individual de la artista resulta irreconciliable y, en efecto, transcurre en un mudo paralelismo con respecto a la experiencia individual de quienes eran objeto de persecución, encierro y tortura, y cuya memoria aparece mediante el registro fragmentario de la voz. Las imágenes irrepresentables, abyectas, a las que

14 Se trata del proceso judicial realizado sobre los integrantes de las tres primeras Juntas Militares, por graves violaciones a los Derechos Humanos, y por el que resultan condenados cinco de los nueve militares acusados. Es realizado por la Justicia Civil Argentina en base al Decreto N° 158/83 del Presidente Raúl Ricardo Alfonsín, quien en 1983 asume el retorno de la democracia. La base probatoria de este proceso fue el informe *Nunca Más*, realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

Cabe destacar que en 1990, recién asumida su presidencia, Carlos Menem decreta el indulto de los cinco condenados; y que durante la presidencia de Néstor Kirchner, se reinicia un proceso de cuestionamiento de los indultos. En 2010, finalmente la Corte Suprema de Justicia falla confirmando la nulidad de los indultos y ordenando a los condenados a cumplir sus condenas.

aluden estas narraciones en *off*, vuelven dificultosa la lectura de la historia íntima de la artista que el video propone realizar en paralelo. Los cortes y las elipsis juegan un papel fundamental en los relatos: cuando el horror del testimonio oral se vuelve insoportable, el mismo se interrumpe, queda el silencio, y en ese momento la atención vuelve a la palabra escrita; pero pronto le sucede otro fragmento de audio que captura la atención y distrae con su peso a la lectura, y así sucesivamente.

Cabe aludir, en este punto, a cierta perspectiva de género que se intuye en el video¹⁵. El mismo selecciona relatos de violencia física y psicológica de tipo sexual efectuadas sobre algunos cuerpos masculinos, pero fundamentalmente femeninos, durante el encierro clandestino; y todos éstos son testificados mediante la voz de mujeres. El relato íntimo de la artista, que discurre en paralelo, describe asimismo una situación amorosa tortuosa vivida por ella en tiempos de dictadura. Violencia sexual, machismo y autoritarismo se entretujan en una historia que resulta ilustrativa de que ciertas lógicas perversas que gobernaban la situación colectiva y política, se hacían efectivas también al nivel micro de las relaciones íntimas. La obra cala así en ciertas cualidades de lo que Pilar Calveiro identifica como “poder concentracionario”. En *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (2014), la autora describe que el poder totalitario no funcionaba meramente separando en el campo de concentración aquello que deseaba desaparecer y desapareciendo el campo mismo de la sociedad en la que funcionaba. Por el contrario, campo de concentración y sociedad funcionaban como parte de una misma urdimbre en la que los secretos eran develados a medias, y la circulación de la

15 Esta perspectiva excede los fines del análisis. No obstante, resulta menester señalarla en relación a una artista que suele insistir en la particularidad de la violencia en clave de género. Caben destacar al respecto, entre otras obras, los *Dibujos Textuales II* que la autora exhibirá durante 2018 en la Galería Ruth Benzacar. Consiste en una serie de grandes latones pintados irregularmente de negro, en los que asoman frases breves de mujeres violentadas, que Gallardo había recolectado en una de sus acciones activistas en Guatemala.

información en ominosas cuotas era un elemento clave en la propagación del terror. Su análisis permite comprender que el poder represivo, lejos de ejercer sus prácticas más cruentas al margen de la sociedad y de imponer su aceptación verticalmente y de forma homogénea, contó con cierta connivencia mediática y de la sociedad civil para la justificación de su accionar y para la reproducción a nivel micro de las lógicas autoritarias, censoras y manipuladoras. En esta misma línea, Viviana Usubiana (2012) de destaca:

Un temprano ensayo de Guillermo O'Donnell¹⁶, escrito contemporáneamente a la reapertura democrática, manifestó la existencia de una matriz cultural autoritaria que recorría el siglo XX argentino. La evidencia de una vocación autoritaria tendió a discutir la responsabilidad moral de una sociedad que pretendía desligarse de su incumbencia en los hechos aberrantes acontecidos durante “el Proceso”. (...) Al mismo tiempo, señaló que en los microcontextos (escuela, trabajo, familia, calle) también se generó la práctica de mandatos despóticos sostenida en la creencia de que la desobediencia engendraría una vez más el caos pre-1976. La existencia de lo que definió como un *pathos* autoritario acentuó los rasgos más represivos e infantilizantes de la sociedad. (Usubiaga 2012: 167)

De esta forma, partir de aquella historia amorosa con el hijo de un odontólogo ligado al ámbito militar, Gallardo deja entrever algunos resquicios de la vida íntima en los que las lógicas del ocultamiento, de la represión, de la obediencia, mostraban correspondencias con el nivel macro del contexto social y político. A pesar de ser aquel hombre casado y con hijos, ella era invitada a compartir la mesa hogareña y los viajes familiares; y así como él la acariciaba por debajo de la mesa familiar, ella sabía de las relaciones que él mantenía con otras mujeres. Como si la verdad estuviera casi a la vista,

16 Se refiere a “Democracia en la Argentina. Micro y macro”, publicado en *Proceso, crisis y transición democrática*, compilado por Oscar Ozlak y editado en 1984 en Buenos Aires por el Centro Editor de América Latina.

pero siempre apenas oculta, en la memoria escrita en pantalla; como si la verdad fuera demasiado inabordable, por su brutalidad, en la literalidad del testimonio oral de las sobrevivientes que reproduce el audio; la superposición de ambos relatos sugieren una reflexión sobre la imposibilidad concreta del ver. Con esta operación, la autora compone una metáfora del comportamiento de la sociedad civil y, lejos de encontrar justificaciones en el recuerdo pasado, reconoce la participación en (o reproducción a nivel micro de) las lógicas disciplinares de la dictadura.

Volver a contrapelo

A lo largo de este trabajo se han considerado tres obras de video experimental contemporáneo comprometidas con los procesos de memoria de la última dictadura militar argentina. Se trata de videos que, mediante estrategias de ficcionalización, reflexionan acerca de las paradojas inherentes al testimonio: aquellas que refieren a las discontinuidades entre los hechos acontecidos, las experiencias vividas y los relatos (en buena medida cristalizados) mediante los que se modula la rememoración.

Los testimonios sobre el terrorismo de Estado presuponen el hecho de que existan quienes, marcados por la experiencia concreta de vida en su dominio, lo hayan sobrevivido. Sin embargo, el valor probatorio de los testimonios es también un espacio en disputa. Recordemos que en su análisis de la figura del testigo (para la que se sirve del caso ejemplar de Primo Levi), Giorgio Agamben (2000) señala:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *tesis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. Es evidente que Levi no es un tercero; es, en todos los sentidos, un

superviviente. Pero esto significa asimismo que su testimonio no tiene nada que ver con el establecimiento de los hechos con vistas a un proceso (no es lo suficientemente neutral para ello, no es un *terstis*). (Agamben 2000: 15)

De esta forma, el testigo no es un tercero objetivo, imparcial. Éste estuvo implicado, tomó parte, y aún la toma. Renaud Dulong (1998 11-12) ha precisado que testimoniar implica una operación de factualización; vale decir, la atestación biográfica por la que se da cuenta de la propia presencia -la relación física y secuencial, el haber sido testigo ocular- en un acontecimiento del mundo real que se narra. Sin embargo, también se ha notado (Dulong 1998; Ricoeur 2000; Sarlo 2005) que la relación entre el testimonio y la verdad se construye en marcos sociales e históricos que definen las propiedades del discurso, como así también la legitimidad del testigo y de las instituciones que los autorizan. Allí el sentido en el que trabajan estas obras: emplazando el testimonio en estrategias ficcionales, se dirigen a mostrar su artificialidad (su construcción histórica como discurso) o a montar vínculos imaginarios (de síntesis o contradicción) con el pasado. Lejos de intentar reconstruir una “verdad” acerca de lo ocurrido, lejos de intentar reponer los hechos históricos con sus matices propios, prima la distancia de un hoy que busca un sentido en presente para el recuerdo.

En memoria de los pájaros, de Gabriela Golder, compone una ficción autobiográfica en la que el relato de la artista, el testimonio del sobreviviente y los documentos visuales de la historia sociopolítica del país se integran mediante una operación de montaje que articula fragmentos contradictorios del pasado y los trenza imaginariamente. *Granada*, de Graciela Taquini, indaga en las cristalizaciones discursivas del testimonio. Mediante una escenificación ficcional, muestra las muletillas, las repeticiones, los constructos instituidos; reflexiona así sobre la artificialidad de las estructuras testimoniales. Por último, *De lo de adentro*, de Ana Gallardo, profundiza en lo inenarrable, en lo

indescriptible del relato de las vejaciones sufridas por los detenidos-desaparecidos. Contrastándolas, con una narración ficcional de sus vivencias personales durante la época, no destaca tanto la disparidad, la paradoja, como precisamente la correspondencia entre lógicas macro y micro, entre planes políticos y vida afectiva en el seno del orden disciplinario establecido por las lógicas del terror. En los tres casos, la ficcionalización del relato (mediante el montaje de fragmentos heterogéneos que, juntos, se resignifican) es la estrategia que permite indagar en las aporías del testimonio y poner en relación historias biográficas e historias colectivas, las experiencias vividas en primera persona y la inefabilidad del terrorismo de Estado. Asimismo, la voz de las propias autoras intervienen estos fragmentos, sugiriendo que la facultad del dar testimonio no es ya propiedad exclusiva de quienes fueron víctimas y sobrevivientes directos de la dictadura. Quienes tuvieron una vida íntima al reparo de los peligros más brutales de la época, pueden articular un relato para pensarla desde su propia experiencia de anamnesis crítica. La experimentación audiovisual se plantea, así, como un espacio donde sacudir las memorias fijas, donde se revisan las configuraciones discursivas y se disputan nuevos marcos de inteligibilidad para reconsiderar no sólo la palabra de las víctimas, sino también la responsabilidad de la sociedad civil en su haber estado allí y en su seguir siendo, hoy, agente de memoria.

© Nadia Martín

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Lo Que Queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Aguilar, Gonzálo. “Las muletillas del testimonio (sobre Granada de Graciela Taquini)”. ALONSO, Rodrigo (Ed.) *Grata con otros. Muestra antológica de Graciela Taquini* (Catálogo de exposición). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2011.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós, 2004 [2003].
- . *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado libros, 2008.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010 [1992].
- . “Cuando las imágenes tocan lo real”. AAVV. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2013.
- Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire: les conditions sociales de l'attestation personnelle*. París: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Madrid: La Piqueta, 1996.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory”, en *Poetics Today* 29: 1, Tel Aviv: Duke University Press, 2008, pp. 103-128.
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- Peris Blanes, Jaume. *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la voz del testigo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.

Silvestri, Graciela. “El arte en los límites de la representación”, en: *Punto de Vista* N° 68, Buenos Aires, 2000, pp.18-24.

Smith, Sidonie & Watson, Julia. *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.