

**Imá
GE
NES
PAGANAS**

OTRAS MEMORIAS,
OTROS GÉNEROS

Belén Ciancio (comp.)



ediciones
**IMAGO
MUNDI**

Imágenes paganas

Belén Ciancio
compiladora

Imágenes paganas
Otras memorias, otros géneros

ediciones
**IMAGO
MUNDI**

Belén Ciancio (comp.)

Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros. 1a ed. Buenos Aires: 2021

206 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-374-5

1. Título

CDD 791.4361

Fecha de catalogación: 27/07/2021

©2021, Belén Ciancio

©2021, Ediciones Imago Mundi

Arte de tapa: Patricia Benito

Corrección: Belén Ciancio

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Cómo referenciar este libro con el estándar de Ediciones Imago Mundi.

Ciancio, Belén (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2021.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor. Este libro se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2021 en San Carlos Impresiones, Virrey Liniers 2203, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

CAPÍTULO 1

Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria y (pos)género

BELÉN CIANCIO

1.1 Márgenes, marcos y girones de otros mapas de la performatividad: imágenes, escrituras y archivos

«si digo agua ¿beberé?»

En esta noche, en este mundo
(Alejandra Pizarnik)

Si las palabras hacen en tanto performativas, ¿qué hacen las imágenes en/con lo real y con los cuerpos? ¿qué conocimientos, memorias y olvidos, u otros efectos (afectivos, perceptivos) producen, y cómo, y qué teorías y prácticas definen el marco de lo visible/audible? Si la performatividad, en distintos contextos, desde la pragmática, en relación al lenguaje, el género, la dramaturgia, los movimientos sociales o, más ampliamente, desde el «giro performativo», fue no solo objeto de estudio y debate, sino un modo de nombrar prácticas y producir, a su vez, subjetividades, la de las imágenes, al menos con este nombre específico, fue menos abordada. Aunque Deleuze, en sus estudios sobre cine, ya afirmaba que si las imágenes pictóricas son en sí inmóviles y es la mente la que debe hacer el movimiento y las coreográficas o dramáticas permanecen adheridas a un móvil (el cuerpo), el auto movimiento de la imagen cinematográfica efectuaba su potencialidad: «*producir un choque sobre*

el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral» (Deleuze 1987, pág. 209, cursivas en el original). Esto supone una serie de efectos performativos ambivalentes y no solo físicos en un mundo de imágenes en movimiento, sino subjetivos (imagen-movimiento como conjunción de interioridad y exterioridad), corporales y políticos con la figura del autómatas, que incluso en la filosofía deleuziana de la memoria del siglo XX modulada a través del cine, muta del autómatas espiritual a los hitlerianos y luego a los informáticos, entre otros. En estos estudios sobre cine, la producción del tercer mundo provocó anacrónicamente un devenir y una línea de fuga del archivo en la clasificación de imagen-movimiento (cine clásico) e imagen-tiempo (cine moderno), similares a las que producían lo que Deleuze llamaba un cine de mujeres, con Agnes Varda, Chantal Akerman y Michèle Rosier. En esos mismos años, mediados y fines de los ochenta, también desde cinematografías como las de Akerman, pero haciendo una crítica del concepto de «devenir mujer», Teresa de Lauretis proponía el de «tecnologías del género» y Donna Haraway desde el centro de la producción de la tecnociencia formulaba el de *cyborg*, criatura de un mundo posgenérico. Art Spiegelman publicaba la primera versión del comic *Maus* (que más adelante consideró posmemoria), se globalizaba el tropo o modelo del Holocausto, varios países del Cono Sur y latinoamericanos transitaban fines de las dictaduras, aunque sus consecuencias continuaran, en 1985 se realizaba el Juicio a las Juntas, en el marco de una serie de tecnologías de la memoria y nuevas configuraciones de formas jurídicas y audiovisuales con el video y la televisión por cable. Por primera vez una película argentina, *La historia oficial* (Luis Puenzo 1985),^[1] obtenía un Óscar. Más allá de la actual especificidad de los estudios de/sobre cine y audiovisual y de su institucionalización regional, desde donde se han hecho lecturas críticas o situadas de los conceptos deleuzianos y de su visión del cine tercemundista, o desde un devenir y fuga del mismo Deleuze hacia el tercer mundo como plano creativo más que geopolítico, se produjeron otras formaciones discursivas dedicadas a las imágenes, la visualidad y la mirada. Tal el caso de los estudios visuales, en el marco de modulaciones inter/trans/in disciplinares con los estudios

[1] En esta película, Nicolás Prividera que ha realizado los documentales *M* (2007), *Tierra de los padres* (2011) y *Adiós a la memoria* (2020), sería extra. Ha publicado también uno de los ensayos sobre el nuevo cine argentino más crítico: *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino* (2014).

culturales y, por otro lado, la formación de redes globales como la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, el «giro icónico» o el «giro de la imagen» en cruce con la historia del arte, la filosofía, y las relecturas situadas de autoras como Nelly Richard o Alejandra Castillo. Aquí se produjeron nuevas reflexiones acerca de la performatividad, en un mundo donde la imagen, o, más precisamente, la audiovisualidad,^[2] pasa a estar en el centro de la economía política. Así, siguiendo algunos de los tropos ya planteados por Susan Buck Morss y Paul B. Preciado, Castillo afirma una especie de performatividad farmacológica anestésica en *Adicta Imagen*, (2020) publicado en plena pandemia de COVID-19, de mutaciones de plataformas y de lo que aquí llamamos marcos virales. La imagen «activa y anestesia, seduce y altera como una droga» (Castillo 2020, pág. 11).

Ante estas mutaciones tecnológicas (y virales) y a través de lecturas de W. J. T. Mitchell, Christian Metz, Martin Jay, de legados feministas (Alexandra Kollontai, Julieta Kirkwood) y tropos de ciencia ficción con Philip K. Dick, de obras como el museo travestido y travesti de Giuseppe Campusano, entre otras, Castillo ensaya una urgente reflexión de la imagen en sentido amplio, del régimen escópico y del ocularcentrismo, sus dimensiones racistas en las metáforas iluministas que constituyen el archivo letrado y patriarcal latinoamericano. Toda una serie de metáforas reinvertidas en el despliegue de la fuerza del poder en Chile, si tenemos en cuenta la cantidad de heridas oculares, durante las movilizaciones de 2019.

Sin diferenciar especificidades como el cine, el documental, la fotografía o la imagen técnica, Castillo plantea la ambivalencia de la imagen en la cultura contemporánea, su dominio narcótico fantasmagórico y su potencial transformador. Esto supone una performatividad indistinta o general: «Al giro performativo que nos advierte que se hace algo mientras se dice algo, habría que agregar hoy ese otro *tropos* visual que nos recuerda que hacer y mirar son una y la misma cosa» (Castillo 2020, pág. 62). Aquí podrían precisarse algunas diferencias respecto a los contextos y sujetos de estos efectos performativos: las instancias de fuerza enunciativa (y la diferencia con el lenguaje) y grados de performatividad de las imágenes, así como entre mirar y la mirada (que supone generalmente una subjetividad y tiene cierta connotación humanista), de la autopóiesis de

[2] Los conceptos de imagen, visualidad, audiovisualidad y mirada, suponen diferentes sentidos y dimensiones de subjetividad y temporalidad en la ambivalencia estructural de las imágenes.

la razón algorítmica que produciría subjetivación y memoria desde un constante automatismo performativo de imágenes técnicas u operativas. Actualmente, por ejemplo, algunos dispositivos móviles no solo incrementan el registro directo, produciendo así otras formas de autogestión, de documentar,^[3] o de audiovisualidad expandida, sino que también someten a sistemas de control, publicidad y obligan a la conectividad permanente. Pueden producir, además, de modo automático un archivo no solo clasificado espacial y temporalmente, sino también editarlo «afectivamente», musicalizarlo, titularlo, enviarlo a quien utiliza el dispositivo (sin su solicitud), simulando un montaje cinematográfico, con títulos como «Recuerdos», «Retratos familiares», «Amigos cuadrúpedos» (performatividad autopoietica algorítmica y «afectiva» de los autómatas informáticos). Se producen así efectos de edición donde pueden mezclarse aleatoriamente memes virales, porno, publicidades, volantes activistas, con fotos de un álbum familiar. Desde otro tropo distópico de la literatura de Dick en una conocida versión cinematográfica, *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), y con otro sentido, podría decirse que se produce, también, una multiplicación de replicantes, aunque su obsolescencia es programada, y aunque todo parece registrarse, archivarse, grabarse, fotografiarse, también más que nunca puede perderse «como lágrimas en la lluvia». Como se programa la obsolescencia y fecha de vencimiento de algunas vidas desde el *triage* clínico.

Otro de los conceptos que ha estado presente en otras reflexiones sobre la cultura visual, y anteriormente en los estudios de memoria con Halbwachs, es el de marco, como en Butler (marco de guerra donde toda representación y visibilidad está enmarcada por un afuera) y Hirsch (marco familiar donde se producen transmisiones de memoria). La palabra que utilizan las autoras, *frame*, tiene también

[3] El documental *District Zero* (Jorge Fernández Mayoral, Pablo Tosco, Pablo Iraburu, 2015), auspiciado por Oxfam entre otras instituciones gubernamentales y no gubernamentales y lanzado con la pregunta «¿Qué se esconde en el móvil de una persona refugiada?», está ubicado en el campamento de Zaatar, Jordania. Con el teléfono como protagonista, según Fernández Mayoral, narra la historia de Maamun quien repara las memorias de estos dispositivos e imprime sus fotos, la única conexión que las personas allí refugiadas conservan con Siria. *Selfie* (Agostino Ferrente 2019), por otro lado, fue también hecha con un teléfono con el que se graban dos jóvenes habitantes del barrio napolitano de Traiano. Los dispositivos audiovisuales móviles incrementaron su uso en las alteraciones de los rituales de la vida y la muerte, la sexualidad, etc., por la pandemia, el distanciamiento y el aislamiento.

un sentido en inglés que lo relaciona con la visualidad, como fotograma o cuadro. Castillo lo retoma vinculándolo al archivo. La pregunta por el deseo de las imágenes, desde Mitchell, está determinada no solo por un archivo sino por un régimen escópico y es entendido, como el deseo femenino, de modo subalterno, o freudianamente, como carencia. Una cuestión que en todo caso podría reverse, no solo desde la versión deleuzo-guattariana del deseo como producción y resultado de un montaje (agenciamientos, microformaciones que moldean cuerpos, percepciones, anticipaciones, semióticas, sexualidades...) antes que de una pulsión, también desde las variaciones de los estudios de género y resistencias a proyectar género y deseo, específicamente el que se supone femenino, enigmático, en las imágenes. Finalmente, en el último año, lo que se impuso o superpuso a estos marcos es el marco viral de la pandemia y de la *web*, con la transmisión audiovisual obligatoria.

Desde otra tradición, los posicionamientos de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2014) y sus debates con Claude Lanzmann, Elizabeth Pagnoux y Gerard Wajcman, o los de Jacques Rancière en *Viraje ético de la estética y la política* (2005) o en la redefinición del «malestar en la estética» respondiendo a Pierre Bourdieu, estuvieron presentes no solo en disputas académicas y en la producción cultural y artística, sino en otras formas de escritura y ensayística, además de la gran convocatoria que produjeron en Buenos Aires. Igual de numerosa que la que provocó Butler en 2019 con la marea feminista, como una estrella pop, o repudiada en Brasil un par de años antes, por la extrema derecha, también respondida críticamente por feministas locales, activistas e intelectuales trans. En muchos casos fue en la producción cinematográfica, audiovisual, visual y fotográfica, donde se intensificaron los debates en torno a la crisis, la (im)posibilidad de (re)presentación, presentación, y autorepresentación, que luego fue tendiendo hacia la cuestión de la transmisión y la ampliación y variación de la performatividad. A veces en correlación con otras prácticas artístico-culturales, narrativas, poéticas, *performances*, *happenings*, dramaturgias, irrupciones de movimientos sociales y asambleas. Fue también cuando empezó a introducirse, reescribirse o resistirse el concepto de posmemoria, desde un análisis de los supuestos de los estudios sobre memoria, entendidos como interdisciplinarios o posdisciplinarios.

Desde hace más de una década, los conceptos de Didi-Huberman venían redefiniendo encrucijadas y formas de nombrar nuevas prácticas y producciones que exceden las convencionales de la historia del arte y el archivo de imágenes sobre el cual se había pronunciado Claude Lanzmann. Tuvieron amplia circulación, más allá de las aporías adornianas y del concepto de representación que hasta comienzos del siglo XXI, en la ciudad letrada atravesada por las crisis y revuelta del 2001, se habían producido en las intersecciones entre arte y memoria principalmente desde el legado de la teoría crítica. Más cercano a Walter Benjamin, Aby Warburg y Hans Belting, Didi-Huberman se enmarcaba críticamente dentro de la historia del arte, frente a otros campos que pretenden renovarla como los estudios visuales. Ante la expansión de la imagen, propuso diferentes archivos y reescribir no solo una *Arqueología del saber de las imágenes*, sino una síntesis de *Las imágenes, las palabras y las cosas* (Didi-Huberman 2012, pág. 11, cursivas en el original), aquí reversionada como cartografía fragmentaria de imágenes, palabras y *cuerpos*. Fragmentaria en cuanto el gesto mismo cartográfico puede suponer un marco colonialmente geopolítico. En algunos de sus últimos trabajos, pasó de abordar el problema de la representación en la historia del Holocausto (término problemático) y obras clásicas, a las prácticas relacionadas con movimientos sociales, revueltas y activismos, desde la figuración, exposición y diversos conceptos de pueblo.^[4]

En este marco, es ineludible mencionar que además de las prácticas pos 2001 que redefinieron las producciones y conceptos artístico-culturales, en Argentina, como en otros países del Cono Sur, no existe la cantidad de registros visuales del genocidio reorganizador, como los que circularon sobre la Shoá o el Holocausto y que hegemonizaron las líneas de debate. Incluso, Huyssen (2009) llegó a afirmar que esta supuesta falta debería cubrirse de imágenes. Aunque esta misma predicha ausencia de «originales», hipótesis revisada críticamente por Ana Longoni y Luis Ignacio García, produjo y produce

[4] Este giro en el trabajo de Didi-Huberman coincidió con el momento en que en Europa resurgían distintas versiones del populismo y del concepto de pueblo, incluye también la cuestión de su falta y devenir en el cine del tercer mundo, retomando algunos de los conceptos deleuzianos (Didi-Huberman 2014), aunque no tenga en cuenta que el concepto deleuziano de imagen no supone representación en el mismo sentido en que lo entiende este autor u otros como Rancière. En Buenos Aires se realizó la muestra *Subelevaciones* (2017) que lo tuvo como curador.

otras formas imaginarias de representación, re-presentación o no-representación, no siempre basadas en archivos, al mismo tiempo que impediría la imagen *total*. También es posible encontrar otras dimensiones del problema de la representación, más allá de la historia y el modelo del Holocausto.^[5]

1.2 El documental como forma y ficción de lo real: de la representación a la performatividad y los afectos

Ficciones y documentales estuvieron presentes en los avatares de la representación y la performatividad y sus diferentes sentidos, con relecturas de especialistas como Bill Nichols, Stella Bruzzi y el incremento de estudios e investigaciones específicas, al mismo tiempo que, paradójicamente, se difuminan sus límites en la práctica y en la teoría. Una variación de estas aporías de la representación, menos estudiada desde el modelo del Holocausto, surgió a fines de los setenta desde Colombia a partir de la crítica al miserabilismo, la pornomiseria y la pobreza como mercancía exportable, en *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo 1977). Desde este país también se produjeron hace poco los documentales de ensayo *Pirotecnia* (Federico Atehortúa 2019) y *Como el cielo después de llover* (Mercedes Gaviria 2020). Ambos trabajan con imágenes de registros familiares y caseros, entre otros, una tendencia que ha crecido no solo en las prácticas documentales, sino como preservación en archivos cinematográficos y cinetecas. En el primero, con voz en *off*, Atehortúa se presenta como alguien que ha vivido la guerra a través de imágenes, desde ahí se pregunta por la relación entre esta producción (como las fotografías encargadas por Rafael Reyes) y los eventos de violencia de una ficción estatal. Imágenes de «falsos positivos», imágenes de

- [5] En este contexto el debate en relación a imagen y memoria se produjo principalmente a partir de girones, fragmentos filmicos y fotográficos de los campos de concentración y de exterminio, el problema de su autenticidad, exposición y manipulación; después de documentales como *Noche y niebla* (Alain Resnais 1955), *Shoá* (Claude Lanzmann 1985) e *Historia(s) del cine* (Jean-Luc Godard 1997-1998). Otras variaciones, menos hegemónicas, se produjeron, por un lado, a partir de *El fuego inextinguible* (Harun Farocki 1969) donde aquello que al mostrarse, por su impacto, produce una negación (cerrar los ojos) y un olvido, y donde, a diferencia del Lanzmann distante de las entrevistas, en un gesto extremo, Farocki mostraba los efectos del napalm. Han sido menos los estudios dedicados a otros genocidios como el armenio, la *Nakba* palestina, o el de los pueblos originarios o indígenas. Actualmente los debates acerca de si los femicidios se incluyen en la figura de genocidio despiertan nuevos desafíos y sensibilidades pero también extractivismos.

un presidente sostenidas por indígenas, puesta en escena del Estado, imágenes de fútbol, imágenes familiares, sobreproducción de imágenes en una noosfera donde «más personas están haciendo la misma película que yo», «todos estamos pensando las mismas imágenes». A contraluz, en todo el documental, la pérdida de la voz de la madre. En *Como el cielo después de llover*, Mercedes Gaviria trabaja con un archivo familiar que es también de algún modo un archivo del cine colombiano, su padre, Victor Gaviria, es el director de una de las películas colombianas más impactantes de fines del siglo pasado *La vendedora de rosas* (1998), entre otras. En este ensayo visual, como en el de Atehortúa, hay una madre silente, aunque ha escrito un diario, y una reflexión constante sobre las imágenes, ya no de la puesta en escena estatal, sino de su impacto en las filiaciones y en la violencia. Pero en este caso, quien se posiciona detrás de cámara también cuestiona la narrativa del padre. Dedicándose a ver de otra forma (la de hacer cine) las imágenes que parecerían recuerdos familiares, registros amateur, intensificando la percepción cotidiana. Por ejemplo, en el comienzo del documental con la imagen de una mano que acaricia hojas y manifiesta una sensorialidad háptica, perceptos de unas singulares plantas que se duermen al tocarlas. Con un relato paralelo al de la mujer que vacila con el cuchillo, en la película que Mercedes Gaviria ha ido a asistir (*La mujer del Animal*, 2016), aquí se graba al padre dormido y mareado, se pasa al mismo lado (detrás de cámara), pero de otro modo. Aunque desarmando un modo de representación, se es cuestionada también por el gesto violento que supone grabar al otro (el hermano), en un diálogo con lo visto que pregunta por la contradicción de filmar una violación, acto más humano que animal, siendo del género privilegiado, también por el desapego, el testimonio, el silencio y hablar de violencia de género en un país que sufre una guerra.

Por otro lado, las imágenes que, probablemente, tuvieron un lugar menos extenso en las reflexiones sobre las aporías de la representación, pero no por esto menos intenso, son aquellas relacionadas con genocidios constituyentes de América (generalmente no abordados en las constelaciones de posmemoria, Hirsch no los incluye tampoco, aunque mencione la violencia en Australia contra indígenas) encubrimientos de alteridades, auto(re)presentaciones y desbordes decoloniales. Por ejemplo, las experiencias y autocríticas del grupo UKAMAU en Bolivia, con Jorge Sanjinés y *La nación clandestina*

(1989) que, desde la forma («plano secuencia integral») y la temporalidad circular, intentaba plasmar ficcionalmente la percepción del mundo indígena. Finalmente, una cuarta dimensión (entre muchas otras no mencionadas en este trabajo), es la del género como representación, en la formulación del concepto de «tecnologías del género» (De Lauretis 1996), opacado probablemente por el de performatividad de Butler. Ambos tienen además de sus diferencias varias semejanzas, aunque uno venga del cruce entre conceptos dramáticos y de la pragmática y el otro, en parte, del cine.^[6] Ambos han sido revistos y respondidos críticamente desde los estudios trans.

En este contexto del tránsito del problema de la representación al de la performatividad, el documental fue tomando cierta intensidad desde las siguientes modulaciones: 1) una histórica y de memoria: a diferencia de lo que suele considerarse ficción, fue una de las prácticas más escasas y dispersa en el exilio durante las dictaduras en el Cono Sur; 2) una serie de cuestiones ético-estéticas, y en última instancia filosóficas (en cuanto se supone un concepto de realidad «a representar» o se desmonta la representación misma y sus efectos de realidad), porque el pacto de verosimilitud que se supone en esta práctica implica una serie de antagonismos (además de su vínculo histórico con movimientos sociales y políticos) y porque en el corazón del debate ético-estético contemporáneo europeo, así como en la redefinición del modo de nombrar un acontecimiento histórico, se encuentra *Shoah* (1985) de Lanzmann; 3) una relacionada con las dos anteriores y que presenta también una dimensión epistemológica, devenires y subjetivaciones, generaciones (en el sentido generacional y del género), cartografías existenciales, más que de un campo cultural. Así, producciones como *Los rubios* (Albertina Carri 2003), *Papa Iván* (María Inés Roqué 2004), *M* (Nicolás Prividera 2007), en Argentina; *La quemadura* (René Ballesteros 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz 2009), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi 2010) o el trabajo experimental *Remitente: Una carta visual* (Tiziana Pavizza 2008) en Chile; en Uruguay *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain 2007) y *DF Destino Final* (Mateo Gutiérrez 2008), *Diario de una búsqueda* (Flavia Castro 2010), *Los días con él* (María Clara Escobar 2012), en Brasil, así como algunos documentales españoles, *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga 2005), entre otros posteriores,

[6] Además de la larga trama de feminismos, estudios de género y movimientos sociales de disidencia sexual, cuyos acrónimos varían, tienen en común los legados de Louis Althusser y de Michel Foucault.

fueron algunas películas, muy diferentes entre sí, a partir de las que se reescribieron o replantearon cuestiones en torno a la posmemoria no solo en el Cono Sur, sino en España. No se trataría, en este caso, de estar «a favor» o «en contra» de un concepto (como se redujo en algunos casos desde la academia española), en un esquema binario que al situarse en Argentina se explicaría en posiciones como las de Amado (2009), una de las primeras autoras en reescribirlo, desde una escritura ensayística, o de Sarlo (2005), que hizo una crítica de su especificidad y de ahí al documental *Los rubios*. Se trata de pensar qué implicancias tiene este concepto y por qué se instaló global y localmente en la academia, y mas allá, qué mutaciones de imaginarios y reterritorializaciones de feminismos supone, a la hora de nombrar memorias que no se ajustan totalmente a las culturales, políticas o institucionalizadas o a otras clasificaciones que, según Hirsch: «(...) no explican las rupturas específicas implícitas en el trauma histórico colectivo de la guerra, el Holocausto, el exilio y la condición de refugiado, pese a que ellas modulan dichos esquemas de transmisión» (Hirsch 2015, pág. 57). Esto tiene que ver con el impacto del trauma y con la pérdida de los archivos. Pero, si el concepto tal como lo describe Hirsch, por las características del modelo sociocultural y jurídico desde donde se produce, porque implica un concepto de testimonio que no sería del todo acorde a las experiencias de la «segunda generación» en Argentina (aunque estas se resistan a ser una repetición de lo mismo, aunque cada singularidad resiste, a su vez, a la generalización como cohorte y a lo testimonial en un sentido sólo jurídico), porque deja en general afuera otras memorias como las de homosexuales y otras minorías políticas y religiosas, o no tiene en cuenta otras perspectivas filosóficas de la memoria (las de Benjamin o de Deleuze, por ejemplo, en cuanto suponen una alteridad en relación a la memoria de los vencidos o del tercer mundo): ¿cómo nombrar, entonces, (otras) memorias de minorías (TLIBQGA+ [acerca de las variaciones del acrónimo algunas cuestiones están presentadas más adelante en el artículo de Juan Péchin], migrantes, militantes mujeres de movimientos políticos minoritarios, sobrevivientes de zonas no urbanas) que no están, en general, y específicamente en Argentina, mayormente institucionalizadas en los archivos o los museos o que lo están a modo de «objeto de estudio» (de estudio de otra forma del mal), con lo cual se cuestiona el dispositivo mismo del archivo? Y ¿qué diferencia a las prácticas y políticas de la memoria, donde no existen espacios, lugares o museos institucionalizados, o existen de

modos precarios o autónomos o, en otros casos, vinculados a otras instancias del poder político y judicial? Estas preguntas tienen en cuenta que la mayoría de la literatura e investigaciones producidas en Argentina, desde distintos campos, acerca de los «archivos de la represión», espacios y lugares de la memoria que muestran una constante tensión entre sociedad y Estado, entre memoria e historia, que performan los dispositivos de memoria o distintas nociones de archivo que incluyen también prácticas que se resisten a las formas más tradicionales archivísticas de la cultura letrada (la historia oral, la recuperación de documentos destruidos o desaparecidos, las prácticas e intervenciones artístico-políticas que se producen de modo no tradicionalmente asimilable a la historia del arte: conceptualismos, vanguardias, experimentaciones artísticas, o prácticas nómades y migrantes), han estado centradas en los espacios y museos de los centros urbanos.

Algunas de las reinterpretaciones de las aporías de la representación, las respuestas performativas, y sus distintas poéticas, se contextualizaron con el estudio de producciones audiovisuales desde el correlato jurídico, o, en otros casos, se incluyó el concepto de representación enmarcándolo en la figura de genocidio, como en las compilaciones de Daniel Feierstein y Emilio Crenzel. En el primer caso (correlato jurídico), aunque sin incluir la figura de genocidio que produce una diferencia fundamental con el contexto en que surge el concepto de posmemoria, Amado (2009) no solo produjo una periodización donde modos de representación (en sentido estético) y búsqueda de justicia se entrelazaban, asimismo comenzó a utilizar el concepto de posmemoria incluyéndolo en una genealogía de las vanguardias que, de algún modo, lo reescribe. Así, se atenúa la asimilación que se produjo en otros contextos de la academia global, cuando se utilizó como modo de clasificar producciones documentales de «segunda generación» y «la representación de la dictadura militar argentina». Además de las diferencias en los sentidos de segunda generación en Hirsch con la generación en Argentina que se ha incluido en esta estructura de transmisión, estas producciones más que pretender representar la dictadura, lindaban con los dilemas de la representación. Es decir, con sus límites, aporías, (im)posibilidades, con los desmontajes o respuestas a representaciones, narrativas y archivos anteriores, en medio de los avatares de la crisis de la representación en un sentido no solo estético y político (si se considera que algunas de estas producciones se realizan a comienzos

del 2000), sino subjetivo y cuando en medio de acciones colectivas y movimientos sociales resurgieron antiestéticas trash, queer, cartoneras, fanzineras y punk. Esto muestra que la cuestión de la posmemoria, pos-memoria (según Julián Axat) o (pos)memoria (si fuera posible poner casi fenomenológicamente «entre paréntesis», reescribir el concepto sin asimilar directamente el *pos*), no se reduce a posiciones binarias: a favor o en contra. Ni se trata de un debate académico o intelectual que pueda decidir o fijar sus límites *a priori*. Porque más allá de las calcificaciones y clasificaciones académicas, de especificidades, de taxonomías de imágenes, de tipos de posmemorias o de memorias vicarias, o de ordinales (segunda generación, generación 1.5...), se trata de subjetivaciones (y desubjetivaciones) transmisiones, narraciones en primera persona.

Quienes produjeron trabajos que se incluyeron o autodenominaron con este concepto, como Mariana Eva Pérez, en el primer caso, o Nicolás Prividera y Julián Axat, en el segundo, presentaron distintas posiciones críticas o variaciones ensayísticas sobre el concepto, que irrumpieron como diferencias (Axat 2018; Pérez 2011; Prividera 2014). Así como se producen otras transmisiones de HIJOS como agrupación, ya de más de 25 años de existencia, y que ha reescrito su acrónimo, que más allá de obras individuales, institucionalizadas en museos o archivos, de las producciones centradas en Buenos Aires y de las variaciones de la misma agrupación a lo largo de los años, reinventaron las dimensiones de la performatividad, la representación y replantearon las preguntas qué es arte, qué es acción colectiva. Estas prácticas se vienen produciendo desde fines del siglo pasado y lejos de la redefinición de un campo desde donde surge el concepto de posmemoria en Estados Unidos. Así como también, lejos, en muchos casos, de los espacios, museos y archivos que han tendido a centralizar la representación y producción de saberes en las ciudades de Buenos Aires, Córdoba y Rosario.^[7]

[7] En esta constelación sigue pendiente la pregunta cómo nombrar, si es necesario hacerlo, más allá del imperativo académico de la clasificación y encasillamiento, además de los documentales mencionados más arriba, una serie de ensayos fotográficos: *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto 2000-2001), *Fotos tuyas* (Inés Ulanovsky 2006), *¿Cómo miran tus ojos?* (María Soledad Nívoli 2007), *Pozo de aire* (Guadalupe Gaona 2009) y otros documentales como *Cuaterros* (Albertina Carri 2003; 2016), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein 2004), *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila 2004) y *(h)Historias cotidianas* (Andrés Habbeger 2001), entre otras producciones de ficción como *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón 2008) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila 2012), entre

Además de los documentales que se vincularon a la posmemoria, surgieron otros que muestran otras memorias de minorías y que, en muchos casos, salen de la producción centrada en Buenos Aires. Por ejemplo, los largometrajes de Carina Sama *Madam Baterflai* (2014) o *Con nombre de flor* (2019). El primero arriesga un retrato coral de travestis que viven en Mendoza, algunas de origen rural, el segundo, aunque ubicado en la capital del país, está dedicado a Malva, travesti chilena de 95 años. Mientras que en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), Agustina Comedi también trabaja, como algunos de los documentales anteriores, con un archivo familiar en VHS, principalmente grabado por su padre, desterritorializándolo del mundo privado. Desde la voz y los subtítulos se hace presente un ahora en primera persona en diálogo con las imágenes, con testimonios de militancias políticas, de lo que hoy se llama diversidad sexual, durante los setenta y los ochenta, cuando, como se escucha en uno de ellos, «los calabozos se empezaron a llenar de putos», en un momento en que la homosexualidad (femenina y masculina) era también cuestionada por las organizaciones militantes diezmadas. El documental supuso un intenso trabajo de edición de Valeria Racioppi (que en algunos momentos se autoevidencia) con los testimonios y el montaje y la tipografía producen una visualidad característica del VHS, anacrónica en el ahora o presente de la película. El corto *Nos(otrxs)* (Matías Ferreyra) del mismo año y también hecho en Córdoba se presenta como un diálogo con el *cine-trac* o panfleto de Varda *Respuesta de mujeres. Nuestro cuerpo, nuestro sexo* (1975), mostrando los modos en que los conceptos de género y de mujer se han ido transformando. Mientras que hace diez años *Memoria de un escrito perdido* (2010) de Cristina Raschia, recolectó los testimonios de otras mujeres militantes narrando el encuentro del manuscrito de Graciela Loprete que dio lugar a su publicación como libro (*Memorias de*

otras obras y prácticas narrativas, poéticas o teatrales. Entre estas últimas *La casa de los conejos* (Laura Alcoba 2008), *Los topos y 76* (Felix Bruzzone 2008), *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (Mariana Eva Pérez 2012), *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Ernesto Seman 2011), *Pequeños combatientes* (Raquel Robles 2013), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Patricio Pron 2011), *¿Quién te crees que sos?* (Angela Urondo Raboy 2012), *Aparecida* (Marta Dillon 2015) así como las producciones de *Teatro x la identidad* y a las poesías reunidas en *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (AAVV 2010), o la muestra colectiva «Huachos (científicamente producidos por el genocidio)» (2010), entre otras (pos)memorias fabuladas como las de Julián López en *Una muchacha muy bella* (2013).

una presa política, 2016). Entre otras producciones no directamente relacionadas con la cuestión de la memoria, pero que muestran el acrecentamiento de la presencia de realizadoras y productoras, así como otros modos de producción locales y globales, están los trabajos de Alexia Salguero entre ellos «Desierto Rebelde» (2011) y más recientemente la película colectiva *Ella también* (2018, Dámaris Rendón, Vanina Turrisi, Mariela Suárez, Carina Piazza, Luciana Bilotti, Luisina Puebla) y *Hermanas de los árboles* (2018) de Camila Menéndez y Lucas Peñafort, también cineastas de Mendoza. Este último documental, producido fuera de los circuitos tradicionales y como una búsqueda de etnografía sensorial más que observacional, se ubica en Rajasthan en un pequeño pueblo, Piplantri, donde un grupo de mujeres desafía la tradición sobre la vida y la muerte, el nacimiento y supervivencia determinados por el género y el sexo femeninos. La ceremonia de plantar 111 árboles por el nacimiento de cada niña, la sequía y el emprendimiento minero del lugar, los diálogos entre las mujeres que llevan adelante el proyecto y con quienes se comprometen en no matar a sus hijas y dejarlas estudiar, todos estos acontecimientos y la cotidianidad, emergen a través de la cámara, la fotografía y el montaje de Menéndez. *Primas* (2017) de Laura Bari, cineasta que reside en Canadá, es otro documental que relanza nuevamente una pregunta que circula desde hace años en feminismos y otros activismos, si el arte remueve lo instaurado y cura y qué pueden los cuerpos no solo ante las violencias físicas, sino ante las representaciones que los oprimen. En este documental, los planos de piel y la corporalidad desperforman la violencia representacional mediática.

1.3 Variaciones performativas: ¿cuándo y cómo una imagen hiere, cuándo y cómo está viva?

«El problema es en primer lugar el del cuerpo –el cuerpo que nos roban para fabricar organismos oponibles–. Pues bien, a quien primero le roban ese cuerpo es a la joven: “no pongas esa postura”, “ya no eres una niña”, “no seas marimacho”, etcétera» (Deleuze y Guattari 2010).

A diferencia de las líneas del pensamiento estético-filosófico mencionadas, así como Amado (2009) destacaba una dimensión de género femenino (hijas y testigas) en las producciones de posmemoria, Hirsch (2015) también había señalado la falta de testimonios de mujeres en un documental emblemático como *Shoá*. Ausencia que ha ido llenándose no solo de voces sino de miradas detrás de cámara,

lugar que hasta fines del siglo pasado se identificaba, generalmente, como masculino. Si esta situación se ha ido transformando, también se ha puesto en crisis el concepto de testimonio mismo, así como han ido mutando los de mujer y de varón, los de feminidad y masculinidad. No sólo desde las variaciones cis y trans, que van más allá del binario de género, sino desde un amplio espectro, no sólo trans, de masculinidades femeninas y de feminidades masculinas. Aunque en relación a las imágenes de archivo y los documentales que trabajan con el remontaje, que actualmente suelen llamarse de *found footage* «metraje encontrado» (denominación que ha tenido también otros usos), uno de los que se ha considerado el primero con esta forma, *La caída de la dinastía Romanov* (1927), fue dirigido por Esfir Shub. Montajista, Shub fue conocedora de un oficio que, aunque muchas veces invisibilizadas, desempeñaron principalmente mujeres, también ejercicio dialéctico de los más reconocidos cineastas como Eisenstein, retomado por Benjamin y que se vuelve concepto en la historia del arte, con Didi-Huberman. Actualmente, uno de los largometrajes que ha dividido a la crítica, ha sido realizado por una joven en Alepo, como una carta para su hija nacida en medio de la guerra: *Para Sama* (Waad Al-Khateab, 2019). Mientras que en plataformas de video a demanda como Netflix, se han producido documentales como *Disclosure: ser trans más allá de la pantalla* (Sam Feder, 2020), que cuestiona algunas de las más conocidas representaciones cinematográficas de este colectivo o anteriormente *Strong island* (Yance Ford, 2017), uno de los primeros directores trans cuya producción circula en una de las plataformas «bajo demanda» que ha ido transformando la subjetividad espectadora, con una especie de programación «a la carta».

Otra característica del concepto de posmemoria, según Hirsch, es afirmar un «índice performativo» fotográfico (Olin en Hirsch 2015, pág. 78), que surge, en parte, de una relectura del *punctum* barthesiano, semejante al aura benjaminiana, a un fuera de campo que toca y hiere, basado más que en la referencialidad, o en el «haber estado», en la identificación y en el deseo. No obstante, paradójicamente, Hirsch no incluyó casi dimensiones performativas y no binarias cuando identificaba la maternidad, más que con una función realizable, afectable y afectante, más allá del género, del sexo o de la biología, con determinaciones y tópicos de tropos familiares tradicionales, que tanto las militancias, los acontecimientos históricos, otras fugas, otras condiciones sociales (edad, capacitismo,

clase, etcétera), la muerte misma, o la narrativa ficcional en los que los sitúa, alteran. Aunque (segunda paradoja), toma su función de pantalla protectora a través de imágenes y fragmentos de una novela como *Austerlitz* (W. G. Sebald).^[8] El concepto de posmemoria, tiene así, estructuralmente, esta doble dimensión de ficción (donde la subjetividad posmemorial se construye desde personajes literarios o de autoficción como en el caso de *Maus* de Art Spiegelman), al mismo tiempo que intenta describir no solo producciones artísticas y culturales sino experiencias y testimonios «reales». A diferencia de algunas desobediencias feministas como las que mostraron la domesticación inquisitorial de las mujeres, de las perspectivas decoloniales del género y también críticas del «modelo del Holocausto», de las poéticas de los formalistas rusos, esta estructura ha producido a veces también psicologizaciones. La ambivalencia persiste (y no se intenta aquí reducirla), en cuanto no es completamente inteligible ni perceptible si esta teoría propone una performatividad de los afectos, de la identificación o del trauma mismo, que como vio Butler (en otro contexto) no es estructura sino subyugación, y esto muestra la dualidad de toda transmisión en tanto incluye una potencial afectación traumática y la importancia del olvido como actividad emancipadora.

Más allá de este contexto y del «giro performativo» (Fischer Lichte 2011), el concepto de performatividad desbordó desde los

[8] «Los tropos familiares y los tropos femeninos reconstruyen y personifican una conexión que está desapareciendo y, por tanto, el género se vuelve un poderoso idioma de la memoria contra el desapego y el olvido» (Hirsch 2015, pág. 78). Aunque Hirsch no la considera en el marco de las transmisiones, muestra indirectamente la performatividad del género al referirse a la feminización de las víctimas palestinas. A pesar de las diferencias no solo respecto al género (concepto humanista en Hirsch contrapuesto a otras perspectivas decoloniales como las de Oyèrónké Oyèwùmí) sino también respecto a los marcos de muchos de sus trabajos, Butler (2019) en una de sus últimas presentaciones en Argentina se refirió al concepto de posmemoria al plantear una crítica al negacionismo. Por otro lado, a diferencia de Margaret Olin, Hirsch no menciona las fotografías de Abu Ghraib o la problemática del duelo y el marco de lo visible como lo había hecho anteriormente Butler en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (2019). Especialistas en memorias del Cono Sur, han producido distintas respuestas y relecturas de la obra de Hirsch desde la Red VYRAL (Violencia y representación en América Latina) con los trabajos de Geneviève Fabry, Ilse Logie y Teresa Basile, entre muchos otros. Hirsch ha incluido algunas respuestas críticas al concepto de posmemoria en la página que lo presenta: <<https://www.postmemory.net/sample-page>>.

noventa el campo de la filosofía analítica y la *performance* artística y teatral, oscilando en los trabajos de Butler (1998, 2004, 2007) entre ambos. Procurando deshacer el género desde una posición (aunque antagonista con algunas de sus formas), que seguía perteneciendo al feminismo. El de performatividad es un concepto difícil, según la misma Butler, y fue variando en su trayectoria. Esto se produjo desde el teatro y la pragmática de los actos de habla; la interpretación derrideana del relato kafkiano *Ante la Ley* (como anticipación performativa); la comprensión ambigua del discurso como acto corporal, gestualidad y lenguaje; desde vastas líneas filosóficas, narrativas, prácticas y experiencias artísticas y de movimientos sociales, destacando la metalepsis anticipatoria y la repetición ritual que produce efectos corporales. Actualmente ha ido más allá del género a la asamblea.

Si bien en un primer momento prevalece lo teatral, donde performativo tiene el doble sentido de «dramático» y «no-referencial», habría también una dimensión, de algún modo, vinculada al cine y a la visualidad.^[9] La idea misma de los actos de género suponía uno que ya fue ensayado, representado, antes de que quien lo *actúa* llegue al escenario. Muy parecido a un libreto (también podría traducirse la palabra que utilizaba Butler, *script*, como guión), que sobrevive a las actuaciones, aunque requiera de quienes lo emplearon para ser actualizado como «realidad» (Butler 1998, pág. 307). Provocando, no obstante pueda ser entendido como una ficción socialmente normalizada y legitimada, la exclusión punitiva en la irrealidad, a quienes no lo repitan. Cuando no hay demarcación, convención (escenario o *set*), si se está en la calle, observaba Butler, (pero podría agregarse en determinadas instituciones también y hoy en las redes), un acto fuera del guión (y esto se aplica a otro tipo de ritualizaciones, performatividades y convenciones sociales e institucionales, no solo al género, cuestión que fue manifestándose en los trabajados posteriores de Butler) puede ser peligroso. En cuanto altere las expectativas

[9] Aunque en general no hay demasiadas referencias a películas a lo largo de su trabajo, excepto cuando en el documental *Judith Butler: filósofa en todo género* (Paule Zadjermann 2006) Butler evocó la experiencia familiar con una sala de cine, Hollywood y los códigos de género, o en el conocido análisis que hizo del documental *París en llamas* (Jennie Livingstone 1990) respecto a la ambivalencia del travestismo (incluyendo las críticas de feministas como bell hooks), o cuando se refirió a los efectos de la película *Mississippi en llamas* (Alan Parker 1988) en relación al racismo. Actualmente este concepto de performatividad se retoma en las redefiniciones del documental performativo.

sobre la *performance* o representación de normalidad o realidad que hacen explícitas las leyes sociales en un momento y lugar dados. Por esto mismo los libretos de género no son universales ni sempiternos, como no lo serían en términos más psi las posiciones masculinas/femeninas, aunque algunas tecnologías sociales los universalicen y aunque Butler parecía caer en cierta atemporalidad desencarnada en sus primeros trabajos que luego revisó a partir de las respuestas críticas. Vestimenta, gestualidad, besos, des-guionar la percepción, des-performar lo normalizado, pueden ser motivos de agresiones y no solo en relación a los supuestos de género en las interacciones afectivas, eróticas, heterosexuales, homosexuales o *queer*, sino en relación a otras desobediencias como ha sucedido en algunos casos con el uso de un pañuelo. En 1979 el blanco de las madres y abuelas, luego el verde para expresarse a favor de la despenalización o legalización del aborto.^[10] Incluso, la violencia y agresividad que producen la exclusión que significa vivir en situación de calle o pobreza, como si fueran una desobediencia al guión habitacional del capitalismo.

En el prefacio a la reedición de *El género en disputa* ([1999], 2007), que incluía algunas de las críticas a la performatividad que provocaron en parte la escritura de *Cuerpos que importan* (1993), a partir de la transexualidad y sus desestabilizaciones de las normas y anatomías del género, Butler se preguntaba «¿cuáles son las categorías mediante las cuales vemos?» (Butler 2007, pág. 28). Existiría así, en la interpretación butleriana de la transexualidad, que actualmente como colectivo y singularmente produce sus propias teorías, narrativas, representaciones o des-representaciones y performances, más allá de los extractivismos académicos o mediáticos y de la teoría butleriana,^[11] un instante en que las percepciones visuales

[10] Todas estas gestualidades y corporalidades (ex)puestas en el espacio público o en la calle se encontraron no solo en las últimas manifestaciones feministas, sino en otras movilizaciones sociales como las que se produjeron en Mendoza contra la reforma de la ley 7.722.

[11] Al igual que desde hace unos años con el surgimiento de los estudios trans y los trabajos de Blas Radi, Mauro Cabral, Marlene Wayar, Lohana Berkins, Susy Schok, Naty Menstrual, se producen actualmente voces y modos de autonarración y auto(re)presentación travesti y transexual, más allá de las apropiaciones y representaciones académicas, con Camila Sosa Villada, Gaita Nihil y Ese Montenegro con la editorial *Puntos Suspensivos* y la colección *Poesía Trans Masculina*, con textos de Julián Chacón, Alejandro Jedrzejewski, Nicolás Samuel Illuminati y Neu. Aunque hay personas trans que tienen canales de Youtube y producen contenidos audiovisuales, pareciera que no hay, hasta ahora, películas que

culturalmente instaladas fallan. Cuando no hay una interpretación asegurada respecto a si «el cuerpo observado sea de un hombre o de una mujer» (Butler 2007, pág. 28). Tal vacilación de la visualidad y del régimen escópico y su categorización, constituye no solo una experiencia o percepción del cuerpo. Según Butler, incluso, la posibilidad de su puesta en tela de juicio daba lugar a la duda de la realidad misma del género, en tanto percibido y observable y en cuanto toda observación objetivante (y visual) supone una pretensión clasificatoria y un efecto o temporalidad de identidad.

Esta teoría mutante de la performatividad continuó siendo revisitada críticamente desde otros feminismos latinoamericanos, decoloniales, estudios de género, estudios trans, de movimientos sociales y asamblearios y, concretamente, más allá de los marcos académicos y de las críticas hacia un feminismo esencialista, por quienes afecta en tanto teoría que es performativa, productora de efectos, muchas veces desde la academia. Desde algunas críticas latinoamericanas se enrostraba la materialidad de los cuerpos expuestos a las violencias del capitalismo en las periferias que exceden como afuera, *per se*, toda convención, performance o guión de realidad política hegemónica, hacia la que parece tender la última producción butleriana. Otras como las de Yuderkis Espinosa Miñoso (2003), se enfocaron en presunciones erróneas y malos entendidos.^[12] La performatividad, en esta lectura, no implicaba dar vida a lo que se nombra, no es lo que no excede la política de la identidad y en tanto la crítica a un esencialismo material no se resuelve en un constructivismo radical, así como la crítica del sujeto no lo invalida, la de la categoría «mujer» expresaba sus límites y opresiones, como podría ser a partir de Monique Wittig, no su anulación. Mientras que Paul Preciado y Javier Sáez (2004) señalaron que al circular rápidamente dentro de los estudios de género y *queer*, la noción de performatividad produjo una apropiación del término reduciéndolo a la *performance* (entendida como actuación y representación), como si se tratara de un uso teatral del género realizable según antojo.

tengan circulación en salas o plataformas, dirigidas por travestis y trans en Argentina. Con lo cual las mujeres no serían la única minoría excluida del lugar de dirección.

[12] Espinosa-Miñoso (2003) mostró también el silenciamiento de las lesbianas desde los años noventa, así como las paradojas de la inclusión devoradora de diversidad, preguntándose de qué modo el poder más que restringir la entrada a la significación, restringe la salida.

Por otro lado y en otros contextos, fue ampliándose el giro performativo y sus implicancias no solo en las artes escénicas posdramáticas, sino en el campo del audiovisual, la fotografía, las transmisiones intergeneracionales de memoria, los movimientos sociales, feministas y decoloniales. Podría decirse así que si se problematizó la performatividad, desde ciertas posiciones críticas, se produjo su expansión y reinención en otros contextos. No solo a partir de la irrupción en el espacio público de revueltas, activismos y de la «marea feminista», sino a través de otras prácticas vinculadas a la cultura de la imagen (como en el ensayo de Castillo), la dramaturgia (para distanciarse de prácticas teatrales convencionales) y a las transmisiones de memoria. Aunque, en relación a ciertas producciones audiovisuales, también se promovieron a nivel global algunas apropiaciones reductivistas, a partir de la modalidad de «documental performativo». Porque, de modo similar a lo planteado por Preciado y Sáez respecto al género, aunque existan memorias performativas (en cuanto a su fuerza enunciativa y efectos), performáticas (en cuanto a sus dimensiones corporales y posdramáticas) y performatividades de la memoria (modulada como estructura narrativa similar a una ficción), las transmisiones, afectaciones, construcciones y deconstrucciones de identidades, no se reducen a representaciones artísticas. Aun cuando estas producciones en sus versiones colectivas y/o individuales, así como el arte (concepto no evidente) en sus tensiones entre (pos)autonomía y sociedad cuando se ha vuelto, en muchos casos, una burbuja musealizada para élites, sea, adornianamente, no solo un modo de dar voz y expresión al sufrimiento y lo oprimido, sino un intento de desprogramarlo y de resistir lo que a veces los mandatos de efemérides fosilizan. La estética se volvería así, guattarianamente, una metodología o micropolítica existencial, un modo de cartografías singulares.

Otras versiones de las performances, como intervenciones públicas, en otros contextos de activismos, motivaron variaciones epistemológicas en el límite del lenguaje y corporizaciones afectantes, más allá del concepto de obra artística y de la institución «teatro». En México algunas de estas acciones performativas y performáticas, entendidas como afirmaciones ontológicas y metodología de acción, se produjeron desde Arte Acción, plataforma que comenzó por el femicidio de una joven indígena el 14 de abril del 2012, Itzel Janet Méndez Pérez. La circulación del documental *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001), convocatorias a acciones

colectivas contra femicidios (en ese contexto llamados feminicidios) en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, antes del *Ni una menos*, los trabajos y las acciones de Doris Difarnecio y Brittany Chávez, desde el pensador keniano Ngugi Wa Thiong’o, sostienen el poder *del* performance para confrontar al estatal (Chávez y Difarnecio 2014). La movilizaciones y asambleas en Chile, pos 2011, con algunos documentales como *Propaganda* (2014), del colectivo MAFI (mapa filmico de un país), entre otros, también produjeron otras formas performativas de imágenes, multitudes y corporalidades, contrapuestas al más íntimo *Correspondencia* (Carla Simón y Dominga Sotomayor, 2020). Unos años después las movilizaciones por el Agua en Mendoza, reconfiguraron la performatividad asamblearia.

Por otro lado, se han ido rescatando otras memorias de acciones y prácticas que en su momento no estuvieron mayormente vinculadas a espacios oficiales del teatro. Aquí estarían las obras de Pedro Lemebel^[13] y luego de *Hija de Perra* en Chile, bizarra performática, educadora sexual con nombre que encarna una injuria, con sus inolvidables «excelente» y «caso cerrado». Poética trastornadora de encasillamientos y taxonomías, incluso de los posidentitarios de lo *queer*: «¿Qué tan tormentoso es ser indiferente a entender en qué casillero sexual te encuentras?» (*Hija de Perra* 2014, pág. 13).^[14] Anteriormente en Argentina emergieron las de *performers*, del centro Parakultural como las Gambas al Ajillo y Batato Barea, que editaba también fanzines y llevó a un segundo grado la declamación performática paródica de poetisas, *performers* también, como Marosa Di Giorgio. Así se desvanece en su repetición intensiva la *performance* como libreto de género y como representación dramaturgica, irrumpiendo el cuerpo como escena y poema, escenario que deshace las fosilizaciones representacionales.

[13] Lemebel sospechaba de la representación y del teatro como cartel de la «demostración», desde ahí afirmaba la práctica de la performance. Véase entrevista a Pedro Lemebel, programa *Off the Record*, año 2001, recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA>>.

[14] Vi la figura de *Hija de Perra* a través de su actuación en la película *Empaná de pino* (Wincy Oyarce 2008), mientras trabajaba como *bénévole* (voluntaria) en la catalogación del material audiovisual del *zoemes Rencontres Cinemas d’Amerique Latine*, en Toulouse, opción ante la precariedad para ver el material que llegaba al festival. Entre los DVDs estaba este que vimos con encanto bizarro, pero la película no se incluyó en la programación del evento.

Entre estas tensiones y diseminaciones, a veces contradictorias, desde algunos de los primeros posicionamientos butlerianos, existen otros efectos performativos, que no solo tienen que ver con el teatro, el género, las imágenes o las injurias en general, sino concretamente con el racismo. El trauma del *apartheid* y las narrativas de esclavitud también están presentes en la posmemoria (Hirsch 2015). En *Lenguaje poder e identidad*, Butler señalaba, además de los diferentes grados de performatividad de los actos de habla (perlocucionario/ilocucionario) y las diferencias entre soberanía y agencia, las dificultades de delimitar la especificidad de la vulnerabilidad lingüística, en tanto existiría un poder previo del lenguaje y su fuerza insultante. Dada una situación de habla: «Ser herido por el lenguaje es sufrir una pérdida de contexto, es decir, no saber donde se está» (Butler 2004, pág. 21). El perjuicio lingüístico, además, toma prestado el vocabulario del daño físico: aunque no haya relación fija entre acto de habla y efectos hirientes, en tanto amenaza al cuerpo, una injuria puede paralizar. Según Butler eran, principalmente, el Estado y las instituciones que ejercen el monopolio de la violencia los que producen el lenguaje del odio (Butler 2004, pág. 34).

Las disquisiciones butlerianas entramadas críticamente con otras vulnerabilidades^[15] y respuestas críticas, cuestionan cómo, cuándo y desde dónde (qué contexto institucional y sujeto suponen) el lenguaje y las palabras hieren o inmovilizan, cuándo se vuelven violencia representativa. Preguntas surgidas, más allá de las teorías, de la parábola que compara al lenguaje con un pájaro que se va haciendo en el diálogo entre la anciana ciega y jóvenes que la interpelan cruelmente («¿está vivo o muerto?»), narrada por Toni Morrison.^[16] En

[15] Otro de los debates de Butler en el libro es la cuestión de la performatividad de la pornografía con Catherine Mackinnon, en cuanto esta última estaría representando el campo visual como lenguaje y como sujeto con el poder de realizar lo que nombra, con lo cual se estaría habilitando la censura y el poder de intervención del Estado, como sucedió en Estados Unidos. La pornografía es un tema que divide a distintas versiones del feminismo y que aquí no alcanza a abordarse, pero es importante esta diferencia que plantea Butler entre campo visual y lenguaje y, en otro contexto, permitiría seguir pensando si existe alguna forma de performatividad específica de las imágenes más allá del lenguaje, o toda performatividad lo supone o supone un discurso. Teniendo en cuenta, por ejemplo, los contextos donde no hay lenguaje común.

[16] La imagen del lenguaje-pájaro supone no solo muerte, sino inmovilización, en cuanto el lenguaje opresivo no solo representa la violencia, es violencia y limita el conocimiento. La opresión no es siempre evidente, puede ser eufemismo, elocuencia, elegancia, academicismos (Morrison 2003).

una variación de los signos, quizá esté también planteada la pregunta cómo/cuándo una imagen hiere (más allá del pequeño trauma, aura, o *punctum* barthesiano) y cómo/cuándo está viva, cómo podría alcanzar ya no solo lo inefable, sino lo invisible, otra dimensión de lo irrepresentable o de lo que va más allá de la representación. En un sentido que tendría que ver también con la posibilidad de su supervivencia.

Si se consideran algunas imágenes y prácticas en el campo de los estudios de/sobre memoria y de movimientos sociales, el concepto de «memorias performativas» (Bravo 2019; Schindel 2008), permitió describir las producciones e intervenciones del GAC (Grupo de Arte Callejero), como *Señales*, las intervenciones de HIJOS hasta la actualidad, o anteriormente el *Siluetazo*. Memorias e imágenes que salieron del espacio tradicional del museo o del archivo. En el caso de Mendoza ha sido desde HIJOS, y concretamente hijas, quienes procuraron el cuidado de documentos, libros que narran memorias de bibliotecas secuestradas, como la de Silvia Ontiveros, archivos personales, en el Espacio para la Memoria, Ex D2. Como prácticas vitales irrumpieron, así, desde gestualidades donde la memoria más que relato transmisible, es cuerpo y acontecimiento entre singular y colectivo y reúne distintas dimensiones performativas. En la interpretación de Schindel (2008), siguiendo a Diana Taylor, la *performance* suponía reiteración y repetición, como el trauma, pero como re-escenificación diferencial produciría otra cosa, acaso una de-subyugación. Comparaciones con el *Siluetazo* y con otras de estas presencias en el espacio público, se produjeron en el 2017 a partir de la movilización multitudinaria en contra del fallo 2x1, que beneficiaba a represores. Así como anteriormente fue a través de siluetas como se produjeron manifestaciones contra femicidios en 2015 en Argentina, y con otro tipo de prácticas similares en Chile, Uruguay, y, anteriormente, en México.

En relación a estas prácticas en Argentina, Sosa (2014) a lo largo de varios trabajos, vinculados a los estudios anglosajones sobre performatividad, planteó una crítica al posicionamiento de una de las teóricas más citadas en ese campo, Diana Taylor, quien propusiera el concepto de *percepticidio*, que funcionó como un modo de femicidio, para nombrar una forma de «no querer ver», donde la idea de nación terminó siendo asociada a una división misógina entre buenas o malas mujeres. En su interpretación sobre las acciones de las Madres de Plaza de Mayo, Taylor sostenía que aunque desestabilizaron el

poder militar, habían dejado indiscutido el patriarcal, al asumir el rol de madres indefensas buscando a sus hijos. Mientras que la consigna «Nuestros hijos nos dieron la vida» fue leída como cuestionamiento radical de una maternidad reproductiva que a su vez invierte el ciclo biológico. De este modo se inauguraba, según Sosa, un linaje alternativo y lo que incluso llamó una performatividad *queer* de la sangre y del duelo a través de algunas de las obras que se incluyeron en la constelación de posmemorias, aunque esta interpretación va más allá del uso de este concepto y lo que podrían considerarse según Hirsch sus formas afiliativas.^[17]

- [17] El duelo atraviesa algunas teorías cinematográficas desde Christian Metz, así como distintas interpretaciones de los documentales de memoria crítica o (pos)memoria, como lugares de duelo, en cierta medida adaptativo o resiliente o desde otras interpretaciones, supuestamente antagónicas, lugar de un duelo *queer*. El intenso trabajo de Sosa respondiendo a Taylor, llevó a una instancia desvinculada del concepto tradicional de parentesco, no solo documentales, sino testimonios, obras de teatro y narrativas. A través de formas no mediadas por la consanguineidad (aunque existen modos de familias *queer*) y un corpus teórico anglosajón, Sosa retomó la parodia de la idea de *pedigree*, el humor negro, el placer y la participación en el espacio público como modo de salir del rol de víctima. Aunque como la mayoría de la producción académica, su trabajo está centrado principalmente en el circuito porteño y no incluye algunas de las respuestas críticas a lo que dejó de ser un insulto y se volvió categoría metodológica institucionalizada o de familiaridad diversa (lo *queer*). Más allá de las diferencias con el trabajo que Cecilia Sosa tuvo la amabilidad de enviarme en una versión virtual temporaria, en relación al duelo es ineludible destacar que muestra la imposibilidad de entenderlo normativamente porque en estos casos tampoco alude a muertes «normales», si algo así es posible, y por esto mismo estas disquisiciones pueden ser resistidas por los «objetos de estudio», como reconoce la autora al narrar el cuestionamiento de una sobreviviente en un congreso (véase Sosa 2014). Según Sosa el período 2003-2015 abrió camino a lo que llama una corriente feminista no normativa, así como el duelo se transformó en razón y política de estado (una cuestión compleja y que afecta singularidades más allá de la masividad o colectivización), ha continuado así trabajando desde afectividades y sentimientos de filiación que formaron parte de lo que llama una comunidad extendida. Las distintas dimensiones del duelo, que se planteó, problemáticamente, como colectivo a partir de los femicidios, se vieron alteradas, como los rituales vinculados, por la pandemia de COVID-19.

1.4 Lecturas experimentales de imágenes paganas y archivos: reappropriaciones, encarnaciones y deshaceres de la injuria

Considerando los silencios e intervalos, el afuera (del pensamiento, del lenguaje, del archivo, de la representación) y otras arqueologías, cartografías y crepitaciones de imágenes de memorias no incluidas generalmente en las metáforas ígneas de Didi-Huberman (las del género en llamas, las del fuego genocida del racismo con la quema de cruces, las del fuego de la pira de las brujas...) y de imágenes-mariposas, retomando otra metáfora recurrida del autor, aquello que se presenta, más allá de la arqueología, es la relación entre las imágenes, las palabras y los *cuerpos*. Esto no solo en relación a la herida colonial, en general, sino a la herida del género. Teniendo en cuenta, además, que en el libro basado en su tesis doctoral **Didi-Huberman (2007)** desplegó un goce del significante y de los íconos con las imágenes del archivo del Hospital de la Sâlpêtrière. Lugar y dispositivo performativo inventor de la histeria no solo de saberes psiquiátricos y ópticos sino teatrales y espectacularizantes, que afectó específicamente a cuerpos femeninos o feminizados.^[18] Uno de los dispositivos técnicos que se utilizó en ese espacio que produce lo que nombra, escribe, registra, dibuja, esculpe, fotografía, inmoviliza, fue la linterna mágica como instrumento de hipnosis.

Desde un (des)montaje anacrónico, una lectura experimental, que no pretende esparcir un luminol sistemático para exhibir los rastros del crimen de un archivo, o alcanzar sólo en estos trazos una análectica liberadora, se puede entrever otra genealogía de imágenes paganas de precine que tuvieron un uso evangelizador. En cuanto la pasión icónica del cristianismo representa e inventa el paganismo y desde algunas de esas representaciones intentaba reducirlo. Generalmente, en la historiografía suele mencionarse la imagen de la bandera de Eugenio Py (1897) como la primera del cine argentino, perdida y reinventada en un trabajo experimental de Andrés Denegri, *Mecanismos del olvido* (2017). Más allá de esta forma de reconstruir el archivo, basada en el símbolo patrio como aquello que se pierde, es posible, también, leer de otro modo, ensayísticamente,

[18] Parte de ese dispositivo se implanta en Argentina a partir de la fotografía y su uso en publicaciones como *Archivos de Psiquiatría y Criminología Aplicadas a las Ciencias Afines. Medicina Legal, Sociología, Derecho, Psicología, Pedagogía*, con Francisco de Veyga entre sus fundadores quien se habría formado también en la Salpêtrière.

sus hiatos, los márgenes, las imágenes y sus efectos performativos en los cuerpos. Así como leer de otro modo los efectos esquizofenizantes de los procesos culturales desde el genocidio constituyente en América, donde hay, al menos, dos imperativos en conflicto.

Según una de las primeras historias filosóficas del cine publicadas en Argentina, escrita por Teo de León Margaritt, seudónimo de Tommaso Timoteo Milani,^[19] los misioneros enviados por la Compañía de Jesús, se valieron de linternas en su «obra de conversión». La lámina del *Ars Magna lucis et umbrae* (Athanasius Kircher, 1645-1646) que De León Margaritt describe y reproduce, muestra una imagen indefinida en cuanto a su género, pero identificada como una que «representa justamente una pecadora desnuda entre las llamas del purgatorio» como ejemplo del repertorio evangelizador: la linterna era el mejor instrumento «para impresionar a los indios acerca de las glorias del paraíso y las penas del infierno» (De León Margaritt 1947, pág. 482). Cuando las palabras y los gestos de los sacerdotes fallaban por resultarles indescifrable a los nativos el idioma, se apoyaban «(...) en el lenguaje figurado de los objetos, de las imágenes, de los símbolos» (De León Margaritt 1947, pág. 481).^[20] La

[19] Según el *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, publicado por la Asociación Dante Alighieri en 1976, Tomás Timoteo Milani, emigró primero a EEUU y después a la Argentina en 1929, trabajó en el diario fascista *Il Mattino d' Italia* y en el *Giornale d'Italia*. Fue promotor y crítico de cine, orador de historia y autor, además de *Historia y filosofía del cine*, con el seudónimo de Teo de León Margaritt, de otros libros como *¿Por qué nació el cine?* (Buenos Aires, Nova, 1945) e *Historia Gráfica del Film* (¿?), con el seudónimo de F. Millingham. El primero de los dos últimos fue el que tuvo más circulación, sin alusión al seudónimo. También fue editor en Buenos Aires, con el sello «Ediciones Milani», de libros como *Vida de Arnaldo* (1937) de Mussolini y *Nosotros los Alemanes y el Fascismo de Mussolini* de Goebbels.

[20] La hipótesis se basaba en el relato de un informador que afirmaba que las linternas conocidas por los indios argentinos simultáneamente o antes que los europeos, fueron trocadas por objetos enviados a colecciones arqueológicas. Mientras que «(...) la sencillez de aquellas gentes no podía menos que quedar profundamente impresionada por esas visiones beatíficas o infernales (...)» (De León Margaritt 1947, pág. 482). Por otro lado, Federici (2010) ha afirmado que la llegada de la Inquisición a América (1536) produjo la extensión de la caza de brujas a las colonias (s. XVI y s. XVII). El proceso se intensificó entre 1619 y 1660 en las regiones andinas y la metodología habría sido similar a la aplicada en Europa. Las linternas mágicas llegaron a América en el siglo XVII y el libro de De León Margaritt/Milani se publica el mismo año que se produce no sólo la sanción del voto femenino sino al mes siguiente la masacre de Rincón Bomba o matanza del pueblo pilagá. En el momento de publicar *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*, donde algunas de estas cuestiones fueron

liturgia se comparaba con el pavor que luego produjeron en Europa las fantasmagorías: «aberración ilusionista o de falsa interpretación de la finalidad moral de la *linterna mágica*» (De León Margaritt 1947, pág. 79, cursivas en el original). La imagen que se describe dotada de una fuerza performativa capaz de impresionar a los indios, es similar a los grabados del siglo XVI que mostraban la quema de brujas. Así como otras imágenes de linternas mágicas como las de Jan van Musschenbroek (reproducida en *Elementa Mathematica* [1720] de Willem's Gravesande) se asemejan a las representaciones que muestran a indígenas caribeños como demonios.^[21] El tema del Juicio Final en Guamán Poma de Ayala y las postrimerías de José López de los Ríos, en el mundo andino, tuvieron una función semejante. Más adelante, la linterna mágica también aparece en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras metáforas de una pedagogía visual de la fe.

La genealogía de la linterna mágica continúa en la colonización de la sexualidad en la Sâlpetrière, que a su vez fue reapropiada como metodología por actrices como Sarah Bernhardt y en otro nivel situada en la historia del arte por Didi-Huberman. Otros estudios de la época mencionan el «menichelismo» que contraían las jóvenes que asistían al cine, ante las actuaciones de Pina Menichelli: una especie de aprendizaje «patológico» del guión del género. Finalmente, en el documental basado en la guía inquisitorial *Malleus maleficarum*, *La brujería a través de los tiempos* (Benjamin Christensen, 1922), la histeria, inventada en el hospicio francés, aparecía asimilada a la hechicería, como su versión moderna.

Así, el libro de De León Margaritt leído a contrapelo, teniendo en cuenta no solo el fascismo estructural detrás del seudónimo sino cierto fascismo perceptivo, muestra una primera imagen ardiente aunque no original, de la historia del cine argentino. Así como desde la mutación de conceptos y dispositivos, muestra otra genealogía de la performatividad de las imágenes (que se vincula al tropo nietzscheano de la visión de los bienaventurados), en la que los juguetes ópticos no son solo productos de una juguetería filosófica, sino, como el lenguaje mismo, pueden ser instrumentos de colonización. La linterna mágica habría funcionado así como dispositivo

abordadas, no tenía información sobre el autor, aunque suponía que se trataba de un seudónimo. Andrea Quarterolo, especialista en cine silente, fue quien me dijo el verdadero nombre del autor de *Historia y filosofía del cine*.

[21] Algunas de estas imágenes están reproducidas en *Calibán y la bruja* (2010)

que pone género (femenino) a una imagen que no necesariamente lo enuncia, para nombrar un castigo. Se identificaba visualmente un cuerpo como femenino (un cuerpo-imagen: bruja proyectada, fantasma, pecadora...), como ejemplo más acorde a la comunicación con los nativos.

Ahora, teniendo en cuenta lo que planteaba Butler en relación a lo que habría pasado de injuria o modo de lo asocial y lo abyecto a categoría metodológica y *trending topic* académico, lo *queer*, sin olvidar las diferencias y la violencia concreta hacia mujeres que actualmente sigue produciendo en distintas regiones del mundo la acusación de brujería (cuestión en la que insiste Silvia Federici, así como en la espectacularización de la figura de la bruja^[22]), ¿es posible y deseable, en este caso, una contra-apropiación de la injuria? Es decir, aquella que «devuelve» al hablante una diferencia, una cita contra los propósitos originales invirtiendo sus efectos (Butler 2004, pág. 35). Existen distintas prácticas en las que esa reapropiación se afirma o ensaya. Una fue una consigna que circuló en las manifestaciones que se produjeron no solo en distintas regiones de Argentina, Chile y Uruguay, en los paros y movilizaciones: «Soy/somos la(s) nieta(s) de las brujas que nunca pudiste/eron quemar». También en las acciones llamadas nuevamente «Siluetazo» en contra de femicidios que, en el 2015, organizaron Rocío Fernández Collazo y Cecilia «Gato» Fernández, a partir del asesinato de Daiana García que impulsó el *Ni una menos*. En estas performances callejeras en las que participantes ponían el cuerpo para delinear una silueta, no solo se vieron pancartas con la anterior reivindicación brujeril, sino también con la inscripción «Mientras haya femicidios no habrá *Nunca más*». Como ya sucedió con otras prácticas e intervenciones feministas durante los setenta y en otros países, produjeron, nuevamente, efectos performativos, reacciones violentas, como las que actualmente se producen en las plataformas virtuales.^[23] Así como,

- [22] La película *No soy una bruja* (2017) de la directora Rungano Nyoni muestra la actualidad de la «brujería civil». La escenificación de los carretes gigantes a los que permanecen atadas por la espalda las brujas para no salir volando, es una de las más elocuentes de una película que arriesga un final polémico con la imagen de una niña.
- [23] Algunas de esas reacciones consisten en enviar imágenes de penes. Estas u otro tipo de imágenes de pornografía explícita, utilizadas, más allá de sí mismas, con fines ofensivos, muestran que la misoginia y la homofobia estructurales siguen funcionando por fuera de las posiciones delante o detrás de cámara. En este caso más que el uso pornográfico de los órganos, se desexualizan con

por otro lado, un mercado que ya ofrece a distintos precios remeras con la inscripción. Estas prácticas han ido produciendo no solo una relectura de la performatividad de las performances y de distintas variaciones feministas que, antes del coronavirus, tomaron la calle como escenario, sino también otras formas de duelos liminales en la tensión irreductible de su singularidad y dimensión colectiva.

Hay también otros modos de encarnación de la injuria. En «Monstrare», Carri (2018) mencionaba esa dimensión posgénero sin identificarse con el género asignado, ni con el que podrían asignarle, entre otras monstruosidades que son su arte de «víctima privilegiada». Anomalía que afirma en mundos de mostración audiovisual infinita, donde, finalmente, «el archivo es el cuerpo» que no se apropia de la injuria, la hace carne.

Otra variación reapropiante, entre imágenes y palabras, es la que viene produciendo Leonor Silvestri (quien actualmente se presenta como «hikikomori rural» por la pandemia), no solo como *performer*, escritora, kickboxer, sino con grupos de estudio y clases (*sparrings*) de filosofía. A partir de diferentes poéticas del malestar, la locura, la desagregación, la enfermedad y la discapacidad, sus producciones se materializaron en libros, fanzines, algunos con circulación en la *web* y cursos como «La piel dura apropiación de la injuria» (2020), anteriormente «*Queer* precio y desprecio de un valor» (2014) y «Teoría de la Mala víctima. Nosotras las Brujas, nosotras las Putas» (2016), grabado por Mai Staunsager, quien también produjo el documental *Games of Crohn* (2015) con el mismo título que el libro de Silvestri (2016, subtítulo: *Diario de una internación*). En ambos reflexiona no solo sobre los «estados valetudinarios», la cotidianidad de un síndrome con el que deviene *disca* o, más eufemísticamente, diversa funcional, sino acerca del dispositivo médico y el paradigma capacitista. Además de la inmediatez de *Youtube* donde circulan muchos de los materiales como los talleres que presentan otras genealogías feministas menos estudiadas en Argentina (como las africanas e islámicas con Oyèrónké Oyèwùmi y Houria Bouteldja), con el libro se muestra un devenir del pensamiento que se diferencia no solo de los tópicos feministas mediáticos y académicos, sino un devenir

la intención de volverlos insulto y violencia. ¿Las dimensiones misóginas del insulto «sexual» se evidencian en que la utilización de una imagen análoga de una vagina, de una eyaculación femenina o de lo que en el inglés popularizado por el porno suele denominarse *squirting*, es menos frecuente y no suele tener el mismo efecto?

del lenguaje-cuerpo, potencia *crónnica*, mariposa cínica, afectada y afectante («¿Será este el famoso cuerpo sin órganos que fabricamos, y del cual Deleuze y Guattari hablan, para construirse un nuevo cuerpo?», [Silvestri 2016](#), pág. 18).

1.5 Notas precarias sobre la performatividad de las teorías

En las arduas reflexiones de Butler sobre la performatividad respondidas desde distintas posiciones críticas y colectivos, resignificadas o reinventadas desde otras prácticas y saberes escénicos, audiovisuales, performáticos o performativos, hay una especie de auto-reflexión de la teoría, cuando mencionaba, refiriéndose al discurso del odio, que el acto de habla se da dos pasos más allá: «(...) gracias a *una teoría del acto de habla* que cuenta con su propio poder performativo (y que está dedicada, por definición, a la labor de *producir* actos de habla, duplicando con ello la performatividad que trata de analizar)» ([Butler 2004](#), pág. 160). Años después Paul B. Preciado (2008) dirá algo más excesivo acerca de la tecnociencia, en cuanto no es simplemente descriptiva sino que produce anticipadamente aquello que investiga. Fischer Lichte (2011) en el contexto de las artes escénicas, quería desempolvar la cultura europea textual y monumental con el giro performativo y la etnografía, entre otras prácticas escénicas que a su vez transformaban, posdramáticamente, a la ciencia teatral y su academización.

Los fragmentos de otras genealogías de la performatividad presentados, no lo son solo en un sentido benjaminiano de no sistematización, sino que algunos muestran girones de mapas de cartografías truncas o que no continuaron ni se incluyeron en los cánones. Aunque permitirían una búsqueda que evidencia la especificidad de la visión, las imágenes y sus efectos fascistas o microfascistas y aunque estos efectos no sean asimilables a la performatividad del lenguaje. Tal sería el caso de una posible performatividad de imágenes paganas, la bruja como proyección social y la posible reapropiación, encarnación o deshacer de la injuria. Se ha intentado mostrar, fragmentariamente, cómo desde los feminismos, entre sus diferencias, la teoría *queer*, los estudios de memoria y (audio)visuales y algunas versiones de la estética filosófica contemporáneas, se ha redelineado el problema de la representación hacia el de la performatividad, no solo en un sentido epistemológico o político, sino ético-estético, en una (des)articulación astillada que a su vez expresa diferentes tensiones entre afectos, conceptos y sensaciones. Por un lado, las

tensiones inherentes a la performatividad, en las variaciones intensivas que afectan memorias singulares, ancestrales y colectivas, entre generaciones y sus cortes, como en el caso de aquellas expresadas en trabajos de (pos)memoria o memorias críticas, y de cuerpos generizados y racializados. (Pos) y (des)género (si es posible deshacerlo), y (pos)memoria se cruzan en algunas de estas narrativas y prácticas y en su devenir excéntrico: en el paso de objeto a sujeto de la representación y de sus crisis, teniendo en cuenta los límites y reescrituras críticas de conceptos surgidos en otros contextos, desde el centro mismo de la producción tecnocientífica, como los propuestos por Butler y Hirsch.

Por otro lado, pero en relación a lo último, se ha intentado comenzar a entrever una posible performatividad de las teorías ya abordada en otros campos, en medio de las tensiones entre la amplitud actual del territorio de la imagen y las tendencias a la especialización, la especificidad y la autonomía en el surgimiento de nuevos campos, y uno de los efectos en las sociedades de control y de la tecnociencia, el endeudamiento educativo. En el caso de los estudios sobre cine algunas producciones cinematográficas y audiovisuales mencionadas, así como otras que se enmarcaron dentro el (nuevo) Nuevo Cine Argentino,^[24] se volvieron no solo material ilustrativo, sino productor de conocimiento y efectos de verdad, representaciones, clasificaciones, alegorías, tecnologías de la memoria, entre otras, cuando la producción escrita especializada alcanzó un crecimiento exponencial y correlativo a la audiovisual. Incluso, a nivel global y sobre todo en el espacio anglosajón y europeo (que suelen ser los mayores productores de burbujas endeudantes: inmobiliarias, educativas y por lo tanto de la subjetividad y simbólicas no sólo económicas) pero también en las periferias, actualmente los departamentos de estudios latinoamericanos parten desde la producción audiovisual al abordar cuestiones como la memoria de las dictaduras, la crisis o el incremento del modelo neoliberal, los movimientos sociales, los impactos de la globalización en la región y los feminismos. Así el cine provoca efectos de representación y conocimiento, nuevas alegorías, no solo acerca de una sociedad, sino sobre subjetividades, desde los centros de producción de saber. Efectos performativos

[24] Uno de los conceptos problematizados fue el de «alegorías nacionales», aunque se interpretaron películas como *La ciénaga* o *La niña santa* (Lucrecia Martel 2001, 2004) de cierto modo alegórico o representativo. También se vieron producciones como anticipadoras de la crisis del 2001.

a partir de enunciados (que nunca son puramente denotativos) de los dispositivos con que no solo se analizan imágenes, sino que se producen subjetivaciones, y que no estarían basados en los grandes relatos decimonónicos o del siglo XX, en disciplinas tradicionales o críticas de la cultura letrada, ni en la presencia, ni en la posibilidad de fabular o devenir aquello otro que pretende investigarse. Se producen o reproducen entonces conceptos y categorías de análisis que introducen, a veces, clasificaciones, incluso generalizaciones o universalizaciones, en el marco de los dispositivos de análisis que se construyen, más o menos explícitamente, a partir de conceptos como el de posmemoria. Se encuentran así ante la posibilidad de perder no solo potencial crítico, sino fuerza sensorial concreta, volviéndose alfileres abstractos para fijar mariposas y matar pájaros. El desafío entre las imágenes, las palabras y los cuerpos está en desobedecer los automatismos epistemológicos, perceptivos y afectivos.