Artchivos

¿Qué hace la literatura y el arte con los archivos en torno a la represión en el Cono Sur?

Teresa Basile, Florencia Larralde Armas
y Andrea Raina
(eds.)

EDICIONES DE LA FaHCE
IdIHCS Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
CONICET
CLACSO

Artchivos
¿Qué hace la literatura y el arte con los archivos en torno a la represión en el Cono Sur?

Artchivos ¿Qué hace la literatura y el arte con los archivos en torno a la represión en el Cono Sur? / Julián Axat ... [et al.] ; Editado por Teresa Basile ; Florencia Larralde Armas ; Andrea Raina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Buenos Aires : FONCyT ; La Plata : IdIHCS-CONICET-UNLP ; Buenos Aires : Fundación para el Desarrollo Humano Integral, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-308-186-8

1. Represión. 2. Literatura. 3. Arte. I. Axat , Julián II. Basile, Teresa, ed. III. Larralde Armas, Florencia, ed. IV. Raina, Andrea, ed.

CDD 301

Diseño de tapa: CLACSO.
Diseño interior: Eleonora Silva

Artchivos

¿Qué hace la literatura y el arte con los archivos en torno a la represión en el Cono Sur?

Teresa Basile, Florencia Larralde Armas
y Andrea Raina
(eds.)

PLATAFORMAS PARA EL DIÁLOGO SOCIAL
EDICIONES DE LA FAHCE
IdIHCS Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
CLACSO

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva
Pablo Vommaro - Director Ejecutivo
Gloria Amézquita - Directora Académica
María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial
Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory - Producción Editorial
Valeria Carrizo y Darío García - Biblioteca Virtual

Fundación para el Desarrollo Humano Integral
info@fundaciondhi.com.ar
www.fundaciondhi.com.ar
/fundacion.dhi
/fundacion_dhi

LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES
CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a **libreria.clacso.org**

Artchivos. ¿Qué hace la literatura y el arte con los archivos en torno a la represión en el Cono Sur? (Buenos Aires: CLACSO; abril de 2026).

ISBN .978-631-308-186-8

CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875
<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Índice

Palabras preliminares 9
Teresa Basile, Florencia Larralde Armas y Andrea Raina

Introducción. La era del archivo 13
Teresa Basile

Del pasado al futuro del artchivo

Promesas que vinculan. El archivo y el arte chileno contemporáneo (2013-2017) 47
Daniela Dorfman

La Memoria futura - Las voces de las abuelas. Los archivos biográficos en el teatro documental contemporáneo 75
Maximiliano de la Puente

De archivos y artchivos en torno al terrorismo de Estado en Argentina 99
Teresa Basile

Los artchivos de les hijes

HIJOS, intercambios entre archivo jurídico y archivo artístico en juicios de lesa humanidad 161
Julián Axat

La reescritura de los archivos en la poesía de la generación de hijas e hijos 181
Emiliano Tavernini

La parte imaginada. Literatura, imágenes y archivos ante el exilio y la desaparición 207
Natalia Fortuny

El archivo en movimiento. Impulso, búsquedas y desplazamientos. De *Los Rubios,* de Albertina Carri, a *Tiempo Suspendido,* de Natalia Bruschtein 231
Lea Hafter

Artchivos desobedientes

"Para que no me olvides". Marcas de la subjetividad en los artchivos de la segunda generación 251
Verónica Estay Stange

De la caja de zapatos a las calles feministas. Interrupciones e insumisiones archivísticas en *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida,* de Analía Kalinec 277
Carolina Añón Suárez

"Chi era questo morto?". Memoria, archivo y legado paterno en *Il sale del ricordo,* de Malena Scunio 297
Federico Cantoni

Artchivos disidentes

Archivos y arte en la construcción de *memorias disidentes* 323
Andrea Raina

Cruces entre archivo, imagen y afectos. La exposición "Nuestra Historia" (2022) del Archivo de la Memoria Trans 353
Victoria Macioci

El triángulo rosa en Argentina. Conexiones de un archivo de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas 375
Facundo Saxe

Sobre autores y autoras 405

Palabras preliminares

Teresa Basile, Florencia Larralde Armas y Andrea Raina

El *Archival Turn* o "giro archivístico" o "Momento Archivos" –como eligió Lila Caimari (2020) para destacar las peculiaridades de aquel giro en Argentina– cobijó tan diversas tendencias a nivel global y local, que hoy se vuelve certera aquella frase de Jacques Derrida: "nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo". Podríamos postular un desarrollo horizontal en torno al archivo, en la medida en que su presencia se ha desplazado hacia múltiples disciplinas, instituciones, espacios, sujetos, proyectos y políticas, y un desarrollo vertical, en profundidad, que cuestiona el concepto de *archivo* y revisa posturas tradicionales, partiendo de las reflexiones de Michel Foucault, Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman, entre otros. A pesar de la variedad de perspectivas sobre los acervos documentales, en esta ocasión, nuestro foco parte –aunque no se detiene allí– de la notable importancia que adquirió el archivo referido al terrorismo de Estado en el Cono Sur en su doble factura: los archivos *de* la represión y los archivos *de* las víctimas. Son, diría Jacques Derrida (1997), "los archivos del Mal".

Este destacable impulso archivístico promovió la gestación de múltiples creaciones literarias y artísticas que recuperan documentos, fotografías, objetos, legajos, entrevistas, huesos, ADN, tanto de archivos institucionales como familiares. Estos acervos

resultan intervenidos, contaminados, desviados, borroneados, tajeados, ficcionalizados para explorar otras zonas más allá del escenario judicial. Dan lugar a la creación de "archivos". En este volumen colectivo, los autores y autoras analizan los modos en que diversos sujetos, que han padecido de una u otra manera la violencia y el terrorismo de Estado, se apropian de los archivos, los intervienen con procedimientos, dispositivos e instrumentos del arte, les otorgan un nuevo orden y les imponen un principio de consignación propio para abrirlos a otras reflexiones. Las diversas secciones en que se divide el volumen dan cuenta de ese amplio universo de actores que abarca –además de artistas independientes– la primera y segunda generación de víctimas de los años de plomo, las voces de lxs hijxs desobedientes de represores –nos apropiamos de la etiqueta de "desobedientes" para emplearla de un modo más general– que han rechazado el accionar de sus progenitores, y las propuestas de la comunidad LGTBIQ+ que fue protagonista de experiencias de construcción de archivos propios y de prácticas artístico-culturales con archivos de la represión.

El presente volumen tiene su origen en varias circunstancias y colaboraciones. Por un lado, las Jornadas "Las memorias en sus políticas. El giro archivístico y sus derivas", que tuvieron lugar desde el 30 de agosto al 1 de septiembre de 2023, convocadas por la Maestría en Historia y Memoria y el Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-CONICET) de la Universidad Nacional de La Plata. Queremos agradecer, tanto a la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, como a nuestra querida Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y su Programa de Subsidios para Reuniones Científicas con sede en la UNLP, por otorgarnos sendos subsidios, con los que realizamos las Jornadas y el presente volumen. En esa ocasión, nos reunimos las tres coordinadoras para pensar cuáles eran los trabajos sobre los archivos y sus acervos que desde el arte se llevan a cabo. Por otro lado, en el marco del Proyecto de Investigación Plurianual (PIP) de CONICET

"Artes, posmemorias y trauma en el Cono Sur de América Latina (2000 - 2023): miradas interdisciplinarias de la elaboración del pasado reciente", dirigido por la Dra. Larralde Armas, se conformó un equipo de investigación que también presenta sus primeros resultados en este volumen.

Introducción
La era del archivo

Teresa Basile

El *Archival Turn* o "giro archivístico" o "Momento Archivos" Caimari (2020) cobijó tan diversas tendencias a nivel global y local que hoy se vuelve certera aquella frase de Jacques Derrida (1997): "nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo" (p. 97). La presencia del archivo se ha desplazado hacia múltiples disciplinas, instituciones, espacios, sujetos, proyectos y políticas, y un desarrollo vertical, en profundidad, que cuestiona el concepto de "archivo" y revisa posturas tradicionales. Sin pretensión de exhaustividad, mencionaremos algunos aspectos de este doble movimiento.

Ciertos autores y textos han provocado una nueva mirada crítica a la noción de archivo, en especial las perspectivas de Michel Foucault esbozadas en *La arqueología del saber* (1969), de Jacques Derrida en *Mal de archivo* ([1994] 1997) y de Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III* ([1998] 2000), entre otros.[1] El archivo ya no es algo dado sino construido y elaborado; no es neutro ni natural sino determinado políticamente; no remite a una verdad incuestionable y objetiva sino que

[1] Para abordajes más extensos y detallado sobre las propuestas sobre el archivo, véase Tello (2016) y Taccetta (2020).

ésta será parcial y subjetiva, cuestionada, revisada; no es el origen inamovible, sino sujeto a movimientos y cambios temporales e históricos; no es íntegro ni completo, sino agujereado y con vacíos; no es la voz ni la ley exclusiva del arconte, sino las de diversas comunidades e individuos; no es un objeto del pasado, sino del presente y futuro. Este tembladeral en que ha caído no ensombrece la necesidad impostergable de apostar a los archivos ni de explorar su "verdad", en especial aquellos referidos a víctimas de extremas violencias, a los despojados de elementales derechos humanos, a los migrantes y desplazados, a los pueblos originarios, a los sujetos vulnerables y vulnerados.

Muchos sitúan un cambio notable en las propuestas de Michel Foucault, en especial en *La arqueología del saber* (1969), ya que considera los documentos y archivos no como algo dado que puede remitirse a un origen prestigioso e inamovible, sino como prácticas enunciativas que se articulan en el cruce de múltiples factores históricos. El archivo pone de manifiesto aquello que en determinadas circunstancias puede ser dicho y oído, las condiciones de enunciabilidad de los discursos. El trabajo de la *arqueología del saber* es el que permitirá explorar las condiciones y reglas de la emergencia de los discursos, documentos y archivos, considerando las fuerzas de poder que pugnan en esa coyuntura. Descarta, además, aquellas posturas tradicionales de la historiografía, que focalizan en largos períodos para establecer continuidades entre acontecimientos diversos y elaborar una significación que reúna los hechos de la historia en una unidad y totalidad, encadenándolos en perspectivas teleológicas basadas en una presupuesta identidad nacional, un destino manifiesto, una evolución del Espíritu, el progreso de la Razón o cualquier otra proyección trascendental. Por el contrario, contra estas totalizaciones y homogeneizaciones reductivas que se remontan a una *arkhé* primigenia y fundadora, Foucault apunta a los fenómenos de ruptura, interrupciones, dispersiones, descentramientos y discontinuidad de la historia (buceando en umbrales, cortes, límites, mutaciones, transformaciones) que le permiten

elaborar estratos y series, en los cuales coagulan determinadas relaciones de poder. El documento ya no es una materia inerte para reconstruir el pasado, sino el lugar en el que las relaciones de cada serie con sus particulares elementos y objetos (condicionados por su lugar de emergencia, por las instancias de delimitación que los nombra e instaura, por las rejillas de especificación y clasificación, por el conjunto de relaciones que se articulan, por los escenarios históricos) se traman en el tejido documental, en un archivo. Este deja de ser una vía hacia el referente, un signo de otra cosa, para ser considerado en su consistencia, en la formación de su trama, en las relaciones que articula, en las reglas que sostienen su enunciabilidad, en las condiciones de su emergencia histórica, para comprenderse como una práctica que dispone los objetos y da lugar a nuevos discursos.

Siguiendo en parte las perspectivas de Foucault, Giorgio Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (2000), entiende el archivo como aquello que en determinado contexto puede ser enunciado o permanecer en silencio, considerando las estructuras de poder que se encuentran en juego. Además, el testimonio referido a la experiencia de una violencia extrema, como lo acontecido en Auschwitz, alberga lo intestimoniable, aquello que escapa a la representación por la inhumanidad que contiene: los testimonios están horadados por lagunas. El verdadero testigo, el testigo integral, es aquel que ya no puede testimoniar, ya sea porque está muerto o porque el horror padecido lo ha socavado y enmudecido. Por ello quien sí puede testificar, el superviviente, articulará un testimonio lacunar. Sin embargo, aquello que *queda* de Auschwitz, los *restos*, los despojos del exterminio pueden ser recuperados en su potencia significativa para testimoniar lo intestimoniable.

Los cambios de la tecnología y los medios de comunicación, el desarrollo de internet y ahora de la Inteligencia Artificial, han puesto una infinidad de archivos de todo tipo en el ciberespacio, al alcance de la mano de los internautas, quienes, además, fabrican

sus propios archivos en las computadoras, *notebooks* y *smartphones*. Esta presencia y visibilidad de documentos, legajos, fotografías, relatos, videos, supone, sin duda, un avance en el acceso y la democratización de los archivos. Sin embargo, tiene sus barreras ya que, entre otras cosas, debemos contar con la digitalización de los archivos, y ello suele depender no solo de las agencias particulares sino también de las políticas estatales.[2] El acceso a la información, entonces, también puede ser desigual. Por todo ello, el archivo ha dejado de ser una mera fuente para las investigaciones de diversas disciplinas y se ha convertido en un dispositivo de múltiples gestiones, usos y políticas, en una arena de disputas y controversias, en un instrumento de lucha. Lila Caimari recuerda: "En mis tiempos de estudiante, el archivo era un lugar políticamente inerte, nadie soñaba con cambiar el mundo desde ahí" (2020, p. 225).

Resulta indispensable destacar el desarrollo de los estudios sobre el archivo desde las investigaciones en arte como uno de los ímpetus que lo focalizaron y lo pusieron en escena.[3] En esta línea, en "El impulso de archivo" (2004), Hal Foster señala la presencia de una tendencia en el uso de materiales del pasado en las prácticas artísticas de fines del siglo XX, al que denomina un "impulso de archivo" y un "arte de archivo". Se caracteriza por la inclusión de información histórica, en especial aquella perdida o desplazada pero que se encuentre físicamente presente en las obras; el trabajo

[2] Lila Caimari (2020) advierte que la historia de la prensa sudamericana se ha visto enormemente beneficiada por la puesta en línea de los diarios brasileños, pues la Biblioteca Nacional del Brasil se tomó ese trabajo muy tempranamente como parte de un proyecto estatal. En cambio, ningún otro país de América del Sur lo hizo. Ello ha generado una proliferación absolutamente desproporcionada de estudios de la prensa brasileña en universidades del hemisferio norte, por un lado. Por el otro, se ha instalado la referencia a Brasil (a Río de Janeiro en particular) como polo excluyente de prensa moderna del Cono Sur en el siglo XIX y principios del XX, cuando los indicadores básicos dicen "no solamente que el centro de la modernización de la prensa estaba en el Río de la Plata [...] sino que era un sistema integrado, difícil de entender por fuera de las articulaciones regionales" (p. 231).

[3] Para un análisis genealógico de las relaciones entre el arte y el archivo a lo largo del siglo XX, véase Anna María Guasch (2011), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*.

sobre la imagen, el texto o el objeto encontrados; el uso de fuentes familiares de la cultura, fácilmente reconocidas por el espectador, de fuentes desconocidas o de contramemorias; la producción de archivos –y no solo el uso de archivos ya creados– resaltando, además, la naturaleza de todos los materiales de los acervos (como encontrados pero construidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados); el empleo de cierta lógica archivística como la *colección, combinación, ramificación, rizoma*, y la articulación del pasado con el futuro (la preferencia por "comienzos frustrados" o "proyectos incompletos" que puedan ofrecer nuevos puntos de partida). Ponen en cuestión los conceptos de *originalidad* y *autoría*, ya que no solo trabajan con materiales del pasado, además se convoca a otros artistas a intervenir en el proceso creativo. Si bien Foster señala que, en este impulso, el megaarchivo de internet sería el ideal, sin embargo, este arte del archivo no emplea preferentemente archivos virtuales, sino "recalcitrantemente táctiles" (p. 105). El autor indaga en esta tendencia en las obras de Thomas Hirschhorn ("El archivo como balde de basura capitalista"), Tacita Dean ("El archivo como visión futurista fallida") y Sam Durant ("El archivo como leñera parcialmente enterrada").

Me interesa acudir al libro *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* (2021), en el que Mario Cámara explora la forja de contraarchivos, anarchivos y alterarchivos, a través de los cuales varios artistas problematizan las conceptualizaciones triunfalistas de la modernidad brasileña durante el siglo XX. Describe tres operaciones sobre el archivo: el trabajo con las *omisiones*, zonas olvidadas o invisibles del archivo da lugar a la fundación de un *contraarchivo*; las *incisiones* permiten reexaminar la trama de conflictos que subyace en toda imagen histórica, revertir el poder arcóntico de una interpretación congelada y volver a dotarla de movimiento, generando un proceso de destotalización y potencial *anarchivización* de las suturas estatales; y, finalmente, las *aperturas* del archivo ejercen una reflexión sobre el carácter plural, molecular e inventivo de toda narración histórica para desde allí

escribir el pasado otro, desclasificar, observar otros protagonistas menos centrales, proponer conexiones y líneas de fuga menos exploradas para crear un alterarchivo. De este modo, a través de los *contraarchivos,* se desmontan las jerarquías y cánones y se reescriben los relatos hegemónicos. El *anarchivo* pone en suspenso, destruye o deconstruye el orden del archivo. El *alterarchivo* postula otro orden, otro recorrido, exhuma otros materiales sin que necesariamente esa postulación o recorrido esté en relación con un relato hegemónico.

Para muchos, esta mirada hacia el pasado en busca de materiales sería parte de las tendencias de la posmodernidad y del posmodernismo que, ante los fracasos y desgastes de la modernidad y sus apuestas al futuro, indagan en los restos, en los despojos, en las grietas dejadas, en las historias menores abandonadas por la historiografía oficial, y recuperan voces no oídas o vuelven a revisar las certezas de las macronarrativas. Cabe destacar, también, otro impulso, aquel gestado en torno a la Shoah, que además de haber generado infinidad de documentos y archivos ha extendido esa práctica a otros acontecimientos de violencia extrema, de genocidios, de feroces dictaduras.

Los archivos del terrorismo de Estado

En esta ocasión, nuestro giro archivístico remite a la importancia que adquirió el archivo referido a los denominados terrorismos de Estado, conflictos armados internos, período de violencia política y genocidios, que en las últimas décadas del siglo pasado asolaron diversos países de América Latina. En esta oportunidad, me voy a referir al caso argentino. Durante e incluso antes de la dictadura argentina (1976-1983) comenzaron a configurarse estos acervos en su doble factura: los archivos *de* la represión y los archivos *de* las víctimas. Son, diría Jacques Derrida (1997), "los archivos del Mal". El carácter secreto de la metodología de la desaparición en los

centros clandestinos de detención (CCD) hizo del testimonio y de los archivos un lugar de revelación y conocimiento del accionar de la maquinaria represiva. El archivo se convirtió en un dispositivo político y jurídico de alta tensión, ya no fue solo una *fuente* a la que se acudía para fundamentar saberes. Podemos decir que la democracia inaugurada en 1983 hizo del archivo recolectado por la CONADEP y publicado (parcialmente) en el *Nunca Más* su programa y su emblema. En esta política estatal, se declinaron modos específicos a través de los vínculos entre archivo y derechos humanos, archivo y memoria, archivo y justicia.

Elizabeth Jelin, en la Introducción al volumen colectivo *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad* (2002), enfatiza en el carácter político y beligerante de los archivos. Expone tres ejes alrededor de los cuales se han desarrollado las luchas sociales y políticas entre distintos actores, con intereses y perspectivas diferentes. El primer debate gira en torno al *contenido* de lo que se debe archivar: ¿qué incluir y qué descartar?, ¿qué es importante y tiene valor? La segunda controversia remite a la *propiedad*: ¿de quién es el archivo?, ¿qué documentos son privados o públicos, del Estado o de instituciones? Finalmente, está la pregunta por el *acceso* a los documentos: ¿quién puede acceder? ¿cuáles son las restricciones? Señala, además, el modo en que los Archivos Nacionales se han constituido en lugares que definen el patrimonio y la identidad nacional.

Es esta centralidad de legajos, documentos, listas, testimonios, declaraciones que conformaron los primeros archivos la que disparó el trabajo del arte que, con sus instrumentos, dispositivos y procedimientos, intervino los archivos para que dijeran otras cosas más allá de su intención informativa y punitiva. Veamos primero el despliegue e institucionalización de *archivos* para luego inspeccionar la fragua de *artchivos*.

Por un lado, los archivos creados por los arcontes del sistema represivo en Argentina (y también por otras instituciones cómplices, como empresas privadas, sindicatos, Iglesia, que tenían sus

propias listas negras) en su gran mayoría se han ocultado, mantenido en secreto o destruido, y en escasas ocasiones se han conservado en un sitio material, un soporte, un depósito en el que estén guardados, una residencia, diría Derrida (1997).[4] En abril de 1983, el entonces presidente de facto Reynaldo Bignone impartió por decreto directivas para que se destruyera la documentación obrante sobre las personas que hubieran estado detenidas a disposición del Poder Ejecutivo Nacional, a lo que se sumó el "pacto de silencio" convenido entre los represores (Crenzel, 2015; Salvi, 2019).

Cuando la CONADEP[5] procuró obtener documentos, listas, información, e inspeccionar dependencias castrenses, las autoridades militares se opusieron y resistieron estos pedidos. Pese a este rechazo, la comisión logró encontrar algunos archivos (altas y bajas del servicio militar, directivas secretas de la dictadura de carácter represivo, órdenes para secuestros, datos de morgues y

[4] Para una detallada reconstrucción del proceso de elaboración de archivos sobre el sistema de desaparición en la Argentina, véase Crenzel (2015), a quien seguimos en este desarrollo. El investigador recorre cuatro instancias de este itinerario. La primera remite a la formación de archivos, dentro y fuera de la Argentina, durante la dictadura y se lleva a cabo bajo el registro de los derechos humanos. La segunda da cuenta de la conformación en 1983, por parte del presidente electo Raúl Alfonsín, de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), que tuvo la misión de recolectar testimonio y formar el primer archivo de carácter oficial sobre las desapariciones, que sirvió de base para la publicación del libro *Nunca Más* (1984). Un tercer momento va desde 1985 a 2003, cuando, en el contexto de impunidad inaugurado con las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los Indultos, se amplían y diversifican los archivos a iniciativa de organismos de derechos humanos, con ciertas novedades: se recupera la condición política de las víctimas, se va más allá del carácter punitivo de los testimonios para dar cuenta de las vidas y los contextos de los militantes desaparecidos, y cobra interés la transmisión de la memoria a las generaciones siguientes. Finalmente, se analiza la constitución del Archivo Nacional de la Memoria en 2003 por el presidente Néstor Kirchner, el cual reúne, bajo la órbita del Estado, los archivos disponibles de y sobre la represión.

[5] La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas –CONADEP– fue creada por el presidente argentino Raúl Alfonsín el 15 de diciembre de 1983, con el objetivo de investigar las reiteradas y planificadas violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura (1976-1983), y funcionó entre 1983 y 1984 recopilando testimonios de sobrevivientes, familiares de víctimas y testigos casuales, y visitando centros clandestinos de detención.

cementerios) que posibilitaron comprobar la veracidad de las denuncias de testigos. Algunos sobrevivientes de la ESMA confirmaron la existencia de archivos dentro del CCD: tanto listas en las que constaba junto al nombre del preso clandestino las letras L (Libertad) o la T (Traslado), como acervos fotográficos, uno de los cuales logró sacar Víctor Basterra.[6] Se han rescatado, además, algunos archivos, como por ejemplo los "archivos del terror" sobre el Plan Cóndor, descubiertos en Paraguay en 1992; el acervo de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) que, elaborado desde 1956 como herramienta de un espionaje político-ideológico de la policía provincial, continuó usándose durante la dictadura y recién en el año 2000 fue transferido a la Comisión Provincial por la Memoria; o el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba, entre otros. Por su parte, el gobierno de Estados Unidos desclasificó documentos relativos a la intervención norteamericana en América Latina y a los vínculos con Argentina durante el periodo 1975-1984 (Crenzel, 2015).

Por otro lado, ya durante la dictadura se inició la recolección de testimonios, especialmente de familiares y sobrevivientes, con los que se fueron conformando los *archivos de las víctimas* en Argentina y en el exterior, bajo el formato de los derechos humanos. Entre ellos, se destacan el archivo de la APDH (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos), creada en 1975, que reunió 5.500 testimonios y se constituyó durante la dictadura en el mayor acervo documental elaborado en Argentina, y el Informe de la CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos) que, a partir de la visita de la Comisión a la Argentina en 1979, fue conformando su archivo (5.580 desaparecidos) con los documentos de la APDH y

[6] Frente a quienes señalan que no existen imágenes del horror tomadas *in situ*, Luis García y Ana Longoni (2013) han señalado, en especial respecto a las fotos tomadas por Víctor Basterra en la ESMA, que las fotos del horror de la dictadura argentina sí existen, aunque invisibilizadas, de allí que reclaman que se hagan visibles y se recuperen en los debates sobre memoria. Para un análisis en torno a las fotografías de Víctor Basterra, sobreviviente de la ESMA, véanse Feld (2014; 2015), y García y Longoni (2013).

con entrevistas propias. En democracia, esta labor fue continuada oficialmente con la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Para crear un archivo estatal, esta Comisión se ocupó de concentrar y centralizar los testimonios que se hallaban en el país y en el exterior; de realizar viajes al interior del país y al extranjero para recabar otros testimonios; de incluir una decena de testimonio de represores; de buscar información de vecinos, moradores, médicos, enfermeras, empleados de cementerios; de armar un archivo fotográfico de los desaparecidos y de las inspecciones realizadas por esta comisión en los CCD, llegando así a obtener 8.960 denuncias que sirvieron de base para el armado y la publicación del *Nunca Más* (Crenzel, 2015).

Con posterioridad, se fueron creando otro tipo de archivos, como los conformados por el Equipo Argentino de Antropología Forense, en su necesidad de identificar restos de personas desaparecidas; por el Banco Nacional de Datos Genéticos, para colaborar en la identificación de los hijos e hijas apropiados; por las Abuelas de Plaza de Mayo, que formaron el Archivo Biográfico Familiar, para que cada nieto recuperado conozca su identidad y la historia familiar; por diversas organizaciones, como Memoria Abierta (2000), entre otros casos. Cabe destacar que en Memoria Abierta se llevaron a cabo algunos cambios significativos: sus documentos se abrieron a la consulta pública; forjaron archivos propios orales a través de entrevistas a familiares, a militantes de la izquierda revolucionaria, a miembros de organismos de derechos humanos, a sobrevivientes, y, asimismo, se grabaron testimonios que articulan las prácticas feministas y las del movimiento de derechos humanos como la colección "Insumisas", entre otras propuestas, con lo cual se procuraba ir más allá del archivo punitivo para recuperar las luchas de los sesenta y los setenta, los contextos de ideas y valores y las trayectorias vitales. También el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas se inscribe en la necesidad de historizar la vida de los desaparecidos, transmitir la memoria a las nuevas generaciones, reconstruir ese mundo perdido de la militancia radicalizada.

Por su parte, el gobierno de Néstor Kirchner, además de una serie de medidas que volvieron a activar y renovar desde el Estado las luchas por la Memoria, Verdad y Justicia –entre las que se encuentran la anulación de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los Indultos, la reanudación de los juicios, la creación de espacios de memoria, el apoyo a Abuelas en sus búsquedas de los nietos apropiados–, fundó el Archivo Nacional de la Memoria, en 2003. Este nuevo acervo estatal implicó un mayor acceso a los documentos por parte del público con un "interés legítimo" o un "interés científico, de investigación, cultural o histórico". De allí que la investigación sobre la historia reciente y la transmisión intergeneracional hayan sido objetivos prioritarios (Crenzel, 2015).

Tanto la proliferación como la variedad de archivos que hemos visto, los testimonios orales y escritos, filmaciones, acervos fotográficos, archivos forenses, de datos genéticos y restos óseos, historias clínicas, muestras de ADN, nos permiten pensar en una *era del archivo* –retomando el sintagma de la *era del testigo* (*l´ère du témoin*) de Annette Wieviorka–. Resulta un síntoma de nuestros tiempos en Argentina y en América Latina, un operador que va a organizar varios de los sentidos de la democracia recién inaugurada, dejando atrás la era de las revoluciones y de las dictaduras extremas, y a la vez ocupando el lugar vacante dejado por estas constelaciones ideológicas que irradiaron sus sentidos en las décadas de los sesenta y setenta.

En este nuevo contexto de la transición hacia la democracia en Argentina, el archivo, en sus primeras formulaciones, construye un concepto de *verdad evidente* (Crenzel, 2013), es elaborado por una *comisión de verdad* como lo fue la CONADEP, fragua un *régimen de temporalidad histórica* que articula las políticas de la memoria (Jozami, 2022), sirve a una forma de justicia basada en los derechos humanos, contiene un impulso emancipatorio y se hace cargo de las víctimas del pasado (como quería Walter Benjamin en sus *Tesis de la filosofía de la historia*) a la vez que instala el mandato del Nunca Más hacia el futuro, exhibe la emergencia de sujetos y

subjetividades en torno a la *víctima* y sus variantes (Gabriel Gatti ha hablado de un *mundo de víctimas*) que viene a sustituir, entre otros, al "guerrillero". También estos acervos –creados por las nuevas instituciones y organismos que caracterizaron la particular democracia instalada en 1983 (antropólogos forenses, banco genético, museos, etc.)– se constituyen en material y fuente para las investigaciones en historia y ciencias humanas, se incluyen en los programas educativos a través de la lectura del *Nunca Más*, se instalan como un legado para las generaciones por venir, y son recuperados e intervenidos por la literatura y el arte.

Los Artchivos

Este notable impulso archivístico que hemos señalado promovió la gestación de múltiples creaciones literarias y artísticas que recuperan documentos, fotografías, objetos, legajos, entrevistas, huesos, tanto de archivos institucionales como familiares y los intervienen, los contaminan, los borronean, los ficcionalizan, los tajean, les otorgan un nuevo orden, les imponen un principio de consignación[7] –incluso suscitó la creación de archivos propios–. De una u otra manera, este fuerte intervencionismo de los acervos solo se puede explicar a partir de una concepción *democrática* del archivo en el que éste resulta apropiado por diversas voces, así como de una perspectiva *deconstructiva* que muestre su capacidad de transformación y reinscripción continua.

En este sentido, el tránsito que lleva a cabo Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997) va desde el archivo

[7] Anna María Guasch (2011) advierte sobre la diferencia entre *almacenar* o *coleccionar*, que consiste en asignar un lugar o depositar algo en un lugar determinado, y *archivar* que entraña el hecho de *consignar* que no solo procura agrupar, sino también unificar, identificar, clasificar, coordinar un *corpus* dentro de un sistema o una sincronía de elementos en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada.

como *arkhé*, es decir como origen y principio ontológico, físico, histórico o nomológico que legitima la autoridad de los arcontes y establece el orden en todas las esferas de la vida social, hasta su puesta en crisis y deconstrucción. Para este cambio, Derrida apela a ciertas perspectivas del psicoanálisis de Sigmund Freud, a partir de las cuales configura una concepción diferente sobre el archivo al cruzarlo con la lógica del inconsciente. El aparato psíquico diseña otra ingeniería en el proceso de archivación, ya que no todo resulta registrado del mismo modo, el archivo no es reductible a la memoria. La *represión* y la *supresión* de memorias efectuadas por la psiquis configuran lo impensado, lo no dicho, lo latente, un resto, una huella, una ceniza y, por ello, estas marcas se abren al futuro, a lo que pudiera venir, al por-venir, a una promesa sin promesa, a una "mesianicidad", en los que puedan emerger nuevas memorias y activarse aquello impronunciable e inaudible, tanto para el individuo como para la sociedad.[8]

Con esta finalidad, recupera la idea freudiana del *bloc mágico* como imagen del inconsciente, en el que la archivación sigue otro rumbo y le permite mostrar la borradura provocada por la supresión o la represión de la memoria, una borradura, un resto, una latencia que también configura archivos inconscientes, espectrales. Resulta sugestivo el diálogo que establece con Yosef Yerushalmi a propósito de su libro *El Moisés de Freud. Judaísmo terminable e interminable,* en el cual disputa la tesis de Freud (volcada en *Moisés y la religión monoteísta*) al señalarle que los judíos no mataron a Moisés –como sugiere Freud– ya que no hay archivos que lo certifiquen. En esta argumentación de Yerushalmi, Derrida encuentra una concepción tradicional que coloca al archivo en la lógica de la presencia-ausencia, sin considerar la posibilidad de una archivación sacudida por los procesos de supresión y represión. Nunca

[8] Ricardo Nava Murcia, en "El mal de archivo en la escritura de la historia", propone una reflexión acerca de las consecuencias que las perspectivas deconstructivas del libro *Mal de archivo* ocasionan en el trabajo de los historiadores con los archivos de la historia.

encontraremos la plena presencia de un acontecimiento, los documentos siempre están diferidos a través de las múltiples repeticiones, sostiene Derrida.

Salimos, de este modo, del archivo concebido como algo instituido, inamovible, inmodificable, estático, para comprenderlo en sus continuas reformulaciones a cargo de otras voces y otras historias: todo archivo puede ser conservador o revolucionario, instituyente o instituido, nos asegura Derrida. Los secretos, lo heterogéneo, el "otro" pueden emerger en este giro del archivo, quebrar su pretendida Unidad autoritaria y excluyente e impugnar la violencia arcóntica de la ley del Uno. En *El archivo arde* (2021), Georges Didi-Huberman apunta en este sentido, al arremeter contra la pretensión de verdad única: el archivo no remite a un Absoluto, ni a la *arkhé*, ni a la totalidad de la historia en cuestión, sino que sólo presenta un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo de lo "real", una infinita aproximación al acontecimiento. Por ello precisa de una construcción analítica, de un montaje del saber, para otorgar, como interpretación y arqueología, consistencia epistémica a estos jirones de saber. O requiere de la imaginación para percibir en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio, su ser incompleto.

También nos alejamos del pasado en el que yace la ley para abrir el archivo al futuro en donde anidan la promesa y la responsabilidad, una mesianicidad espectral que carece de objeto, que está abierta a lo imprevisible, una ceniza que puede volver a arder –como apunta Didi-Huberman–. Esta segunda vida es la que destaca Didi-Huberman, para quien el "archivo arde". Sus imágenes o documentos "arden del deseo" que las moviliza, del fulgor que suscitan, de la vocación de una vida póstuma, de una "vuelta a la vida" o "sobrevivencia" (*Nachleben*) (p. 35).

Otra de las aporías condensadas en el concepto de "mal de archivo" refiere al deseo de acumulación, de almacenamiento y fijación de memorias que, sin embargo, se ve acechado por la pulsión de muerte, destrucción o transformación –contra las que se esfuerza

por conservar–. También en la destrucción anida la posibilidad de gestar nuevas versiones, nuevos archivos. En la *iterabilidad* del archivo, es decir, en su capacidad de ser reiterado, pero a la vez demolido o modificado, sacado de su primera inscripción y recolocado en otra diferente, en esta sujeción al régimen diseminante de la *différance*, yace el mal del archivo, es decir, aquello que lo destruye y a la vez lo preserva. A través de estos procesos deconstructivos y diseminantes, la arquitectura del archivo se vuelve espectral.[9]

Estas miradas nos llevan a preguntarnos respecto del lugar del archivo en la democracia, en la *res pública:* ¿quién aloja el archivo? ¿Quién tiene potestad sobre él para ejecutarlo, ocultarlo, destruirlo, desclasificarlo, tacharlo? ¿Quién tiene competencia hermenéutica para interpretar los documentos? ¿Quién elabora nuevos archivos o diseña nuevos principios de consignación?

Si bien este proceso de apertura y democratización del archivo es el que subyace en todo los artículos de este volumen, puesto que es el que autoriza su uso, apropiación, desmantelamiento, reescritura o intervención por parte de diferentes actores, ahora quiero detenerme en la lectura de Daniela Dorfman ("Promesas que vinculan: el archivo y el arte chileno contemporáneo (2013-2017)"), ya que pone en escena el vínculo no siempre democrático del archivo con el poder. Por un lado, la autora da cuenta de varios cuestionamientos al monopolio del Estado chileno en la creación, clasificación y propiedad de los archivos de la dictadura de Augusto Pinochet. Por otro lado, analiza el reclamo al acceso público

[9] En sintonía con estos sentidos, Mónica Szurmuk y Alejandro Virué (2020) crean, a partir de las reflexiones de Derrida (1997), la noción de "archivo hospitalario", para referirse a la capacidad que ofrece la literatura para albergar historias más o menos cifradas, que en su momento no resultaban legibles, pero que en el presente son rescatadas a través de relecturas que activan nuevas interpretaciones y recreaciones. Este concepto se vuelve especialmente útil para indagar en la literatura escrita por mujeres aquello que no se podía expresar, debido tanto a las normas y tabúes de la época como a un campo literario patriarcal que silenciaba a las escritoras. El archivo hospitalario, entonces, forja "una carta al futuro, esperando una lectura generosa" (p. 68). Así, entre otros ejemplos, una performance de Jesusa Rodríguez reactualiza versos de Sor Juana Inés de la Cruz.

de estos archivos, encabezado tanto por algunas obras de artistas chilenos –Voluspa Jarpa, Carlos Soto Román y Francisco Tapia Salinas– como asimismo por una serie de movimientos y organizaciones que por esos mismos años coincidían en esta solicitud –Red Conceptualistas del Sur, el seminario "Archivos del común", el colectivo Londres 38, entre otros–. Voluspa Jarpa y Carlos Soto Román intervienen los archivos desclasificados –aunque profusamente tachados y prácticamente ilegibles– por los presidentes Bill Clinton y George W. Bush, referidos a las intrusiones de EE.UU. en países de América Latina durante la Guerra Fría.

Por su parte, ciertas agrupaciones piden el acceso a documentos, muchos de ellos atravesados por la "reserva" y el "secreto", elaborados por comisiones de verdad chilenas, crean archivos abiertos al público en instituciones y plataformas alternativas y desarrollan actividades y políticas de investigación, exhibición, institucionalización y puesta en valor de archivos. El artista chileno Francisco Tapia Salinas propone, además, a través de una serie de instalaciones artísticas, una desclasificación colectiva de los archivos de la Comisión Valech. Estas iniciativas iluminan, por un lado, el poder de ciertos arcontes estatales para ocultar, declarar "secreto" o "reservado" e incluso desclasificar documentos previamente tachados. Por otro lado, señalan el "poder político popular", descentralizador y democratizador, que a través de múltiples intervenciones rescata, desclasifica documentos y configura "archivos en común", colectivos, sin ley, autogestivos, sin fronteras, lo cual inaugura una nueva archivística post-custodial y policéntrica, gestora de una "galaxia de pequeños archivos". Dorfman advierte en estas políticas de desclasificación popular la apertura hacia la "promesa" derrideana que todo archivo abre hacia el futuro.

También en el análisis que hace Maximiliano de la Puente (*La Memoria futura - Las voces de las abuelas*: los archivos biográficos en el teatro documental contemporáneo) de una obra de teatro de carácter performativo llamada *La Memoria futura* (2023), dirigida por Luciana Mastromauro, se produce una apertura de archivo,

ya no de un archivo estatal clasificado, sino del Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo, que es un archivo privado, destinado exclusivamente al nieto restituido y a sus hermanos o primos, también hijos de desaparecidos. Por ello, su apertura al público, aun cuando sea selectiva –ya que se eligen ocho casos del archivo de Abuelas–, constituye todo un desafío, que procura hacer públicas estas historias y aumentar las oportunidades para recuperar más nietos apropiados.

De la Puente explora los procesos de selección, intervención, ficcionalización y conversión de las historias de las Abuelas al formato de una obra teatral performática. Esta propuesta se inscribe en ciertas expresiones contemporáneas que reintroducen lo real en la escena actual y que abrevan en el teatro documental, al incorporar el trabajo con archivos. Introducir el dispositivo teatral en el Parque de la Memoria (donde se representó), pautar las caminatas, definir la modalidad del relato por parte de las actrices, sumar elementos ficcionales y procedimientos artísticos, elegir el tono, la gestualidad, las inflexiones de la voz, de la mirada, de los cuerpos, los efectos de cercanía y distanciamiento, es decir, la poética actoral, entre otras reacomodaciones, todo ello implica la creación de un "archivo vivo, plural y compartido", en el cual el pasado es intervenido desde el presente. Se gestan, entonces, "memorias performativas" públicas y colaborativas, en las que el pasado reciente es desarchivado e incorporado en términos de acción en el presente, una reactualización que permite experimentar de manera más directa un cierto aspecto del terrorismo de Estado, generando, a la vez, un potencial ético y político que interpela al futuro, al por-venir. "La Memoria futura se configura como un archivo performático cuyos sentidos se encuentran abiertos y disponibles, lanzados al encuentro del porvenir" –nos afirma Maximiliano de la Puente–.

Mi artículo "De archivos y artchivos en torno al terrorismo de Estado en Argentina" cierra esta primera parte, referida a voces que podemos considerar de la primera generación, y a la vez instaura un puente con los archivos de les hijes, que constituye

el segundo apartado, ya que establezco un recorrido a través de propuestas de la primera hacia la segunda generación. En ciertos textos testimoniales de los sobrevivientes es posible advertir una estructura dual conformada, por un lado, por paratextos en los que ellxs, como detenidos-desaparecidos en diversos CCD, construyen archivos con lo que pudieron ver y luego recopilar: arman listas de víctimas y represores, de traslados y liberaciones, croquis de los CCD. Son archivos en clave jurídica. Por el otro, en el interior de sus libros extienden sus testimonios fuera de la lengua punitiva hacia la escritura literaria y los procedimientos artísticos, ante la acuciante necesidad de comprender lo acontecido. La segunda generación, en cambio, va a recorrer esos archivos ya consolidados buscando los datos faltantes de sus padres, pero también va a hurgar en las pertenencias familiares, fotos, cartas y objetos, para bucear en otras dimensiones –militancia, afectos, preferencias, gustos, *hobbies*– de sus progenitores y para crear sus propios archivos. La necesidad de conversar con ellos y abrazarlos, de discutir sus elecciones, de criticar sus decisiones o aplaudirlas, de encontrar un destino propio frente a esa difícil herencia va a promover un mayor trabajo de intervención de los archivos. Para ello, les hijes activaron diversos procedimientos: el montaje de fotos, de documentos, de recortes de diarios; el empalme de "restos"; la fragmentación, el corte, el tajo y la redistribución de las piezas; el anacronismo y la relocalización al reunir el pasado con el presente; el borramiento, el rechazo, el borroneo de testimonios; la proliferación exacerbada de acervos de los progenitores; la sustitución del expediente judicial por el relato biográfico; el injerto del hijo o hija en el archivo de sus padres y la consiguiente subjetivación; el acopio de objetos como sinécdoque del cuerpo ausente; la creación de series de piezas; la ficcionalización y exhibición de los mecanismos de construcción de archivos; la confrontación de los mismos; la prosopopeya, entre otros.

Además, como sostiene Tavernini en la segunda parte de este mismo volumen, dedicada a los trabajos de les hijes sobre los

archivos, la configuración de un acervo por parte de esta segunda generación reemplazó el marco de la memoria familiar quebrada, procuró suturar la ruptura de la transmisión intergeneracional y produjo nuevos principios de consignación respecto de los archivos de exmilitantes, organismos de derechos humanos e instituciones estatales.

Entre los ejemplos más notables de intervención de archivos de los progenitores, podemos encontrar la reescritura de sus palabras o las incisiones y montajes sobre las fotografías o las glosas o interrupciones a la voz arcóntica de la primera generación. Emiliano Tavernini (en "La reescritura de los archivos en la poesía de la generación de hijas e hijos") analiza la interferencia y reescritura que varios hijxs hacen en los archivos de poesía de sus padres desaparecidos como un modo de establecer un diálogo con sus padres y madres. Propone el concepto de "memorias abracivas", en tanto estas poesías, escritas a cuatro manos, articulan un cruce entre "abrazar" y "abrasar", produciendo un tipo de energía que enciende y arde en un abrazo. Tavernini recorre un amplio corpus, constituido por las poesías de Alejandra Szir, Juan Aiub, Jorge Areta, Emiliano Bustos, Fernando Araldi Oesterheld, María Ester Alonso Morales y Andrea Suárez Córica.

Natalia Fortuny ("La parte imaginada. Literatura, imágenes y archivos ante el exilio y la desaparición") focaliza su análisis en la fotografía, aunque también aborda otros materiales, como la escritura, la voz grabada, objetos, cartas, etc. En varias obras de Gabriela Bettini y en el libro *El Petrus y nosotras. Una familia atravesada por la militancia*, escrito por Pilar Calveiro, María Campiglia y Mercedes Campiglia, va a estudiar el modo en que se reelabora y trabaja con el archivo para proyectar, a partir de él, una zona imaginaria, una imagen espectral, una figura fantasmática: se trata de un juego creativo a través del cual estas hijas (salvo Pilar Calveiro, que pertenece a la primera generación) van a construir su vínculo con las pérdidas, los desaparecidos y el exilio, van a dibujar su propia historia. El trabajo con los archivos por parte de estas mujeres,

que Fortuny va explicando, emplea variados procedimientos: Bettini presenta objetos partidos en mitades y cuartos que, al ser reflejados en espejos, obtienen ficticiamente su unidad perdida, diseñando un pasado imaginario; en otra de sus propuestas, Bettini utiliza la yuxtaposición de imágenes e historias que engarzan su propio exilio con las migraciones europeas a la Argentina, o el genocidio armenio con la dictadura argentina, o las explotaciones del colonialismo con las del neoliberalismo. En el trabajo que las hijas llevan a cabo en el libro *El Petrus y nosotras…* con los archivos familiares (cartas, fotos, grabaciones, filmaciones) de su padre desaparecido, se van sumando otros recursos: la transcripción de fragmentos de archivos familiares; la intercalación de la voz de la hija –quien interpreta, inquiere o se desconcierta– entre los fragmentos de la escritura paterna; el montaje anacrónico de diversas temporalidades en los diálogos de estas hijas con las cartas de su padre; el recorte y la edición de fotografías. La zona imaginaria que estas hijas adosan a los acervos familiares configura un "archivo espectral" –y aquí coincide, como ya vimos, con Derrida (1997)– que destaca la productividad de los materiales y su proyección hacia el futuro: "cada interrogación al archivo le hace nuevas preguntas y arma futuros posibles [...] la potencia del archivo contiene incluso su desarme, su apropiación material e imaginaria" afirma Fortuny.

En sintonía con las perspectivas deconstructivas del archivo, referidas, en especial, a fotografías e imágenes, Lea Hafter, en el capítulo "El archivo en movimiento: impulso, búsquedas y desplazamientos de *Los Rubios* de Albertina Carri a *Tiempo Suspendido* de Natalia Bruschtein", analiza en ambos documentales en primera persona el complejo trabajo que sus directoras llevan a cabo con los acervos, provocando cierto quiebre en las representaciones más tradicionales sobre las memorias del pasado reciente y en las concepciones también tradicionales de la archivística. No solo es un insumo importante en la construcción de estos relatos, donde abundan las fotografías, documentos, imágenes, textos,

entrevistas, documentos, sino que el archivo, además, se despliega y explora como categoría. En un gesto desnaturalizador que corroe cualquier pretensión de totalidad y objetividad para mostrarlo siempre incompleto, siempre en movimiento, el archivo se inscribe en cada uno de los relatos mediante un movimiento consciente de su condición tanto fragmentaria como inestable. En el film de Carri, los materiales del archivo utilizados están mediados por la mirada familiar y la de los compañeros de militancia, y por ello se los presenta fragmentados, difusos, móviles, recortados, intervenidos, ficcionalizados, desencuadrados. En cambio, en *Tiempo Suspendido*, si bien en un principio parecería que estos materiales están dando cuenta del pasado como huella certera de lo acontecido, el empleo que Bruschtein realiza de este recurso cobra, paso a paso, otra dimensión: a través de diferentes secuencias, las fotos del archivo familiar son utilizadas, primero, para recordar los nombres de quienes ya no están, pero también, de pronto, para equivocarse sobre esos mismos nombres, para no reconocerlos y aún más, hacia el final, para que Laura no se reconozca a sí misma.

Si, en muchas ocasiones, la configuración de un archivo personal suele ser una vía para ir más allá de los límites de la lengua jurídica, en otros casos el camino se invierte y el escenario judicial se constituye como un reto para forjar nuevos archivos. En "HIJOS, intercambios entre archivo jurídico y archivo artístico en juicios de lesa humanidad", Julián Axat explora ciertos casos en que los hijos e hijas de desaparecidos dan testimonio en los juicios de lesa humanidad, de un modo muy particular. En primera instancia, aborda su propia experiencia. Cuando fue convocado a declarar en la causa "Cacha", debió reconfigurar su propio archivo a partir de documentos familiares y propios, de carácter personal (cartas, presentaciones judiciales, registros, legajos, fotos) para reconvertirlo en un archivo público. Un desafío asumido también por otros hijos/as. Así, se conforma –partiendo del *archivo personal*– un nuevo *archivo judicial* de la generación de H.I.J.O.S.

En segundo lugar, explora cuatro casos, en los que ciertas hijas utilizaron la poesía o la performance para conformar el archivo judicial, cuando debieron dar sus testimonios de modo virtual a través del *zoom* en plena pandemia. María Ester Alonso Morales, poeta y abogada, lee ante el Tribunal, al final de su declaración judicial, el poema de su propia autoría "Madurar". Malena D'Alessio, por su parte, eligió recitar al final de su testimonio –y para sintonizar con su rabia– "Hijo de desaparecido", un poema-hip hop que compuso para la banda Actitud María Marta. El tercer caso es el de la escritora Raquel Robles, quien dijo "Después de todos estos años, la justicia ya no es justicia" ante los jueces, y luego se fue desnudando, dejando al descubierto su cuerpo, en el que estaban escritos los nombres de las víctimas del CCD por el que pasaron sus padres. Finalmente, Mariana Eva Pérez presta declaración en forma presencial ante el Tribunal en la causa "Mansión Seré IV" y cruza, en la escena judicial, su propio archivo personal y literario. De este modo, el registro artístico resulta un soporte necesario para testimoniar una vida dañada por el terror estatal, para hacer hablar a las subjetividades atravesadas por el dolor de estas hijas en el Tribunal, para dar cuenta de lo que se representa en términos de lo irrepresentable.

En el tercer apartado de este volumen, se reúne una serie de lecturas en torno a los trabajos con los acervos materiales de les hijes "desobedientes" –nos apropiamos de esta etiqueta y la empleamos de un modo general para aquellxs hijxs de represores que rechazan el accionar de sus padres, pertenezcan o no al colectivo Historias Desobedientes–. En esta línea, para Verónica Estay Stange ("'Para que no me olvides': marcas de la subjetividad en los artchivos de la segunda generación") uno de los indicios peculiares de la intervención que la segunda generación –tanto hijos de víctimas como de victimarios– lleva a cabo sobre los materiales de archivos consiste en depositar en ellos el sello de su propia subjetividad, temporalidad y locación, lo que señala el cruce entre el "giro archivístico" y el "giro subjetivo". A partir de un extenso corpus de textos y films de

Chile y Argentina, la autora examina los diversos procedimientos y estrategias de subjetivación del archivo, a través de las cuales se hace presente el/la enunciador/a. Lo que está en juego es la necesidad de encontrar un lugar en una historia de la cual el hijo/la hija ha sido excluido/a y cuyas consecuencias, sin embargo, fueron sufridas por ellos/as. Afirmar la presencia del *yo* equivale, entonces, a crear un nuevo archivo, o un archivo del archivo, que preserve la memoria de esa subjetividad y proyecte un destinatario futuro, al que se interpela diciéndole: "para que no me olvides". En el caso de los hijos de víctimas, la subjetividad se construye gracias a un trabajo de *reafiliación,* que supone la afirmación del vínculo que se tiene con el sobreviviente o el detenido desaparecido. En cambio, en el caso de hijas/os de victimarios –que rechazan la actuación de sus progenitores en la maquinaria represiva– esa subjetividad se configura en torno a un esfuerzo de *desfiliación,* que consiste en romper ese vínculo por medio de una intervención que cuestiona y deconstruye la imagen de ese *otro*.

Federico Cantoni en "'Chi era questo morto?' Memoria, archivo y legado paterno en *Il sale del ricordo,* de Malena Scunio" trabaja el papel desempeñado por los materiales de archivo en el testimonio *Il sale del ricordo*, publicado por primera vez en 2024 en italiano (sin versión en español), de Malena Scunio, hija de un militar culpable de crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura cívico-militar argentina. La temprana muerte del padre, quien se quitó la vida cuando su hija era adolescente, hizo que ésta creciera sin encontrar ninguna certeza frente a las sospechas del involucramiento del padre en la represión dictatorial. Se propone, entonces, descubrir la verdad sobre su progenitor a través de los recuerdos y de una serie de archivos públicos y personales: su propia memoria, atravesada por la falacia y la parcialidad; las conversaciones con los familiares, que constituyen otro vacío, en especial con la madre aquejada de Alzheimer; y la búsqueda de materiales de archivo sobre el padre. Serán, finalmente, los acervos de varios archivos (documentos oficiales, y una serie de textos escritos por

el padre, pertenecientes al archivo familiar) los que van a posibilitar el acercamiento de Scunio a la verdad. La autora logrará tomar conciencia de quién era su padre, tanto en sentido público, a través de una sentencia que sella oficialmente la culpabilidad del progenitor, como personal, ya que, por medio de la lectura de la carta de suicidio del padre, la autora consigue asumir su papel de hija y hacerse cargo de la tarea de elegir qué memoria del padre entregar a la Historia. La *glosa*, es decir la escritura en el margen, constituye uno de los procedimientos que Malena Scunio imprime en un artículo del padre. En cambio, frente a la carta de su padre, procura entablar un diálogo a partir de su *transcripción*.

Frente a estas intervenciones de Scunio en el archivo paterno –la glosa y la transcripción– el siguiente artículo sobre la segunda generación de desobedientes va a analizar otros modos de trabajo. En "De la caja de zapatos a las calles feministas: interrupciones e insumisiones archivísticas en *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida,* de Analía Kalinec", Carolina Añón Suárez explora el modo en que Analía Kalinec –una de las principales fundadoras del colectivo Historias Desobedientes– parte de materialidades archivísticas para hilvanar el hilo narrativo de su autobiografía, *Llevaré su nombre….* En primer lugar, Kalinec recupera los documentos personales y afectivos que guardaba en una antigua caja de zapatos (diarios íntimos, cartas, fotos, tarjetas). Como éstos pertenecen a una etapa anterior al quiebre familiar, ella los somete a un proceso de resemantización y reinterpretación a partir de la nueva verdad pública, en la que su padre resulta culpabilizado. Interfiere ese archivo afectivo en diálogo con otros documentos testimoniales culturales, literarios, artísticos, políticos, periodísticos, con una polifonía de voces para procurar eclosionarlo a través del quiebre de la palabra paterna. De este modo, la autora construye su propio contraarchivo autobiográfico. En segundo lugar, esta hija va a ejercer dos tipos de interrupciones y a crear un "texto-interrupción". Por un lado, el uso de anotaciones a pie de página, como un modo de actualización del diario íntimo y como una estrategia

de diálogo con las fuentes bibliográficas. Por el otro, emplea corchetes para interrogar y cuestionar la voz paterna, retomando un diálogo truncado. Transcribe la demanda presentada por su padre a la justicia para declararla "hija indigna" y desheredarla, interpela la voz judicial del padre para que hable y confiese, lo que posibilita la enunciación de su desobediencia en un plano a la vez público e íntimo ("Pa"). Estas potentes incisiones en el archivo del padre represor, ejercidas por la desobediencia de Analía Kalinec, rechazan el pasado y abren el archivo hacia el futuro, activan la "imaginación desbocada" que menciona Carolina Añón Suárez y despliegan lo inimaginable: la consolidación de un colectivo de militantes desobedientes comprometidos políticamente.

Resulta visible en estas lecturas sobre la segunda generación desobedientes que el archivo familiar y afectivo es el que deben rechazar, impugnar, destruir, en el proceso de desafiliación que señala Estay Stange para renacer con otra identidad político-ética, montada sobre la pérdida afectiva. El archivo familiar es mentiroso, allí no reside la verdad sino el encubrimiento, el pacto de secreto, de allí que es preciso leerlo a contrapelo, ponerlo bajo sospecha, refutar sus certezas, y tramitar dolorosamente sus afectos.

El interés por los archivos se ha extendido –en ambas generaciones– a otros espacios que rebasan el modelo institucionalizado del archivo de la víctima y focalizan en otros protagonistas, en otras víctimas, otros escenarios, otras voces silenciadas. Podríamos considerarlos "alterarchivos", en términos de Cámara (2021), ya que constituyen puntos de fuga de la tipología que hemos diseñado, exhuman otros materiales menos explorados.[10]

[10] Como otros ejemplos de alterarchivos, es decir de aquellos acervos que escapan a la tipología hegemónica, podemos considerar el acervo de legajos de la psiquiatría descubiertos por Alejandra Slutzky en *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018), o las cartas clandestinas de la cárcel recopiladas por Reati y Simón en *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)* (2021), que muestran otras zonas menos visibles de los brazos y alcances de la maquinaria del terrorismo de Estado, perspectivas que abordo en mi artículo.

En esta línea, se destacan los archivos de las disidencias sexuales, cuyo análisis se contempla en la cuarta parte de este volumen. En "Cruces entre archivo, imagen y afectos: la exposición 'Nuestra Historia' (2022) del Archivo de la Memoria Trans", Victoria Macioci aborda el Archivo de la Memoria Trans Argentina (AMT) y su exposición "Nuestra Historia", como un caso donde el archivo se entrelaza con la memoria y el afecto para la reconstrucción de la narrativa histórica sobre la comunidad travesti-trans. Traza el recorrido desde la inicial construcción del archivo en internet (2012) y su siguiente página web (2014) hasta su materialización en una exhibición física en la muestra "Nuestra Historia" (2022). Este archivo exhibe múltiples aspectos de esta comunidad: promueve la voz y la autorrepresentación de sus propios miembros; busca preservar la memoria histórica así como exponer el testimonio vivo de la resistencia del colectivo ante las políticas violentas ejercidas por diversas instituciones; explica las conquistas logradas en las políticas de derechos a partir de la década de 1990, como por ejemplo la Ley de Identidad de género (2012), el reconocimiento de los "travesticidios" y la Ley de Cupo e Inclusión Laboral travesti-trans; aborda temas como la infancia, el exilio, el activismo, la correspondencia (cartas y postales), el carnaval, las fiestas, los cumpleaños, el trabajo sexual, la vida cotidiana, el show, los retratos hechos por fotógrafos, los cuerpos, las profesiones y oficios, y procura promover la educación y luchar contra la transfobia, entre otras propuestas. Constituye una respuesta crítica a las narrativas discriminatorias y criminalizadoras sostenidas por la psiquiatría, la morgue y la policía, a través de prácticas de persecución y violencia implementadas tanto en democracia como durante la dictadura. Junto a los estudios de género, Macioci pone en juego otras perspectivas teóricas para el análisis del entramado multidimensional de "Nuestra Historia", en especial el giro afectivo de Sara Ahmed –el papel del afecto en la formación de identidades y comunidades– y el espacio biográfico de Leonor Arfuch –la integración de narrativas personales en un contexto más amplio– para señalar el modo en que las

imágenes desempeñan un papel fundamental en la construcción y reconstrucción de la memoria histórica de esta comunidad.

Por su parte, en "El triángulo rosa en Argentina: conexiones de un archivo de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas", Facundo Saxe procura conformar un archivo en torno a las memorias de disidencias sexuales de diferentes tiempos y espacios que se vinculen con "el triángulo rosa" –un símbolo que se gestó en el exterminio nazi pero luego fue recuperado como bandera por los movimientos de resistencia de las disidencias sexo-genéricas–. Recobra la categoría de "archivo de sentimientos", de Anne Cvetkovich (2003), ya que la materialidad de los archivos sexo-disidentes tiene que ver muchas veces con el silencio y lo borrado que pervive como huella afectiva o impresión de un archivo que ya no está, y con las múltiples posibilidades que ofrece la cultura de hacer hablar al silencio. Saxe incluye diferentes materiales culturales para conformar este archivo afectivo transnacional y transtemporal, dando cuenta de un vasto acervo de textos, literatura, films, cómics, historieta; aunque se centra en el documental *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad* (2014), dirigido por Ignacio Steinberg y Esteban Jasper.

Andrea Raina, en su capítulo "Archivos y arte en la construcción de memorias disidentes", también aborda la vinculación entre archivo y arte en la construcción de memorias disidentes, focalizando su análisis en dos archivos: el Archivo de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) y el Archivo de la Memoria Trans (AMT). La autora rastrea de qué manera algunxs "emprendedorxs de la memoria" y militantes vinculadxs a estos archivos impulsaron la producción de estas obras, con la finalidad de construir una memoria social disidente. Por un lado, se analizan las producciones del Museo de Arte y Memoria (MAM) de La Plata –inaugurado por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), que resguarda el Archivo DIPPBA– de 2014 y 2018. Las dos muestras articularon documentos obtenidos de la ex DIPPBA que mostraban la vigilancia y control sobre la comunidad

LGTBIQ+, con exposiciones artísticas colectivas, performance, presentaciones de libros, talleres, etcétera. Por otro lado, se estudia la primera publicación del Archivo de la Memoria Trans, como el único archivo elaborado por la propia comunidad travesti-trans. Los archivos personales forman uno colectivo, que a la vez es un *archivo afectivo* en el que se revelan los lazos de la comunidad. El *Libro Rosa* del AMT se autodefine como "álbum familiar" del colectivo, orientando la lectura de las fotografías y de los relatos orales hacia esa clave íntima pero comunitaria y pública a la vez.

Bibliografía

Agamben, Giorgio ([1998] 2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

Benjamin, Walter (1989). Tesis de la filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I*, pp. 175-191. Buenos Aires: Taurus.

Caimari, Lila (2020). El Momento Archivos. *Población & Sociedad*, Vol. 27 (2), 2020, pp. 222-233. http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210

Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Editorial Prometeo

Crenzel, Emilio (2015). La reconstrucción de un universo: los archivos sobre el sistema de Desaparición Forzada de Personas en la Argentina. En *From the Ashes of History: Loss and Recovery of Archives and libraries in Modern Latin America*, pp. 145-196. Raleigh: North Carolina State University/A Contracorriente.

Crenzel, Emilio (2013). Los derechos humanos, una verdad evidente de la democracia en la Argentina. En *Estudios* (29), pp. 73-91. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-15682013000100005&script=sci_arttext

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2021). El archivo arde. En Goldchluk, Graciela y Ennis, Juan (coords.), *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, pp. 5-38. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico 7). https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174

Feld, Claudia (2014). ¿Hacer visible la desaparición?: Las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Basterra. En *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 1, n.º 1, pp. 28-51. https://revistas.ides.org.ar/clepsidra/article/view/473/291

Feld, Claudia (2015). Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición. En *Kamchatka*, 6, pp. 687-715. https://turia.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7508

Foster, Hal ([2004] 2016). El impulso de archivo. *Nimio* N° 3, pp. 102-125. Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata. https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586

Foucault, Michel ([1969] 2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gatti, Gabriel (ed.) (2017). *Un mundo de víctimas*. Barcelona: Anthropos.

Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Jelin, Elizabeth (2002). Introducción, gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión. En Ludmila da Silva Catela y Elizabeth Jelin (comps.), *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*, pp. 1-12. Madrid, Buenos Aires: Siglo XXI.

Jozami, Eduardo (2022). Neoliberalismo y presente absoluto. En Fernando Blanco y Michael Lazzara (comps.), *Los futuros de la memoria en América Latina: sujetos, políticas y epistemologías*. Raleigh: A Contracorriente.

Longoni, Ana y García, Ignacio (2013). Imágenes invisibles. Acerca de la fotografía de desaparecidos. En Jordana Blejmar, Natalia Fortuny e Ignacio García (eds.), *Instantáneas de las memorias. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Libraria.

Nava Murcia, Ricardo. (2012). El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y grafía*, (38), pp. 95-126. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272012000100004&lng=es&tlng=es.

Reati, Fernando y Simón, Paula (2021). *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*. Córdoba: EDUVIM.

Salvi, Valentina Isolda (2019). La palabra de los represores y el problema de la verdad en Argentina: reflexiones a partir de los dichos de Eduardo "Tucu" Costanzo. *Antítesis*; 11; 22; 1-2019; pp. 773-794. Universidad Estadual de Londrinas. Programa de

pos-graduación en historia social https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/241254

Slutzky, Alejandra (2018). *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.

Szurmuk, Mónica y Virué, Alejandro (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta. *El taco en la brea*, 11 (diciembre–mayo), pp. 67–77. Santa Fe. http://hdl.handle.net/11336/137202

Taccetta, Natalia Roberta (2020). Resto y archivo: la arqueología como resistencia; Universidade Federal de Uberlândia; *ArtCultura*; 22; 40; 6-2020; pp. 28-47. http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/56963

Tello, Andrés Maximiliano (2026). Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades*, núm. 34, julio-diciembre, 2016, pp. 37-61. Santiago de Chile: Universidad Nacional Andrés Bello. https://www.redalyc.org/pdf/3212/321249341002.pdf

Wieviorka, Annette (1998). *L´ère du témoin*. Paris: Plon.

Del pasado al futuro del artchivo

Promesas que vinculan

El archivo y el arte chileno contemporáneo (2013-2017)

Daniela Dorfman

Precisamente este animal olvidadizo por necesidad, en el que el olvidar representa una fuerza, una forma de la salud vigorosa, ha criado en sí una facultad opuesta a aquélla, una memoria con cuya ayuda la capacidad de olvido queda en suspenso en algunos casos, –a saber, en los casos en que hay que hacer promesas–.

Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*

If the voices of song are silent
For him who has been vanquished,
I myself will testify for Hector...

Friedrich Schiller, "The Feast of Victory"

En los últimos años vienen surgiendo en Chile iniciativas artísticas, archivísticas y sociales que cuestionan el monopolio del Estado en la creación, clasificación y propiedad de archivos. Esas iniciativas buscan, por un lado, descentralizar la producción de documentos y, por otro, fomentar el acceso a la información centralizada por el Estado. En tanto considero que –como dice Derrida (1994)– una

"mesianicidad espectral" benjaminiana trabaja el concepto de archivo vinculándolo con una experiencia de la promesa, quisiera analizar qué tipo de promesa sustenta este *momentum* de interés sobre el archivo y esta concurrencia de reclamos de artistas, museos, espectadores, editoriales, críticxs, y otrxs actores sociales con el presente y el futuro.[1]

Concretamente, propongo pensar las obras que los artistas chilenos Voluspa Jarpa, Carlos Soto Román, y Francisco Tapia Salinas realizaron entre 2013-2017, en relación con una serie de movimientos y organizaciones que por esos mismos años coincidían también en un reclamo de acceso público a los archivos sobre la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) –Red Conceptualistas del Sur, el seminario "Archivos del común", el colectivo Londres 38, entre otros–.[2] Lo que me interesa específicamente es pensar si podemos plantear que de esta concomitancia de búsquedas artísticas y no-artísticas (sociales, políticas, archivísticas) surge una acción que activa lo que Hannah Arendt llama un "espacio de aparición"; y si esto, a su vez, produce un poder (en los términos arendtianos de una "capacidad de actuar concertadamente para un fin público-político", Cruz, XV-XVI) que dé realidad a su soberanía, constituyendo esas iniciativas en una forma de participación ciudadana (buscada o no).

Para Hannah Arendt, cuando las personas se juntan a actuar y deliberar en el espacio público con un proyecto en común, se actualiza un "espacio de aparición", un espacio donde las personas no "existen meramente" –como otras cosas vivas o inanimadas– sino

[1] Sobre cómo el archivo puede presentar posibilidades de futuro, me gusta la idea de Javier Guerrero de que a través del archivo "el cuerpo autoral escribe después de perecer", y me interesa especialmente la propuesta de Mónica Szurmuk y Alejandro Virué de la literatura como un archivo hospitalario que resguarda lo que todavía no se puede articular, cobijando temas, discusiones, problemas, que no están pudiendo discutirse abiertamente en la sociedad al momento de producción de la obra y que, sin embargo, son lanzados al futuro a través de las obras que los contienen

[2] Con "coincidían" me refiero a la concomitancia temporal de todas estas iniciativas, sin implicar que sea inmotivada obra del azar.

que hacen su aparición unxs ante otrxs de manera explícita. Este espacio antecede a la constitución formal de una esfera pública y, aunque se encuentra *potencialmente* ahí siempre que las personas se reúnen, solo cobra existencia cuando éstas se agrupan en el discurso y la acción. En ese sentido, es un espacio enormemente frágil: existe solo cuando es actualizado con actos (*deeds*) o palabras, y desaparece en cuanto estos se interrumpen, por lo que debe ser continuamente recreado mediante la acción. El "espacio de aparición" y el "mundo en común" –el mundo público y compartido de instituciones, entornos y artefactos humanos– conforman para Arendt la esfera pública, y son esenciales para la práctica de la ciudadanía, porque uno provee los espacios para que la ciudadanía se desarrolle y el otro el contexto estable en el que puedan surgir esos espacios públicos de acción y deliberación (Arendt, 2020).

En Chile, con los cuarenta años del golpe en 2013, empezó a verse una insistencia por parte de obras, artistas y agrupaciones que reclaman que se abra el acceso a los archivos de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Las obras de Voluspa Jarpa y de Carlos Soto Román, que analicé en artículos anteriores, trabajan con un archivo de unos cincuenta mil documentos sobre intervenciones de Estados Unidos en países de América Latina durante la llamada "Guerra Fría", que Bill Clinton desclasificó en el año 2000 y George W. Bush volvió a clasificar en 2001. Las otras obras y agrupaciones que voy a trabajar reclaman el acceso a documentos elaborados por cuatro comisiones de verdad que formó el propio Estado chileno y, especialmente, a los producidos por la comisión conocida como Valech I, cuyos archivos son los únicos secretados por ley hasta el año 2054.[3] Quisiera, entonces, referirme primero brevemente a las producciones de Jarpa y de Soto Román

[3] Los documentos de las otras comisiones tienen reserva en lugar de secreto, o secretos menos extremos. Me voy a detener en esto más adelante.

para ponerlos después en relación con esos otros reclamos que venían teniendo lugar en Chile desde hacía unos años.[4]

La posesión del archivo

Cuando, en el año 2000, Bill Clinton desclasifica un archivo documental de la CIA sobre la Guerra Fría, Voluspa Jarpa busca los documentos referentes al golpe cívico militar en Chile. Lo que encuentra difiere grandemente de lo que esperaba:

> Al bajar algunos de estos archivos, tuve una primera impresión en relación directa con el hecho mismo de la desclasificación de los documentos y su enorme cantidad. Al mismo tiempo, sufrí un segundo impacto debido a que muchos de estos documentos estaban tachados –párrafos y páginas completas borradas con líneas y bloques negros–. (Jarpa, 2014, p. 24)

Y, entonces, dice, ya no le interesó tanto la información que contenían, sino la imagen que portaban, "¿qué podía hacer yo como artista con esto?" (p. 25).

Algunos años después, lo que hace es una instalación. La versión que yo vi en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) era parte de una muestra individual, compuesta por doce piezas intermediales que incluían pinturas, objetos, instalaciones, videos, registros sonoros y documentos históricos. Ocupaba el espacio central del museo, a lo largo de la escalera de entrada a la exposición y era, por lo tanto, lo primero que se veía. Las copias de los documentos desclasificados estaban dispuestas en largas tiras de papel que colgaban extendidas a lo largo de los dieciocho

[4] Para un análisis más detallado, ver El Museo como *Courtroom*: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022 y "Denied in toto". Poesía documental y colectivización de archivos en Chile". *Aistesis*, Núm. 72, 2022.

metros que separaban el techo del piso del museo. Una especie de cascada documental monumental.

Imágenes 1 y 2. "Lo que ves es lo que es"



Fotos: Daniela Dorfman (Buenos Aires 2016)

Con estos documentos, más cercanos a la imagen que al texto, Voluspa Jarpa articuló una obra que combinaba la (i)legibilidad de la foja judicial con la visualidad de la imagen artística. Colgando del techo del museo los archivos se exhibían, pero no se leían. La monumentalidad de la instalación, sin embargo –realizada como un *site specific*– lograba transmitir, si no el contenido de los hechos, sí su escala, su peso y la sensación de que colgaban sobre nosotros. También lograba, en mi opinión, reproducir la conmoción por la falta de información en esos documentos que se leían como imagen.

En el breve ínterin en que estuvieron disponibles, Jarpa accedió a ellos, los leyó, copió y guardó y, ahora que habían sido re-clasificados, colgaban desembozadamente del techo del museo más visitado de la ciudad de Buenos Aires. Mi artículo proponía que la apertura de estos archivos presenta una ausencia de saber, un secreto, y que la instalación de Voluspa Jarpa hablaba de esa

frustración de expectativas más que de la memoria. Aunque no provea la información esperada (ni prácticamente ninguna otra), al dar acceso a un mundo desconocido el archivo libera un efecto *de realidad,* produce presencia (Gumbrecht, 2005). Esto tiene, en mi opinión, al menos dos efectos. Por un lado, el documento se re-auratiza: su *haber estado ahí* recupera una relación con el *aquí-ahora* de su producción y, en consecuencia, remite auráticamente a ella. Por eso, aunque con la técnica y la industrialización la "santidad" de las obras como objeto único queda destruida, creo que en el caso de los documentos de archivo se percibe el *aquí y ahora*, aun en la reproducción, y que, al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes (Groys, 2014), en las obras que usan documentos de archivo emerge el *aquí y ahora* del original.[5] Por otro lado, la lógica de archivo de estas obras trabaja con una noción de lo que Florencia Garramuño llama "presencia posfundacional", que coloca en el presente su piedra de toque y ubica en la contemporaneidad la supervivencia del pasado, una presencia que "dice mucho también sobre las formas en las cuales el arte contemporáneo se inmiscuye en lo real y se compromete con él" (Garramuño, 2015, p. 74). Es lo que creo que Graciela Goldchluk sugiere cuando dice que el archivo "pincha, le hace un agujero" a la obra: que la saca de sí misma, la enlaza a la realidad. Voy a volver sobre esto más adelante.

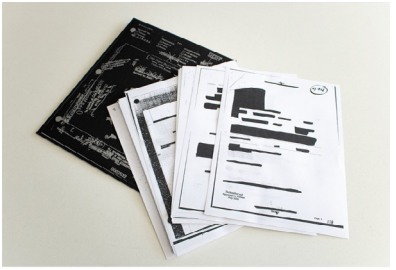
En 2013, cuando se acercaba el aniversario del golpe en Chile, el poeta, traductor y químico chileno especialista en bioética, Carlos Soto Román entró a la página del National Security Archive de George Washington University, donde podía acceder a los documentos desclasificados. Los revisó y descargó cerca de cien. Entre esos cien hizo una selección y en agosto de 2013 empezó a borrar

[5] En las Jornadas "Las memorias en sus políticas. El giro archivístico y sus derivas" organizadas por la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en agosto-septiembre de 2023, Graciela Goldchluk me hizo notar que algo de lo aurático permanece en la fotocopia porque la fotocopia sigue siendo analógica.

con corrector líquido blanco un documento por día hasta el 11 de septiembre, fecha del aniversario del golpe y de la publicación del libro. Este procedimiento, que puede enmarcarse en la tradición de lo que se conoce como "erasure poetry" –una forma de *found poetry* que borra palabras, frases y pasajes de otras fuentes y reenmarca las restantes como poesía para impartirles un nuevo sentido– se usa frecuentemente para reexaminar narrativas institucionales, precisamente por el significado político y social del borramiento.[6]

Imágenes 3 y 4





Soto Román trabaja con documentos parecidos a los exhibidos por Jarpa, en los que pueden verse líneas, párrafos y hasta páginas enteras tachadas con los bloques negros de la CIA. El autor simplemente tapa algunas oraciones, generalmente poco significativas, para resaltar con sus borraduras las otras. Al cubrir todo el contenido y dejar solo los bloques negros de la censura, remarca la "violencia de archivo" con que la CIA destruye lo que va a desclasificar. Puede verse, por ejemplo, la palabra *Secret* impresa en el encabezado y pie de página de todos los documentos, posteriormente tachada a mano con lo que pareciera ser un marcador; sellos catalogando el documento como "Declassified and Approved for Release July

[6] El libro *Zong!* (2008), de la poeta canadiense nacida en Trinidad y Tobago, Marlene Nourbese Philip, es un buen ejemplo de borramiento de un documento legal para rescatar la memoria de los que fueron borrados de él. La autora compone, con el reporte del juicio sobre el asesinato de ciento cincuenta esclavos africanos en 1781, un ciclo poético de 182 páginas.

2000" (1) u hojas totalmente en blanco con un rótulo "Denied in toto" (4), o "Denied in full", y otras marcas burocráticas del poder y su maquinaria de secreto y destrucción.

En otras páginas, la intervención de la CIA es menor o nula, y la de Soto Román empieza a independizarse y a decir algo más, al blanquear él por completo documentos que no parece que tuvieran tachaduras previas. En éstas no vemos bloques negros. Son hojas completamente blanqueadas por el autor, quien solo deja algún signo de puntuación que se vuelve así extra-sugerente en cuanto a lo que no dicen esos documentos, aun si pudiéramos leer sus palabras. Una página en blanco en la que solo se leen los sellos que marcaban el documento como SECRET y, tachado a mano, CONFIDENTIAL (28); otra completamente blanqueada excepto por el sello UNCLASSIFIED y un corchete que se abre al comienzo de la hoja y se cierra varias líneas más abajo pero cuyo contenido no está (23); o la página con once bullet points pero sin palabras (36), remarcan el vacío de información de los documentos desclasificados, un montón de papeles que no dicen nada y que vuelven la desclasificación una pantomima. Una *performance* de apertura a la nada.

Imágenes 5 y 6





En la parte superior de la página 30, el autor dejó visibles las palabras *Murder is* y en la misma página, figurando visualmente un triángulo, *Condor, Disappeared* y *Chile*.

Imagen 7



Una segunda lectura se forma en esa misma página con el sello UNCLASSIFIED justo al lado de "Murder is", porque al tener el sello borroneadas las primeras letras lo que se lee es "Murder is CLASSIFIED" y después el triángulo "Condor Disappeared Chile". Hacia el final del libro, como un resumen de lo que contienen los archivos, se vea o no, una página más cargada: anotaciones a mano que parecen cifradas en algún código que desconocemos, tachaduras, tres veces la palabra *confidential* siempre tachada, el sello DECLASSIFIED y las siglas de las autoridades que desclasifican, y en el centro de esa hoja confusa con anotaciones y tachaduras, que en contraste con el vacío blanco de las anteriores la hacen ver abarrotada, se lee "murder", "murder", "death," "murder" (43).

Finalmente, en la última página, el autor blanqueó hasta dejar solamente la palabra *Chile* junto con los sellos y rastros de la

burocracia CIA, incluyendo el sello APPROVED FOR RELEASE. No parece haber un recorrido lineal del libro en relación con los archivos que incluye y cómo los trabaja; el tipo de documento, cuánto y qué leemos, varía sin un ordenamiento que los reúna por forma, intensidad, o contenido. Pero estas últimas páginas que van de "murder murder death murder" a "Death Chile" y "Chile" sí parecen mostrar un proceso nacional de atravesamiento de la muerte y los asesinatos. Además del carácter construido (y destruido) del archivo, el autor subraya con sus intervenciones las relaciones con el Estado y, también, *entre* Estados.

Este trabajo, como el de Voluspa Jarpa –que cae de arriba hacia abajo, desde el arriba del poder y desde el arriba geográfico y geopolítico de los Estados Unidos– también conduce a la CIA y al *U.S. Department of State* como arcontes, poseedores y guardianes de esa información que simulan entregar. Ambos trabajos exhiben la negación de la promesa que hacía la apertura de archivos clasificados, trabajan sobre la frustración que es este acceso a documentos tachados y cubiertos con bloques negros y, así, señalan la clasificación y la desclasificación de los archivos como un ejercicio de poder.

En *Imperial Archives*, Thomas Richards postula que los archivos imperiales dejaron como legado el principio fundante del poder estatal de monopolizar la información y de sacar de la vista pública el material de archivo considerado sensible (citado en Enwezor, 2007). Esto se vio claramente cuando, en abril de 2011, la Cámara de los Lores británica admitió que conservaba un "archivo migrado": 8.800 archivos con millares de páginas oficiales procedentes de treinta y siete colonias. Esos documentos habían sido sacados en secreto y según criterios que el Secretario de Estado para las Colonias Iain Macleod había dejado por escrito en un telegrama en 1961 (se llevarían los documentos que pudieran avergonzar a policías, militares o funcionarios públicos, los que pudieran comprometer a las fuentes de inteligencia y los que pudieran ser usados "de manera inmoral" por futuros gobiernos) (Archivos del común,

2020). Como en el ejemplo, en las obras de Jarpa y de Soto Román podemos ver cómo el archivo reprimido, que oculta un contenido específico e información concreta (fechas, lugares, nombres), constituye un poder del Estado sobre el historiador (Combe, citada en Derrida, 1994). Al trabajar con los documentos como imagen y no como fuente de información, Jarpa y Soto Román hacen ver que la tachadura es precisamente lo que hace posible su desclasificación, pero también que, como dice Derrida, nunca se renuncia a apropiarse de un poder sobre el documento, sea éste su posesión, retención o interpretación.

Es en este contexto de monopolización de la información por parte de los Estados que quiero leer las demandas de apertura, desclasificación y colectivización de archivos que se hacen en Chile tanto a Estados Unidos como al propio Estado chileno. Además de estas demandas hechas desde el museo o la industria editorial, que en tanto aparatos de poder-saber-ideología operan de arriba hacia abajo, otras organizaciones artísticas y sociales estaban produciendo demandas de abajo hacia arriba

Comisiones de verdad

A lo largo de dos décadas, el Estado chileno conformó cuatro comisiones de verdad: la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocida como Comisión Rettig, en 1990; la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación en 1992; la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, conocida como Comisión Valech I, en 2003; y la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, conocida como Comisión Valech II, en 2009. Como puede verse en los nombres de dichas comisiones, que responden a lo que les encomiendan los decretos y leyes que las crearon, éstas tenían por objetivo identificar víctimas con derecho a una reparación por

parte del Estado, no buscaban hacer justicia ni identificar, investigar o castigar a los perpetradores.

El decreto que crea la primera comisión establece al respecto que "si en el ejercicio de sus funciones la Comisión recibe antecedentes sobre hechos que revistan caracteres de delito, los pondrá sin más trámite a disposición del Tribunal que corresponda" (Decreto Supremo N° 355, 1990). Como era esperable, la comisión recibió testimonios sobre hechos delictivos y los tribunales accedieron a los documentos e iniciaron las acciones legales correspondientes. En el caso de la segunda comisión, los resultados de su trabajo fueron publicados en un informe. Pero con las siguientes dos comisiones las cosas cambiaron. En el caso de la Comisión Valech I, el decreto que la creó establecía que sus documentos y archivos debían permanecer reservados a ciertas personas, pero un año después la comisión publicó el informe y entonces el Estado chileno, mediante la ley número 19.992, les impuso cincuenta años de secreto. En contra de las obligaciones internacionales que establecen la OEA, la ONU, y el Tratado de Ginebra, esta ley niega el acceso tanto a personas naturales como a autoridades judiciales y magistrados. La comisión publicó un informe de seiscientas treinta y ocho páginas y después, en un mismo acto, el Estado "reparó" económicamente a las víctimas e hizo secretos sus documentos, testimonios y archivos *incluso* para los tribunales, de manera que la propia Justicia chilena tampoco pueda acceder a ellos. Los documentos de la Comisión Valech II también serían hechos secretos por cincuenta años. En 2014, sin embargo, el Instituto Nacional de Derechos Humanos recurrió a la Contraloría General de la República para que revisara el secreto y la reserva de las comisiones, y la Contraloría encontró que la ley que había creado la comisión Valech II no cumplía con los requisitos sobre antecedentes secretos que se estipularon en una reforma constitucional en 2005. Como consecuencia, los archivos de esta comisión específica sí podían ser entregados a los tribunales de justicia. Desde entonces, la única Comisión que tiene secreto total es Valech I. Quizás éste haya sido

el disparador de lo que yo llamo "concurrencia" o "coincidencia" de los diversos proyectos que, veinte años después de la dictadura y de la formación de la primera comisión, salieron en los últimos años a reclamar que se abran los archivos.

Lo privado y lo común

Estar privado de un espacio de aparición significa estar privado de realidad porque, para los hombres, dice Arendt, la realidad del mundo está garantizada por la presencia de otros, por la aparición de ese mundo ante todos: "lo que aparece a todos, lo llamamos ser" (Aristóteles citado en Arendt, 2020, p. 222). Arendt señala que actualmente no pensamos en privación cuando usamos la palabra "privado", pero en la antigüedad el rasgo distintivo de lo privado era estar desprovisto de algo: la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás o la posibilidad de "realizar algo más permanente que la propia vida" (p. 67), por ejemplo, requieren de la esfera pública y solo pueden suceder en ella, en un espacio de aparición en un mundo común.[7] Lo privado, en cambio, no aparece y, por tanto, es como si no existiera, "viene y pasa como un sueño" (p. 222).

La privación de lo privado radica, entonces, en la ausencia de los demás (Arendt, 2020), por eso Arendt llama "solución griega" a la fundación de la *Polis*: antes de ella, las acciones y discursos eran fútiles porque eran perecederos, al punto que incluso la guerra de Troya hubiera sido olvidada si no fuera porque Homero la cantó; con la Polis, en cambio, la vida en común abría un espacio de aparición independiente del canto de los poetas, un espacio que garantizaba "a quienes obligaran a cualquier mar y tierra a convertirse en escenario de su bravura que ésta no quedaría sin testimonio, y que

[7] En *Gramática de la multitud* (2004), Paolo Virno usa "esfera pública" para referirse al estado y los aparatos administrativos, pero reserva "esfera pública no estatal" para poder referir también a una comunidad política, a "la esfera pública que adquiere el modo de ser de la multitud" (p. 70).

no necesitarían ningún Homero" (Arendt, 2020, p. 220). En otras palabras, la vida en común de la Polis aseguraba trascendencia.[8] Es en este sentido que pienso que las obras artísticas y las iniciativas sociales tendientes a desclasificar y cuestionar el monopolio estatal sobre los archivos de la dictadura en Chile crean un espacio de acción. Diversas en su origen y método, pero comunes en su propósito, estas iniciativas hacen aparición en la esfera pública de un mundo en común.

Una de las explicaciones oficiales para mantener el secreto de los documentos de la Comisión Valech I se apoya en el supuesto de que ese secreto permitió generar la confianza y valentía en las personas afectadas para prestar su testimonio. Además de que el secreto se estableció *después* de que dieran testimonio, no antes, el argumento también queda desmentido por el libro que un grupo de ex presos políticos sacó en 2008 –*Cien voces rompen el silencio*– expresando su voluntad de dar a conocer sus testimonios. Poco antes, en 2007, el grupo activista Red Conceptualismos del Sur (RedCSur), empezó a intervenir en disputas epistemológicas, artísticas y políticas para incidir en prácticas archivísticas, curatoriales, artísticas y de movimientos sociales. Fundada por un grupo de investigadores y artistas preocupados por la expropiación y neutralización del potencial crítico de prácticas que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década del sesenta, la RedCSur busca activar y preservar la memoria de esas experiencias mediante la implementación de una serie de políticas de investigación,

[8] Después de decir que si no fuera por Homero la mismísima Guerra de Troya hubiera caído en el olvido, Arendt dice que la creación de la Polis fue como si los hombres que volvían de la guerra hubieran deseado hacer permanente el espacio de la acción que había surgido de sus hechos y sufrimientos, impedir que pereciera al dispersarse y retornar a sus aislados lugares de origen. En su libro *La retirada del poema. Literatura hispánica e imaginación política moderna*, Carlos Varón González postula que a partir de los años treinta en España las transformaciones histórico-políticas fueron acompañadas por una transformación en la producción de los poetas y en los discursos sobre el poema y la poesía: a partir de la Guerra Civil se generaliza un planteamiento de lo poético como discurso de la "retirada", una retirada que se plantea siempre en relación con un espacio público que (ya) no existe o es disfuncional

exhibición, institucionalización y puesta en valor de los archivos. Es una de las iniciativas que más expandieron su alcance. Actualmente, está integrada por alrededor de sesenta personas dispersas en las Américas y en Europa que, reconociendo una afinidad ética, impulsan diferentes proyectos de construcción de lo común. Como establecía Arendt, son la acción y el discurso los que crean el espacio ("la esfera política surge de actuar juntos, de 'compartir palabras y actos'", Arendt, 2020, p. 221) pero, gracias a la virtualidad e internet, ahora la co-presencia en un lugar físico no es necesaria. Además de varias iniciativas en políticas de archivos, experimentos curatoriales, investigaciones y publicaciones colectivas, la Red llevó adelante procesos colectivos de investigación y de conformación de archivos para preservar y socializar documentos, buscando albergarlos en instituciones públicas en sus propios lugares de emergencia y propiciando su consulta a través de la digitalización.

Entre otros proyectos fundantes, desarrollaron la plataforma "Archivos en uso" para poner en común acervos documentales, lo cual conformó una política alternativa de sistematización y socialización de archivos.[9] Además de otros proyectos (editoriales, revistas, campañas gráficas, etc.), esta Red organiza actividades públicas entre las que me interesa especialmente el seminario "Archivos del común", que organizan junto al Museo Reina Sofía bienalmente desde 2015, para reflexionar, precisamente, sobre políticas de archivo. Cada edición del seminario tiene un tema. En 2015 fue "Restitución transfronteriza" y en 2017 "El archivo anómico",[10] y en ellos el eje de reflexión fueron los tráficos entre archivos institucionales y no institucionales y las posibilidades que abren la formación y la conservación de lo que denominan "Archivos del Común". Estos

[9] También trabajaron con archivos de artistas (Clemente Padín, Kena Lorenzini, Luz Donoso, Juan Carlos Romero, Graciela Carnevale, Elena Lucca, Cira Moscarda, Umberto Giangrandi) y del famoso Colectivo de Acciones de Arte (CADA) fundado en Chile en 1979, en plena dictadura.

[10] Después siguieron "¿Archivos inapropiables?", "Archivos por/venir", y "Memorias fúngicas".

archivos, producidos por el trabajo colectivo y que se forman a partir de una necesidad, son entendidos como un "archivo anómico", "sin ley", un acervo documental que se estructura en función de otras organicidades y que puede dar lugar a otros relatos. Los "Archivos del Común" desafían criterios institucionales de gestión y conservación archivística, cuestionando principios naturalizados, como el de propiedad: *lo común* supone salir de la lógica de la propiedad, trabajar contra la privatización del saber y abandonar la idea de lo público como patrimonio del Estado. La Red promueve formas colaborativas de producción, organización y circulación del conocimiento que funcionen fuera de las estructuras estatales. En 2019, lanzaron el "Llamamiento por una política común de Archivos", que busca construir consensos sobre prácticas y políticas de la memoria y "contagiar" a otros procesos de archivos autogestivos, civiles e institucionales con los principios que orientan sus propias prácticas para ampliar alianzas y fortalecer políticas conjuntas. La conformación en Chile de una nueva archivística post-custodial y policéntrica produce una suerte de "galaxia de pequeños archivos" (Archivos del común, 2020, p. 129) que suman nuevas voces no contempladas en las memorias y archivos nacionales.

Mientras, en 2013, el colectivo Londres 38 lanzó a nivel nacional la campaña "No más archivos secretos", que busca recopilar firmas para exigir al Estado acceso a los archivos de la Comisión, así como a aquellos en poder de las fuerzas armadas, policiales y de inteligencia. Esto requiere derogar la Ley 18.771 (de 1989), que exime a las instituciones del Ministerio de Defensa, Fuerzas Armadas y Seguridad Pública de la obligación de transferir sus documentos al Archivo Nacional. La ley les permite incluso eliminarlos, pese a que se trata de documentos que contienen información sobre violaciones a los derechos humanos en un contexto dictatorial, lo cual vulnera el derecho a la información pública.[11] El mismo objetivo de visibi-

[11] En Argentina también sigue pendiente el acceso a acervos documentales. En marzo de 2021, a propósito del 45° aniversario del golpe en Argentina, la organización de defensa

lizar la existencia de los archivos y sus usos por parte de la ciudadanía, reclamar una política pública nacional de conservación y acceso y que los archivos en Chile sean "valorados, protegidos, accesibles y utilizados tanto por la sociedad como por el Estado", así como de elaborar una ley de archivos, reúne a organizaciones independientes en "Archiveros sin Fronteras-Chile" y "Archiveras sin Fronteras-Chile".

Además de estas y otras organizaciones, también las búsquedas individuales de acceder a los archivos se multiplicaron esos años. Entre 2003 y 2015, hubo solicitudes de los propios titulares de los testimonios, las víctimas de prisión política y tortura reconocidas oficialmente, para obtener sus antecedentes, pero les negaban los formularios que los calificarían como víctimas, sin los cuales no podían acceder. Esto cambió cuando, en 2016, el colectivo "Desclasificación popular" acompañó las solicitudes. "Desclasificación popular" es un proyecto que el artista visual, *performer* y activista chileno Francisco Tapia Salinas (conocido como Francisco "Papas Fritas") inició en 2015, el primero de una serie con la que busca

---

de los derechos humanos Abuelas de Plaza de Mayo sacó una gacetilla de prensa compartiendo sus primeras lecturas de documentos de la ex Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), que Presidencia de la Nación desclasificó y entregó a Abuelas de Plaza de Mayo y al Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) el 10 de diciembre de 2020. En el comunicado, señalaron que se trataba de un paso para empezar a terminar con el secretismo histórico de las agencias de inteligencia en la Argentina, pero remarcaban: "no encontramos allí listados ni documentos que aporten información directa y completa para conocer el destino de les desaparecides. [...]. En este sentido, mantenemos la expectativa de que el Estado siga profundizando el proceso de búsqueda y desclasificación en la AFI [Agencia Federal de Inteligencia] y en otras áreas". Además, informaban que "tanto por las fechas de los papeles como por las referencias que tienen, es evidente que las cajas contienen series parciales de lo que se produjo [...]. Por eso, 45 años después, consideramos que este proceso iniciado en el marco de la disolución de la antigua Secretaría de Inteligencia y en la intervención de la AFI debe sostenerse y profundizarse en las oficinas de la ex SIDE, y debe ampliarse como parte de un proceso integral de desclasificación y acceso público a la documentación relativa al terrorismo de Estado producida en todas las agencias estatales de la época". Finalmente, señalaban que "[i]nformes de este tipo también pueden encontrarse en los documentos desclasificados por el gobierno de Estados Unidos sobre el mismo período, entregados al Gobierno argentino, con los que venimos trabajando en la base de acceso y consulta desclasificados.org.ar desde hace dos años".

unir lo político, lo artístico y lo legal para lograr una desclasificación colectiva de los archivos de la comisión Valech.

Desclasificar "desde abajo": la propuesta de Tapia Salinas

La ley sanciona que "[m]ientras rija el secreto previsto en este artículo, ninguna persona, grupo de personas, autoridad o magistratura tendrá acceso a lo señalado en el inciso primero de este artículo" y prevé sanciones penales para quien revele o divulgue información contenida en ese informe. Pero Tapia Salinas encontró un *loophole*. Descubre que al añadir que esto es "*sin perjuicio del derecho personal que asiste a los titulares de los documentos,* informes, declaraciones y testimonios incluidos en ellos, para darlos a conocer o proporcionarlos a terceros por voluntad propia" la propia ley abre, entonces, una vía de acceso: los propios ex-presxs políticxs. Tapia Salinas habilitó, entonces, en 2015, un sitio web para que aquellos que pudieran acceder a sus archivos los dieran a conocer, promoviendo así una "desclasificación popular", llevada a cabo colectivamente y desde abajo.

Imagen 8



Al año siguiente, exhibió en una muestra artística los archivos a los que lograron acceder, haciéndolos públicos por primera vez y en contra de la ley que los clasifica. Esta exhibición, que provocativamente denominó "2054" (año del fin del secreto según la ley), incluyó además un video con entrevistas y una instalación de cincuenta mil manuales de instrucciones para acceder a los documentos, dispuestos de manera que formaban la palabra *Memoria*, la cual desaparecía a medida que se llevaban los manuales.

Imagen 9



Imagen 10. "2054" (2016)

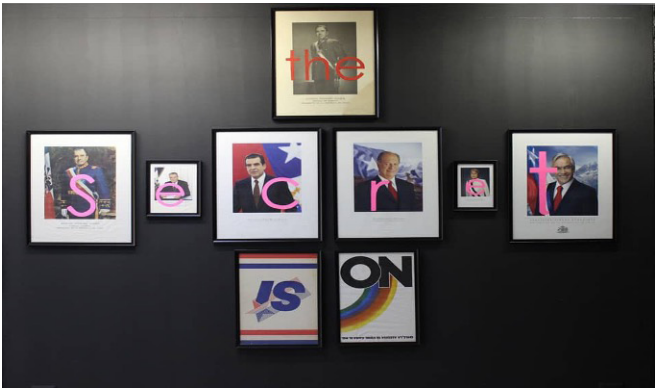
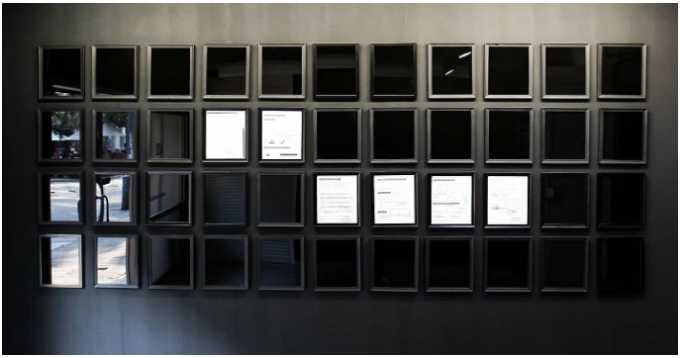


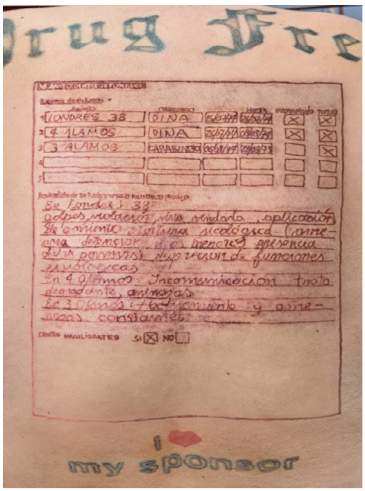
Imagen 11. "2054" (2016)



Al año siguiente, Francisco Tapia Salinas dio, todavía, un paso más con "Abrir la herida" (2016), un video-*performance* donde un tatuador imprime en la espalda del artista uno de los testimonios del "Informe Valech", al cual se había accedido en 2015. Con ese tatuaje, logró un punto sin retorno, un más allá de la ley y la clasificación que no puede ser revertido.

Imágenes 12 y 13





La desclasificación popular promovida por Tapia Salinas finalmente desencadenó la intervención de la Justicia que, en mayo de 2016, realizó intentos de modificar la ley 19.992 para establecer el carácter público de la información recogida por la Comisión Valech. La iniciativa fracasó. En septiembre de ese mismo año, volvió a haber un intento de permitir, aunque sea a los tribunales, leer el informe, pero fue negativo otra vez. Más allá de estos "fracasos" judiciales, aunque inicialmente la respuesta del Derecho sea sostener el secreto, creo que hubo una eficacia en la transgresión de las leyes clasificatorias que desarmó la naturalidad con que se aceptaba el monopolio estatal de la información.[12]

En este sentido, estas iniciativas, concertadas en el propósito de desclasificar, descentralizar y desestatizar la producción y conservación de archivos, produjeron un poder, el poder arendtiano de quienes actúan juntos por un fin público-político común. Un poder que surge siempre que los hombres actúan juntos, y en virtud del cual dice Arendt que es posible la rebelión popular contra gobernantes materialmente mucho más fuertes.

La enumeración de movimientos, iniciativas y agrupaciones no puede ser agotada, pero creo que testimonia la existencia de una suerte de *momentum* de interés y preocupación ciudadana por la información y los archivos en Chile. La colectivización es una función que los archivos comparten con el arte, dice Okwui Enwezor (2007). Lo que propongo, entonces, en este capítulo es que la confluencia de todas estas iniciativas, artísticas y no-artísticas, sociales, archivísticas, históricas y jurídicas, que actúan con un mismo propósito de acceder a estos archivos y a la vez de cuestionar y cambiar la política archivística del Estado, abrió en la

[12] En un email del 6 de mayo de 2018 sobre el proceso de acceso a los documentos que usó para su libro, Soto Román me dijo: "[c]on la editorial violamos abiertamente las condiciones de uso del sitio [del cual bajaron los archivos] y *dicha transgresión es parte del sentido de la obra*. Hasta el día de hoy esperamos una carta de "cease and desist" la que afortunadamente no ha llegado. Por lo demás daría lo mismo, el daño ya está hecho" [el énfasis es mío].

esfera pública chilena un espacio de acción con un poder político popular que dio realidad a la soberanía de estas agrupaciones y las constituyó en una forma de intervención y participación ciudadana. La "solución griega" de Arendt, la Polis, no es la ciudad-Estado en su fisicalidad sino el espacio que se extiende entre personas que viven juntas para un propósito común, sin importar dónde estén. Es decir que el espacio político surge de la organización de las personas al actuar y hablar *juntas*, o sea en una misma dirección, con un mismo propósito. Así entiendo yo el "a cualquier parte que vayas, serás una polis" (Arendt, 2020, p. 221), porque son la acción y el discurso los que crean el espacio.

La participación activa de los ciudadanos en la determinación de los asuntos de su comunidad, la acción común y la deliberación colectiva proporcionan agencia y eficacia política, en el sentido de Thomas Jefferson, de ser "participantes en el gobierno" (Arendt). En relación con esta concepción participativa de la ciudadanía, de una participación activa de los ciudadanos en el ámbito público que resulte en el ejercicio de una agencia política efectiva, las iniciativas a las que vengo refiriéndome pueden ser pensadas, en mi opinión, como una forma de participación ciudadana. Y la soberanía de un grupo de gente que se mantiene unido por un propósito, para el que solo son vinculantes las promesas, asume, así, una cierta realidad.

Conclusión

La revuelta que se inició en Santiago de Chile en octubre de 2019, disparada por un aumento en el precio del subte y que llevó a una rebelión estudiantil de rápida escalada que pronto tomó la consigna "No son 30 pesos, son 30 años" y se expandió al resto del país, cuestionándolo todo, no se apaciguó hasta que el gobierno se vio forzado a convocar a un plebiscito que resultaría, después, en la redacción de una nueva Constitución. La demanda social de

levantar el secreto a estos archivos llegó a la convención constituyente que se realizó en 2021 para reemplazar la Constitución de Augusto Pinochet por una más moderna y democrática. El ex presidente Lagos y algunos miembros de la comisión se opusieron, argumentando nuevamente la protección de la privacidad de los testimoniantes, aunque el levantamiento del secreto no daría acceso a sus fichas y datos personales sino a sus declaraciones y otra información que pudieran haber entregado a la comisión. En el resumen de la Convención que publica *Lupa constitucional,* el reporte del 2 de septiembre de 2021 dice que la presidenta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos Chile (AFDD), Lorena Pizarro, respondió "yo fui a declarar a la comisión y soy reconocida como víctima de prisión política y tortura, nunca pedí secreto y nunca se habló del secreto, nosotros fuimos a prestar testimonios sobre lo que vivimos", y agregó que "este secreto es parte de la protección que se entregó durante todas estas décadas a los genocidas condenados por violaciones a los derechos humanos, es tiempo de terminar con esa impunidad". Por su parte, el abogado de derechos humanos Nelson Caucoto subrayó que el informe Valech "no contempla individualización de los agentes, sino que contempla circunstancias de lugar, espacio y los hechos, y esa información es una información que le pertenece a la sociedad en su conjunto, es parte del derecho a la verdad".

En septiembre de 2023, el presidente Gabriel Boric volvió a insistir en el tema, incluyendo entre sus propuestas legislativas el levantamiento parcial y bajo reserva del secreto de los testimonios dados a la comisión Valech en 2003, y el 30 de agosto de 2024, Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada, anunció que iba a indicar el levantamiento del secreto impuesto por ley a los documentos, testimonios y antecedentes del informe Valech. Aunque la propuesta parece seguir encontrando más resistencia de la que sería lógica, lo que quiero destacar acá es que aun si, una vez más, todavía no es aprobada, es esperable que lo será mientras

se mantenga el reclamo en la esfera pública y el poder de acción en la determinación conjunta y su promesa.

Las obras de Voluspa Jarpa, de Carlos Soto Román, y de Francisco Tapia Salinas, así como las otras iniciativas no estrictamente artísticas (Archivos del común, Londres 38) giran, en mi opinión, en torno a la promesa del archivo, y también a la acción conjunta, horizontal y popular. La presencia de sus reclamos en la Convención Nacional Constituyente (¿qué más esfera pública que una Convención Nacional Constituyente?), la discusión de una propuesta de desclasificación en esa instancia, parece confirmar el discurso y las acciones de estas agrupaciones y artistas como "espacio de aparición", y alejar los archivos de lo privado, de aquello que no aparece y por tanto "viene y pasa como un sueño" (Arendt, 2020, p. 222). Los dota de la realidad de la que se los quería privar. La fuerza que mantiene unidas a las personas en la acción es la mutua promesa, dice Arendt, y esa soberanía muestra una superioridad sobre quienes son completamente libres, sin sujeción a ninguna promesa y carentes de un propósito.

Bibliografía

AA. VV. (2020). *Archivos del común II: El archivo anómico*, s.l. Madrid: Pasafronteras.

Arendt, Hannah (2020). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Berkowitz, Roger (2020). The Language Remains, 06-11-2020 https://hac.bard.edu/amor-mundi/the-language-remains-2020

Cruz, Manuel (2020). Introducción. Hannah Arendt, pensadora del siglo, en Hannah Arendt, *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Decreto Supremo Nº 355 de 1990 [con fuerza de ley]. El cual crea la Comisión de Verdad y Reconciliación para esclarecer las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y 11 de marzo de 1990. 25 de abril de 1990.

Decreto Supremo Nº 1040 de 2003 [con fuerza de ley]. El cual crea la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, para el esclarecimiento de la verdad acerca de las violaciones de derechos humanos en chile. 26 de septiembre de 2003.

Derrida, Jacques (5 de junio de 1994). Mal de archivo. Una impresión freudiana. Conferencia. Coloquio internacional Memory: The Question of Archives. Patrocinada por la Société ínternationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, el Freud Museum y el Courtauld Institute of Art, Londres. https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf

Dorfman, Daniela (2022). El Museo como *Courtroom*: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa. *Cuadernos de Literatura*, Número 26, https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/36341

Dorfman, Daniela (2022). 'Denied in toto'. Poesía documental y colectivización de archivos en Chile. Revista *Aistesis*, Núm. 72, 359-382. https://doi.org/10.7764/Aisth.72.19

Enwezor, Okwui (2007). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography.

Garramuño, Florencia (2015). De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Argentina: FCE.

Goldchluk, Graciela (2022). *El libro de la vieja (tiempos de archivo)*. Santa Fe: Vera Cartonera.

González, Camila (septiembre 2021). Qué es el informe Valech y por qué tiene secreto. *Lupa Constitucional*. https://lupaconstitucional.malaespinacheck.cl/2021/09/02/que-es-el-informe-valech-y-por-que-tiene-secreto/

Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir.* México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

Jara Bustos, Francisco (2018). El Secreto de 50 años de los Archivos de la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (Valech I): Ni Verdad ni Justicia. *Revista de Derecho Público*, 417-436.

Jarpa, Voluspa (2014). Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America* N° 1/1, 14-29.

Ley 19.992 de 2004. Que establece secreto de 50 años los documentos, testimonios y antecedentes aportados por las víctimas ante la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada por decreto supremo N° 1.040, de 2003. 17 de diciembre de 2004.

Soto Román, Carlos (2013). *Chile Project: [Re-Classified].* Gauss PDF.

Soto Román, Carlos (2015). *Chile Project: [Re-Classified].* n.l: Pez Espiral.

Szurmuk, Mónica. y Alejandro Virué (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario. *El taco en la brea*. 7:1, 67-77.

Tapia Salinas, Francisco (2014-2015). *Desclasificación popular*. Instalación. Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile.

Tapia Salinas, Francisco (2016). *2054*. Instalación. Galería Metales pesados, Santiago de Chile.

Tapia Salinas, Francisco (2016). *Abrir la herida*. Video-performance. n.l.

Varón González, Carlos (2020). *La retirada del poema. Literatura hispánica e imaginación política moderna*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.

Virno, Paolo (2008). Pueblo vs. Multitud: Hobbes y Spinoza y Trabajo, Acción e Intelecto, en *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Buenos Aires: Colihue.

La Memoria futura - Las voces de las abuelas

Los archivos biográficos en el teatro documental contemporáneo

Maximiliano de la Puente

Introducción

En este trabajo analizamos la obra performática *La Memoria futura - Las voces de las Abuelas*. Se trata de un proyecto colectivo, conformado por un nutrido equipo de trabajo. Concebida y dirigida por Luciana Mastromauro, la dramaturgia ha sido elaborada conjuntamente con Eugenia Pérez Tomas. Cuenta también con la colaboración del dramaturgista alemán Aljoscha Begrich, asiduo colaborador de "Rimini Protokoll", un grupo alemán muy reconocido por su trabajo en el campo del teatro documental. Acostumbrado a trabajar en obras que se llevan a cabo en la calle, por su trayectoria previa con el mencionado colectivo, su participación en el equipo creativo fue determinante, ya que contribuyó a que la obra tuviera el formato de una caminata performática al aire libre, en donde los espectadores son "guiados por las actrices y donde los participantes caminan, escuchan, se detienen, vuelven a escuchar" (Mastromauro en Baricco, 2023).

La Memoria futura se compone de cuatro recorridos performáticos *site specific,* que suceden al mismo tiempo en un espacio al aire libre, en el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, ubicado en la ciudad de Buenos Aires. Cada uno de los recorridos tiene una capacidad máxima de quince espectadores, quienes son guiados por ocho actrices (Florencia Bergallo, Gaby Ferrero, Karina Frau, Juliana Muras, Andrea Nussembaum, Susana Pampín, María Inés Sancerni y Frida Jazmín Viglieca), que narran, cada una de ellas, una historia de vida. Las historias pertenecen a Josefina Fracchia, Delia Giovanola, Petrona Izaguirre, Rosalía Muñoz, Buscarita Roa, Irma Ramacciootti, Sonia Torres y Elsa Sánchez de Oesterheld, mujeres cuyos nietos fueron secuestrados por el terrorismo de Estado, perpetrado en Argentina durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Todas ellas fueron entrevistadas en su momento por integrantes del Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. El proyecto fue comisionado por la Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo y surgió a partir de una colaboración con el Goethe-Institut de Buenos Aires. Se trató de una primera apertura al público en general de una pequeña parte del acervo contenido en el Archivo Biográfico Familiar de las Abuelas de Plaza de Mayo, originado en 1998, y uno de los archivos orales más grandes del continente. Su origen tenía como objetivo central que las voces de las abuelas las sobrevivieran en caso de no haber encontrado en vida a los nietos apropiados, a quienes nunca cesaron de buscar, para que ellos conocieran sus historias y las de sus familiares.

El archivo contiene diversos documentos, tales como fotografías, dibujos, escritos y cartas, junto con más de dos mil doscientas entrevistas grabadas. La directora del proyecto, Luciana Mastromauro, junto con tres integrantes que trabajan en el archivo biográfico, Romina Bozzini, Daniela Drucaroff y Marisa Salton, trabajaron a partir de unas ciento cuarenta y cuatro entrevistas realizadas a abuelas, efectuando una selección que decantó en las ocho historias que forman parte de la *performance*. Este proceso

fue arduo y sumamente difícil. Se imponía el desafío de cómo dar cuenta de la riqueza de ese archivo al seleccionar unas pocas historias para la obra. Lo que predominó fue un criterio variado y lo más representativo posible del amplio espectro de las historias de las abuelas.

Tal como señala Mastromauro, las historias seleccionadas:

> Son representativas por lo diverso y por lo común. Es decir, elegimos a un puñado que fuera capaz de hablar del colectivo. Buscamos abuelas de distintos lugares, del campo y de la ciudad, de distintos sectores sociales, de distintas trayectorias políticas, con diversidad de historias familiares. Cada una en su diversidad o particularidad acogía a otras que no eran necesariamente incluidas. También porque en sus relatos lo universal de la búsqueda, la persistencia y la lucha daba cuenta de la constante en muchas (Mastromauro en Baricco, 2023).

La Memoria futura fue estrenada en 2023, en el marco de la conmemoración por los cuarenta años del retorno de la democracia en Argentina. En ese mismo año se realizó también una presentación en el *Ballhaus Ost*, un espacio dedicado al teatro alternativo en la ciudad de Berlín. Finalmente, se llevaron a cabo funciones en 2024, en el marco del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). En 2025, en el marco del Festival de Teatro en Espacios Inesperados, "Vicente López en Escena, 10 años", realizó funciones en la Quinta Trabucco, en Florida, Provincia de Buenos Aires y nuevamente en el Parque de la Memoria.

El origen de la obra se encuentra en 2020, durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19, cuando desde Abuelas de Plaza de Mayo decidieron convocar a un conjunto de artistas e investigadores que venían trabajando con el Archivo Biográfico Familiar, con el fin de pensar en conjunto diversas maneras para abrirlo al público en general. "La pregunta era cómo abrirlo, qué se podía compartir, qué no, qué sentido tenía compartirlo, para quiénes y de qué forma" (Mastromauro en Yaccar, 2023). *La Memoria*

futura, una de las colaboraciones que surge de esos encuentros inicialmente virtuales, se constituye entonces como un proyecto de comunicación pública y de apertura de ese archivo.

Al respecto de la búsqueda por parte de Abuelas de Plaza de Mayo de alcanzar a un público mayor a sus propios nietos, a partir de la apertura del archivo, y también sobre la hibridación entre las memorias personales y colectivas, la directora Luciana Mastromauro sostiene:

> El trabajo de hecho se inicia con la voluntad de generar otros receptores para este archivo. Las historias de las abuelas de Plaza de Mayo, de sus hijos desaparecidos y sus nietos apropiados por la última dictadura son historias que tienen carácter histórico. Son historias personales, íntimas. El dolor y la desesperación por cada persona desaparecida es de cada abuela, de cada madre y ese dolor pertenece irremediablemente a cada familia, en su fuero más interno y propio. Pero la radicalidad de la experiencia de las desapariciones y los consecuentes robos de niños es algo que forma parte de nuestra historia y nuestra identidad política. Pensar, definirnos y constituirnos en función de esa experiencia o trauma histórico, creo que sigue siendo parte del presente (Mastromauro en Baricco, 2023).

La Memoria futura se inserta entonces en el marco de una voluntad de apertura por parte de Abuelas de Plaza de Mayo. Si bien originalmente, como ya señalamos, el archivo biográfico fue concebido como una manera de que los nietos que habían sido apropiados durante la dictadura conocieran las historias de vida y las trayectorias biográficas de sus padres/madres desaparecidos/as en particular y de sus familiares, amigos, compañeros de militancia y de cautiverio en los centros clandestinos de detención en general, se trataba de darle a partir de esta obra un alcance mayor, de hacerlo público, de politizarlo aún más, a la vez que de aumentar las chances de llegar a sus destinatarios específicos. Porque, tal como sostiene Mastromauro, las historias de vida de las abuelas, junto con su búsqueda incesante, forman parte de un acervo colectivo,

que interpela los procesos de las memorias colectivas en relación con el pasado reciente del país. Ya sea directa o indirectamente, la sociedad argentina en su totalidad fue afectada en el período de la posdictadura por las políticas de desaparición que llevaron adelante las juntas militares en los años setenta.

Esta obra se inscribe en el marco del auge de ciertas expresiones teatrales contemporáneas que reintroducen lo real en la escena actual y que abrevan en el teatro documental, al incorporar el trabajo con los archivos escritos, orales y audiovisuales para referirse a distintos aspectos de la época dictatorial. *La Memoria futura* reenvía a los modos de la producción artística que en las últimas décadas se ha valido de archivos, con un especial interés en los archivos públicos y privados referidos a la historia reciente del terror estatal. Las memorias personales se cruzan con las colectivas, en tanto las historias de vida de las abuelas dan cuenta del pasaje de la vida privada al ámbito público, esto es, de su conversión de mujeres recluidas en el ámbito familiar, como amas de casa, a su participación política en el espacio público, a partir de la incesante búsqueda que llevaron a cabo de sus hijos y sus nietos. La obra lleva adelante una recuperación performática del Archivo Biográfico Familiar de las Abuelas de Plaza de Mayo, proponiendo así una apertura hacia nuevas posibilidades y perspectivas en las narrativas de la postdictadura.

Consideraciones sobre *La Memoria futura – Las voces de las abuelas*

Este trabajo incluye algunos fragmentos pertenecientes al registro de una memoria personal de una función a la que asistí, en calidad de espectador. Utilizo la autoetnografía (Ellis, Adams y Bochner, 2015) como una estrategia de investigación que busca describir y analizar mi experiencia personal como investigador, en calidad de observador participante, para comprender algunos aspectos de

esta obra y sus implicancias en las subjetividades de los espectadores. En los últimos tiempos, esta metodología ha cobrado gran relevancia en la investigación en las artes escénicas. La novedad que aporta este procedimiento a la investigación artística radica en incorporar variables sensibles que quedan relegadas al aplicar los métodos científicos convencionales a las prácticas artísticas.

Los espectadores acudimos al punto de encuentro en el Parque de la Memoria. Cuando nos entregan la entrada, nos dividen en cuatro grupos: A, B, C y D. Cada uno de estos grupos realizará recorridos distintos, en los que dos actrices narrarán sendas historias de las Abuelas de Plaza de Mayo. Es decir que cada espectador solo podrá asistir a los relatos de dos historias por recorrido, de las ocho que se narran en total. Desde el punto de entrada, caminamos hacia los alrededores de un poste, señalizado con cintas azules, en donde esperamos por la primera de las guías. Los otros grupos aguardan cada uno en un poste distinto y vecino. Esto forma parte de un dispositivo elaborado por la escenógrafa Mariana Tirantte. Las cintas atraviesan, marcan y cruzan distintos sectores del Parque de la Memoria, constituyendo un entramado colectivo, que reúne a las historias individuales, así como a espectadores y artistas, en un colectivo mayor. La primera persona deja espacio así para la constitución de un "nosotros" público, político y plural. El ámbito del Parque es tomado por las huellas de esta trama conjunta.

A la hora señalada arrancamos todos los grupos, cada uno en distintas direcciones. El grupo D, en el que estoy, se dirige hacia la costanera, en la orilla del Río de la Plata. Es un día ventoso por la tarde. El río hace oleadas. Seguimos a una de las actrices que nos indica en qué dirección caminar. Cuando llegamos al destino señalado, nos está esperando otra actriz. Una vez que todos nos disponemos en semicírculo a su alrededor, comienza a contar la historia de Delia Giovanola, una de las fundadoras de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, quien encontró a su nieto Martín luego de treinta y nueve años de búsqueda. Su hijo, Jorge Oscar

Ogando y su nuera, Stella Maris Montesano, permanecen desaparecidos. Su historia es narrada en primera persona por la actriz Juliana Muras, quien se dirige siempre al público con un tono íntimo, tranquilo y sereno, a partir del que ejerce un dominio pleno de la situación dramática. Habla con calidez, haciendo uso de una poética de actuación distanciada y contenida, aunque utiliza siempre la primera persona. Es decir, ella hace suya la historia de Delia. Es un tono posible de ser escuchado socialmente luego de haber atravesado muchos años de reelaboraciones de memorias personales y colectivas, desde hace por lo menos cuarenta años, con el retorno de la democracia en el país. La obra se permite una poética actoral que está legitimada por la distancia y la elaboración social del pasado.

En relación con el trabajo con las actrices, la directora afirma que de lo que se trataba era de generar un tipo de actuación que operara "como médium de una voz, portadora de una historia" (Mastromauro en Baricco, 2023). A través de las microhistorias de vidas de las abuelas, esto es, de la historia con minúsculas, se aborda la Historia con mayúsculas del terrorismo de Estado de los años setenta y sus consecuencias en la sociedad civil. Se pone en escena un tipo de actuación que huye de la mímesis, las actrices se apropian de esas historias y de las mujeres reales que encarnan haciendo uso de sus propias gestualidades, inflexiones en la voz, miradas, etc. Se logra de esa forma un efecto de cercanía, de intimidad y de distanciamiento simultáneo, que produce una profunda conmoción en los espectadores, por el cual "las actrices eran y no eran las abuelas" (Mastromauro en Baricco, 2023).

El recorrido se hace por paradas o estaciones. Juliana Muras cuenta una primera parte de la historia de vida de Delia Giovanola. En un momento, frena su narración y nos pide que la sigamos. Hace sentar al público en un descanso, en semicírculos y continúa con su relato hasta finalizarlo. Termina diciendo que la figura de su hijo le da fuerzas para seguir adelante. Como señalamos, la *performance* constituye una caminata en la que hay lugar para las

detenciones. En algunos lugares escuchamos las historias sentados en las escalinatas del Parque de la Memoria y en otros momentos asistimos a ellas de pie. Hay instantes en los que predomina el silencio y que constituyen momentos de profunda reflexión para los espectadores, en los que opera una suerte de decantación de la información recibida y de la emoción acumulada.

Al final de su relato, Juliana Muras nos pide que nos levantemos y la sigamos por la vera del río. Nos lleva a la siguiente parada, en la que se encuentra la segunda intérprete del recorrido, Susana Pampín, quien encarna a Elsa Sánchez de Oesterheld, integrante de Abuelas de Plaza de Mayo y esposa del reconocido escritor, editor y guionista de historietas, Héctor Germán Oesterheld. El creador de *El Eternauta*, sus cuatro hijas (Estela, Diana, Beatriz y Marina), tres de sus yernos y dos de sus cuatro nietos fueron secuestrados por las fuerzas represivas en los años setenta. El tono de Susana Pampín es más dramático y también más enfático que el utilizado por Muras, con el fin de remarcar el desacuerdo y las discusiones vividas con su marido en lo que se refiere a la militancia de sus hijas. "Yo las impulso a vivir y vos a morir", afirma, tajante. Hacia el final, cuando señala que ve a sus hijas en todos lados a los que va, se emociona y queda al borde de las lágrimas. Nos encontramos en este momento de la deriva enfrente de la sala "PAyS-Presentes, Ahora y Siempre". El propio nombre de esta sala de arte contemporáneo hace referencia a los detenidos-desaparecidos durante la dictadura militar. Sus presencias fantasmáticas cobran pleno sentido. En cada una de estas paradas vemos el dispositivo elaborado por Tirantte: cintas azules envueltas en postes o parantes. La jornada se ha tornado aún más ventosa y empieza a circular un aire fresco.

Una vez que Pampín termina su relato, las dos actrices se ubican delante del grupo, ofician de guías y nos piden que las sigamos. Es un momento de profunda conmoción, al atardecer del inicio del otoño, en la jornada previa al Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en la Argentina, en el marco de un gobierno

nacional que reivindica activamente el proyecto económico, político y social de la dictadura. La caminata funciona a partir de intervalos de descanso. Propone una elaboración dinámica de lo que se acaba de ver y también adquiere un horizonte meditativo. Tiene el objetivo de hacernos participar de una ronda, como la que realizan abuelas y madres alrededor de la Pirámide de Mayo. La obra nos invita a caminar colectivamente, en un acto compartido, en tiempos en los que el individualismo y el negacionismo son política de Estado.

Juliana Muras y Susana Pampín nos dejan en un anfiteatro a cielo abierto, en medio del predio que pertenece al Parque de la Memoria. Nos sentamos en las gradas. Luego de un instante, aparecen las ocho actrices que forman parte de la deriva y empiezan a narrar algunos fragmentos de las historias de cada una de las abuelas que interpretaron. Lo hacen de manera coral, a veces, y en otras ocasiones de forma alternada. Esta escena dura unos pocos minutos: es el clímax, el punto culminante de la *performance*. Los relatos personales por fin confluyen, configurando retazos de una memoria colectiva que nos une a todos: actrices y espectadores. Al final, luego de un silencio, saludan con una reverencia y el público aplaude. Es el momento en que la obra termina. Pero la caminata continúa. Nos dirigimos a la salida, intentando elaborar sensorial, emocional y racionalmente las historias que escuchamos. Me pregunto si hay futuro. Si habrá aún, en el río del tiempo, quien quiera escuchar estas memorias. Si alguien querrá, a pesar de todo, recordar la historia de estas mujeres, que es a la vez nuestra historia.

Los archivos y las memorias performativas en el teatro documental contemporáneo

Tal como afirma José Antonio Sánchez (2013), desde finales del siglo pasado asistimos tanto en la producción artística como en la cultural a un renovado interés en el fenómeno documental y en

las prácticas de lo real, entendidas en sentido amplio, de las que el teatro no ha quedado al margen. Así, "la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura" (Sánchez, 2013, p. 15). En estos años, irrumpieron diversas obras y expresiones artísticas que reenvían de distintas maneras a la realidad, a la vez que trabajan con una gran complejidad de recursos, procedimientos y formatos. No casualmente muchas producciones emergieron durante el período de la posmodernidad, caracterizado por el supuesto "fin de la historia", propio de la cosmovisión neoliberal conservadora y la irrupción de la práctica del simulacro, en tanto la realidad era concebida como una densa red de interpretaciones y reconstrucciones, producida exclusivamente por los medios masivos de comunicación. El auge del documentalismo, el resurgimiento del arte activista y la *performance* política, la aparición de la literatura autobiográfica, la crónica periodística y las escrituras sobre memorias pertenecientes a distintos períodos históricos, al mismo tiempo que el desarrollo del giro archivístico y de las artes de archivo, dan cuenta de "hasta qué punto los excesos de la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción tanto en el ámbito de la práctica artística como en el de la acción social y política" (Sánchez, 2013, p. 15).

Todas las obras contemporáneas que utilizan procedimientos documentales en su construcción son hijas del siglo XX, en el sentido de que fue durante ese siglo y bajo el impulso de las vanguardias cuando la teatralidad comenzó a variar su arquitectura y lenguaje. Algunos de los ejes centrales de estas obras son una relevancia menor del texto, la desestructuración del relato, una ruptura radical con la noción psicologista del personaje y con el principio de representación mimética de lo real, cuya estética preponderante era el realismo decimonónico, al señalar la artificialidad y la construcción cultural de ese modelo y una acentuada jerarquización de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, desde

la segunda mitad del siglo pasado, vive un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los medios masivos de comunicación, las redes sociales y las acciones performáticas. Es una zona compleja, donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética. Las prácticas artísticas contemporáneas problematizan aquello que se considera como "realidad", lo que encuentra resonancias en las experiencias de las vanguardias artísticas. En este sentido, como remarca Sánchez, "cabría considerar muchos de los juegos posmodernos de deconstrucción de la imagen y los media como paralelos a la destrucción sintáctica practicada por expresionistas, dadaístas y surrealistas" (2013, p. 22). Estas prácticas herederas de las producciones de las primeras vanguardias artísticas, que implican la fragmentariedad, la alusión y la discontinuidad narrativa, se reencontrarán nuevamente en distintas obras escénicas y performáticas producidas durante este siglo. Se trata de generar una capacidad y una aptitud crítica y reflexiva en el espectador, a través de la yuxtaposición, el montaje y el collage de elementos de órdenes disímiles que dialogan y son presentados a la consideración del público, para que sea éste quien establezca sus propias conclusiones.

La Memoria futura se inscribe en este teatro de lo real, puesto que implica la generación de una praxis artística directamente vinculada al campo político, histórico y social, a la vez que desarrolla un intenso trabajo a partir del archivo biográfico de las abuelas. La experiencia que propone participa de una tendencia general a trabajar con materiales reales. Tal como sostiene Pamela Brownell, se trata de un teatro "basado en historias reales (no ficticias), realizado en espacios reales (no en salas convencionales)" (2013, p. 2). En obras como *La Memoria futura,* se complejiza esa relación tan incierta que circula entre la ética y la estética, verificándose esa particular condición del performer que enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, pues

las actrices encarnan el rol de algunas abuelas de Plaza de Mayo. El problema de lo biográfico y lo documental se potencia a partir de la presencia del acontecimiento real al que la escena reenvía. El retorno a lo real, que sólo puede ser aprehendido en tanto proceso, apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista, configurando nuevos espacios para un arte político renovado y en diálogo con su época. Se instala así en obras como *La Memoria futura* ya no "un tiempo de representación, sino un tiempo de rememoración o de comprensión" (Sánchez, 2013, p. 326).

Lo social, lo político y lo artístico se juegan en la dimensión de lo íntimo y de las memorias cotidianas de las abuelas, que esta obra evoca y recupera. De esta forma, lo real interviene en el campo del teatro contemporáneo sin necesidad de renunciar a la complejidad formal en la elaboración de recursos y procedimientos que apelan, en muchos casos, a la indistinción entre elementos documentales y ficcionales en las obras. Esta densidad formal no acaba ocultando al referente, tal como tenía lugar en las obras cercanas a la posmodernidad, sino que más bien lo potencia y le devuelve su complejidad constitutiva.

Al trabajar desde la dimensión de lo íntimo a través de la exposición de archivos privados, los relatos que llevan adelante las actrices de *La Memoria futura* se encuentran en una zona liminal, en la que se cruzan lo ficcional y lo documental. Se construye entonces entre el público y la escena una especie de pacto documental, por el cual los espectadores saben que se encuentran ante historias reales, en el sentido de oponerse a lo ficcional, por más que se adopten diversos procedimientos y estrategias narrativas propias del hecho teatral, que buscan dar cuenta de la complejidad de lo que se quiere mostrar. Y a la vez, no obstante, el propio acontecimiento teatral establece una relación sumamente ambigua entre los componentes documentales y ficcionales, ya que, en el marco de la escena,

> [...] todo es verdad y mentira a la vez, todo está fingido (preparado para su interpretación frente a un público), pero también, por ello mismo, vivido como interpretación; todos son inevitablemente actores, pero por eso mismo también personas reales. Dentro del sistema teatral, todo es un engaño, pues está preparado para su representación, pero al mismo tiempo contiene una verdad, la del propio juego de la interpretación, del *performance* que se despliega frente al público, una experiencia sensorial de innegable realidad (Cornago, 2005, p. 19).

Las obras documentales como la que analizamos aquí se insertan en el marco del fenómeno que Leonor Arfuch denomina como "espacios (auto)biográficos", es decir:

> [...] esa ebullición cultural, mediática y hasta política que caracteriza nuestro presente y que hace de la persona y su peculiar circunstancia, de sus emociones y experiencias, de lo que acontece en el devenir de una "vida real" o en las diversas invenciones del "yo", una narrativa privilegiada que a menudo desdibuja e infringe los límites de los géneros (Arfuch, 2014, p. 70).

Esta revalorización de lo biográfico encuentra una nueva expansión en esta época de capitalismo tardío y globalizado. Se suceden así, en la actualidad, "prácticas que alteran decisivamente los umbrales entre lo público, lo privado y lo íntimo, y que dan cuenta, más allá del análisis específico de sus géneros, de una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea" (Arfuch, 2014, p. 71). El espacio biográfico no solo rejerarquiza el testimonio al formar parte de una obra performática, como ocurre aquí con las historias de las abuelas, sino que fundamentalmente permite desarrollar un trabajo de reelaboración de las memorias. Allí se encuentra precisamente el invalorable aporte que hace el teatro documental para echar luz en una época de una opacidad inquietante.

Las entrevistas grabadas a las abuelas que constituyeron los insumos básicos de *La Memoria futura* son documentos que operan como auténticas cápsulas del tiempo, que conservan, intactas, un

pasado que se manifiesta como inmediatamente cercano y accesible y, a la vez, como irreductiblemente lejano e inaccesible, transformándose así "en un archivo vivo, plural y compartido" (Sosa, 2012). El uso del archivo biográfico de las abuelas funciona dentro de la obra como "una posibilidad para intervenir desde el presente en los relatos del pasado" (Blejmar, 2012). Las historias de vida pertenecientes al archivo son así resignificadas y problematizadas en la *performance*, en el marco de un presente en el que se imponen los discursos negacionistas con respecto a los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. *La Memoria futura* recupera anécdotas biográficas y actividades cotidianas de las abuelas que operan como posibilidad de acceder a las memorias de un pasado traumático, que retorna en clave de acontecimiento escénico. La tensión entre las memorias individuales y colectivas se expresa en la relación que se establece entre las actrices y los espectadores a lo largo de esta caminata performática. El equipo de realización trabajó sobre la potencialidad dramática que los relatos de las abuelas contenían en sí mismos. Afirma Mastromauro: "[t]ratamos de condensar y de encontrar la esencia de cada voz. Ellas cuentan cosas espectaculares. Quisimos agarrar las perlitas, sin editar tanto. Son las palabras de las Abuelas, pero hay una fuerte operación. Fue un equilibrio entre no inventar y a la vez generar potencia poética" (Mastromauro en Yaccar, 2023).

Una obra como la que analizamos aquí problematiza reflexivamente la construcción de las memorias sobre el terrorismo de Estado y sus consecuencias, al poner el acento en los dispositivos y procedimientos que mezclan las instancias de la presentación y la representación, de la *performance* y la teatralidad, así como en la exhibición encarnada en los cuerpos de las actrices de documentos y archivos que se utilizan para reelaborar historias de vida cruzadas por la historia social y política. Este vínculo entre las memorias públicas y privadas funciona orgánicamente en la obra, puesto que tanto la historia social como la tragedia personal se ven involucradas y afectadas. Gracias al acto de compartir las historias

de vida de estas mujeres que buscan a sus nietos, el archivo biográfico de las abuelas adquiere un sentido público. Estos documentos fueron desmenuzados y analizados por el equipo creativo de *La Memoria futura*, que generó así memorias performativas públicas y colaborativas en relación al pasado reciente del país. Los archivos son reelaborados dramatúrgica y escénicamente, a partir de potentes imágenes que condensan alusiones que refieren al terrorismo de Estado y sus consecuencias.

Trabajamos desde una perspectiva que ahonda en la condición performativa de la memoria, lo que nos permite recuperar el concepto de performatividad de John Austin (1998) y relacionarlo con el de *performance*, a partir de Diana Taylor (1997, 2012), ya que, para esta última, las *performances* operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. Consideramos que esto es precisamente lo que ocurre con *La Memoria futura*, ya que la puesta en escena de los archivos de las abuelas no solo funciona como mecanismo de transmisión intergeneracional sino que contribuye también a elaborar rememoraciones colectivas sobre el pasado dictatorial, en un contexto negacionista. En la tesis doctoral (2019) desarrollamos el concepto de *memorias performativas*, comparándolo y diferenciándolo de otras nociones similares ya existentes (de Toro, 2011; Bal, 2001; Costello, 2013). Cabe señalar que entendemos por memorias performativas:

> las huellas de aquello que ya no es posible restituir, las marcas del horror inscriptas en los cuerpos, las imágenes y los textos de una obra [...] La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción [...] Se genera así una re-actualización que nos permite experimentar de manera "directa" un cierto aspecto del pasado reciente (De la Puente, 2019, p. 414).

Las obras teatrales que abordan la época dictatorial llevan inscriptas en su matriz de generación la capacidad de transmitir

memorias performativas propias del acontecer escénico. "Actuar la memoria" implica aquí accionarla desde el presente de la performatividad teatral, teniendo en cuenta el origen etimológico de la palabra "drama", que significa "acción": acciones y actos que construyen memorias del terrorismo de Estado específicamente performativas, que se producen en el momento mismo de su enunciación, en el acontecer escénico. Las obras teatrales hacen presente un "efecto performativo", de una manera semejante a la que se refiere Van Alphen en relación al Holocausto: "[e]stos actos performativos 'hacen' al Holocausto o, mejor dicho, 'hacen' un aspecto específico del mismo" (1997, p. 10). En la especificidad de los gestos, las acciones, las palabras, los silencios, los movimientos de las actrices, pero también a través de los objetos y la escenografía de *La Memoria futura*, el acontecimiento traumático, la realidad de la desaparición y el horror dictatorial se reactualizan, la vivencia "directa", "en primer plano", es compartida por creadores y espectadores en el acontecimiento teatral. Sostenemos que la obra dirigida por Luciana Mastromauro propone una manera compartida de relacionarse con los archivos para crear memorias performativas a través de las cuales el pasado es incorporado en la práctica artística en términos de acción presente, lo cual genera a su vez un potencial ético y político que interpela al futuro.

La Memoria futura interviene y transforma performáticamente el archivo biográfico de Abuelas y crea nuevos dispositivos de almacenamiento que se ubican entre "el *archivo* de materiales que supuestamente perduran (los textos, los documentos, los edificios, los huesos) y el así llamado *repertorio*, efímero, de las prácticas y los saberes corporales (el lenguaje hablado, el baile, los deportes, los rituales)" (Taylor, 2012, p. 19). Pensamos la *performance* en su doble condición de carácter efímero y evanescente, a la vez que por su aptitud para perdurar en el tiempo, debido a la posibilidad de ser sistematizada, almacenable y reproducible al recurrir a archivos y documentos. Esta doble cara es lo que ha denominado como *archivo* y *repertorio*. *La Memoria futura* utiliza la "memoria de

archivo" (Taylor, 2012, p. 154), como materia prima de elaboración dramático/poética. A partir de las historias reelaboradas, pertenecientes al archivo biográfico de Abuelas, la obra se configura como un archivo vivo de estas incansables luchadoras sociales, enfatizando así la actualización de esa memoria de archivo, esto es, su condición de repertorio. Un tipo de memoria polifónica hecha de voces, cuerpos, gestos y oralidades varias. *La Memoria futura* constituye un archivo vivo que transforma y reactualiza "las coreografías del sentido" (Taylor, 2012, p. 155) sobre las Abuelas de Plaza de Mayo, haciendo su aporte a la transmisión de las memorias culturales y colectivas, públicas y privadas, sobre uno de los episodios más dolorosos de nuestro pasado reciente.

Pensar las conceptualizaciones de la noción de archivo en la obra que analizamos aquí es preguntarse por las estrategias que configura para desarchivar (Tello, 2018) restos del pasado y ponerlos a funcionar nuevamente en el presente. *La Memoria futura* indaga los archivos al examinarlos, analizarlos y desarmarlos. Los desarchiva buscando escapar a su forma institutiva y legislativa por excelencia (Foster, 2016) para intentar anarchivar (Derrida, 1997; Tello, 2018) la experiencia del contacto, configurando "archivos que cuestionen la totalización y favorezcan un lugar de conocimiento móvil y sensible" (Cobello, 2023). Estos nuevos anarchivos son erigidos a través de una colaboración común entre el equipo de realización, las actrices y los espectadores. Se articulan como entidades vivas y fluidas, configuradas en un continuo proceso que se suma a la tarea de recrear la memoria para contribuir a restablecer desde lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura.

Así, gracias a la caminata performática, parte del archivo biográfico de las Abuelas de Plaza de Mayo se vuelve público y compartido, lo que genera una memoria multidireccional (Rothberg, 2006) que, como afirma Caresani, actúa en pos de "un devenir donde pasado, presente y futuro coexisten en un espacio y tiempo heterogéneo" (2020, p. 61). El encuentro político que propicia el

acontecimiento teatral emerge tanto del montaje de archivos del pasado como también de los dispositivos propiciadores de lo relacional, en este caso a partir de una caminata por el Parque de la Memoria resignificada por los relatos de las abuelas, encarnadas en sus dobles actrices.

A modo de cierre: el aporte performático a las disputas por las memorias sociales

Como afirma Mastromauro, retomando una frase de la artista Lucila Guichón para una instalación que desarrolló en Berlín, "la memoria es un verbo" (Mastromauro en Baricco, 2023). *La Memoria futura* expresa una encarnación performática de la memoria. En cada función tiene lugar una reactualización de los archivos biográficos de las abuelas, en el sentido de un rehacer, de una puesta en cuerpo y una resignificación de los mismos, que sucede siempre en el presente. La obra formula una invitación "a que el público haga, accione, participe. [...] concebimos la memoria como algo que hay que activar cada vez y en cada momento, una acción y un diálogo con una constelación de significados del presente, del presente de cada quien" (Mastromauro en Baricco, 2023).

Lo que se pone en juego son una serie de memorias personales y colectivas que se llevan a cabo en el presente de una forma inacabada, en tanto participan en las disputas por sus significaciones sociales, que nunca se encuentran dadas de antemano. El archivo biográfico de Abuelas es activado, es llamado a participar políticamente en ese entrecruzamiento de sentidos que implican las coordenadas yuxtapuestas del pasado y el presente. Es allí desde donde operan las memorias. De ahí también el título de la obra: se trata de una memoria futura porque "no acaba ni clausura sus sentidos; como el presente es también un futuro y está en constante movimiento, siempre seguirá dialogando y produciendo sentidos" (Mastromauro en Baricco, 2023). *La Memoria futura* se configura como

un archivo performático cuyos sentidos se encuentran abiertos y disponibles, lanzados al encuentro del porvenir. En relación a la perspectiva de futuro que se prefigura desde el mismo título de la obra, Mastromauro señala:

> Son voces de abuelas que les hablan a lxs nietos que buscan y que la mayoría de ellas no pudo encontrar. Es un reclamo, pero que ya no es exclusivamente de ellas: trasciende, es de todos, de una sociedad. El diálogo que estructura el encuentro es también y en sí mismo una promesa de un encuentro futuro –una abuela que ya murió le habla a su nietx que la escuchará en un futuro probable–. Y son voces que al compartirlas son un poco de todxs. Me gusta esa imagen de las voces como sondas lanzadas al tiempo futuro (Mastromauro en Baricco, 2023).

Como el propio archivo del que parte, la obra supone la realización de una transmisión generacional colectiva, una operación que es muy valiosa en tiempos en los que impera el negacionismo desde el propio Estado Nacional en relación con los crímenes de lesa humanidad. Esta caminata, con sus tiempos más rápidos o lentos y también con sus pausas, vuelve a performar las rondas de las Madres y las Abuelas, ya no alrededor de la Pirámide de Mayo, pero sí en uno de los lugares de memoria más impactantes de la ciudad, en donde se encuentra un enorme monumento en el que figuran los nombres de los desaparecidos y asesinados por el accionar represivo estatal, en la franja costera del Río de la Plata.

La Memoria futura escenifica un teatro liminal que se desarrolla entre la realidad y la ficción, entre la Historia y la historia, entre las memorias personales y colectivas, entre lo público y lo privado, "entre el presente y el pasado, para el futuro" (Mastromauro en Baricco, 2023). Se trata así de una iniciativa que, en términos de Ileana Diéguez Caballero (2013), puede ser entendida como una teatralidad liminal, como un "gesto simbólico que pone en la esfera pública, deseos colectivos y construye otras maneras de politicidad" (p. 18). Este recorrido performático apela de un modo poético

a nuevas maneras de resignificar y hacer accesible al público el Archivo Biográfico de Abuelas de Plaza de Mayo, a la vez que nos alerta sobre las consecuencias devastadoras que tiene el negacionismo ejercido desde el presente por el estado nacional.

En palabras de Diéguez, las prácticas escénicas liminales

> [...] plantean otro desafío, en tanto escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad: no parten necesariamente ni representan un texto dramático previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente (2007, p. 18).

Es desde esa búsqueda que surge una obra como *La Memoria futura*, cuya politicidad está dada también por su carácter fuertemente experimental, al asumir la forma de la deriva performática, al no ceñirse a una tradición única y al romper las fronteras disciplinares para abordar un pasado que se encuentra más presente que nunca, en las disputas por las memorias que suscita la escena contemporánea de la nación.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, (1), 68-81. https://revistas.ides.org.ar/clepsidra/article/view/475

Austin, John (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Bal, Mieke (2001). Memory acts: performing subjectivity. *Boijmans Bulletin, 1*(2). http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2000.10871753

Blejmar, Jordana (2012). Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, (12). https://core.ac.uk/download/pdf/80775473.pdf

Brownell, Pamela (24-26 de abril de 2013). Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales [ponencia], *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Baricco, Claudia (19 de octubre de 2023). La memoria futura_Las voces de las Abuelas. *Desbandada, Revista cultural. Una mirada crítica desde Berlín.* https://revistadesbandada.com/2023/10/19/la-memoria-futura_la-voces-de-las-abuelas/

Caresani Luciana (2020). Recrear Malvinas. Testimonio, arte y archivo en *Teatro de guerra* de Lola Arias. *Telar,* (24), 55-79. http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/470/461

Cornago, Óscar (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review, 39*(1), 5-27.

Cobello, Denise (2023). Desarchivar para anarchivar: prácticas performáticas en el umbral de lo íntimo. Reflexión en torno al ciclo *Mis documentos* de Lola Arias. *Revue IdeAs. Idées d'Amériques,* (21). https://journals.openedition.org/ideas/15756

Costello, Lisa (2013). Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, *9*(4). http://liminalities.net/9-4/costello.pdf

De la Puente, Maximiliano (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015.* Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

De Toro, Alfonso (2011). Memoria performativa y escenificación: "Hechor y Víctima" en *El desierto* de Carlos Franz. *Taller de Letras,* (49), 67-95. https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2011_Memoria_performativa.pdf

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Diéguez Caballero, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Ellis, Carolyn, Adams, Tony y Bochner, Arthur (2015). Autoetnografía: un panorama. *Astrolabio*, (14), 249-273. https://doi.org/10.55441/1668.7515.n14.11626

Foster, Hal (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 102-125.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Rothberg, Michael (2006). Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness. *Critical Inquiry,* (33), 158-184.

Sánchez, José (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea.* México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Sosa, Cecilia (7 de octubre de 2012). Los niños que fuimos, en *Radar. Suplemento de arte, ocio, cultura y estilos de Página|12*. https://www.

pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8291-2012-10-07.html

Taylor, Diana (1997). *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in argentina's "dirty war".* Durham, NC: Duku University Press.

Taylor, Diana (2012). Performance. Buenos Aires: Asunto impreso.

Tello, Andrés (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo.* Buenos Aires/Madrid: La cebra.

Van Alphen, Ernst (1997). *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, California: Stanford University Press.

Yaccar, María (21 de septiembre de 2023). El archivo de las Abuelas de Plaza de Mayo se abre a la comunidad. *Página/12*. https://www.pagina12.com.ar/590048-el-archivo-de-las-abuelas-de-plaza-de-mayo-se-abre-a-la-comu

De archivos y artchivos en torno al terrorismo de Estado en Argentina[1]

Teresa Basile

Si el archivo suele estar asediado por su incompletud, por su falta, por sus huecos, esta condición se vuelve el punto de partida en los acervos referidos al terrorismo de Estado en una doble instancia: la falta de entrega, la destrucción o el ocultamiento de los archivos de los militares e instituciones represivas, y las insuficiencias en los archivos de los organismos de DD.HH., en especial para los familiares que procuran allí volver a encontrar a sus seres queridos. En *El archivo arde*, Georges Didi-Huberman –cuyos puntos de interés están, aunque no solo, en los archivos del Holocausto y en la capacidad de las imágenes para significar– advierte sobre la distancia entre los hechos del mundo y los escasos restos de ellos alojados en los documentos. Por eso, lo propio del archivo es su ser horadado, sus agujeros que pueden ser el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, de destrucciones, agresiones o autos de fe. Como contraparte de esta falta, puede haber un vértigo del exceso en

[1] Quisiera aclarar que recupero parte de los análisis volcados en mis libros, en especial los que se encuentran en *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019); *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales* (2024) y *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos* (2024). Acá los he retomado para volver a revisarlos y reescribirlos desde la pregunta sobre el archivo y el artchivo.

la proliferación de archivos. La empresa creativa o arqueológica debe, entonces, correr el desafío de ordenar fragmentos de cosas supervivientes a través de la imaginación y el montaje (2021). Y en estas activaciones, en su valor de uso, es cuando el "archivo arde", emite un resplandor, un relámpago enceguecedor a partir de sus restos, de sus cenizas diría Jacques Derrida (1997).

Ese centro perforado, ese archivo vacío, ese conjunto mudo es el que dispara la necesidad de la *búsqueda* de información, que se convierte en la peripecia narrativa de muchos de los relatos testimoniales: averiguar, recolectar, completar, construir el archivo de las víctimas a través de fotografías, videos, objetos, voces, entrevistas, escrituras, cartas, documentos, huesos, ADN. Sin embargo, esa pulsión del llenado, ese ímpetu proliferante estará, desde el inicio hasta el final, quebrado, irresuelto, fracturado, tanto en el caso de las indagaciones de la primera como en el de la segunda generación de víctimas, porque no es posible lidiar con la desaparición, zurcir esa grieta. No obstante, podemos marcar algunas diferencias entre ambas promociones.

Ciertos textos de lxs exmilitantes sobrevivientes construyen ellos mismos archivos en forma de listas, que procuran reconstruir a partir de sus propias experiencias en los Centros Clandestinos de Detención (CCD) y de los recuerdos de lo vivido. Suelen colocarlos como apéndices de sus libros testimoniales. El impulso archivístico, en ellxs, se vehiculiza a través de las declaraciones ante la CONADEP[2] u otras comisiones de verdad, en los juicios y, en algunos casos, da lugar a la escritura más extensa de sus propios testimonios en los que insertarán estos archivos propios.

La necesidad de dar a conocer listas donde constan las identidades de desaparecidxs, de represores y datos que puedan llevar

[2] La CONADEP fue creada por el presidente argentino Raúl Alfonsín el 15 de diciembre de 1983, con el objetivo de investigar las reiteradas y planificadas violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura (1976-1983) y funcionó entre 1983 y 1984, recopilando testimonios de sobrevivientes, familiares de víctimas y testigos casuales, y visitando centros clandestinos de detención.

a esclarecer lo acontecido y servir de prueba en los juicios es lo que guía el interés de estos archivos elaborados por lxs mismos testimoniantes. Su carácter punitorio define el formato elegido (listas breves y concisas descripciones) y el empleo de una escritura neutra, directa y sin agregados que puedan perturbar la comprensión de las denuncias. No obstante, en el interior de estos textos sí reaparecen, como veremos, otras dimensiones, preguntas, saberes y escrituras que estaban ausentes en los escuetos testimonios punitivos.

En cambio, las hijas e hijos de desaparecidxs y víctimas no tendrán esta posibilidad de crear archivos a partir de sus estancias en centros clandestinos de detención. Ellxs van a transitar por los archivos institucionales ya establecidos buscando rastros de sus progenitores, o van a crear archivos recogiendo testimonios de los compañeros de militancia y revolviendo los cajones y álbumes de fotos de sus hogares. Si bien se mantiene cierta voluntad de denuncia e incluso de conseguir datos y pruebas que puedan servir a la justicia, el trabajo con los archivos por parte de esta segunda generación va mucho más allá.

El deseo de conocer a los progenitores desaparecidos, de establecer un vínculo y un diálogo con ellxs, de recuperarlos como seres vivos y no como cadáveres, de poder cuestionarlos o celebrar sus elecciones políticas e incluso retomar el ímpetu de lucha por un mundo mejor desborda ampliamente el escenario jurídico. Esta avidez de entablar un diálogo impacta en la índole y el trabajo con el archivo. Por un lado, cobran importancia los archivos privados, personales y familiares que les puedan devolver las señas particulares de sus progenitores y, por el otro, ya no es la voluntad de "verdad" (o no solo) la que guía la práctica archivística sino la necesidad de comprender las decisiones de los padres/madres y encontrar una identidad propia, un camino personal. Ambas intenciones explican las interferencias, desvíos, reordenamientos, recortes o montajes de fotografías, escrituras, filmaciones, objetos que llevan a cabo estos hijos e hijas, es decir la forja de un *artchivo*.

En *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* (2021), Mario Cámara explora la forja de contraarchivos, anarchivos y alterarchivos por parte de escritores y artistas que trabajan sobre omisiones, o imponen incisiones o abren los archivos hacia fugas y conexiones alternativas.[3] Si bien estas operaciones, que certeramente Cámara describe a propósito de un corpus brasileño de obras, las podemos encontrar en nuestro corpus artchivístico, ¿qué ocurre cuando el archivo sobre el cual el escritor o artista va a trabajar no está, es un orificio lleno de vacíos? Una de las peculiares modalidades del archivo en nuestro caso radica, como adelantamos, en el doble vacío que lo acecha: tanto la ausencia de archivos de los arcontes represores como el hueco del desaparecido. Hay un trabajo, en primer lugar, de construcción de archivo y no solo de intervención de los ya existentes. Ese montaje de acervos se articula *con* vacíos, no solo *sobre* vacíos, sino con las grietas, los silencios, las faltas, los fragmentos, los restos, los despojos, con ese "conjunto vacío" del que habla Verónica Gerber Bicecci en su libro homónimo.[4]

En esta *era del archivo*, con su insaciable demanda de archivos que finalmente nos iluminen el terrorismo de Estado y nos permitan elaborarlo y digerirlo, también se gesta una diversidad, ya que contamos con archivos de textos y documentos, orales y visuales, fotográficos y fílmicos, de huesos y ADN, epistolares, de objetos, legajos jurídicos e historias clínicas, porque los tentáculos de la maquinaria desaparecedora invadían diferentes espacios y adquirían cambiantes formas.

[3] Aun cuando, sin duda, estas categorías sirven analíticamente, no podemos dejar de señalar que en muchas oportunidades estas se cruzan en un solo trabajo con el archivo, y resulta difícil identificar a qué tipo corresponde, ya que las interferencias sobre el archivo pueden ser múltiples.

[4] Para un análisis de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci, véase Basile, 2024b.

La primera generación y los *testimonios-archivos*

Como ya adelantamos, en varios testimonios de la primera generación de militantes sobrevivientes –en especial aquellos testimonios de mayor extensión que los declarados en las comisiones de verdad y escritos en formato libro– se encuentra, en el espacio de los paratextos, un archivo lentamente construido con los recuerdos propios y los datos que las y los autores fueron recabando. Configuran *testimonios-archivos* con dos espacios bien diferenciados. En primer lugar, en el interior del texto, si bien está presente la voluntad de verdad y justicia del testimonio punitivo, que suele ser una extensión de lo declarado ante alguna comisión de verdad, se incluye un texto que sobrepasa doblemente este marco jurídico para contener aquello que lo excede. Encontramos, por un lado, el relato de la inmediatez del centro clandestino, su cotidianeidad, ese espacio en el que el cuerpo de los detenidos está atravesado por las torturas, gritos y terrores, por el hambre, la sed y la falta de todo cuidado y aseo, por la imposibilidad de ver, de moverse y hablar. En la descripción de ese espacio concentracionario, se trata de comprender su lógica para procurar sobrevivir. Por otro lado, en estos escritos de largo alcance, que adquieren el espesor de un libro, se suele desplegar una perspectiva reflexiva a través de la cual se revisa la experiencia y se enfocan otras cuestiones, como la condición humana, la existencia de zonas grises, la índole de los represores, los límites de la colaboración de los detenidos y las consecuencias de la delación, los vínculos entre el adentro del campo y el afuera de la sociedad, los juegos entre víctimas y victimarios, las diversas variedades de torturadores, las secuelas psíquicas y corporales del horror, la validez de la militancia, entre otras.

En segundo lugar, en un espacio separado del texto principal, a modo de adenda, se añaden listas de nombres y datos de detenidos y de represores, breves descripciones identitarias de desaparecidos

y sus posibles lugares de detención, croquis de CCD, etcétera. Se establece, así, una estructura bipartita formada por el interior del texto testimonial que exhibe un registro reflexivo-cultural-literario, y por los apéndices entre los que figuran algunos archivos con listas de víctimas y victimarios.[5] En varios de estos libros, incluso, se describen a sí mismos dentro de los CCD, pendientes de lo que sucede, observando con detenimiento y atentos a memorizar nombres y datos, adelantando, así, su labor de archiveros.

En *La Escuelita* (2011), Alicia Partnoy incluye una serie de paratextos y anexos en los que se van conformando diversos archivos: "Fragmentos del testimonio de Alicia Partnoy sobre *La Escuelita* de Bahía Blanca" contiene una lista de los "casos" de desaparecidos, asesinados y sobrevivientes, presentados en forma de fichas en las que constan los datos identitarios y los procedimientos de detención realizados en el marco de ese CCD; en "Personal represivo" Partnoy nombra –en casi todos los casos solo con el alias– y describe físicamente a los miembros responsables de la represión (jefes, guardias, torturadores, supervisores, secuestradores, etc.) que allí actuaban; en "Testimonio y juicio", explica los avatares de su testimonio en el espacio jurídico a la vez que enumera y denuncia los crímenes cometidos por el general Catuzzi, el principal responsable de los crímenes cometidos en La Escuelita; en la "Lista elaborada durante la dictadura", que se copia textualmente en su forma original, constan los desaparecidos y liberados que pasaron por ese CCD; el "Croquis de La Escuelita" contiene el detalle de cada espacio, y la "Cronología de la lucha por la memoria, la verdad y la justicia", elaborada por Valeria Sorín, va desde 1977 hasta 2011. Estos archivos, escritos por quien fuera una de las víctimas de La Escuelita, remiten al testimonio judicial de un modo contundente, aunque forman parte de un texto que los excede.

[5] Para un análisis más detallado de los textos que siguen véase *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos* (Basile, 2024).

En el interior del texto, organizado a través de fragmentos en los que se suceden relatos sobre las estancias en el CCD de Alicia y de algunos de sus compañeros de cautiverio, se desenvuelven otras zonas que se van desviando de los intereses de la Justicia. Constituyen escenas y reflexiones que aluden a la cotidianeidad, a la religión y sus vínculos con la dictadura, a su nariz que le permite espiar, a la telepatía para escapar al encierro, a su cumpleaños y el deseo de tomar una gaseosa, a su chancleta con una flor, al baño y las letrinas, al cepillo de dientes, a la lluvia y sus efectos, a la pérdida de su diente, la campera de jean, etc. Estos núcleos vectorizan significados de la experiencia personal, afectiva, corporal y política del campo: lo incomprensible, el absurdo, la incertidumbre, los dolores, los miedos, los efectos de la represión, las burlas, el antisemitismo, la abyección, el cuidado de sí, la vulnerabilidad, la resistencia, la fuerza, la desobediencia, etc. En algunas ocasiones, son detalles que, como sabemos, sostienen la credibilidad del testimonio.

Estos fragmentos referidos a quienes estuvieron en La Escuelita también pueden leerse como un archivo de testimonios que certifican lo que allí ocurrió, el régimen del CCD, las identidades de las víctimas y los victimarios. Pero, en este caso, tendríamos que pensar en la posibilidad de un *archivo ficcional*, ya que los monólogos interiores, los diálogos, las anécdotas de los personajes suelen estar ficcionalizados y, sobre todo, ingresan voces de desaparecidos, como es el caso de Graciela en los apartados "Graciela, alrededor de la mesa" y "Natividad". Este testimonio ficcionalizado de Graciela, que da cuenta de su embarazo y del nacimiento clandestino de su hijo, sin embargo, sirvió como prueba en los juicios por la verdad en Bahía Blanca en 1999, en especial debido a que aludía a nacimientos de niños en cautiverio, un delito que escapaba a las leyes de impunidad. En esta oportunidad, la ficción no entorpece la portación de "verdad".

Alicia se proyecta a sí misma en el interior del texto como archivista, en especial, por medio del acto de espiar a través de la venda,

reiterado una y otra vez, que da cuenta de su intención de conocer, de recabar información, de memorizar identidades, de conocer los espacios del centro clandestino, de averiguar los nombres de los que iban ingresando, de los que eran trasladados, para una eventual denuncia posterior.

Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA (2011), de Mario Villani y Fernando Reati, también cuenta con abultados archivos situados en paratextos que remiten al espacio jurídico: la "Base de datos de Mario Villani", que es una reproducción textual del documento original, compuesta por la "Lista de secuestrados" y la "Lista de represores", en las que constan los nombres y apellidos, los apodos, el código en caso de que lo hubiere, las fechas en que estuvieron desaparecidos, el o los CCD en los que permanecieron, el destino final de T (trasladado) o L (liberado) y algunas observaciones. En el archivo sobre los represores, se añade el cargo que ocupaban, por qué prisionero fue visto y en qué hecho participó el represor. Cabe señalar ciertas lagunas y dudas, lo que denota el carácter no institucional de estos archivos construidos por el secuestrado junto con el aporte de otros sobrevivientes.

En el interior del texto, en cambio, Villani sobrepasa este marco jurídico para incluir aquello que lo excede a partir de dos perspectivas: una de proximidad y otra de distancia. Por un lado, se retrotrae al pasado vivido en los diferentes campos para explicarnos sus estrategias, tácticas, temores, cuidados, simulacros, puestos en práctica para procurar sobrevivir un día más. Nos da la inmediatez del centro clandestino, nos sitúa en su interior, en su cotidianeidad, en ese espacio en el que el cuerpo de los detenidos está atravesado por las torturas, gritos y terrores, por el hambre, la sed y la falta de todo cuidado y aseo, por la imposibilidad de ver, de moverse y hablar. Supone una serie de decisiones: procurar comprender la lógica de los represores aun cuando esta fuera arbitraria e inasible; reprimir las emociones y sentimientos para no quebrarse; poner en práctica la capacidad de disociarse para tolerar la

violencia; simular colaboración hasta cierto límite; estar todo el tiempo atento al entorno para no ser sorprendido, y equivocarse lo menos posible; tratar de no pensar más allá del momento y las circunstancias en las cuales vivía, porque una distracción podía costarle la vida y lo separaba "del objetivo primordial: sobrevivir hasta el día siguiente" (Villani y Reati, 2011, p. 65).

Frente a esta inmediatez, cotidianeidad y tensión extenuante del sobreviviente, vividas en el reducido espacio concentracionario y situada en el pasado, Villani articula un segundo lugar, otra perspectiva de índole reflexiva, elaborada a partir de la distancia temporal y espacial de más de tres décadas desde su liberación hasta la escritura del libro. Se pregunta, cuestiona, indaga, deja entrever sus dudas, dialoga y confronta con otras perspectivas, anota las falencias y lagunas de su memoria. Considera y repasa inagotables asuntos y se hace la pregunta fundante de todo sobreviviente: "¿por qué estoy vivo? (Villani y Reati, 2011, p. 184).

El testigo Villani es asimismo un *archivero* y así se proyecta en el texto a través del trabajo de recolección de datos y nombres de desaparecidos y de represores, que emprende durante su larga estancia en los cinco centros clandestinos –también en las reuniones con otros sobrevivientes ya en democracia–, y de la voluntad de mantenerse "con vida para contar la historia" (p. 55).

En *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)* (2021), Fernando Reati y Paula Simón configuran otro tipo de archivo y un diferente vínculo con él. Mientras algunos sobrevivientes –como los casos ya mencionados de Villani-Reati y Partnoy– incluyen en sus textos archivos en forma de listas que colocan en apéndices; otros, como Fernando Reati y Paula Simón, construyen un abordaje diferente con los documentos. Pasamos, además, de un tipo de archivos en forma de lista de nombres y datos, a otra índole de acervos, como los archivos epistolares, fotográficos, de objetos, de legajos, etcétera.

Filosofía de la incomunicación… incluye un conjunto de cartas clandestinas escritas por los presos políticos –entre los cuales estaban Fernando Reati y su hermano Eugenio– de la Unidad Penitenciaria 1, situada en Córdoba, durante la dictadura. A partir de un minucioso y paciente trabajo de recolección, con la colaboración de los expresos y sus familiares, Reati y Simón lograron reunir un conjunto de cartas, todas ellas escritas por diecisiete autores entre los años 1976 a 1979, en un contexto en el que se prohibió toda comunicación de los presos con el mundo exterior. Ello dio lugar a la implementación de un sistema secreto de comunicación con sus familiares por parte de los detenidos, a través de *cartas clandestinas*. Estas constituyen el acervo de un nuevo tipo de archivo que ha permanecido olvidado y es diferente de las más conocidas *cartas de presos políticos*. Mientras en estas últimas se destaca el compromiso militante y una resistencia heroica sin fisuras, en las cartas clandestinas de la UP1, por el contrario, vemos una amplia gama de actitudes, que van desde el heroísmo sin claudicaciones hasta las dudas, debilidades y vacilaciones, aseguran Reati y Simón.

Estas misivas estaban, a menudo, escritas en letras microscópicas, en pedazos de papel higiénico, en envoltorios de cigarrillos, en papel avión o trozos de tela. Algunas de estas cartas enviadas por los detenidos a sus familiares sobrevivieron porque fueron preservadas por estos últimos y constituyen el acervo con el que los autores trabajan. En este sentido, las cartas están transcriptas (además de algunas fotografiadas) en el interior del volumen, no forman un apéndice, sino que se encuentran dialogando con las reflexiones de los compiladores. Se ha desarmado la estructura bipartita de los ejemplos anteriores.

Son múltiples los aspectos que revelan: el contexto de encierro y la invención de métodos para comunicarse, la metodología de la paloma para enviar las cartas, la tensión entre el deseo de escribir y el riesgo de ser descubierto, las experiencias padecidas en el encierro y las denuncias sobre diversas formas de castigos, violencias e incluso desapariciones, acontecidas tanto en la UP1 como

en los CCD, de los que provenían a menudo, las malas condiciones de vida, las enfermedades, la falta de higiene, los problemas médicos, los estados emocionales y psíquicos, las rutinas carcelarias y las actividades creativas propuestas por los presos como fiestas, cursos, teatro, coro, juegos, gimnasia, talleres literarios, el uso del Mundial de Fútbol del 78 como distracción y encubrimiento de las violentas prácticas de la dictadura, entre muchas otras cuestiones.

Este archivo sirve, entonces, para explorar otro de los universos peculiares engendrado por la dictadura: no se trata de una cárcel usual regida por la legalidad, sino de una cárcel incomunicada que permitía un mayor despliegue de las prácticas ilegales del terror estatal y así se acercaba a la lógica impune y secreta de los centros clandestinos de detención.

En otra de sus apelaciones al archivo, Reati avanza en la intimidad amorosa de sus padres, Eugenio y Clarita, en *Cartas de amor de mis padres comunistas* (2022), a partir del hallazgo de un conjunto de 191 cartas que sus padres intercambiaron durante los años 1944, 1945 y 1948, la mayoría de las cuales son de su padre.

Desde la perspectiva teórica de los afectos, Reati lee en las cartas de los padres tanto el amor de pareja como la entrega amorosa a la militancia comunista durante la década del cuarenta. ¿En qué medida los afectos mueven la historia a través de los individuos?, se pregunta Reati. Se trata de un relato que culmina en la desilusión y la derrota (ante los crímenes de Stalin y el fin del socialismo real) frente a las banderas por las que ellos lucharon. Al cumplir 80 años, Clarita expresó su decepción, la pérdida de un norte y la sospecha de haber entregado su vida a una lucha equivocada. En el siguiente poema se interroga: "¿Dónde estoy, quién soy?/ ¿A qué mundo pertenezco realmente?/ ¿Y por cuánto tiempo seré?/ ¿Viví real o equivocadamente?" (p. 30). En espejo, este hijo reflexiona también sobre el abrazo a la utopía, la entrega a la militancia y el sacrificio en la lucha revolucionaria por parte de los jóvenes de los años setenta y su posterior derrota. Sin embargo, estas cartas "nos

siguen hablando de la pasión, las esperanzas y el sueño compartido de aquellos jóvenes novios. Y eso sí todavía vive" (p. 31).

En esta ocasión, estamos ante un archivo de una época anterior que, además de su valor intrínseco, está empleado como un dispositivo vinculante, como una fuente a la que se acude para reflexionar sobre los ideales, las luchas emancipatorias y las derrotas en diversos contextos históricos. Se trata de un *archivo de filiación* (recupero aquí y reformulo las perspectivas de Dominique Viart (2019) sobre los *relatos de filiación*) que, desde la experiencia de la dictadura, indaga en las historias de los antepasados a partir del encuentro con sus archivos. En algunos otros casos, éstos dan cuenta de diversas violencias, persecuciones, migraciones, aniquilaciones, guerras, muchas de las cuales se refieren a la Segunda Guerra Mundial o al nazismo, que provocaron la emigración hacia Argentina. *Cartas de amor de mis padres comunistas* no pertenece a la etapa de la dictadura sino a la militancia comunista de la década del cuarenta en Argentina y su posterior desilusión, pero a su vez remite y establece un diálogo con los revolucionarios de las décadas de los sesenta y setenta y sus derrotas. Instaura un desvío que permite abrir los documentos y reconectarlos a redes temporales e históricas más amplias, deslocalizarlos e interpelarlos desde otras miradas y búsquedas intelectuales.

En *Una sola muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich, se ejercita otra perspectiva frente al archivo. Ya no se trata de configurarlo solo desde la experiencia personal, ni que se formule bajo el formato del legajo y la lista que le es propio, ni que se centre en la identidad del desaparecido, ni que ocupe un espacio separado del texto principal. Strejilevich desvía esa lógica archivística característica de las comisiones de verdad y del escenario jurídico hacia los requerimientos, saberes y posibilidades de la escritura literaria. No contamos con una lista de víctimas y represores, ni se emplea el escueto y económico lenguaje del archivo, sino que estas declaraciones adquieren la impronta de una narración literaria

que se abre hacia múltiples percepciones y significaciones en torno a la violencia estatal.

Hay una fuerte intervención en los archivos que recupera, tanto testimonios que ella misma toma con una grabadora como los que obtiene del libro *Nunca Más* y del archivo de la CONADEP. Si bien el testimonio personal de la autora oficia como un hilo conductor (no lineal), en esa cadena ella va hilvanando otros acervos hasta configurar un *solo testimonio numeroso*. Se ha disuelto, aquí también, aquella estructura bipartita que establecía una separación entre la narración personal y el archivo. Al testimonio ajeno se lo selecciona en relación a lo que se está contando, se lo corta, se lo fragmenta, se lo injerta en el interior del texto e incluso se lo puede cambiar para que establezca una continuidad, haciendo coincidir imágenes o palabras con lo que sigue: se lo vuelve escritura literaria.[6] Estos injertos de múltiples voces establecen una dialéctica entre fragmentarismo y multiplicidad, entre ruptura y costura, entre vacío y proliferación, que permea varias capas de *Una sola muerte numerosa*, diseñando un trayecto que va desde el descoyuntamiento provocado por la desaparición hasta las políticas testimoniales de carácter reparador.

En la mayoría de los casos se borra el nombre del testigo, la identidad individual, el caso particular que inevitablemente será limitado, para configurar una trama colectiva, anónima, interminable en la que incesantemente se va desplegando "una sola muerte numerosa". Las lagunas del recuerdo, la parcialidad de la propia

[6] Dice Nora Strejilevich en comunicación personal (31/12/2024): "iba seleccionando de esas grabaciones [...] fragmentos que a mí me hicieran eco en relación a mi texto [...] elegí aquellos fragmentos que dieran noción del desconcierto, de la memoria que se quiebra, de la desesperación, de la poesía, del simbolismo [...] entonces seleccionaba párrafos de este tipo y los enhebraba a mi texto haciendo coincidir alguna imagen de lo que yo estuviera contando con una imagen o expresión o palabra que siguiera, en ese enhebrar y editar el texto y el testimonio en simultáneo, yo hacía algún cambio, hacía coincidir las palabras que terminaban de mi texto con las que empezaban del siguiente, cambiando ya fuera el inicio del testimonio o cambiando una palabra, era un recurso literario".

visión y la falta de información intentan salvarse con la inclusión de esta multiplicidad de voces.

Resulta interesante el juego de contrastes que Nora Strejilevich establece entre sus propios testimonios y el de otros testigos publicados en el *Nunca Más,* o incluso aquellos más detallados volcados ante la CONADEP, y este testimonio en clave literaria. En *Una sola muerte numerosa,* la autora se propone explorar cómo se narra el horror, poniendo en escena los diversos lenguajes y sus posibilidades para representar esta violencia radical:

> Además de los extractos del *Nunca Más,* fui a revisar el archivo de la CONADEP porque allí había declaraciones que no habían entrado en el *Nunca Más* [...]. Usé citas mías –y de otros declarantes– de ambos archivos para que hubiera un contraste entre una frase a secas que yo pude haber dicho en un testimonio de corte legal y documental, y el desarrollo narrativo y literario al que daba lugar esa frase [...] cité testimonios puros y duros, pero siempre están jugando en contraste con otros lenguajes porque me interesaba ver cómo se enuncia el horror (Strejilevich, comunicación personal, 31/12/2024).

Además del trabajo con los archivos institucionales de la memoria y con sus grabaciones testimoniales, el texto de Strejilevich incluye el montaje de una gran variedad de fragmentos y registros de diversa índole –poesía, recortes de periódicos, declaraciones de los represores, cánticos en marchas, letras de tango, canciones infantiles, entre otros– que presentan dislocaciones temporales y espaciales entre la infancia, la dictadura, el exilio y la democracia. Se trata de lidiar con el armado de un "rompecabezas" (Strejilevich, p. 182). De este modo, la intervención de la matriz literaria en el protocolo del testimonio le permite a Strejilevich crear un "testimonio experimental" (p. 95), tal como lo define Peris Blanes (2019), hacer del archivo un artchivo.

En este *corpus* que hemos recorrido advertimos en los escritos de la primera generación un impulso archivístico muy cercano al espacio jurídico, a los escenarios de las comisiones de verdad y de

los juicios, a las demandas de denuncia y justicia, que se formalizan a través de diversas soluciones que van desde el apéndice hasta la inclusión de acervos en el cuerpo principal. Responden a la necesidad de exhibir la verdad de lo ocurrido, de dar datos para continuar armando la red de las desapariciones y eventualmente encontrar los cuerpos, de construir prueba para futuros juicios, con una lengua imparcial que se presenta como "transparente". Si bien siguen el modelo ya institucionalizado del archivo de las víctimas, su gran fuerza de oposición al pacto de silencio y a la destrucción de archivos por parte de los represores los convierte en *contraarchivos,* ya que procuran reparar las omisiones del archivo (Cámara, 2021).

Al mismo tiempo, sin embargo, estos testimonios desbordan el régimen punitivo para formular otras preguntas y articular otros saberes. En este cruce productivo, el núcleo documental legitima, en términos de verdad, las reflexiones ulteriores, así como éstas amplían y corporizan los datos. En varias ocasiones, según el interés del autor y las necesidades del relato, los archivos son intervenidos al integrarlos al volumen: se los elije y recorta, se los vincula a otros documentos, se les quita los nombres de los testigos, se revelan las lagunas, se los ficcionaliza o se los atraviesa con procedimientos literarios sin perder por ello su valor de "verdad". [7]

El impulso archivístico también conduce, en ambas generaciones, a forjar otros archivos que permiten iluminar zonas no tan visibles del terrorismo de Estado, como el acervo de las cartas carcelarias clandestinas –más adelante veremos los archivos de hospitales psiquiátricos–. También ese impulso recupera zonas aledañas a la etapa dictatorial, como las cartas amorosas escritas

[7] Si bien hemos elegido *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich para indagar en torno a la intervención, a partir de procedimientos literarios y ficcionales, del acervo testimonial por parte de un sobreviviente de la primera generación, otros textos pueden incluirse en esta línea, tales como *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* (2007) de Susana Romano Sued o *Pasos bajo el agua* (1987) de Alicia Kozameh, entre otros.

durante la década de 1940 por militantes comunistas. Acaso podríamos considerarlos *alterarchivos*, en términos de Cámara (2021), ya que constituyen puntos de fuga del modelo del archivo de la víctima y la focalización en otros protagonistas.

Del archivo ausente al *artchivo* en les hijes

El archivo de les hijes de desaparecidos y asesinados promete el encuentro imposible con los padres, de allí la imperiosa necesidad de configurarlo y el impedimento de hacerlo. En todo caso, es un archivo espectral (Derrida, 1997) en el que se procura anudar el vínculo de una experiencia que no se tuvo, de una relación desfondada.

Si bien hay una búsqueda por archivos oficiales y estatales, lo que está en juego, en gran medida, es el archivo personal, familiar, del entorno laboral, de los compañeros de militancia: allí el desaparecido se desprende de un archivo institucional, de ocupar el lugar de un legajo entre tantos otros, construido desde un formato que los iguala, sometido a la narrativa humanitaria, para adquirir señas identitarias particulares, una corporalidad menos espectral y más personal, para acercarnos a sus gustos, deseos, temores, para colocarlo en un espacio concreto, en el interior de la casa, en el barrio, en el trabajo. ¿Cómo devolverle el cuerpo al fantasma? ¿Cómo revivir al desaparecido?

Ciertos trabajos de las y los hijos con el archivo de los padres exhiben desde la pulsión edificadora hasta el reconocimiento de su inutilidad, desde los recorridos institucionales por legajos de organismos de derechos humanos para obtener datos hasta la toma de distancia ante esa información estructurada y la creación de archivos otros –archivos afectivos, personales, íntimos–, desde el rechazo a la voz arcóntica de los progenitores hasta las incisiones y desvío a sus legados. Varias estrategias son posibles frente

al archivo: recolectar, exhumar, reordenar, destruir, desclasificar, crear, ficcionalizar.

En la configuración de archivos personales por parte de les hijes interesa, especialmente, la mirada sobre los objetos y el proceso de elección, de ordenamiento y consignación que llevan a cabo, ya que el archivo es construido, no preexiste como un acervo externo ya dado, es aquello que "comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo", tal como Didi-Huberman refiere lo dicho por Michel de Certeau, y estos gestos provocan una fisura en lo conocido, una singularidad (2021, pp. 24-25). En les hijes se acentúa esta concepción en la que el archivo no está dado de antemano, sino que debe ser trabajado mediante selecciones, cortes y montajes. A la vez que es un testimonio de algo, debe ser construido. Su carácter ficcional, no obstante, no elimina lo "real" del archivo; siguiendo a Carlo Ginzburg, habría que "aprender a leer" nuevamente los testimonios, sosteniendo la "tensión entre narración y documentación" –afirma Didi-Huberman (2021, p. 27) –. Veamos algunas elaboraciones de les hijes.

La búsqueda del archivo en Nicolás Prividera: los restos

El principio constructivo que guía el desarrollo de la acción en el documental *M* (2007) es la búsqueda de datos sobre la desaparición de Marta Sierra, acaecida el 30 de marzo de 1976, que su hijo Nicolás Prividera emprende. Una búsqueda sin resultados satisfactorios, ya que nadie la vio en ningún CCD. Se instaura una tensión entre las ausencias de datos en los múltiples organismos de DD.HH. que Nicolás recorre junto a las incertezas y contradicciones de sus compañeros de trabajo o de militancia en el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria), y la decisión del protagonista de construir un archivo propio que procure solventar esas fallas. En el registro de las imágenes, esta tensión despliega un juego entre dos

procedimientos estéticos: la *proliferación* de imágenes, la mayoría de las cuales remite a la madre (fotografías, documentos de identidad, videos caseros, recortes periodísticos, fragmentos de programas de televisión, etcétera) y la presencia de cámaras fotográficas y de filmación, por un lado, y, por el otro, el *borramiento* de la imagen en la pantalla del televisor, el aviso "Nada que ver" que se antepone a la imagen y la constante mención de que nadie la ha visto a Marta en los CCD. La pulsión de la búsqueda no logra traspasar la desaparición y Nicolás se queda solo con los "restos de la historia" (como titula uno de los apartados) y desde allí construye lentamente a lo largo de todo el film su propio archivo personal, precario y agujereado, sobre su madre, hecho con mapas, recortes de diarios, fotografías y anotaciones pinchadas en el pizarrón de corcho.

Cabría detenernos, aunque muy brevemente, en el concepto de "restos" con el que Prividera titula uno de sus libros, *restos de restos,* ya que resulta central tanto en sus reflexiones como en sus trabajos con archivos, sin olvidar la importancia de este término para las perspectivas posestructuralistas sobre el archivo. Como "hijo" de una madre desaparecida, explora el lugar y las posibilidades de su generación –la "generación de los noventa" (Prividera, 2012, p. 54)– a la que considera bajo el peso del pasado, de la derrota sufrida por sus progenitores, y ante un presente dominado por las políticas del olvido y la impunidad del gobierno de Carlos Menem. Sólo han quedado *restos* de la historia, *restos* de las utopías, *restos* de los desaparecidos, *restos* de la nación. Sin embargo, acecha esos restos como aquello que queda del archivo, los interroga, los interfiere, los cuestiona en sus trabajos en prosa y en sus poesías desde una inflexión y una escritura escéptica, irónica, áspera, incómoda, decepcionada, enojada, por momentos despiadada, mostrando su malestar, alzándose contra la complicidad, contra la tibieza, contra los lugares comunes, contra el "no te metas", contra la zona de confort en la que vive la sociedad frente a los despojos de la historia, frente a la cristalización de los rituales de la memoria, frente a las políticas de impunidad. Podríamos citar algunas de estas intervenciones a modo de ejemplo.

En "Casas marcadas" (pp. 35-37) cita e interviene el archivo epistolar de Rodolfo Walsh referido a la muerte de su hija Vicki (la "Carta a Vicki" y la "Carta a mis amigos"), para discrepar con la opinión de su padre: mientras Walsh la ve como una heroína, Prividera la considera una víctima o un sujeto trágico, desde una mirada que lee a contrapelo la épica del peronismo de izquierda, una perspectiva reiterada en varios de sus textos. En la poesía "Never more" (p. 76) interviene la letra del Himno nacional, también con un gesto que deconstruye el tono heroico y glorioso: "Oíd mortales gritos/sagrados ruidos/ derrotas/ Ved en trono al noble/dignísimo abriendo/los ruidos de rotos/oh, juremos con ruido morir/ (...)".

Pese a su tono escéptico sobre el presente, Prividera reclamará la necesidad de un nuevo relato, de un nuevo sujeto histórico, de otro manifiesto en "Como (no) escribir un manifiesto" (pp. 100-103). Asimismo en su documental *M* logra, con su tenaz persistencia de la apuesta por la memoria, que el INTA coloque un recordatorio sobre la desaparición de su madre en su predio.

El montaje del archivo en la fotografía de Lucila Quieto

En "Arqueología de la ausencia. 1999-2001" de Lucila Quieto, también y aun más que en *M*, podemos explorar el valor de la fotografía del archivo del álbum familiar, privado, íntimo, como vehículo para el encuentro (siempre ilusorio e irreal) del hijo o la hija con sus progenitores. Aquí no hay archivos institucionales. Pero, a su vez, Quieto propone intervenir desde el arte la foto a través del *fotomontaje* –se proyecta en la pared la foto de los padres y allí se sitúa el hijo para sacar una nueva foto que ahora lo incluya– creando situaciones inexistentes e imaginarias. La temporalidad y localidad del archivo es también interferida a partir del *anacronismo* y la *relocalización* de estos encuentros irrealizables, en los que se comparten momentos de la vida, como el festejo de cumpleaños, reuniones familiares, viajes en común y sucesos cotidianos.

Estas imágenes muestran la necesidad de tocar a los padres, de acariciarlos, de celebrar con ellos, de participar y compartir momentos, y dan lugar a la alegría y al festejo más que a la tristeza y al duelo, al disfrute que no estuvo, a través de casi un acto de magia. En tanto procedimiento a la vez de ruptura del sentido y de cosido de fragmentos, del empalme entre la ausencia del padre/madre y la presencia del hijo/hija, de la juntura paracrónica entre el pasado y el presente, el montaje fotográfico perturba ese deseo de encuentro al señalar su inexistencia.[8]

Esta incisión en el archivo, esta *anarchivización* procura acercarnos a la experiencia del hueco de la desaparición junto con la pulsión a colmarla. En estos fotomontajes, el desaparecido *aparece* configurando una lógica muy peculiar: su visión procura restituir su ausencia y suturar su falta, pero al mismo tiempo señala esa ausencia, proyecta el deseo de reparar imaginariamente lo que no ha acontecido en la instancia de lo real, reuniendo y "montando" la ausencia de los padres con la presencia de los hijos, en una escena que se sabe imposible, que no oculta su falla.

La ineficacia y el hartazgo del archivo en Félix Bruzzone

Frente al impulso constructivo de Nicolás Prividera, su empeño en la búsqueda de rastros y la final configuración de un archivo fotográfico de su madre desaparecida, frente al deseo de reunión con los progenitores de Lucila Quieto, la literatura de Félix Bruzzone se sitúa en el polo opuesto, y exhibe la incapacidad de los objetos, fotografías y testimonios para oficiar de vínculos con los progenitores desaparecidos.

[8] Varixs críticxs han analizado en estos fotomontajes –que reúnen una imagen del pasado (la de los padres) con otra del presente (la del hijo)– los juegos entre la ausencia y la presencia del desaparecido, entre los vivos y los muertos, entre el pasado del progenitor y el presente del hijo, que da lugar a un anacronismo en el que acontece la "ceremonia del encuentro", entre la posibilidad e imposibilidad real de esa unión (véase Amado, 2004; Blejmar, 2008; Longoni, 2009).

Para referirnos a un solo ejemplo, el relato "Otras fotos de mamá", publicado en el volumen de relatos *76* (2014), también alude –como en Prividera y Quieto– a la fotografía, aunque sin mostrarla. En este cuento, la búsqueda, precedida por una "gran expectativa" que suele despertarse en los hijos (Kordon y Edelman, 2007, p. 63), se articula a partir de la ironía que contamina diversas situaciones. Los intentos del protagonista de obtener datos sobre su madre desaparecida a partir de los testimonios y las conversaciones con el exnovio y compañero de militancia, Roberto, resultan inconducentes, porque su interlocutor habla sobre sí mismo, sobre su propia historia del pasado: "De mamá, en cambio, dijo bastante poco" (Bruzzone 2014, p. 49). Lo mismo acontece con Cecilia, la actual esposa de Roberto, de quien espera que pueda revelarle algún "secreto" (los secretos en Bruzzone siempre concluyen en el vacío, la banalidad o en la repetición de lo ya conocido), pero que, por el contrario, termina enmarañándolo en las necesidades que ella, como madre, no logró solucionar, como la compra de los tapones para los botines de rugby de su hijo menor ("nada de lo que me decía me importaba mucho", p. 51). En lugar de recibir noticias sobre su madre, termina involucrado en las historias y demandas de los demás. La comunicación solo se logrará, irónicamente, luego de la tormenta, con el "chino" del supermercado con quien, aun cuando no habla español ("dijo palabras incomprensibles", p. 59), comparte unas copas de vino.

Este cuento recupera, ya desde el título, uno de los objetos icónicos, la fotografía, que ha estado presente tanto en los archivos de las instituciones de derechos humanos como en los álbumes fotográficos familiares, que ha sido recuperada por escritores y artistas en las políticas y los "trabajos" sobre memoria, y que ha recorrido un extenso y variado trayecto que también alcanza a la producción de les hijes.[9]

[9] Como sabemos, las fotografías de desaparecidos formaron parte de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo aun antes de la democracia y luego continuaron apareciendo en las marchas posteriores en reclamo de verdad y justicia, conformando una de las grandes formas de representación de la figura del desaparecido a través de fotos

A contrapelo de estos usos, en los cuentos de Félix Bruzzone la foto es ya una imagen gastada, un recurso repetido, atravesado por el cansancio, la repetición, la cristalización. Son "*otras* fotos de mamá", vistas un incansable número de veces. "Yo las conocía todas" (p. 117) comenta el protagonista en otro de los cuentos, "El orden de todas las cosas". Ya no logran decir nada nuevo, el archivo es pura superficialidad vacua, como los testimonios de los compañeros.

El *contraarchivo* del *Expedientito*, de María Ester Alonso Morales

María Ester Alonso Morales (Bernal, 1974) –nacida en cautiverio e hija del desaparecido Jacinto Alonso Saborido–, que además de militar en H.I.J.O.S. es poeta y abogada, interviene el formato del expediente judicial en "Ahora y siempre" (2021) con el desvío y el desplazamiento hacia los afectos y la política. Siguiendo el formato de una carpeta de legajo, crea un *contraarchivo* del modelo

tipo carnet. La otra gran matriz es la figura de la silueta, tal como aparece, por ejemplo, en el caso de *El Siluetazo*, donde para la construcción de las siluetas es necesario poner el cuerpo del manifestante en el lugar del cuerpo del ausente (Longoni, 2008). Una tercera matriz está representada por los escraches de H.I.J.O.S. a mediados de los años noventa. Más allá de estos casos, las prácticas (tanto políticas como artísticas) que incluyen fotos son innumerables, como la realización de una bandera con las fotos de desaparecidos que se hizo por los 20 años del golpe y el uso de las fotografías en los recordatorios de *Página/12* publicados por la familia o amigos, para citar solo dos ejemplos. Desde la década de los setenta, entonces, la fotografía ha sido una forma directa de tornar visible la desaparición, una herramienta de búsqueda y de denuncia de los desaparecidos. En la segunda generación –desde mediados de la década de los noventa– ha habido una cantidad notable de proyectos artísticos con nuevas miradas y usos de la fotografía, que se separan especialmente del uso testimonial característico de los organismos de derechos humanos. Se desplazan hacia otras prácticas, tales como la recuperación de la biografía del desaparecido a través de fotos de su vida diaria en diversas actividades y el enfoque en los ámbitos laborales, barriales, privados, familiares y cotidianos. Estos temas son compartidos por varios de los ensayos fotográficos de la segunda generación, como los de Lucila Quieto, a quien ya vimos, Verónica Maggi, Gerardo Dell´ Oro, Camilo Pérez del Cerro, Diego Aráoz, Gustavo Germano, Gabriela Bettini, entre otros (Basso, 2016).

jurídico e inscribe en su interior la biografía de sus padres, sus gustos, deseos, sueños e historias que no interesan al Estado, así como también sus pertenencias a la izquierda armada, que fueron descartadas en los archivos primeros de la CONADEP y del *Nunca Más*.

Se trata, entonces, de una "profanación del fetiche judicial" (Axat, 2022) a través del desborde de la lengua judicial y el desvío hacia los afectos y la política, para ir más allá de la víctima y "reivindicar su lucha", refrendada por la expresión revolucionaria del compromiso inquebrantable del "Ahora y siempre" del título. Por otro lado, resulta sugestivo el fragmento "Declaración ante el juez", referido a la escena de la toma de declaración de un juez de La Plata a su madre: en lugar de dar cuenta de los contenidos e informaciones jurídicas intercambiadas en ese momento, se narra la vergüenza sufrida por la madre, ya que sus pechos emanaban leche debido a que se le había pasado el momento del amamantamiento de sus hijas y su camisa estaba empapada, así como la solidaridad del juez al verla en ese estado. La escena jurídica está minimizada y desplazada por el acontecimiento personal y sensible de la madre y del juez.

"Ahora y siempre" incluye, además del relato, poesías de la autora y un "anuncio de la presidenta" María Estela Martínez de Perón sobre la repatriación de los restos de Eva Perón junto con la foto del periódico donde se publicó, un acontecimiento que coincide con el nacimiento de María Ester Alonso Morales y su hermana melliza. Se produce un *injerto* de la hija en el expediente que da lugar a una *subjetivación* que empapa todo el expedientito.

También, el foco en el contexto en el que nace y la experiencia que le tocó atravesar –la desaparición de su padre, la cárcel de su madre en la que ella vivió su primer año, el exilio y el insilio– convierten a la autora en un testigo de nuestro tiempo, un *Zeitzeugen*, más que en un testigo ante un tribunal o comisión de verdad.

La edición y publicación de este pequeño volumen se hizo de forma artesanal a través del "taller hogareño de la Oficina

Perambulante" que está situada en el barrio de El Mondongo de la ciudad de La Plata, un barrio popular originalmente ocupado por obreros de los frigoríficos de Berisso y Ensenada. "Cada libro fue realizado de manera artesanal por su autora y el editor Carlos Ríos, entre mates separados y una charla memorable de por medio, durante la tarde de calor del 8 de abril de 2021, segundo año de la pandemia del coronavirus. La tirada de la presente edición fue de 20 ejemplares" –se explica en la contratapa–. De este modo, no solo el contenido de este texto está ocupado por otros saberes, sino también el modo en que fue producido reafirma su carácter de *contraarchivo*.

El archivo de objetos en Andrea Suárez Córica

Uno de los archivos preferidos en las políticas culturales de la memoria se refiere a objetos, tal como por ejemplo podemos ver en los zapatos y maletas de las víctimas del nazismo que se exhiben en Auschwitz. En nuestro caso se han organizado varias muestras e instalaciones de objetos ya sea por parte de museos o emprendimientos particulares en las que a través de las piezas se recupera el contexto de la lucha armada o se explora la circulación de objetos dentro de los CCD.[10]

Para la segunda generación, la construcción de archivos de objetos –de los padres desaparecidos, de los padres exiliados, de ellos

[10] En *Vueltas y revueltas del testimonio…* abordo varios ejemplos para ilustrar la construcción de archivos de objetos. "Pequeñas y grandes Rebeldías", montado en 2014 en el Espacio para la Memoria La Perla, se propuso exhibir, a través de objetos, el contexto en que la rebeldía social, cultural y política de los jóvenes de los años sesenta y setenta. "Química de la memoria: Una experiencia de la desaparición" fue una instalación, organizada por Marga Steinwasser y María Antonia Sánchez, realizada en el Museo de la Memoria de Rosario en abril del 2007, a partir de una convocatoria pública para llevar objetos de los años de la dictadura argentina y así recuperar la conformación de nuestra sociedad de aquellos años. "(Sobre)VIDAS" fue realizada en 2010 en el Espacio para la Memoria La Perla y permite ilustrar el trabajo elaborador de los sobrevivientes a partir de objetos (Basile, 2024a, 303-341).

mismos– adquiere rasgos especiales. Por un lado, el objeto es una *sinécdoque* del cuerpo del progenitor, despierta los sentidos, suscita los afectos e invita al abrazo, los conecta con la vida que ellos estaban llevando, dispara así una *memoria corporal* que se acerca a la memoria involuntaria de la magdalena proustiana, provocada a partir de los sentidos del tacto, el gusto y el olfato. Ya no se trata solo de obtener datos de los padres, sino de establecer un vínculo con su vida borrada por la desaparición.[11] Por otro lado, el espesor de su materialidad reemplaza la narración con un objeto sin relato, testifica sin escritura, sin un razonamiento articulado, sin el fluir del pensamiento. Entonces, esa "fisicidad" –de la que hablan Emilia Perassi y Fernando Reati (2020, p. 258)– articula la presencia con la ausencia, la vida y la muerte, las exhibe al mismo tiempo imbricadas entre sí, poniendo en juego la *presencia* del objeto para iluminar la *ausencia* del sujeto. Un modo apropiado de representar el estatuto del desaparecido al que se evoca en su exterminio, al que se oye en su mudez, al que se percibe en su desaparición a través del objeto.

[11] Una escena de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon ejemplifica dos vías disímiles de percibir a su madre cuando los forenses le entregan sus restos: los huesos y los objetos, la muerte y la vida, el duelo y la melancolía. Frente a los huesos, Marta comienza a vestirlos con las prendas preferidas de su madre, las polleras largas, las túnicas, los jardineros, la campera a rayas, la coqueta ropa interior, los collares y aros, las plataformas: "¿Podría alguna tela cubrir sus costillas?" (p. 28). Cuando se topa con el fémur, recuerda las "piernas de gacela" de la madre, "largas, bien torneadas, ideales para la minifalda" (p. 58). En cambio, cuando se refiere a los huesos sueltos, y aun cuando ella los quiere consigo, aun cuando sirven como prueba condenatoria, constituyen restos de una vida, residuos de una existencia, material para los antropólogos, huesos que ella precisará vestir, vincularlos a la vida de su madre, ponerlos de pie. "Material de investigación, series cifradas, objetos que juntan polvo, polvo sobre polvo sin sus deudos, su comunidad, su historia" (p. 30); "¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería, quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos, iguales a los de cualquiera" (p. 33). Además de las ropas, collares y sandalias, me pregunto ¿debemos incluir a los huesos como objetos? Las ropas e hilachas que le entregan junto con los huesos son los objetos que le sirven para "corporizar" (p. 117) a la madre, para recuperarla en vida y comenzar a recordar anécdotas de su existencia, como una cita amorosa evocada por la ropa interior.

Los hijos e hijas se convierten en asiduos archivadores, coleccionistas, almacenadores, en acumuladores seriales revolviendo baúles, cajones y altillos. Deben buscar y seleccionar primero las piezas para luego disponerlas en un relato, en una secuencia temporal o en una red sincrónica, según el principio de *consignación* (Derrida, 1997) que elijan para regir cada archivo.

Para celebrar los 25 años de su fundación en 1995, la agrupación de derechos humanos H.I.J.O.S. comenzó a programar en 2020 una muestra –que se vio frustrada por la pandemia– en la ciudad de La Plata, en la que cada hijo armaría y llevaría una caja-archivo, una caja-objeto intervenida con recortes de diarios, fotos, pintura, textos, etc., que funcionaría como un *display* personal, en cuyo interior se colocarían objetos de valor, vinculados a la memoria de sus padres y madres, que ellos fueron reuniendo a través del tiempo. Tal vez un antecedente de estas cajas sea aquellas del Archivo Biográfico que la institución Abuelas arma para entregar a los nietos una vez recuperados y en las cuales hay información, datos, grabaciones, entrevistas y objetos de sus padres.

Ahora me interesa detenerme en dos obras de Andrea Suárez Córica (1966), una artista de notable impulso archivístico. "El abrazo de los objetos (ejercicios de memoria)" (2020), configurado con objetos de su madre, es un archivo biográfico, y "La niña y el archivo" (2019), armado con los de su propia infancia, es un acervo autobiográfico.[12] Son registros privados, personales, íntimos y afectivos que devienen públicos, abiertos a la comunidad, de anclaje generacional y de alcance político: ya sabemos, "lo personal es político". Los objetos son a la vez testimonios –testigos silenciosos– de lo acontecido y ofrecen un lugar donde elaborar un trabajo con la memoria traumática.[13]

[12] Es posible ver las imágenes en *Vueltas y revueltas …* (Basile, 2024a, pp. 333-341) y en el video https://www.youtube.com/watch?v=KPEks_EAIjI&t=7s

[13] En *Vueltas y revueltas del testimonio…* reflexiono en torno a tres tipos de objetos vinculados a diversos escenarios de la memoria: el *objeto testimonio* que funciona como un código verificativo cuya primera intención consiste en certificar el acontecimiento;

Para llevar a cabo su instalación "El abrazo de los objetos (ejercicios de memoria)", Andrea Suárez Córica elige una serie de piezas de su madre, Luisa Marta Córica (La Plata, 1944-1975), militante peronista que fue secuestrada y asesinada el 6 de abril de 1975, y cuyo cuerpo sin vida fue hallado al día siguiente. En ese momento su hija Andrea tenía ocho años y medio. Disímiles entre sí en cuanto a su función primaria, estos objetos se reúnen sobre la base de su pertenencia al mundo de la madre desaparecida: son *objetos biográficos* que van a descubrir una doble dimensión de la madre, a veces difícil de escindir: su biografía y su intimidad.

Si bien estas piezas están yuxtapuestas, se enhebran entre sí e instauran un principio de consignación en el archivo que nos permite seguir un recorrido por su breve biografía a través de un pin donde consta que se recibió de bachiller en 1972, una medalla con una figura semejante a Dante que habla de sus estudios en la carrera de Filosofía y los boletos del Hipódromo de La Plata donde trabajaba (luego se los llevaba a su hija para que jugara). Otra serie de objetos apunta a la intimidad de Luisa, como el brillo para labios, la camiseta de encaje, las sandalias (con un toque *hippie*) que a su vez refieren a las costumbres y la moda de los años setenta que podían caracterizar a una joven que no olvida cierta nota de coquetería. El hábito de fumar (cenicero), el uso de una Siambretta (la patente), una motoneta de fabricación argentina vinculada al peronismo y a la Unión de Estudiantes Secundarios-UES (Juan Domingo Perón repartió a los jóvenes peronistas las primeras 75 Siambrettas modelo *Standard*), completan los rasgos de Luisa. La muñeca, ¿será de Andrea? Si fuera así, entonces Suárez Córica incrusta un objeto propio en el archivo materno, lo subjetiviza, busca y halla un lugar en ese ordenamiento, explora su identidad.

---

el *objeto memoria* que despliega un trabajo con la memoria de tipo reflexivo-interpretativo y/o elaborativo, y el *objeto emblema* que se presenta y actúa en las marchas, en las conmemoraciones, en los juicios, en las protestas y demandas articuladas en las luchas por la memoria, verdad y justicia (Basile, 2024a, pp. 303-341).

En esta elección y disposición de los objetos, la madre (cuyas fotos ocupan el lugar central y exhiben su notable belleza) no está focalizada en su militancia política –aunque este es el dato, conocido por el público, que está en la génesis de la instalación–, sino connotada a partir de un recorrido por sus estudios universitarios, por su vestuario femenino, por sus costumbres de fumar y andar en una motoneta. Estas piezas constituyen índices de cierta liberación femenina del momento por parte de una joven universitaria militante peronista de la ciudad de La Plata.

En el sugestivo título "El abrazo de los objetos (ejercicios de memoria)", advertimos dos nuevos vectores que atraviesan y resignifican a estos objetos, ya desviados de su función pragmática para cargarlos afectivamente, y recolocados en un ejercicio de memoria: han sido "guardados amorosamente durante 45 años", para convertirse en "poleas transmisoras de vínculos y afectos" –afirma Suárez Córica–.[14]

Además de presentar a la madre en su biografía e intimidad, además de abrazarla a través de estos objetos, el archivo se constituye como un *display* para el ejercicio de memoria, para formular preguntas, para articular otras miradas. Así, Suárez Córica se interroga, en la gacetilla de la muestra, en torno a los efectos del terrorismo de Estado, no ya sobre los cuerpos torturados, violados, asesinados, desaparecidos o exiliados, sino sobre los objetos. Como adelantamos, estas piezas, con el fuerte peso de su fisicidad remiten, sin embargo, a una falta, y dan lugar a una tensión entre la materia y el vacío, el cuerpo y un ropaje que ya no lo cubre, los objetos y la carencia del sujeto que los portaba, y de este modo las piezas "hace(n) presente y visible aquel mundo arrebatado por la violencia estatal".

Si para Abraham Moles (1974), el objeto se define como aquello de índole material que se presenta o arroja ante el sujeto, ¿qué

[14] Todas las citas de Suárez Córica remiten a la gacetilla de la muestra "El abrazo de los objetos".

acontece con estos objetos sin sujeto? Andrea Suárez Córica indaga: "¿se puede construir un cuerpo ausente a partir de la presencia de sus pertenencias?". A diferencia del anclaje en la vida señalado por Violette Morin (1974), estas piezas biográficas que los hijos de víctimas atesoran de sus padres intentan reconstruir un *cuerpo ausente*, asesinado y sustraído, a través de esta presencia inquietante de objetos que lo nombran y convocan en su ausencia. Un ejercicio de memoria melancólica que no se cierra en el duelo ni se rinde al olvido.

Unos meses antes de esta instalación, Andrea Suárez Córica expuso, en el Simposio "El archivo como irrupción en el espacio" del X Congreso Internacional Orbis Tertius *Espacios y espacialidad*, su trabajo "La niña y el archivo" (La Plata, 2019), en el cual desplegó una serie de objetos sobre sí misma.[15] Ya no se trata de objetos biográficos sino autobiográficos, aunque esta distinción se difumina puesto que la biografía de la madre está en el origen (útero), en el desarrollo de una comunicación (truncada) y en la continuidad de la militancia materna en el ejercicio de memoria (archivo) de Suárez Córica.

En esta instalación hay un relato temporal, genealógico, configurado a partir de un encadenamiento de piezas que se inicia no con ella sino con la foto de la revista *Gente* de 1974, que convoca a su madre un año antes de la muerte y que alude a su rol de actriz en la película *Boquitas pintadas,* de Leopoldo Torre Nilsson. Esta incrustación de la madre en un archivo suyo prefigura un inicio trunco. La secuencia se continúa a través de un diálogo cercenado, imposible e imaginario, con la madre (Planilla de control del período menstrual), que dará lugar a su producción literaria (el cuaderno con poemas escritos en 1977, a los 11 años, y pasados luego en el cuaderno Argentina 78, y la escritura de sus sueños). A los 30 años –"que era la edad de mi madre en el momento de su secuestro y

[15] Véase "La niña y el archivo" en http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/71274

muerte"– sufre una crisis "muy profunda", de la que sale por medio de la publicación del libro *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* (1996). Indudablemente, acá los objetos han servido para un ejercicio elaborador de memoria. La publicación de *Atravesando...* es el inicio de sus diversos trabajos que, desde la producción literaria y visual, reflexionan sobre el terrorismo de Estado, y que en esta muestra derivan en la configuración de un archivo.

Esta continuidad madre-hija, como sabemos, es una de las características de esta segunda generación argentina, visible tanto en la agrupación H.I.J.O.S. –recordemos que Suárez Córica fue una de las fundadoras del colectivo en La Plata en 1995– quienes instauran su propia militancia en el legado de los progenitores ("Nacimos en su lucha, viven en la nuestra"), como en las producciones artísticas con sus específicos modos de elaborar la memoria. En la biografía de la madre ("El abrazo de los objetos"), la matriz que ordena los objetos es el universo simbólico de los años sesenta y setenta. En cambio, en "La niña y el archivo", arribamos a los años noventa, cuando se produce el corrimiento hacia la narrativa de los derechos humanos y los nuevos modos de militancia, que en esta muestra se hacen presentes a través del archivo que ella confeccionó con las solicitadas de *Página/12* sobre las víctimas del terrorismo de Estado. Con este registro de objetos tomados del periódico, ingresa la política humanitaria al archivo de Suárez Córica para inmediatamente reorientarse y capturarse desde la elaboración intelectual (un trabajo académico para la cátedra "Análisis de las prácticas sociales genocidas" de la UBA) y desde la producción artística (una instalación interactiva realizada en el Museo de Arte y Memoria de La Plata bajo el título "Modos de nombrar y no nombrar: a 40 años del Golpe Militar") que constituyen sus particulares ejercicios de memoria.

Respecto a la anterior muestra sobre la madre, el *display* de objetos sugiere a través de la fisicidad la presencia-ausencia de la madre; acá, en cambio, estamos frente a un archivo que tiene otro

modo de narrar y significar. Además de lo visual y táctil, se incluye la escritura; así, pasamos de esa materialidad sin voz que convocaba la ausencia de la madre asesinada a la emergencia de voces y escrituras que buscan un diálogo frustrado, que persiguen significados en los sueños y fantasmas, que se traducen en la propia literatura de esta hija, y que se abren al futuro de otras voces. También se percibe un desplazamiento desde la sincronía del *display* a una diacronía genealógica.

Más allá de estas características, ¿qué implica la construcción de un *artchivo de objetos*, por parte de una hija de madre secuestrada y asesinada, en el contexto argentino de las luchas por la memoria? Jacques Derrida, en *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1997), advierte sobre el "mal" que amenaza todo archivo, su inevitable principio de destrucción. El archivo surge y se constituye a partir, no del deseo de recordar y conservar, sino del debilitamiento de la memoria al que se intenta detener. Michel de Certeau también recuerda, en *La escritura de la historia* (2006), que la historia no es el resultado de la voluntad de salvaguardar lo acontecido, sino de exorcizar la muerte. De modo que la pulsión contra la muerte y la destrucción es justamente aquello que está en el núcleo del archivo y lo corroe y deconstruye desde adentro, señalando la vana insistencia en atesorar aquello que de antemano le pertenece al olvido y a la extinción, abortando cualquier intento de acaparar la infinitud que todo archivo ansía. La artista es consciente de estos límites cuando afirma la fragilidad, la incompletitud y el destino incierto de sus archivos, lo que no le impide apostar a crear "un corpus, un cuerpo vicariante de otro cuerpo siempre ausente". En la muestra de Suárez Córica, esta pulsión contra la muerte atañe a la madre, cuya ausencia se procura conjurar y salvar del olvido. La acumulación, el coleccionismo, la voluntad de guardar y archivar, ese *pathos* del acopio, es inversamente proporcional a la quita, resta, sustracción, destrucción, asesinato, ejercidos por el Estado criminal.

No es posible evitar otra lectura que ya no refiera al "mal" ontológico que carcome todo archivo según Derrida, sino a uno histórico y local: la destrucción, la quema, el ocultamiento, el borramiento de los archivos por parte del Estado genocida y sus perpetradores. Como una "microrresistencia", contra este mal de archivo se levanta el de Suárez Córica, para proponer convertir a los objetos en testimonio y documento (el objeto "será documento", nos dice) y disponerlos para el futuro ("construyen promesas de futuro. Son obras por venir", insiste) cuya temporalidad está inserta como fuerza mesiánica en todo archivo, abierto a la inscripción del porvenir, según consignan Jacques Derrida (1997) y Giorgio Agamben (2002), o como "potencial poético", según nuestra artista.

El arconte de los archivos de Suárez Córica no es el gobernante, el *arkhé* no es el origen del poder, ni la residencia del magistrado ni su ley, sino la "casa rota" –de la que hablan Ilse Logie y Bieke Willem (2015)– en la cual la "niña" archiva, construye un archivo como lugar de alojamiento, regreso al útero y refugio. Acopia contra esa casa –la de los hijos de desaparecidos– perdida en cuanto espacio de amparo, protección del niño, allanada y asediada por la violencia del terror estatal.

El borroneo del archivo en *Los rubios,* de Albertina Carri

Frente a la pulsión archivística de varios hijos e hijas que hemos recorrido (Prividera, Quieto, Alonso Morales, Suárez Córica), en *Los rubios* hay un rechazo al archivo de los padres, a esa herencia y mandato que sus descendientes se proponen enfrentar y desplazar. Mientras en Bruzzone el archivo fotográfico se desfonda por su inconsistencia para devolvernos el desaparecido, en Carri es otro el motivo de la resistencia: se trata de desmontar la voz arcóntica del archivo revolucionario de la generación anterior para poder trazar un espacio propio. Carri expone uno de sus conflictos centrales: el momento en que la búsqueda de los padres colisiona

con la búsqueda de una identidad o un destino individual de lxs hijxs.

Según el conocido complejo de Edipo, para trazar un camino propio los hijos deben "matar a los padres", lo que es todo un problema para estos hijxs cuyos padres ya fueron asesinados por el Estado.[16] Nicolás Prividera señala esta dificultad o imposibilidad del parricidio: "¿cómo matar a un padre desaparecido?" (2012, p. 48). El filme juega con un doble proceso de toma de distancia ante el legado biológico y político. Me referiré a dos de los archivos impugnados: el archivo oral de los compañeros de militancia de los padres que invita a recibir una herencia política-ideológica, y el banco de datos genéticos que reafirma el mandato a través de una filiación biológica.

El relato de la búsqueda de los padres sigue, en principio, el protocolo institucionalizado de la averiguación a través de entrevistas con los compañeros de militancia y del ritual de la prueba de ADN, a lo que se suma un recorrido por el barrio de su infancia interrogando a los vecinos sobre lo ocurrido, la visita al centro clandestino "Sheraton" en La Matanza y la asistencia a instituciones de derechos humanos. Pero estos archivos son carcomidos y deconstruidos a través de ciertos mecanismos. Los testimonios de los compañeros se disuelven en comentarios poco significativos, se los coloca en pantallas más o menos borrosas y se los trata con hostilidad para diluir su autoridad; ocupan un lugar secundario respecto a la presencia central de Analía Couceyro, quien les da la espalda cuando ellos hablan, rebobina las cintas, saca y pone los videocasetes. Ella se instala en el lugar de la autoridad, es quien manipula y recorta las voces de la generación de los padres.

[16] *Los rubios* se organiza en torno a la figura ambivalente del complejo de Edipo, tensionada entre el deseo amoroso de los padres y el parricidio, entre la búsqueda de los padres y la propia. De allí la presencia de una estructura dual que organiza y dispone dos relatos (el de los padres y el de los hijos) y dos espacios ("El campito" de Albertina, que remite oblicuamente a los CCD de los detenidos desaparecidos).

También la disputa con la voz de los padres se articula oblicuamente en el enfrentamiento con los referentes del Comité de Precalificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, cuando Albertina se niega a seguir los consejos de los evaluadores ("ellos necesitan hacer esa película y yo entiendo que la necesiten. Pero no es mi lugar hacerla"), lo que se convierte en la escena central de la confrontación de las voces, es el momento simbólico del parricidio.

La prueba de ADN se la hacen tanto Albertina Carri como la actriz Analía Couceyro, lo cual provoca el cruce entre lo real y la ficción, y desarticula la búsqueda de la identidad entendida en términos biologicistas y fundada en el vínculo sanguíneo que caracteriza a los organismos de derechos humanos. La legitimidad del archivo genético se deconstruye, entonces, a través de la introducción de la ficción (que también aparece en el juego del Playmobil y en el uso de las pelucas) dentro de un relato documental de no-ficción. La exhibición de los mecanismos y herramientas del cine (cámaras, cortes, etc.), que apuntan a exponer la memoria en su propio mecanismo, también corroen el supuesto régimen de verdad y transparencia que supone articular tanto la memoria como la imagen. Los archivos son el producto de una construcción, parece decirnos la cineasta.

Esta segunda generación deberá confrontar con las voces, los mandatos, los documentos de sus progenitores para poder elegir su propio principio de consignación. Las imágenes finales en las que los jóvenes aprenden a andar a caballo y recorren un trayecto en "El campito" rotula simbólicamente el trazado de un camino individual. Visten las pelucas de los "rubios" recuperando el carácter de extraños y extranjeros desde el cual arman su ficción. La canción "Influencia" de Charly García cierra esta novela de aprendizaje con la certeza del inicio de una historia propia, de un archivo otro, y cumple con la voluntad y el deseo de los hijos por construirse a sí mismos, sin aquellas figuras que dieron comienzo a la propia existencia:

> Puedo ver y decir, puedo ver y decir y sentir: algo ha cambiado [...] yo no voy a correr ni a escapar de mi destino [...] debo confiar en mí, lo tengo que saber, pero es muy difícil ver si algo controla mi ser.

El corte en el archivo paterno en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), de Sebastián Hacher

En *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), el periodista Sebastián Hacher (1976) escribe sobre la experiencia de Mariana Corral, hija de Manuel Javier Corral, secuestrado en un operativo en Iguazú y desde entonces desaparecido. Establece un estrecho vínculo con Mariana ("somos como hermanos") y ambos hacen juntos la investigación en torno a la desaparición de Manolo, en febrero de 1978.

El archivo de las cartas paternas –en su diverso estatuto: la carta protocolar del militante, y la carta personal y privada– se constituye a lo largo del texto en el dispositivo que conduce la indagación sobre Manolo. Esas cartas van a dar lugar a diferentes versiones sobre su vida y van a promover la demolición de su perfil heroico.

Manolo aparece como un "fantasma" durante la infancia y preadolescencia de Mariana, alguien inaprensible e impenetrable, recubierto por los silencios y las mentiras familiares. A los 17 años, ella recibe una extensa carta que él le escribiera el sábado 5 de marzo de 1977 en La Perla de Once, al pasar a la clandestinidad y ante el peligro que lo acechaba; una carta que su tío debía haber entregado a Mariana a los 15 años. En esta comunicación, el padre adquiere la estatura de un héroe. La extensa carta que le lega, casi como un testamento, se adecua a la tipología epistolar que debían escribir los militantes para explicar su pasaje a la clandestinidad: en ella aparece enfrentando peligros y tomando decisiones fundamentales sobre su destino, decidiendo sacrificar a su familia en favor de la acción política, y asumiendo el compromiso de colaborar

en el cambio social emprendido por su propia generación. Se autodefine como "idealista" y "justiciero" y se reconoce como "actor" en este momento histórico clave (Hacher, 2012, p. 22).

En cambio, el descubrimiento de las cartas, ahora de índole personal y privada, que Manolo le escribió a Elsa, una amiga en Cipolletti, escritas entre 1967 y el 1972, le muestran a su hija una imagen completamente diferente del padre, convertido ahora en un aventurero ("Era un chamuyero", "Era un seductor", Hacher, 2012, p. 77). Al mismo tiempo que lo presenta como un joven "muy divertido", esta correspondencia desacredita su retrato de militante. A través de estas búsquedas, de la lectura de estas cartas y de los encuentros y conversaciones con compañeros, amigas y novias, la figura de Manolo va perdiendo el espesor y la solemnidad de un militante, se vuelve borrosa, errática y por momentos inaprensible, para terminar acercándose al modelo del joven mochilero con cierto aire hippie, al que le gusta viajar a dedo por diversas provincias argentinas, quien emplea la jerga militante para conquistar mujeres y consigue trabajos temporales. Se trata de un fabulador, carente de la disciplina del militante, y de un padre irresponsable. Nadie recuerda su militancia en alguna agrupación (Agustín Benito Villegas solo ha retenido el gusto de Manolo por fabricar cohetes), por lo que tal vez ocupara un lugar muy periférico: un "perejil". La primera (e inusual) estrategia, en *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, frente al archivo epistolar está articulada a través de esta particular confrontación entre cartas escritas por la misma persona, el padre, que instaura un juego de impugnación ejercido por las cartas privadas sobre la protocolar del militante.

Mariana, no obstante, valora de su padre, en parte, esa "capacidad de transformación permanente, no su obsecuencia militante que quizás no era tal" (Hacher, 2012, p. 155), e incluso se siente heredera de su pulsión aventurera, que a ella la condujo al arte, a anotarse no en la carrera de Química sino en Bellas Artes (Hacher, 2012, p. 23). En esta línea, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* ofrece una estampa novedosa y no muy presente en los textos

de les hijes, desviándose tanto de una imagen del héroe militante como del padre al que se le reclama por el abandono del hijo, para ofrecer aristas más cotidianas y zonas menos ejemplares.

Finalmente, Mariana corta en tiras una fotocopia de la carta testamento del padre, le imprime así un tajo al legado político, desmonta el testamento y pega las partes en una mesa para poder conversar con él sin mandatos. Esta segunda intervención al archivo epistolar supone trabajar con la tijera, el corte, el fleco, es decir se trata de un encuentro con el padre a partir del fragmento y no del montaje integrador como en "Arqueología de la Ausencia 1999-2001", de Lucila Quieto, ni del rechazo y borramiento como en *Los rubios,* de Albertina Carri. Recordemos que Mariana prefiere reconocerse no como hija de un desaparecido (p. 29), sino por su participación en GAC, el Grupo de Arte Callejero que colaboraba con la gráfica en los escraches de H.I.J.O.S. *Cómo enterrar a un padre desaparecido* traza un itinerario completo, que va desde el fantasma del padre desaparecido que la hija precisa revelar y conocer, hasta el entierro simbólico (sin los huesos), realizado como un ritual de duelo compartido con sus compañeros, en el que dominan la fiesta y la alegría. Un acto de liberación para poder seguir con su vida.

Si los archivos de objetos significan a través de una materialidad sin escritura ni argumentación, en cambio los acervos de cartas son, para los hijos e hijas, un lugar de encuentro, diálogo, disputa, protesta, aprobación y toma de posición frente a la voz de los progenitores; auspician la reflexión, el análisis, el razonamiento, a través de la prosopopeya. Ana Amado encuentra en la prosopopeya (definida por Paul de Man y recuperada por César Aira) un procedimiento por el cual los hijos e hijas hacen hablar a los padres muertos ("¿Cómo conceder el discurso a un espectro, a un ausente?") a través de su propia voz (2009, pp. 166-170).

Diálogo y disputas generacionales entre archivos. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron

Una de las diferencias clave –dentro de los relatos de les hijes– de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron (1975), consiste en que el padre del protagonista está vivo, no es un desaparecido y es por ello que, luego de que Patricio publique su libro, es el mismo padre quien le responde corrigiendo, continuando y ofreciendo su propia versión del archivo.[17] Los archivos ocupan, así, un lugar central, complejo y diferente en el texto. Los casos de los dos hermanos descriptos en el volumen, cabe aclarar, son reales, así como los documentos de periódicos, y el relato en general responde a sucesos acontecidos.

En esta autoficción, el protagonista regresa de Alemania, donde residió desde 2000 a 2008 –sin una casa propia, sin pertenencias, lejos de su familia, perdido y en medio de tinieblas, sin saber quién es, sin memoria sobre su pasado, sin haber encarado ninguna batalla y consumiendo pastillas para olvidar– a su casa natal en Argentina, situada en el pueblo El Trébol (provincia de Santa Fe). Este retorno se debe a que su padre, un conocido periodista, se encuentra internado en un hospital. Mientras éste procura recuperarse, el narrador encuentra en el escritorio paterno varios papeles, fotos, recortes de periódicos que terminan conformando diversos archivos.

Uno de estos acervos reúne una serie de documentos (noticias periodísticas, hojas con datos, volantes, encuestas, mapas, fotografías, cartas de lectores, notas oficiales) referidos a la desaparición,

[17] En *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, también estamos frente a un relato en el que la madre, Julia, no es una desaparecida, sino que ha estado en la clandestinidad durante la dictadura. Antes de morir, le lega a su hija Julieta un archivo de cartas, esquelas, papeles, fotos, que ofician de hilo conductor para que esta hija se acerque y pueda explorar y procurar comprender el abandono de la madre. Asimismo, en *La mujer en cuestión* (2017), también de Andruetto, las cartas, enunciadas por múltiples voces, se convierten en vectores que permiten reconstruir la vida de Eva Mondino, víctima del terrorismo de Estado.

seguida de muerte en 2008, de Alberto José Burdisso, a sus sesenta años. En el otro encuentra documentos que remiten a la adolescencia y temprana juventud del progenitor junto con el grupo de amigos y amigas, entre quienes se destaca Alicia Burdisso, la hermana de Alberto. Está formado por noticias sobre la desaparición de Alicia, anuncios sobre desaparecidos en *Página/12* y fotografías, entre otros papeles. Finalmente, otro conjunto de papeles recupera la historia del padre como periodista y su proyecto de escribir un libro (que el protagonista lleva a cabo, a su modo, a través de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*).

Entonces, el *archivo Alberto*, el *archivo Alicia* y el *archivo del padre* están estrechamente vinculados, en principio, porque aluden a desapariciones, de muy diferente índole y situadas en tiempos diferentes, de dos hermanos. La desaparición de Alicia ocurrida en 1977 fue producto de la maquinaria del terrorismo de Estado bajo la dictadura; en cambio la desaparición y asesinato de Alberto tuvo lugar en 2008 y fue el resultado de una estafa, de un intento de apropiarse de su casa. En esta línea, la desaparición de Alberto despierta en el padre un eco y una remisión al caso de su amiga Alicia, una compañera a quien él había incitado a sumarse a la militancia revolucionaria y cuya muerte lo llenaba de angustia. Hay un principio de consignación que establece una continuidad entre ambos archivos en el texto, aun cuando la índole es diversa: al archivo característico de los desaparecidos configurado en clave de derechos humanos de Alicia (los anuncios en *Página/12*, la fotografía 4x4, los testimonios en juicios, etc.) se le suma lo que podríamos considerar el *alterarchivo* (Cámara, 2021) sobre Alberto, que se forja como una línea de fuga del anterior –más allá de su condición de archivo policial–.

La lectura de estos acervos provoca en el protagonista –quien se había exiliado en Alemania para olvidar, ayudado por la ingesta de pastillas, el terror sufrido en su infancia bajo dictadura– la necesidad de recuperar ese momento como un *deber de memori*a hacia sus padres, como una tarea que la generación de los hijos

e hijas, atravesada por la pérdida de los grandes impulsos revolucionarios de transformación social, por la derrota y el desencanto, podía asumir.

Los archivos del padre referidos a los hermanos constituyen una línea de contigüidad entre el pasado y el presente de Alicia y Alberto: señalan las deudas pendientes hacia los desaparecidos, articulan un espacio de diálogo intergeneracional, permiten al hijo interiorizarse sobre la generación de militantes revolucionarios –tanto sobre su "espíritu" como sobre sus equivocaciones y derrotas– y también sobre la vida de los niños/niñas bajo el terror impuesto con sus posteriores secuelas. Además, despiertan en el hijo el deseo de explorar su identidad y la voluntad de recuperar la memoria como un acto generacional, y sirven como material para la escritura de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*.

Antes de publicar su libro, Patricio Pron les entregó el manuscrito a sus progenitores, sin cuyo consentimiento no iba a salir a la luz. El padre le respondió escribiendo una serie de aclaraciones y rectificaciones de algunos datos del libro, discutiendo incluso el alcance de algunas afirmaciones de su hijo en un documento que se titula "The straight record", esto es, el informe verdadero y completo, tal como sucedieron los hechos. Si en varias ocasiones hemos hablado del trabajo con el archivo por parte de les hijes como una vía para entablar un diálogo al menos imaginario, en cambio, en este caso se trata de un intercambio real, ya que el padre responde con su autoridad, corrigiendo el archivo del hijo. En "The straight record", Patricio Pron, además, incluye otra serie de documentos que refieren a acontecimientos subsiguientes a la publicación del libro, en torno a políticas de la memoria implementadas por el padre que culminaron con la construcción de un cenotafio con los nombres de Alicia Raquel Burdisso Rolotti y Carlos Alberto Bosso Rovito, ambos nativos de El Trébol, que fueron secuestrados y desaparecidos durante la dictadura. Asimismo, el padre inició una serie de pequeños libros periodísticos sobre Carlos Alberto Bosso,

Luis Alberto Tealdi y Alicia Raquel Burdisso, los activistas políticos desaparecidos de El Trébol.

De este modo, en los archivos del padre se guarda la memoria de los desaparecidos como una reserva, una memoria en espera y abierta al futuro, que despierta en el hijo exiliado, que había elegido el olvido, el *deber de memoria*. La condición de *iterabilidad* señalada por Derrida se articula en las continuas reescrituras de los archivos consignados, en un principio, por el padre, lo que permite su transformación y relocalización en nuevas coyunturas. Se constituyen, además, en un espacio de colaboración entre ambas generaciones (casi diríamos un archivo escrito y reescrito a cuatro manos), así como de transmisión intergeneracional.

El *alterarchivo* de la psiquiatría en *Ana alumbrada*, de Alejandra Slutzky

A partir del texto *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018), de Alejandra Slutzky (1963), podemos advertir una búsqueda en archivos alternativos a aquellos institucionalizados bajo el paradigma de los derechos humanos referidos al terrorismo de Estado, si bien consulta también los archivos *de* la represión y los archivos *de* las víctimas, indagará en otros documentos. La autora es una "hija" cuyo padre, el médico Samuel Slutzky, fue desaparecido en 1977,[18] en cambio, su madre, Ana Svensson (1942-1982), fue internada en el hospital neuropsiquiátrico Moyano en 1969 y

[18] Véase la reseña de Tavernini (2019) en la que además de ocuparse del texto *Ana alumbrada*, menciona el libro que Alejandra Slutzky escribió sobre el caso de su padre haciendo "pública parte de su historia familiar en 2003 cuando editó en Holanda (país en el que se exilió y vive desde los 14 años) *Die Stilte* (El silencio), texto en el que abordaba la figura de Samuel Slutzky, su padre, médico sanitarista que trabajaba en la Municipalidad de La Plata al momento de su secuestro y desaparición en 1977. En esta primera aventura narrativa había reconstruido también parte de su genealogía paterna, perseguidos por los pogromos zaristas. En la memoria familiar Samuel ocupaba el lugar de víctima del Estado genocida argentino".

luego, por segunda vez, en 1975, a su regreso de una estancia de entrenamiento en Cuba seguida de un traslado a México.

La investigación de esta hija se centra en procurar comprender lo acontecido con su madre, en indagar qué le sucedió a esa mujer interesada en la poesía, la pintura y la militancia para terminar alojada en un manicomio. Para ello, va a iniciar su búsqueda en los legajos de las historias clínicas hallados en los archivos del hospicio, un camino oblicuo que la conducirá a encontrar un *alterarchivo* que revela toda una red de hospitales neuropsiquiátricos como parte de la maquinaria represora y desaparecedora de la dictadura. Me interesa desatacar la productividad de bucear en archivos otros que permiten iluminar no solo la historia de Ana, sino la complicidad de las prácticas psiquiátricas como modos de represión. Como sostiene Mario Cámara (2021), el alterarchivo traza una línea de salida frente al archivo ya constituido y permite visibilizar otros protagonistas, otras historias y otras conexiones –en nuestro caso con el sistema de hospitales neuropsiquiátricos–.

En su búsqueda, con matices detectivescos, Alejandra Slutzky pone en escena varios y diversos archivos, que irán iluminando la figura materna para mostrarla más allá de su enfermedad, para sacarla de su estado patológico y, a la vez, para denunciar las violentas prácticas recibidas en el Moyano. La confrontación de diferentes archivos constituye la vía para articular otras miradas y valoraciones de su madre.

Por un lado, la consulta en el área de documentación del Archivo Nacional de la Memoria (ANM) –situado en la Ex Esma, y que reúne los testimonios existentes hasta el momento, entre los que figuran los de la CONADEP, entre tantos otros de su enorme acervo– le sirve a la autora como guía para su investigación, ya que allí (en la "Panadería") encuentra listas de pacientes que estuvieron en neuropsiquiátricos como el Moyano y el Borda. Estos testimonios de víctimas le permiten buscar las historias clínicas en el Borda y con ello ampliar su investigación más allá del caso de su madre, extendiendo su deseo de "devolver[les] la dignidad que conocieron

antes del encierro, devolverlos a sus familias, dándoles el lugar en la historia que les corresponde" (p. 43).

Por otro lado, accede a dos diversos tipos de archivos elaborados por instituciones represivas sobre la madre: (1) el legajo de inteligencia de la Policial que encuentra en la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) y (2) los archivos hallados en los sanatorios psiquiátricos: la carpeta con la historia clínica de la madre y la historia de vida que le entregan en el Moyano, y el archivo de las FF.AA. que descubre en el Borda. Mientras en el Moyano se le cierran las puertas para acceder a otros archivos que no sean los de su madre, en cambio en el Borda logra penetrar y explorar su funcionamiento durante la dictadura, gracias al apoyo y guía allí recibidos por médicos, enfermeras, colegas.

En el archivo policial de la DIPPBA, consultado en la Comisión Provincial por la Memoria, Ana aparece, junto con su grupo de compañeros militantes, como una peligrosa "subversiva" que ha llevado a cabo una serie de actividades, como el reparto de panfletos del Partido Socialista, hecho en compañía de su futuro marido, lo que los condenó a veinte días de cárcel. En este legajo no aparece el viaje a Cuba, aunque sí la pertenencia política de estos jóvenes "comunistas o maoístas" (p. 70).

En los documentos del Moyano –la historia clínica y el relato de vida– figuran, en el primero, los diagnósticos de su madre –delirios de persecución y esclerosis en placas–, el tratamiento con electroshocks y medicamentos, y la causa de su internación –"lo que le pasó" en Cuba– señalada por la misma Ana. En el segundo documento, su madre inicia el relato de su vida desde su niñez hasta su internación, destacando dos escenas traumáticas que focalizarán en la sexualidad: su familia la obligó a someterse a un tratamiento psicológico en su adolescencia por enamorarse de una mujer, y a su regreso del entrenamiento de militantes en Cuba se sintió perseguida no solo por los "milicos" sino también por sus propios compañeros revolucionarios. El viaje a Cuba aparece como el

punto clave de la enfermedad de su madre, el misterio que su hija deberá develar para comprender lo acontecido.

Por un lado, Alejandra se opone a estas dos miradas sobre la madre, la de la peligrosa subversiva y la de la loca, para presentarla como una mujer comprometida políticamente con la justicia social y con los proyectos revolucionarios, y poseedora de una valiosa interioridad visible en sus intereses espirituales y artísticos. Por otro lado, se propone extender el caso particular de su madre hacia otros pacientes, para mostrar una complicidad sistemática de los hospitales neuropsiquiátricos con el sistema represivo de la dictadura. Logra este cometido a partir de la lectura y recolección de *otros* archivos y testimonios que no pertenecen al sistema represivo. Implementa, luego, una estrategia de *confrontación* de archivos y testimonios que al tiempo que desafía las conclusiones de los archivos de los servicios, denuncia su vinculación con la red represiva.[19]

Entonces, además de la historia clínica de su madre hallada en el Moyano, Alejandra encuentra en las carpetas del Borda, que forman parte del archivo descubierto de las FF.AA., otras historias similares en las que los "enfermos" eran ocultados, castigados y desaparecidos bajo el estigma de la locura, como ocurrió con un conjunto de conscriptos, cabos, sargentos, gendarmes, estudiantes de la ESMA sospechados de colaborar o ser amigos de "subversivos". Si en algunos casos se los castigaba o desaparecía a través del manicomio, en otros casos eran llevados allí ya que se habían "brotado" por causa de la violencia extrema a la que habían sido sometidos. Varias de las historias clínicas de estos pacientes se revelan insustanciales, imprecisas, escritas fuera de los parámetros científicos de la psiquiatría ("personalidad de bajo nivel", "confusión", "negativismo"; "personalidad inmadura", etc.) y son discutidas

[19] Además, Alejandra conversa con un grupo de ex presas políticas, de quienes obtiene testimonios de compañeras que se "brotaron" estando en la cárcel debido al encierro y a los malos tratos recibidos.

y puestas en cuestión por otros psiquiatras consultados por Alejandra, quienes señalan la incomprensión o el ocultamiento de la extrema violencia y las consecuencias traumáticas sufridas por estos pacientes. En algunas historias clínicas se describen golpizas, tratos violentos, encarcelamiento, persecución, recibidos antes de llegar al hospicio.

Así, los hospitales psiquiátricos formaron una de las ramificaciones del aparato represivo y ello le resulta muy claro a la autora, al conocer la existencia de un pabellón penitenciario U20, en manos de la policía en el Borda, que se encontraba separado del Hospital para que su personal no pudiera ingresar y donde los pacientes estaban sometidos a un maltrato brutal.

Por otro lado, Alejandra Slutzky va armando un archivo personal con entrevistas a los y las compañeros/as de militancia de sus padres, a familiares y amigos. Estos testimonios, asimismo, le sirven a esta hija para comenzar a desacreditar la mirada criminalizante y patologizante de los archivos represivos y para explorar otras facetas de su madre, como su "mirada seductora y audaz, lúcida, valiente, luchadora, de caricias tiernas y piel suave para sus hijos (...) llena de vida" (p. 21). Ana, a quien llamaban "Toti", es recordada como mujer, madre, compañera, militante, de gran belleza y carácter fuerte, sensual pero sencilla, que solía inventar cuentos, escribir poesía, cantar y pintar, que en su adolescencia supo interesarse por los debates filosóficos con el profesor Conrado Eggers Lang y su amiga Leticia.

Estos testimonios también le permiten comprender el quiebre sufrido por su madre en Cuba que dio inicio a su enfermedad, y denunciar la lógica machista imperante en las organizaciones revolucionarias. El carácter libre y diferente de Ana, capaz de correrse de las normas, valores y conductas "burguesas", que en su adolescencia la condujo a sentir amor –ciertamente frustrado por médicos y familiares– por una compañera amiga, en su estancia en Cuba se hizo presente en el vínculo sexual con un cubano y en especial con un cordobés llamado Humberto, que allí estaba entrenándose

para la lucha revolucionaria. A partir del descubrimiento de esta relación, Ana fue severamente castigada por compañeros y compañeras de militancia, que la sometieron a un juicio condenatorio, al desprecio y la expulsión del grupo, lo que también provocó el divorcio de su marido y hasta se evaluó la posibilidad de fusilarla. Este acontecimiento traumático despertó su enfermedad y la llevó a su internación en el Moyano.[20]

Alejandra no ahorra sus críticas a la doble moral burguesa, violenta y castigadora que imperaba entre quienes sostenían ideas revolucionarias en política, pero no en los vínculos sexuales y amorosos de las parejas. Hay una voluntad por correr a su madre y a las militantes en general de las etiquetas subalternizantes de "la compañera de" o "la mujer de". Los esclarecedores relatos finales de Daniel Alcoba y Ricardo Rodrigo revelan finalmente el nudo traumático de lo acontecido en Cuba.

Por último, esta hija encuentra un archivo con las cartas que Julio Cortázar le envió a su madre cuando ella estaba aún en el hospital, y que la acompañaban y la conectaban con el mundo exterior, con el futuro y la esperanza. La correspondencia con uno de los principales escritores argentinos del momento reafirma la conexión de Ana con el universo intelectual, artístico y literario.

Si bien, en todo momento, Alejandra Slutzky considera el estatuto complejo de la "verdad" siempre acechada por la subjetividad de quien enuncia, y advierte sobre los límites de los documentos sesgados por el perspectivismo, no deja de afirmar, con énfasis, el valor de los archivos como vehículos que permiten "alumbrar" esa verdad esquiva y ocultada por los arcontes de la dictadura. Convoca a una obstinada, perseverante y firme búsqueda de los archivos –como ella la ha ejercido– cuando recomienda "para encontrar los archivos hay que buscarlos en esos lugares que no parecen

[20] Véase el artículo de Mariela Peller, "Madres incómodas: Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas" (2021), donde analiza, entre otras cuestiones, la figura de la madre como una historia de militancia y desaparición menos conocida, menos épica, menos heroica.

apropiados en primera instancia [...]. Si es que no encontramos lo que buscamos, estamos buscando en el lugar equivocado" (p. 319).

Fricciones entre el archivo militante y la voz familiar: *Papá Iván* (2003), de María Inés Roqué

En el documental *Papá Iván* (2003), María Inés Roqué (1966), trabaja con cuatro tipos de archivos, uno de carácter público y los otros tres de índole privada. Una serie de archivos de noticias, de la televisión, del cine (Sucesos Argentinos) y de periódicos son incluidos para reponer el contexto en el que su padre, Julio Roqué, actuó, y funcionan como una vía para comprender las decisiones tomadas por él. Por otra parte, María Inés Roqué crea archivos orales-visuales de quienes conocieron a su padre, en su mayoría protagonizados por sus compañeros de militancia, que dan una imagen heroica de Julio Roqué como un cuadro destacado de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros, enfatizando su valentía en el momento de su muerte. En tercer lugar, una serie de fotografías, muchas de las cuales refieren a momentos familiares de María Inés con su hermano, hermanastro y padres, tiene por motivo focalizar en la infancia. Por último, la carta del padre, que ella va leyendo a lo largo del film, funciona como un hilo conductor y es la pieza clave del archivo (de carácter personal y a la vez institucional, ya que era la carta a la familia que el militante debía escribir en el momento del pase a la clandestinidad), porque allí recupera la voz de su padre a través de la prosopopeya.

De una u otra manera, Roqué recurre a estos archivos de múltiples entradas a la historia para entender las decisiones de su padre, en especial la elección de la lucha armada en desmedro de la vida familiar, la anteposición del militante "Iván" al "Papá". "Preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto" dice su hija.

Esta tensión se lleva a cabo de un modo particular a través de una contraposición entre los archivos: por un lado, la carta de Iván

y los testimonios de sus compañeros resaltan el derecho a elegir la militancia y la heroicidad del militante revolucionario en las palabras de sus camaradas. Por el otro, Azucena Rodríguez –esposa de Julio y madre de María Inés– da cuenta, con la voz quebrada, de las fracturas y pérdidas a nivel familiar que en este matrimonio provoca la separación del padre de su esposa y la formación de otra pareja con Gabriela Yofre, de cuya unión nacerá Martín Miguel.

Los conflictos entre ambos espacios, el familiar y el político, se vuelven un principio constructivo importante en varios de los textos y en los films de la segunda generación, y suelen organizar las tramas, en especial los desacomodos en el interior de la casa familiar cuando ésta se ve invadida por la militancia. El arco de posibilidades va desde aquellas propuestas que muestran la incompatibilidad y los desacuerdos hasta las que procuran vislumbrar una posible armonía; desde las que enfrentan el rol de padres al de militantes ("grandes militantes" y "terribles padres" o al revés, para decirlo en términos de Fernando Reati, 2015) hasta las soluciones integradoras de "buenos padres" y "buenos militantes". Por su parte, Ana Amado vislumbra los desajustes entre el "perfil épico" de los padres, protagonistas de una gesta histórica colectiva, y su impronta de "desertores" en la economía de los afectos privados (2009, p. 157). Sin duda, la pulsión entre la militancia y la familia es el marco en cuyo interior se juega parte importante de la vida del niño/a.

En este sentido, los archivos vehiculizan una disputa de memorias entre la primera y la segunda generación –aunque también entre los coetáneos, como Julio y Azucena–, se convierten en una arena de confrontación, en un campo de batalla que exhibe la incompatibilidad entre ambos mundos, el del hogar y el de la militancia, la imposibilidad de congeniar a Iván con el Papá.

El *archivo inconsciente* de Paloma Vidal (*Más al sur* y "Ensayo de vuelo")

Quisiera finalizar con algunos textos de la escritora Paloma Vidal (1975),[21] en los cuales podemos visualizar un "archivo inconsciente" en términos de Jacques Derrida. Criticando cierto positivismo historicista que considera el estatuto de los documentos a partir de las alternativas de presencia o ausencia, Derrida propone, en *Mal de archivo*, la posibilidad de que en cualquier archivo se oculte una memoria no dicha, latente, virtual, inconsciente, fantasmal. Además, este archivo inconsciente es el que permite una nueva lectura de los acontecimientos, es el que –en la iterabilidad de los documentos, en su repetición en diferentes contextos– se abre al futuro, a nuevas ejecuciones en el por-venir.[22] Si estos archivos espectrales difícilmente ingresan en la órbita del trabajo historiográfico, en cambio encuentran en el espacio literario una vía de expansión.

Para abordar *Más al sur* (2008) y "Ensayo de vuelo" (2017), proponemos el trazado de un itinerario que se inicia con la compleja condición de Paloma Vidal como hija exiliada de la dictadura argentina, ya que partió con su familia hacia Brasil cuando tenía solo dos años y por ello, si bien carece de recuerdos, indaga en las marcas traumáticas de esa experiencia en su subjetividad. En un segundo momento, analizamos el tránsito desde la experiencia infantil del exilio hacia la adultez, en la que reconvierte su doloroso exilio en un "ensayo de vuelo" liberador.

En aquellos relatos de *Más al sur* referidos a su vida, en los que hay marcas autobiográficas aun cuando estén ficcionalizadas, Paloma Vidal construye un archivo constatable y verificable de *partidas* –"Imagino una trama de partidas y desde ahí empiezo a

[21] En mi artículo "Autoficciones de infancia. Sobre *Más al sur*, de Paloma Vidal" me extiendo en el análisis de estos textos de Paloma Vidal.
[22] En la Introducción a este volumen desarrollo más extensamente las propuestas de Jacques Derrida en *Mal de archivo*.

desentrañar mi ficción" (2011, p. 41)–. En la sección "Viajes" que inicia el volumen va consignando la partida del abuelo desde Barcelona hacia la Argentina poco antes de la Primera Guerra Mundial; la partida de los padres con ella, durante la dictadura, desde Buenos Aires hacia Río de Janeiro (que finaliza con la partida de la amiga de la familia hacia Barcelona), y la partida de ella con su pareja hacia Londres (que finaliza con su partida hacia "más al sur"). También en "Ensayo de vuelo", la escritora está, sentada en un avión, partiendo.

Pero además de estas partidas que resultan visibles, representadas y argumentadas, la protagonista exhibe una serie de síntomas que, suponemos, provienen del trauma del exilio, del terror experimentado durante la dictadura, siendo muy pequeña. Si bien no puede recuperar esta memoria, debido a su corta edad en el momento de la partida, es su cuerpo, ahora adulto, el que ha registrado estos acontecimientos creando un archivo inconsciente. En esta línea, ella se propone "tornar visibles las marcas que este viaje pudo haber dejado en mí y en ellos" (2011, p. 31). Incluso las huellas, los efectos psíquicos, las respuestas corporales y sintomáticas, la aparición de fantasmas, son los signos más notorios de angustias existenciales, no solo en la protagonista sino también en otros personajes atravesados por experiencias traumáticas en los diversos relatos.[23]

Pero volvamos a la narradora. En el primer apartado de "Viajes", cuando visita la casa del abuelo, que remite al pasado vivido en Buenos Aires, al espacio primero que ella abandona con sus padres, a la partida hacia el exilio en Brasil, ella sospecha que ahí puede anidar el origen del terror que la va a acompañar a lo largo

[23] En la historia del abuelo está el inicio de los desplazamientos, cuando él mismo emigra desde Barcelona hacia la Argentina a los 10 años, algunos meses antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Esta migración también provocará marcas en su psiquis. Tres años después del arribo a estas tierras, el abuelo siente "terrores nocturnos" en los que su identidad y su espacio de pertenencia se desarticulan como efecto de la emigración: "¿qué lugar es este? ¿qué hacés acá? ¿quién sos?" (Vidal, 2011, p. 24).

de los relatos como un síntoma traumático: "aún sobrevive en mí como una zona oscura de la memoria, un punto de fuga hacia donde corren miedos que no se bien de dónde vienen ni si algún día encontrarán sosiego" (2011, p. 19).

En el departamento en Río de Janeiro al que llega con su familia (segundo apartado), ella sentirá terrores nocturnos junto con la pulsión por certificar que la puerta esté cerrada: "Dentro de casa hay criaturas que mis padres no ven, visitas inesperadas que me hacen despertar, saltar de la cama, correr hasta la puerta para certificarme una y otra vez: cerrada"; "Algunas noches la angustia me domina y entonces es imposible dormir. Me queda la puerta de mis padres y la esperanza de que me amparen en su cuarto" (2011, pp. 34, 35).[24] Estos miedos reaparecerán continuamente –"Muchos años después la angustia y las apariciones retornarían" (p. 35)– y se pregunta si son herencias de otro tiempo, marcas traumáticas. Hacia el final, recuerda dos episodios: la muerte de su canario y el temor de sus padres ante la sospecha del robo de su reloj, pero ninguna de estas dos escenas –que en realidad alteran a sus padres– parecen perturbarla a ella, como sí ocurre con la despedida de una amiga de los padres, cuyo hijo menor fue secuestrado y asesinado por el régimen militar, que sale para Barcelona: una escena de *partida* que repone el trauma del exilio al mismo tiempo que invierte el itinerario del abuelo.

La narradora escribe, en el último apartado de "Viajes", desde una ciudad extranjera, desde Londres, al que llegó con su pareja, un argentino, quien sin embargo murió en un atentado perpetrado por Al Qaeda tres meses atrás. Su condición de ajenidad se acentúa, "se encuentra sola en una ciudad extranjera", se siente una vagabunda, atrapada por el sentimiento "perturbador de la errancia". Regresan sus síntomas traumáticos, sus terrores nocturnos con

[24] También en este departamento de Río de Janeiro repone una suerte de juego infantil del policía y ladrón en el que se siente perseguida y aterrada: "No sirve de nada resistir. Están cercados. Agachada bajo la cama, escucho las amenazas aterrada. Tarde o temprano me van a encontrar" (Vidal, 2011, p. 32).

la súbita pregunta en medio del despertar a medianoche "¿dónde estoy?" y con el impulso a la fuga ("él había adquirido el hábito de sujetarme cada vez que me movía en la cama (...) para impedirme escapar", Vidal, 2011, p. 44).

La tragedia del atentado en el que ha muerto su pareja la ha dejado devastada, pero con la eventualidad de un nuevo destino posible que la llevará hacia el sur: "una nueva geografía que me podrá acoger, quizás en otra ciudad, otro río, mucho más al sur (2011, p. 51). Un cierre en cuyo final se abre una nueva partida. La partida no es solo un acontecimiento trágico impulsado por la pobreza o las dictaduras, la partida es también apertura, invita a la experiencia de lo nuevo, se abre al deseo, suscita transformaciones. Como adelantamos, los archivos no se agotan en el acontecimiento que les dio origen, no están cristalizados e inamovibles en el pasado, sino que pueden imprimirse y reinscribirse en el futuro, abrirse a lo inesperado. En este sentido, los desplazamientos despliegan diversos "vuelos", persiguen deseos, colman necesidades, configuran nuevas vidas.

En "Ensayo de vuelo" (2017), que ahora sumo a este análisis, la escena de escritura literaria se constituye en un vuelo de avión, otra inscripción de la *partida*. En este texto de Vidal, la narradora interroga tres viajes: el de su hermana y los que está leyendo en dos libros (*La habitación alemana* (2017), de Carla Maliandi, y *Buena alumna* (2016), de Paula Porroni) como una vía también para volver sobre su propia experiencia. En estos casos no estamos frente a exilios sino a desplazamientos en los que se transita del desamparo a la aventura –o ambos se mezclan–, no son mudanzas sino viajes en los que es posible dejarse arrastrar por el deseo.

Los *archivos inconscientes* , como el que aparece en los textos de Paloma Vidal, difícilmente encuentren su lugar –como reclama Ricardo Nava Murcia (2012) – en una historiografía regida por el principio de ausencia/presencia de sus documentos, aunque sí pueden alojarse y tratarse en la escena psicoanalítica, pero allí quedan atrapados en la privacidad y el secreto que preside ese espacio,

salvo que, como en el caso de *Moisés y la religión monoteísta,* de Sigmund Freud, se alberguen en un libro abierto al público. En cambio, en nuestro caso es en el espacio literario donde las múltiples reinscripciones e iteraciones del archivo exiliar de la protagonista pueden gestar esa transmutación y tramitación del trauma del exilio infantil (latente en el interior del archivo inconsciente) en el ensayo de vuelo –que refiere tanto al ensayo que está escribiendo en el avión como al existencial ensayo a volar en libertad–.

Para concluir, en los textos de la primera generación pudimos advertir la tenaz producción archivística de listas, conjuntos de datos de víctimas y represores, traslados y liberados, de croquis de CCD por parte de quienes estuvieron detenidos-desaparecidos, y aguzaron su visión y memoria para forjar archivos en clave jurídica. También extendieron sus testimonios fuera de la lengua punitiva hacia la escritura literaria y los procedimientos artísticos ante la acuciante necesidad de comprender lo acontecido.

La segunda generación, en cambio, va a recorrer esos archivos ya consolidados buscando los datos faltantes de sus padres, pero también va a hurgar en las pertenencias familiares, fotos, cartas y objetos para bucear en otras dimensiones –militancia, afectos, preferencias, gustos, hobbies– de sus progenitores y para crear sus propios archivos. La necesidad de conversar con ellos y abrazarlos, de discutir sus elecciones, de criticar sus decisiones o aplaudirlas, de encontrar un destino propio frente a esa difícil herencia va a promover un mayor trabajo de intervención de los archivos. Para ello, les hijes activaron diversos procedimientos: el montaje de fotos, de documentos, de recortes de diarios; el empalme de "restos"; la fragmentación, el corte, el tajo y la redistribución de las piezas; el anacronismo y la relocalización, al reunir el pasado con el presente; el borramiento, el rechazo, el borroneo de testimonios; la proliferación exacerbada de acervos de los progenitores; la sustitución del expediente judicial por el relato biográfico; el injerto del hijo o hija en el archivo de sus padres y la consiguiente subjetivación; el acopio de objetos como sinécdoque del cuerpo ausente; la

creación de series de piezas; la ficcionalización y exhibición de los mecanismos de construcción de archivos; la confrontación de archivos; la prosopopeya, entre otros.

De allí cierta tendencia hacia la *anarchivización* en tanto operación que privilegia las incisiones en archivos, permitiendo reexaminar el trazado de los conflictos, desmontar el poder arcóntico de un relato cristalizado, de un archivo cerrado, y dotarlo de un nuevo orden según los propios principios de consignación de estos hijos e hijas. A ello se suma la forja de *alterarchivos* por parte de ambas generaciones que, como en el caso de los legajos de la psiquiatría descubiertos por Alejandra Slutzky o las cartas clandestinas que Reati y Simón recopilan, muestran otras zonas menos visibles de los brazos y alcances de la maquinaria del terrorismo de Estado. Pero también se crean *contraarchivos* propios ante las ausencias de documentos y se tramitan *archivos inconscientes*.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer*. Valencia: Editorial Pre-textos.

Alonso Morales, María Ester (2021). *Ahora y siempre*. La Plata: Oficina Perambulante.

Amado, Ana (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado y Nora Domínguez (eds.), *Lazos de familia*, pp. 43–82. Buenos Aires: Paidós.

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política* (1980 2007). Buenos Aires: Colihue.

Andruetto, María Teresa (2010). *Lengua madre.* Buenos Aires: Mondadori.

Andruetto, María Teresa (2017). *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: Random House.

Axat, Julián (2022). "El Expedientito". Un relato conmovedor para documentar el horror. En *El cohete a la luna*, 3 de abril del 2022. https://www.elcohetealaluna.com/el-expedientito/

Basile Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: EDUVIM.

Basile, Teresa (2024a). *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos*. Buenos Aires/La Plata: CLACSO/Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/244

Basile, Teresa (2024b). El *exilio heredado* en les hijes del destierro argentino durante la dictadura: *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci. En Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini (comps.), *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles*, pp. 303-326. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. https://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Book%20_TornayWEB.pdf

Basso, Florencia (2016). *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda ge neración de argentinos exiliados en México*. La Plata/Posadas/Los Polvorines: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Universidad Nacional de Misiones; Universidad Nacional de General Sarmiento. https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/1185

Blejmar, Jordana (2008). Anacronismos. En *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, 2, pp. 200–21, Buenos Aires.

Bruzzone, Félix (2014). *76. Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku.

Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo

De Certeau, Michel (2006). *La escritura de la historia*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2021) El archivo arde. En Graciela Goldchluk y Juan Ennis (coords.), *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, pp. 5-38. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico; 7). https://www.li- bros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174

Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gerber Bicecci, Verónica (2018). *Conjunto vacío*. Buenos Aires: Editorial Sigilo.

Hacher, Sebastián (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea.

Kordon, Diana y Edelman, Lucila (2007). *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Longoni, Ana (2009). Apenas, nada menos (en torno a *Arqueología de la Ausencia*, de Lucila Quieto). En *Ramona. Revista de artes visuales*, pp. 56–61.

Logie, Ilse y Willem, Bieke (2015). Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada. *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal*. 5, Dossier, Teresa Basile y Abril Trigo (coord.) *Las tramas de la memoria*. Ohio: Universidad Estatal de Ohio, 2015. https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/ essays/logie-willem.html

Moles, Abraham (1974). *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Morin, Violette (1974). El objeto biográfico. En Abraham Moles. *Los objetos*, pp. 187-199. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Nava Murcia, Ricardo. (2012). El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y grafía*, (38), pp. 95-126. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272012000100004&lng=es&tlng=es.

Partnoy, Alicia (2011). *La escuelita*. Buenos Aires: La Bohemia.

Peller, Mariela (2021). Madres incómodas: Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas. En Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini (comps.), *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles*, pp. 137-157. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. https://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Book%20_TornayWEB.pdf

Perassi, Emilia y Fernando Reati (2020). Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina. En

Kamchatka. Revista de análisis cultural, 16, pp. 257-260. https://doi.org/10.7203/KAM.16.62335

Peris Blanes, Jaume (2019). Entrevista a Nora Strejilevich. En *Pasajes*, 56, pp. 94-105. http://norastrejilevich.com/wp-content/uploads/2019/09/Entrevista-JaumePerisBlanes.pdf

Prividera, Nicolás (2012). *Restos de restos*. City Bell: Libros de la talita dorada.

Pron, Patricio (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Random House/Mondadori.

Pron, Patricio (s/f). The straight record. On line https://patriciopron.com/wp-content/uploads/2024/06/El-espiritu-de-mis-padres-sigue-subiendo-en-la-lluvia-2024-The-Record-Straight.pdf

Quieto, Lucila (2001). *Arqueología de la Ausencia* (1999-2001).

Reati, Fernando (2015). Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina. En *Alter/ nativas Latin American Cultural Studies Journal*, 5. Ohio: Universidad Estatal de Ohio.

Reati, Fernando y Simón, Paula (2021). *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*. Córdoba: EDUVIM.

Reati, Fernando (2022). *Cartas de amor de mis padres comunistas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Sur.

Slutzky, Alejandra (2018). *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.

Strejilevich, Nora (1997). *Una sola muerte numerosa*. Miami: Universidad de Miami.

Suárez Córica, Andrea (1996). *Atravesando la noche: 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. La Plata: Editorial de la Campana.

Suárez Córica, Andrea (2019). La niña y el archivo. http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/71274

Suárez Córica, Andrea (2020). El abrazo de los objetos. https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/el-abrazo-de-los-objetos/

Tavernini, Emiliano (2019). Reseña de *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018) de Alejandra Slutzky. *Guay: Revista de lecturas*, mayo. En *Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9995/pr.9995.pdf

Vidal, Paloma ([2008] 2011). *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Vidal, Paloma (2020). *Ensayo de vuelo*. La Plata: Eme.

Viart, Dominique ([2011] 2019). El relato de filiación. Ética de la restitución contra el deber de memoria en la literatura contemporánea. *Cuaderno LIRICO* 20/2019. https://journals.openedition.org/lirico/888

Villani, Mario y Fernando Reati (2011*). Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*. Buenos Aires: Biblos.

Filmografía

Carri, Albertina (2003). *Los rubios*. Documental argentino-estadounidense.

Prividera, Nicolás (2007). *M*. Documental argentino.

Roqué, María Inés (2003). *Papá Iván*. Documental mexicano.

Los artchivos de les hijes

HIJOS, intercambios entre archivo jurídico y archivo artístico en juicios de lesa humanidad

Julián Axat

Introducción

El presente artículo intenta dar cuenta del testimonio de los hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad a partir del relevamiento de determinados casos, analizando el cruce entre archivo jurídico y artístico, y la construcción de una función performática personal, como modo de puesta en relato de distintas trayectorias en el marco de la escena del juzgamiento al terrorismo de Estado.

La investigación surge a partir de una serie de inquietudes auto-reflexivas al momento de declarar en un juicio por delitos de lesa humanidad. Las mismas giran en torno al "cómo lo hice", o bien, "qué iba a decir" en esa declaración. Y finalmente, al resultado de ese procedimiento.

Para preparar la declaración judicial tuve que analizar mi archivo –toda la documentación heredada a través de mi familia, pero también la que yo mismo produje con el tiempo–: cartas,

presentaciones judiciales, registros, legajos, fotos. Ese corpus tenía el valor probatorio personal seguramente más allá de la posible valoración del juez, y –acaso– del historiador. En todo caso, mi preocupación giraba en torno a la capacidad de incidencia de lo "personal" y "privado" sobre lo público. ¿Debía hacer yo un esfuerzo mayor para que mi archivo personal lograse convertirse en archivo colectivo; o bien, ya por el hecho de declarar y pasar a ser parte del expediente, la naturaleza del archivo perdía su estado privado?

He advertido que este tipo de inquietudes no son nuevas, sino que forman parte del acervo de la organización H.I.J.O.S. y de la trayectoria personal de muchos hijos e hijas de desaparecidos que fueron citados a declarar en los juicios de lesa humanidad, y debieron previamente reflexionar sobre cómo transitar ese momento: qué tipo de estrategias utilizar, cómo presentarse, qué decir, qué parte del archivo mostrar. Por eso, detenernos en el análisis de esa especial oportunidad, entiendo, puede aportar elementos acerca de la pregunta sobre la conformación de la identidad generacional desde una perspectiva distinta.

Pocas veces ha sido analizada la performance generacional por fuera de los soportes literarios o culturales individuales,[1] o del mecanismo del "escrache" como expresión colectiva,[2] en los que aparece la escena del escrache como una manifestación compleja: teatral, disruptiva, de toma del espacio público y de marcación, con un sentido artístico/jurídico.[3] Los juicios de lesa humanidad traen aparejados un nuevo espacio para la performance

[1] Me refiero a las obras literarias, pictóricas, cinematográficas, teatrales, musicales, que ha producido la generación de HIJOS. Hoy existen muchísimas investigaciones en estos campos. Los trabajos de Teresa Basile, los de Fernando Reati, de Emiliano Tavernini, Margarita Merbilah (que también forma parte del colectivo de HIJOS); entre otros.

[2] El escrache se ha constituido desde 1995 como la forma colectiva de protesta más popular de HIJOS. Al respecto, véase Silva Catela, Ludmila (2001) y Cueto Rúa, Santiago (2010).

[3] "Si no hay justicia, entones hay escrache" (como eslogan). Véase Esteban Rodríguez (2002).

generacional: es el momento de estar ante los jueces y de cara a la sociedad. Un momento en el que el archivo se trastoca y enriquece.

La escena del juicio en la voz de H.I.J.O.S.

En agosto de 2003, a instancias del Poder Ejecutivo, el Congreso de la Nación sancionó la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Más tarde, en junio de 2005, la Corte Suprema de Justicia declaró la invalidez e inconstitucionalidad de estas leyes, lo cual habilitó de manera definitiva el avance de las causas.[4] La apertura de los juicios permitió contar con un nuevo lugar para la recepción de testimonios obturados hasta entonces. Muchos familiares de desaparecidos encontraron la oportunidad de declarar por primera vez sobre lo ocurrido, luego de tantos años de silencio. En el caso de hijos e hijas de desaparecidos, la propia organización H.I.J.O.S. asumió un nuevo rol ante las causas, definiendo nuevas formas de acción que no se ciñeran al escrache, sino que también idearan una estrategia ante los litigios en todo el país.

Aparece la tematización de la recepción de la voz de la generación de H.I.J.O.S. en las audiencias orales, espacio litúrgico donde el Estado, a través de sus efectos jurídicos, "archiva" y "certifica" esas voces; las quita del espacio privado del archivo y las desplaza al espacio público. Un lugar donde los organismos de derechos humanos tienen la expectativa de que el hecho de dar testimonio abrirá –por fin– la instancia de reparación a través de la ley (como fin de etapas de impunidad).

El análisis de la trayectoria de las declaraciones de muchos hijos de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad me permitió pensar el procedimiento de conformación del archivo judicial de la generación de H.I.J.O.S. como nuevo acervo de voces. A partir de

[4] CSJN, fallo "Simón, Julio Héctor y otros s/ privación ilegítima de la libertad", del 14 de junio de 2005.

las primeras citaciones judiciales a prestar declaración, se comienza a dar un ámbito de reflexión sobre ese nuevo espacio (el espacio judicial, como lugar de la voz, como lugar de la cristalización de una posible o probable reparación que hasta entonces estaba negada). Aparece la figura del "hijo querellante"[5] o del "hijo testigo".

El carácter de H.I.J.O.S./hijos/hijas "querellantes" significa haber asumido el rol/identidad como organismo de derechos humanos independiente, con personería jurídica, presentándose ante los jueces y siendo considerado "parte" de los juicios. En tal carácter, H.I.J.O.S. ha podido alegar, preguntar y ser escuchado siempre como colectivo, más allá de los miembros que lo componen, y asumiendo una forma representativa del resto. Ha sido común delegar este mandato en los abogados y abogadas de la organización, que han estudiado y que asumen ese rol desde las comisiones legales de cada regional. El carácter de H.I.J.O.S. /hijos/hijas "testimoniantes" de las causas es un carácter de testigo judicial. Quizás algo distinto al consolidado con los juicios a las juntas y juicios por la verdad (el testigo sobreviviente). En el caso de la generación de H.I.J.O.S., se trata de testigos que pudieron haber vivido los hechos (como protagonista al momento del secuestro, sin importar la edad), pero también un testigo mediato, o incluso vicario, o colateral.

Tanto la figura del *querellante* como la del *testigo* suponen dos formas performáticas distintas, aunque complementarias. La primera requiere conocimientos técnicos leguleyos, mientras el testigo puede ser cualquier persona que haya visto, escuchado, percibido con sus sentidos un hecho del pasado, pudiendo dar cuenta del mismo ante los jueces en el presente.[6]

[5] La "querella" es la forma por la cual un particular ejerce la acción penal y se vuelve parte de un proceso penal. La "denuncia", en cambio, solo pone en conocimiento de las autoridades la comisión de un delito, pero no hace al denunciante parte del proceso de investigación y juzgamiento. Se encuentra regulada en los códigos y leyes de procedimiento penal de cada provincia argentina.

[6] Sobre el carácter del testigo, véase Mariana Wikinski (2016).

La citación a declarar es el momento en el que una persona es anoticiada de que en determinada fecha debe presentarse ante los estrados judiciales, y es ante los jueces y la sala de audiencias que se le recibirá esa declaración. El testigo puede asumir ese rol espontáneamente, ofreciendo su voz con lo que recuerde en ese momento, pero también existirá siempre una instancia anterior al juicio, en la que repasará o preparará aquello que va a decir.

Se general preguntas tales como: ¿hay un orden del relato? ¿Hay una forma específica de contar ante el juez? ¿Se trata de una declaración absolutamente libre? ¿Cómo funcionan los otros archivos a la hora de superponerse con el archivo judicial? ¿Se acumulan? ¿Se citan? Por ejemplo, el momento de mi declaración judicial en el marco del juicio a "La Cacha",[7] me motivó a escribir un artículo en el diario argentino *Página/12*, que se titula "El Hijo y el archivo" (2014), donde formulé una serie de interrogantes en torno al archivo de la justicia y al archivo personal de la voz de la generación de H.I.J.O.S.

En otro trabajo (2018), realicé un análisis de un universo de treinta actas taquigráficas de hijos e hijas que declararon ante juicios de lesa humanidad. Allí intente esbozar una clasificación según el contenido, las formas y los patrones que aparecen en las declaraciones: a) narraciones sobre el hecho traumático (cronología, lugar desde donde se cuenta); b) elementos citados-invocados al declarar (objetos, documentos, elementos); c) lugar desde que se asume la voz del testigo (soy hijo/a de); d) reconstrucción de la trayectoria militante de progenitores; e) ofrecimiento de pruebas; f)

[7] El juicio oral y público popularmente conocido como "La Cacha", caratulado su expediente bajo el título de "Arias Duval, Alejandro Agustín y otros s/ Homicidio, Privación Ilegal de la Libertad, Tormentos y Sustracción de Menores", ocurrió en los años 2013/2014, a cargo del Tribunal Oral Federal Nº1 de la ciudad de La Plata; y por el mismo se halló culpables y se condenó a cadena perpetua por crímenes de lesa humanidad a quince represores que participaron en el ex Centro de Detención. En el juicio participaron más de ciento veinte testigos que atravesaron el estrado que montó el Tribunal en la sede de la ex AMIA, de la calle 4 entre 51 y 53 de, La Plata.

tipo de cierre de los testimonios (lectura de un poema, performance, alegato político).

Como ya mencionamos, la figura del hijo testimoniante en los juicios de lesa humanidad genera el desplazamiento del archivo privado a la conformación de un archivo público, que –por el hecho de estar contenido en una audiencia judicial– certifica lo expresado, y otorga por ello un tenor mayor de verdad. En este artículo nos interesan aquellos casos cuyo testimonio ha implicado un giro inesperado, un salto o apuesta en el testimonio donde se cruzan aspectos artísticos en el archivo.

Intercambios entre archivo personal, judicial y artístico

Como ya hemos mencionado, a partir de los interrogantes planteados me interesa agregar un aspecto nuevo, surgido durante el procedimiento de conformación del archivo judicial de la voz. Se trata del momento en el que algunos de esos hijos e hijas de desaparecidos deciden asumir una performance artística como parte del corpus testimonial. Es decir, al carácter de testigo se le agrega otro elemento, una deliberada forma poética que –en algunos casos– llega a poner en tensión los límites del teatro judicial y sus formas.

Son los casos en los que aparece el intercambio o cruce entre archivo personal, archivo judicial y archivo artístico. Casos en los que se compone una suerte de nuevo plano que acumula la serie de archivos y otorga al testimonio un carácter especial. Un momento en el que el archivo pega un salto y se enriquece. Me refiero aquí a todo aquello que la literatura puede brindar a la justicia como imaginario de lo sensible, abriendo un territorio inesperado, que habla mejor y más profundamente sobre aquello que está siendo juzgado.

Traigo aquí como antecedente el testimonio de Yehiel-De Nur en el juicio a Adolph Eichmann en 1961, en el que él mismo es

citado a declarar como sobreviviente del Holocausto. La anécdota sugiere un intento por cruzar testimonio judicial y literario como una misma experiencia. Citado ante los estrados de Jerusalén, De-Nur va a recitar una suerte de poema para describir Auschwitz, al que llamará "planeta de ceniza":

> Esta es en realidad la historia del planeta Auschwitz... Allí el tiempo no es un concepto como lo es en nuestro planeta... Y los habitantes de ese planeta no tenían nombres, no tenían padres y no tenían hijos. No se vestían como nos vestimos aquí (...) respiraban y vivían según leyes distintas de la naturaleza... Su nombre era un número (Axat, 2023).

Hannah Arendt va a decir en su reporte del juicio que está ante un testigo sumamente atípico:

> Prosiguió con una incursión en el terreno de la astrología: "la estrella que influye en nuestro destino, como la estrella de cenizas de Auschwitz, está ahí ante nuestro planeta, irradiando su luz hacia nuestro planeta". Y cuando llegó lo del "poder no natural, superior al de la naturaleza" que hasta el momento lo había mantenido en pie, y se detuvo un instante para coger resuello, incluso el fiscal Hauser consideró que algo había que hacer ante tal "testimonio", y muy tímidamente, muy cortésmente, interrumpió al declarante: "Si me lo permite, quisiera formularle algunas preguntas...". Entonces el presidente de la sala vio una oportunidad para intervenir, y dijo: "Señor Dinoor, por favor, atienda al señor fiscal y a mí". Por toda respuesta el desilusionado testigo, probablemente herido en sus más profundos sentimientos, se desmayó, y aquí terminaron sus declaraciones (1999, p. 339).

Es decir, tal como cuenta Arendt, Yehiel De-Nur se expresa y describe aquello que vivió desde un imaginario que mezcla ficción, poesía y realidad; pero el testigo comienza a sentirse mal y se desmaya. El esfuerzo descomunal de transformar su experiencia ya no solo en materia lingüística, sino también en materia jurídica

es lo que produce su desmayo.[8] El testimonio queda interrumpido. Vemos a los guardias levantarlo del piso.

Al igual que Primo Levi, gran parte de la obra literaria de este escritor gira en torno a su experiencia en el *Lager* (*Casa de muñecas, Salamandra, El descenso a los infiernos*). En el plano de la narración de los hechos, el escritor Yehiel De-Nur logró contar, pero en el plano del proceso judicial no pudo sostener el relato que intentó: su cuerpo se lo impidió ante el interrogatorio del fiscal.

Para Arendt, De-Nur es un testigo atípico y eso le molesta un poco, porque "no demostró la regla de la simplicidad, de la capacidad de relatar lo sucedido, y menos todavía de la muy rara capacidad de saber efectuar una distinción entre lo realmente ocurrido y lo que había leído o imaginado" (1999, p. 340).

Se ha escrito bastante sobre el desmayo de Yehiel De-Nur. Las razones posibles: la limitación e impotencia del testigo ante el dolor, su propio horror, el problema del lenguaje y su no articulación ante el teatro del juicio, el lugar del poeta y la incomodidad de un testimonio fuera del registro de la poesía, la decisión inconsciente de no proseguir en esa instancia, la violencia de los jueces y fiscales para interrumpirlo en el momento que lo contaba todo. Cualquiera de estas explicaciones da cuenta de un límite en la expresión frente a los estrados, de la necesidad de contar con el testigo en el juicio, pero la imposibilidad del testigo de transitarlo, y de –finalmente– no ser comprendido. También se advierte la imposibilidad del tribunal de recibirlo, de entender la dimensión que ocupa simbólicamente el registro elegido por el testigo para dar cuenta de lo sucedido.[9]

La historia de De-Nur me lleva a pensar en el libro de la sobreviviente argentina Alicia Partnoy. Se trata de *La Escuelita,* libro de cuentos publicado por primera vez tras su exilio en Estados

[8] Aquí sigo a Mariana Wikinski (2016, p. 135).

[9] Sobre los límites del juicio, me interesa traer a colación la obra de teatro/performance de Félix Bruzzone y Mónica Zwaig titulada *Cuarto intermedio*, parodia de ese teatro de los juicios de derechos humanos, cuando se tornan kafkianos/burocráticos.

Unidos en 1986. Allí narra su experiencia y la de sus compañeros de cautiverio en el Centro Clandestino de Detención de Bahía Blanca conocido como "La Escuelita". Es gracias a la intervención del fiscal federal Hugo Cañón, en diciembre de 1999, que el texto se incluyó como evidencia en los Juicios por la Verdad de Bahía Blanca, porque daba cuenta de la situación de los niños nacidos en cautiverio. En efecto, se trata de dos capítulos incorporados al expediente: "Graciela: alrededor de la mesa" y "Natividad". Esas narraciones, que pasaron a integrar el archivo judicial como parte del testimonio integral de Partnoy, dieron certeza de que el bebé varón de Graciela Romero de Metz nació en ese CCD la noche del 16 al 17 de abril de 1977. Es decir, aquí la literatura y el testimonio como unidad brindan fundamentos a la prueba judicial y su valoración.

Entre el archivo judicial y el archivo del arte (cuatro testimonios)

A partir de estos antecedentes citados he tomado cuatro casos, todos de hijas de desaparecidos que fueron citadas a prestar declaración judicial en causas de lesa humanidad y que utilizan la poesía o la performance para conformar el archivo judicial. Es decir, llevan a cabo un cruce entre archivo personal, judicial y artístico generando o asumiendo un nuevo plano de identificación.

Los casos han sido desarrollados en varios artículos publicados en *El Cohete a la Luna* (Axat 2020, 2022a, 2022b, 2024), como parte de la misma inquietud que vengo desarrollando desde un inicio.

Quiero aclarar que la introducción de la declaración virtual (a través del *zoom*) fue un dispositivo tecnológico que, durante la pandemia, impactó en los juicios de muchas formas. Por un lado, permitió su continuidad, comodidad y celeridad, pero perdió el contacto de lo humano que para un juez es fundamental para percibir la prueba (el convivio). Es la virtualidad en el relato de las víctimas testigos un mecanismo que favoreció que otras expresiones

del relato aparezcan, pues existen menos limitaciones del espacio (la escena judicial tiene siempre algo deliberadamente intimidante), por lo que al estar en un cuarto propio, desde la intimidad, compartiendo la escena virtual, el mundo privado se cruza con el público solo en la pantalla, el cuerpo sigue estando en la escena privada. Esto es lo que ha liberado en ciertos casos (no en todos), al menos en los que yo voy a analizar brevemente, el registro del arte de hijos en el archivo judicial.

El expedientito, o el doble poético del expediente

En el caso de María Ester Alonso Morales (Bernal, 1974), poeta y abogada, esos dos roles han confluido en una profanación del fetiche judicial por excelencia. Me refiero al expediente como acto de documentación del horror, lugar donde la Justicia ritual registra los hechos acaecidos como cuerpo del delito.

El libro *Ahora y siempre,* de María Ester –más conocida como "La Gallega"– altera esa escena. La hija de Jacinto Alonso Saborido, militante del PRT, realiza un experimento de traducción del lenguaje del expediente de la causa de lesa humanidad en la que se está investigando el asesinato de su padre en 1974 y la posterior detención y exilio de su madre, Rosa Delfina Morales. El ejercicio de escritura es complejo, en tanto trata de sintetizar con una prosa simple y directa, por momentos poética, aquello que las fojas y folios del expediente judicial expresan en un lenguaje forense alambicado. El mecanismo de la narración que se pone en funcionamiento fue utilizado para declarar en la causa como testigo y con el tiempo se transformó en la obra conocida como *El Expedientito*, que hoy circula en las librerías como libro-objeto.

Así, donde el expediente judicial recoge fríamente los hechos y describe la materialidad ilícita, María Ester superpone un doble a través de un relato conmovedor en el que aparecen la figura de su padre, los compañeros, su madre y su hermana melliza María Elena, fallecida en 1991. El juego entre lo forense y lo poético se

va cruzando en planos superpuestos, un mecanismo original del contar en el que la difusión de la historia íntima se va tornando pública y forma parte del acervo histórico de todas las víctimas.

En definitiva, María Ester, desde su profesión ("La Gallega" fue una de las primeras abogadas de H.I.J.O.S. en impulsar causas como querellante en los juicios), expone en su trabajo una profunda asimilación de las herramientas poéticas y jurídicas, que se mixturan y producen una suerte de *ready made* de la memoria, donde las formas de representación del pasado suben la apuesta. De este modo, se demuestra –una vez más– que la creatividad de lxs H.I.J.O.S. es fundamental a la hora de interpelar lo ocurrido, y que los mecanismos burocráticos de la Justicia formal son siempre limitados, con sabor a poco o de retardada aparición, aunque logren finalmente impartir justicia.

"Madurar" es el poema leído por María Ester ante el Tribunal, al final de su declaración judicial y es parte de su "Expedientito":[10]

> Madurar/ Nacimos huérfanos/ crecimos a la intemperie/ envejecimos de chicos/ nacimos a la intemperie/ crecimos huérfanos/ envejecimos de chicos/ huérfanos de intemperie/ envejecimos de chicos.

Un hip hop ante los estrados

Malena D'Alessio relató en el juicio del ex centro clandestino de detención "Pozo de Banfield", que se tramita en los tribunales federales de La Plata, las circunstancias de su secuestro junto a su padre, José Luis Bebe D'Alessio, en 1977. La audiencia por *zoom* del Centro de Información Judicial (CIJ) fue subida por *La Retaguardia* y *Pulso Noticias* a YouTube y reproducida por varios medios. Allí Malena contó que

[10] Véase la declaración judicial de María Ester Alonso y la lectura del poema ante el Tribunal en Reseña Audiencia 20 – 30 de marzo de 2021: https://unlp.edu.ar/apoyoajuicios/resenas-de-las-audiencias/resenas-juicio-brigadas/resena-audiencia-20-30-de-marzo-de-2021-65853/

> hasta los 16 años no pude hablar de mi papá. Luego pude abordarlo desde otros frentes de batalla, como el arte y la militancia, pero esta instancia de estar hablando en primera persona, contando mi historia, es emprender un viaje al corazón mismo del dolor, al núcleo del trauma y es lo que más me cuesta. Espero poder articular palabra, les pido paciencia.

Como muchas de las declaraciones de las víctimas y sobrevivientes, la suya fue precisa y emotiva, pero el momento final fue algo distinto, se caracterizó por una apuesta original. Malena eligió recitar "Hijo de desaparecido", un poema-hip hop que compuso para *Actitud María Marta*, banda que integra desde hace años, mientras también militaba en H.I.J.O.S.

Allí contó que decidió cerrar de ese modo su testimonio judicial, porque "la rabia se acrecentó en mí, y el rap me ayudó a sintonizar con esa rabia". La manera tan original que utilizó Malena para contar su vida y representarla en la escena judicial da cuenta de la recepción e importancia que tiene para las víctimas y sobrevivientes dar testimonio, pero también elegir la forma más personal e íntima para hacerlo-transitarlo. Es decir, a tantos años vista (impunidad mediante) y ante la gravedad y magnitud el daño cometido por el genocidio, son los rituales judiciales los que se adaptan a esas maneras (y no a la inversa) en relación con cada trayectoria de vida de las víctimas. Se trata de una plasticidad que debe ser respetada por parte de los tribunales de juzgamiento, con el fin de permitir exponer lo inagotable de los imaginarios para representar la vida del testigo ante la forma que éste dimensiona sobre "su" catástrofe de sentido; ello en función de la reconstrucción y la virtual reparación que pueda traer el hecho de Justicia.

Fragmento del hip hop:

> Hijo de desaparecido /Dientes apretados cara contraída/ Vómito atrancado por la sangre endurecida/ Se oculta tras tu cara que parece apagada/ Y es la llama del tormento que se esparce como lava/ Su vida lleva un peso el peso más pesado/ El sueño de la muerte y el

> silencio perpetuado/ Su vida lleva un peso el peso más horrible/ El trauma de la muerte y el silencio que persigue/ Y no es feliz aunque sonría/ Porque no debe ni debería/ Aceptar su circunstancia sin dejar de reaccionar/Por la nube cegadora que la mierda quiere instalar/ Torturada en el silencio que no para de quemar/ La conciencia perseguida aunque la quieras dominar/ Estando el cuerpo aprisionado tanto odio ingerido/ Y tus ojos agachados pretendiendo que no hay río/ Río de sangre río que quema/ Las almas pidiendo reacción en tus venas (...)[11]

Desnudarse ante los jueces

El tercer caso es el de la escritora Raquel Robles, que decidió llevar a cabo un acto performático, al punto de interpelar la propia instancia de juzgamiento. El video no está en internet, en todo caso hay varias notas escritas sobre su declaración que giran en torno a una frase que pronunció ante los jueces: "Después de todos estos años, la justicia ya no es justicia",[12] luego se fue desnudando y dejando al descubierto su cuerpo en el que estaban escritos los nombres de las víctimas del CCD por el que pasaron sus padres.

Pocos días después, escribió un artículo intentando explicar su propia declaración:

> Cuando me llamaron a declarar en el juicio de Campo de Mayo por el secuestro de mi mamá y de mi papá ya no estaba militando en H.I.J.O.S. y las declaraciones ya eran un evento familiar, de amigxs, y menos de organizaciones políticas. Entonces, ¿cómo decir –y decir siempre es una acción política– sin organización donde pensar qué decir? Yo quería decir algo que para mí era importante. Había visto pasar los juicios

[11] *Pozo de Banfield: el emocionante rap que cantó una hija de desaparecidos ante el tribunal que juzga a 15 represores,* En diario *Página/12*, 29/11/2022: https://www.pagina12.com.ar/502973-pozo-de-banfield-el-emocionante-rap-que-canto-una-hija-de-de

[12] Raquel Robles ante los jueces: "¿Dónde están mi mamá y mi papá? Estoy en pelotas frente a la Justicia". Diario *Página/12*, 2/8/2020: https://www.pagina12.com.ar/282308-raquel-robles-ante-los-jueces-donde-estan-mi-mama-y-mi-papa-

> y lo que quería decir no se decía. Los familiares y los ex detenidos que declaraban vivían cosas muy diferentes a las que yo imaginaba. No sólo no parecían enojadxs, sino que parecían agradecidxs con la oportunidad de poner en valor sus historias. Y yo también sentía eso. Gratitud, alivio, y cierta sensación de revancha frente a una sociedad que ante el menor resquicio se anima a dudar de nuestra historia (¿Fueron treinta mil? ¿Fue tan así? ¿No estamos hartxs ya de los Derechos Humanos?). Pero además sentía otras cosas... [13]

Al igual que las otras declaraciones ya mencionadas, la de Raquel fue también recibida por *zoom*, algo que le permitió encontrar la intimidad necesaria para poder aumentar su capacidad expresiva, es decir, le permitió potenciar su propio acto performático, al que le encuentro de resabios o elementos gestuales del escrache de H.I.J.O.S., con la particularidad o vuelta de tuerca novedosa, como la superposición de dos planos o tiempos: si no hay justicia hay escrache, y aun cuando el poder judicial asuma su rol de una vez por todas, su situación institucional en democracia deja mucho que desear, los resabios del escrache pueden seguir siendo necesarios para su interpelación.[14]

Declaración de una Princesa montonera, 100% verdad

El cuarto caso es el de la escritora e investigadora Mariana Eva Pérez, hija de José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, ambos secuestrados y desaparecidos desde el 6 de octubre de 1978. Ella presta declaración en forma presencial ante el Tribunal Oral Federal 5 de San Martín en la causa "Mansión Seré IV".[15]

[13] "En pelotas frente a la Justicia". Este cuerpo es mío. Véase Diario Página/12, 7/8/2020. https://www.pagina12.com.ar/283168-este-cuerpo-es-mio

[14] Es muy interesante la entrevista posterior a la declaración judicial que le realiza a Raquel el periodista Osvaldo Quiroga. Allí aparece una posible explicación del acto de testimoniar como "acción directa" (esa palabra utiliza): "Raquel Robles: de la palabra al cuerpo": https://www.tvpublica.com.ar/post/raquel-robles-de-la-palabra-al-cuerpo

[15] El video de la declaración de Mariana Eva Pérez, ocurrida el 10/9/2024, se puede ver en: https://www.youtube.com/watch?v=M0esUpJYd2Q&embeds_

Durante su declaración, la testigo repasa su historia en el juicio, pero también la pesquisa que llevó a cabo en varias etapas de su vida. Hablando con vecinos, familiares, participando en H.I.J.O.S., en Abuelas, o bien como académica. El testimonio tiene idas y vueltas temporales, con una conexión lógica y coherente, incluso en la referencia a sus declaraciones anteriores, con preguntas que se hace a sí misma o a los demás. Ese juego de cajas chinas que se abren o bifurcan busca funcionar como auxiliar de la Justicia en momentos de obturación, enriqueciendo la mirada del juzgador que tendría que ver más a fondo el problema, sin dejar hilos/autores sin investigar/juzgar.

El archivo personal y literario de Mariana Eva se cruza con la escena judicial, se introduce en ella. Así, parte de las entradas de su blog "Diario de una princesa montonera"[16], y del libro *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*, en su primera versión (Capital Intelectual, 2012), y en su versión aumentada (Planeta, 2021). La relación entre el aspecto más literario/ensayístico y el aspecto jurídico plasmado en los expedientes judiciales surge como cruce inevitable de saberes y prácticas que lleva a cabo Mariana para dilucidar los hechos del pasado desde la interpelación al presente.

Lo que hace inédita su declaración es que, además de lo detectivesco de su relato, se torna sumamente minuciosa (uno tiene la sensación de que la hija ha investigado más que el propio fiscal). A ello debe agregarse el carácter performático de sus gestos, que transforma el testimonio en un alegato, denunciando la situación de las infancias como víctimas directas del genocidio (un planteo por demás novedoso en un contexto negacionista como el actual). El cruce entre lo personal, lo histórico, lo literario y jurídico queda muy a la vista.

---

referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.elcohetealaluna.com%2F&source_ve_path=Mjg2NjY

[16] Blog: https://princesamontonera.blogspot.com/

La libertad de expresar y la libertad de reparar

En todos estos casos, se trata de las formas que eligen los hijos e hijas de desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado para contar sus historias de manera libre. Muchas veces, el arte o el registro artístico es un soporte necesario para exponer la identidad. Quizás algo de la figura del escrache incorporado por H.I.J.O.S. a sus prácticas de lucha contra la impunidad en la década del noventa todavía se juegue en esta instancia judicial, a través de una manera disruptiva y que apela a lo poético (en la declaración prestada por Raquel Robles en 2021 podríamos encontrar algunas de estas reminiscencias).

Hay algo así como una función performática –muy personal– que se convierte en el modo de representación particular en esa vida dañada por el terror y que, a través de esa forma original del relato, hace hablar a la subjetividad y queda incorporada a la escena del juicio como pura expresión, pues en ese acto el sujeto (testigo) se autoconstituye y es constituido por los que lo ven (Martyniuk, 2016).

Como dice Walter Benjamin en su VI Tesis: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro". Es el pasaje del testigo que vivió y sintió en su cuerpo la catástrofe concentracionaria al testigo que se anima a hablar ante los jueces de lo que significa haberla vivido, y así asume el pasaje de la vivencia íntima y personal a la versión histórica y oficial acerca de los hechos (todo queda registrado en el expediente).

¿Qué dirán los jueces en su sentencia de la declaración de Malena D'Alessio? ¿Dirán algo de su largo poema recitado ante su vista? ¿Qué dirán del alegato de Mariana Eva Pérez sobre la situación de las infancias, sobre los hijos de desaparecidos como víctimas directas de la represión? El juez no es historiador, sin embargo, la

cuestión es cómo lee la maquinaria judicial el momento del testimonio, cómo lo valora, qué aspecto toma en cuenta como parte de la prueba; tópicos que han sido fundamentales desde el Juicio a las Juntas hasta acá, en tanto las víctimas y sobrevivientes han sido la principal prueba de cargo y valoración en los procesos de lesa humanidad.

La pregunta a la que me refiero es si –acaso– el juez logra comprender aquello que juzga en su magnitud; es decir, si logra percibir una dimensión (real) de lo que se representa en términos de lo irrepresentable, de la profundidad del horror del genocidio, como *Mal radical* juzgable. La dimensión es tan terrible que los límites de la representación (en el teatro judicial) siempre están, y la pregunta es si el juzgador está preparado o logra comprender el dolor ajeno de ese momento, más allá de la figura decimonónica del testigo ritual de los procesos comunes; pues, si no lo hace, difícilmente pueda valorar y reflejar en el acto judicial final la reparación para las víctimas y sobrevivientes.

De allí la importancia de contar con un ámbito abierto de expresión/representación en la escena del juicio en la que se constituyan como testigos; que no se trata de un capricho o un acto de extravagancia, sino de una forma personalísima de exponer el dolor y el daño (no hay esteticismo del testigo, hay absoluto desgarramiento). Y de allí también la importancia de la sensibilidad de los jueces a la hora de incorporar la valoración de esos testimonios en la sentencia final. Se trata, en definitiva, de la comprensión cabal del tipo de hechos que se juzgan y no su reducción a un mero formulismo jurídico.

Bibliografía

Arendt, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén*. Madrid: Lumen.

Axat, Julián (2014). El Hijo y el Archivo. *Página/12*, 27/5/2014. https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-247159-2014-05-27.html

Axat, Julián (2018). *Los Hijos ante la ley. Posmemoria, poesía y justicia.* Ponencia. Buenos Aires: Centro Cultural Conti (2018).

Axat, Julián (2020). ¿Tanto después, la justicia es justicia? *El Cohete a la Luna*, 16/08/2020. https://www.elcohetealaluna.com/tantos-anos-despues-la-justicia-es-justicia/

Axat, Julián (2022a). El expedientito. *El Cohete a la Luna*, 3/4/2022. https://www.elcohetealaluna.com/el-expedientito/

Axat, Julián (2022b). Poéticas del testigo, *El Cohete a la Luna*, 4/12/2022: https://www.elcohetealaluna.com/poeticas-del-testigo/

Axat, Julián (2023). Los límites del testimonio. *El Cohete a la Luna* 2/4/2023 https://www.elcohetealaluna.com/los-limites-del-testimonio/

Axat, Julián (2024). Dar testimonio en tiempos de negacionismo, *El Cohete a la luna*, 22/9/2024. https://www.elcohetealaluna.com/dar-testimonio-en-tiempos-de-negacionismo/

Bruzzone, Félix y Zwaig, Mónica (2018). *Cuarto intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2019), dirigida por Juan Schnitman.

Cueto Rúa, Santiago (2010). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra: Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata*. [Tesis]. https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_4f866a790286d3e1023f3ee8132bd6ba

Rodríguez, Esteban (2002). *Justicia participativa. La experiencia de los escraches. Asedio y toma de justicia.* En AA.VV. *La radicalidad de las formas jurídicas. Críticas a la razón cínica*. La Plata: La Grieta.

Silva Catela, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen.

Wikinski, Mariana (2016). *El trabajo del testigo. Testimonio y experiencia traumática.* Buenos Aires: La cebra.

La reescritura de los archivos en la poesía de la generación de hijas e hijos

Emiliano Tavernini

Introducción

Entre el año 2003 en el que se estrena el film *Los rubios* de Albertina Carri y el 2008 en el que publica sus primeros libros Félix Bruzzone, *Los topos* y *76*, se produce una aglutinación de producciones susceptibles de conformar un corpus histórico emergente (Dalmaroni, 2005), conformado por la literatura escrita por la generación de los hijos e hijas de la militancia setentista. En poesía, el hito de esta emergencia cristalizó recién con la creación, en 2007, de la colección Los Detectives Salvajes, de Julián Axat y Juan Aiub, y particularmente con la presentación de la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte,* en 2010, acontecimiento que permitió realizar relecturas de las producciones que otros poetas hijos habían hecho previamente.

Una de las particularidades de la generación de hijos de desaparecidos, radica

> en que tuvieron que acercarse al problema del terrorismo de Estado a partir de la pregunta por la identidad: ¿quiénes somos?, ¿quiénes eran nuestros padres?, ¿qué querían?, ¿qué pasó durante la dictadura?, ¿por qué los mataron? Explicar y entender esas cuestiones por

> ellos mismos significó entrar en un mundo desconocido o parcialmente revelado por las contenidas "versiones familiares" (Da Silva Catela, 2009, p. 262).

Los efectos del terrorismo de Estado en lo relativo con la ruptura del diálogo intergeneracional motivaron en esta generación la construcción de archivos, acción iniciática constatable en sus biografías. Esto se debe a que, en la construcción identitaria, el archivo debió reemplazar el marco de la memoria familiar, cuya función era la de garantizar la ficción de una memoria e historia compartidas a partir del ejercicio y la repetición del acto de recordar en conjunto. El afecto, entonces, se adhiere a objetos que pertenecieron a padres y madres, y en particular las fotografías, cintas de video, cartas, diarios íntimos o poemas constituyen elementos fundamentales en las elaboraciones de la propia identidad.

Hay una necesidad de conocer la vida de los padres, pero también se produce una fetichización de vestigios que funcionan como portales espacio temporales que permiten vislumbrar un encuentro imposible. Estas pulsiones de re-unión son directamente proporcionales a la pulsión archivolítica y a la catástrofe identitaria que recibieron las generaciones de la posdictadura respecto de ese pasado silenciado, negado o tergiversado. En efecto, los hijos resignifican los escritos de los militantes setentistas, que funcionan a la manera de un "mensaje en la botella o epitafio que viaja en el tiempo para que sus hijos lo escuchen, interpreten o vivencien a su manera" (Axat, 2011, p. 7).

En esta acción de selección, organización y conservación de documentos, los hijos proponen nuevos principios de consignación y otras formas de interpretación del corpus de madres, abuelas y compañeros de los padres. Este hecho suele producir tensiones y conflictos con otros arcontes de la tradición, a propósito del armado de un archivo sobre los padres que atendería a todos los aspectos de la vida, contrariamente a lo que sucede cuando se intenta rescatar únicamente su militancia política o su condición de

hijos ejemplares. La materialidad de los restos se convierte en un terreno de disputa con viejos militantes, organismos de derechos humanos, instituciones estatales. Esta acción los lleva a proponer en el espacio público nuevas formas y jerarquizaciones en la elaboración archivística. En efecto, los hijos realizan una selección que actúa a través del material que elaboran en sus escritos, cuyo espesor simbólico no se reduce a lo meramente referencial o mimético.

En este artículo, analizaremos un procedimiento compositivo recurrente en el corpus poético: la intervención de los archivos escriturarios de los padres desaparecidos o asesinados, que motiva nuevos diálogos intergeneracionales y configura nuevas memorias. Se trata de procedimientos decisivos para evaluar la importancia que la poesía tuvo en la reconstrucción identitaria de la generación de hijos, para abordar lo no dicho, crear recuerdos, dialogar con las ausencias.

Realizaremos entonces un repaso por algunas de estas memorias, escritas a cuatro manos.

Las poéticas archivísticas y las memorias "abracivas"

En las producciones poéticas de hijos e hijas, es posible leer una de las variedades del compuesto de sensación que Deleuze y Guattari, en *¿Qué es la filosofía?,* describen como uno de los grandes tipos monumentales de composición artística: el abrazo, que se produce "cuando dos sensaciones resuenan una dentro de la otra entrelazándose tan estrechamente en un cuerpo a cuerpo que tan sólo es ya de 'energías'" (1995, p. 169). Teniendo en cuenta esta "energía" que emerge en torno a un método compositivo es que podríamos definir los dispositivos poéticos del corpus como memorias "abracivas", haciendo confluir en el neologismo los sentidos de *abrazar* y *abrasar*. De esta manera, al tiempo que dan calor (engendran brasas o abrasan) debido al contacto entre cuerpos, estas memorias producen un tipo de energía que enciende y arde en un abrazo, un

afecto, una pasión, y así implican una sobrevida del asesinado y una vida también contrafáctica de los hijos (dada por el encuentro en la escritura), imposible de ser vivida.

El poemario *Cuaderno* (2009), de Alejandra Szir, trabaja sobre una libreta de citas de lecturas que recibió como legado de su padre, el director de cine Pablo Szir.[1] El libro se divide en dos partes: la primera reúne los poemas de Alejandra y la segunda, las citas de la libreta. En el medio, y a modo de umbral entre las dos textualidades, se encuentra el poema "Cuaderno Perlita 96 hojas útiles":

> Nadie puede medir el dolor / Lo sé y sin embargo uso el cuaderno / para eso [...] este cuaderno es curioso porque / parece que lo hubiera inventado yo / La primera vez que lo vi / pensé que era algo puesto para mí / que vos no lo habías escrito. / Muchas veces pensé que las cosas me las había inventado. / Franz se desnuda ante fantasmas / Frederich no se muere y se hace fuerte / Emilie parting. / Las citas de siempre / pero son tu voz ahora. / Pomposo decirlo / igual lo digo: / premonitoria. / Inundan no puedo / quiero / y me asusta. / Contradicciones entre hay que amar / para desear el bien de la humanidad / y el sofocamiento de cualquier emoción / por la pasión revolucionaria. / Pratolini y Bakunin. / El momento en que el hombre sabe / para siempre quién es. [...] Palabras que te traen / hacia mí / charlamos / no me importa lo que cites / yo sé que no es verdad / el revolucionario / también quiere a su familia [...] "Estaré en la ira de los hombres, / en la risa de los niños hambrientos / cuando reciben un mendrugo de pan". / Yo sé que estás. / "Dondequiera que un polizonte golpee a un pobre diablo, / allí estaré yo". / "Se muere por la libertad / de todas formas lo que hay que hacer es vivir y no morir" / Nunca estuve más segura. / No hay países extranjeros (pp. 62-64).

En este poema se presenta la confusión e imposibilidad de atribuir un referente claro, que se produce a raíz de la mezcla deliberada

[1] El cineasta Pablo Szir (1936) formó parte del grupo Los realizadores de Mayo, junto con Nemesio Juárez, Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Octavio Getino, Mauricio Berú y Eliseo Subiela. Militaba en Montoneros y fue secuestrado y desaparecido el 30 de octubre de 1976.

de las citas con comillas o sin comillas de la libreta de Pablo, las cuales están atravesadas por la escritura de su hija, que ofrece preguntas y respuestas en presente. El diálogo emerge, precisamente, en ese olvido entre lectura y escritura que sugiere el poema: ¿estamos ante una cita de Hemingway, cita del padre o pensamiento de la hija? Mediante este procedimiento desreferencializador, Pablo aparece y habla con Alejandra, que discute algunas sentencias: "charlamos / no me importa lo que cites / yo sé que no es verdad / el revolucionario / también quiere a su familia" (pp. 63-64). En la segunda parte del libro, en la sección dedicada a las citas, hay intervenciones por parte de la hija-filóloga[2] que resultan cómicas y restan épica y solemnidad a las frases anotadas por el padre. Por ejemplo, en la última, extraída de *El catecismo revolucionario* [1868] de Mijaíl Bakunin y Sérguei Netchaiev (que seguramente es el origen del intercambio previamente citado), leemos: "severo consigo mismo, el revolucionario debe también serlo con los demás. Cualquier sentimiento de afecto, de amistad, de amor, de gratitud, cualquier emoción familiar debe sofocarlos por medio de una única y fría (*¿dice fría?, pareciera*) pasión, la del trabajo revolucionario" (p. 100).

En la misma línea, Juan Aiub[3] reescribe en "quince" de *Subcutáneo* (2012), el poema 12 del libro de su padre, Carlos Aiub, que él mismo había editado y publicado en la colección Los Detectives Salvajes en 2007:

> LA TRISTEZA ES UNA FIGURA DE HUMO / detrás de pupilas planas / MUY CIERTA POR CIERTO / es tiempo que escurre / LA TRISTEZA

[2] Como señala Merbilhaá, en ningún momento Szir señala que las citas pertenecen al padre; esto apenas se sugiere, sólo sabemos que se trata de citas que "han sido transcriptas por segunda vez [...] por un sujeto anónimo que podríamos definir como la transcriptora, editora y archivista, que remite al sujeto imaginario de los poemas" (2025, p. 3).

[3] Juan Aiub es hijo de Carlos Aiub, geólogo y profesor de la UNLP y de Beatriz Angélica Ronco, profesora de Ciencias de la Educación, ambos militantes del Movimiento Revolucionario 17 de Octubre (MR-17). Beatriz fue secuestrada el 09 de junio de 1977 y Carlos, un día después. Aún se encuentran desaparecidos.

> ES UNA NIÑA VESTIDA DE OTOÑO / acantilado noche sin sueño / UN ENCUENTRO COMÚN AUNQUE NO LA BUSCO / insoportable peso en las vértebras / LA TRISTEZA ES UN PEDAZO DE CIELO TRAS LA VENTANA PEQUEÑA DE UNA CELDA / es tu fragilidad que niego / la tristeza es la imagen de nuestros hijos sin vos / ES MORIR Y NO VER EL TRIUNFO (p. 35).

"quince" funciona como un hogar en el que los versos del hijo se amparan en la letra mayúscula del padre. Con menos ambigüedades que en "Cuaderno perlita 96 hojas útiles", el poema de Aiub crea y hace posible el encuentro. En contraste, en el último verso "ES MORIR Y NO VER EL TRIUNFO" acontece la memoria *abraciva,* al condensar, reunir y sintetizar las dos duraciones: la del padre con el horizonte del triunfo revolucionario y la del hijo, con otro triunfo, la condena de los responsables del genocidio.[4]

El procedimiento de la yuxtaposición intercalada que encontramos en este poema produce un efecto similar al buscado por Lucila Quieto en la serie fotográfica *Arqueología de la ausencia* (1999-2001). En la mayoría de las fotografías de Quieto, las proyecciones realizadas sobre hijos o hijas no anulan las dos singularidades, pues

[4] El significado del triunfo desde la perspectiva generacional del hijo no se circunscribe únicamente al campo de los derechos humanos, sino que insiste y se actualiza también como resto del universo de sentidos de los padres. De esta manera, al propiciar con sus acciones enmarcadas institucionalmente a partir de la creación de H.I.J.O.S., un contexto de reivindicación de la militancia de los padres, tuvieron que enfrentarse al desafío de poder articular los ideales revolucionarios de los setenta con la narrativa humanitaria propia de los organismos de derechos humanos. Santiago Cueto Rúa (2008) rastrea esta tensión no resuelta entre los dos universos discursivos en diversos testimonios, pero se puso en evidencia de manera clara el día de la primera sentencia a Miguel Etchecolatz (17/11/2006), cuando, luego de la lectura, un grupo de HIJOS entre los que se encontraba Juan Aiub, agredió al represor, manifestando "un sentimiento que excede las instancias judiciales y que no se satisface con las condenas legales" (2008, p. 142). Cueto Rúa considera que los sentidos que los hijos atribuyen a la idea de justicia son múltiples, varían al interior del grupo e incluso cada sujeto articula de distinta forma estas dos matrices discursivas, la revolucionaria y la humanitaria: "lo notable de esto es que los golpes los dieron luego de la sentencia que castigaba a Etchecolatz, de modo que los HIJOS demostraron allí que la reparación que ofrece el Estado tampoco cumple con sus expectativas. Como si necesitaran quitar su bronca en un cuerpo a cuerpo, *además* del castigo institucional" (p. 146).

estas subsisten, señalando su imposibilidad de acontecer. Sin embargo, el verso final "ES MORIR Y NO VER EL TRIUNFO" remite a la serie fotográfica *Recuerdos inventados* (2003), de Gabriela Bettini, donde las singularidades, mediante un distanciamiento irónico, se desrealizan y por momentos borran los límites entre las imágenes que pertenecen al presente y aquellas que vienen del pasado. El acercamiento entre Juan Aiub y su padre se intensifica mediante la escritura de este poema, pero también se materializa en el hecho de que ambos poemarios se incluyan en un mismo catálogo (*Subcutáneo* es el volumen 13 de la colección Los Detectives Salvajes, cuyo primer título, *Versos aparecidos,* es de Carlos Aiub).

Ahora bien, estas memorias producidas mediante la inmersión en el archivo no están exentas de riesgos para el poeta. Juan Aiub, en el poema "cuatro", cuenta la vida de F., un personaje obsesivo que investiga, registra y recolecta información sobre sus padres desaparecidos. Luego de haber escrito ciento catorce biblioratos narrando vida, obra y los detalles más insignificantes de sus progenitores, termina muriendo de toxoplasmosis, encerrado en un departamento asfixiante que funciona como metáfora de todo archivo y su lugar de consignación. Sobre el final, descubrimos que F. vivía en un estado de memoria que adquiere características que podríamos describir en términos de lo *abracivo,* como búsqueda obsesiva que consume, quema, el presente: "desde hacía un tiempo / aparecía en aquella representación meticulosa / infinita / el propio F. como personaje / interactuando en su forma adulta / con sus padres / de una edad similar" (p. 19). El poema abre algunas preguntas: cuándo debe terminar la búsqueda, cómo reivindicar a los padres sin subsumir la propia vida a la de ellos, sin quedar preso del pasado. Estas cuestiones parecen preocupar al yo lírico, como si tuviera conciencia del carácter efímero, instantáneo, propio de las memorias *abracivas*, en el sentido de que abren instantes de hallazgo, no esencias ni duraciones capaces de conservarse en el tiempo.

En *El hijo del poeta* (2022), Jorge Areta[5] aborda como problema los mandatos, los deseos y las esperanzas que cada generación transmite a sus hijos. El tópico de la derrota atraviesa todo el libro y conecta, al igual que Aiub, frustraciones de la generación del setenta con la de los dos mil: "Y entonces llegó / otra generación de iluminados / repitiendo su ciclo de fracasos / en nombre de los tiempos" (p. 83). También se asemejan en ciertos procedimientos de composición, en poemas como "Elegía", donde la cita final de los versos del padre se confunde con la propia voz: "Junto a los caminos / que resigné / arbitrariamente / desarraigado / como el viento / que atraviesa las ruinas / rumbo al desierto / seré / tu deuda // *Lentamente la derrota / se fue llenando de palabras*" (p. 32).

En la serie titulada "El diálogo", se produce una indistinción entre la propia voz y la del padre, que pone de relieve la importancia de los archivos literarios para la configuración identitaria, así como la correspondencia entre las iniciales genealógicas J. A., que permiten confundir distintos tiempos:

> Finalmente puedo dialogar con vos como lo que siempre fuimos: // Yo el hijo de un amor invencible, la sonrisa del león pequeño, la deuda derramada en la sangre del hermano muerto, la del hombre hasta el final –o el olvido– y el nombre de guerra repetido en el orgullo de lo propio, J. // La palabra como acción directa, / en el nombre de un hombre /todos los hombres (p. 30).

El yo del poema se define a sí mismo con extractos de versos escritos por el padre: 1-"hijo de un amor invencible" remite a "*Ahí estás torrente de vida…*": "Ahí estás, viva contradicción, / ejemplo pleno de los nuevos, / que vienen gritando fuerte, / lo invencible de su fragilidad […] Aquí están amor mío / estos versos que dicen gracias" (Areta, 2011, p. 40); 2- "la sonrisa del león pequeño" a "La sonrisa": "y está allá, / fresca, espontánea, inasible, / para los hombres

[5] Hijo de Joaquín Areta, estudiante de medicina, poeta y militante de Montoneros secuestrado el 29 de junio de 1978.

justos, / su sonrisa de pequeño león"; 3- "la deuda" a "La deuda": "Te debo algo hijo / mucho más que un poema / la esperanza" (2011, p. 24); 4- "derramada en la sangre del hermano" a "Para Iñaki": "De tu sangre beberemos, hermano, / de tu bendita sangre extraemos / el futuro de los hermanos / para ellos fue tu vida" (2011, p. 43). La transmisión de memoria acontece en la elección de los nombres de la genealogía familiar: Jorge es un homenaje de Joaquín a su hermano Jorge Ignacio "Iñaki" Areta, militante montonero caído en combate con la dictadura, el 23 de diciembre de 1976. Mientras que el autor de *El hijo del poeta* le puso Iñaki a su hijo. En la edición definitiva de *Siempre tu palabra cerca* (2011), de Joaquín Areta, Jorge incluyó a modo de epílogo una dedicatoria que su padre había escrito para su abuelo, Juan Francisco "Chelin" Areta, en la que interpretamos que se fundaría la paronomasia de "en el nombre de un nombre / todos los hombres". Dice la dedicatoria a *El rayo que no cesa* [1936], de Miguel Hernández:

> Si yo fuera el río diría que el afluente más poderoso que nutrió mis aguas es un viejo, ahora sordo, a veces lacrimoso y honorablemente hemipléjico. Y si quisiera ir más lejos, diría que en realidad existe un solo río, una sola identidad que hoy se continúa con otro nombre, tal vez más decidida y menos temerosa de arriesgar. El creador de esa identidad debe sentir orgullo, porque está inexorablemente presente, en las determinaciones de todos los días (Areta, 2011, p. 62).

El análisis filológico del archivo familiar resulta también productivo en algunos poemas de Emiliano Bustos, dado que interferirlo o completar sus lagunas es una especie de pasaje que culmina en formas *abracivas* de la memoria. En *Gotas de crítica común* (2011), Bustos establece diálogos con los escritos de su padre, el poeta Miguel Ángel Bustos.[6] Semejante a la función que desempeñan las

[6] Miguel Ángel Bustos era poeta, antropólogo, docente, y también desarrolló una carrera en el periodismo gráfico, realizando críticas de libros para las revistas *Panorama*, *Siete Días* y los diarios *La opinión* y *El cronista comercial*. Militaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y colaboraba en la revista *Nuevo*

mayúsculas en el poema de Aiub, que construyen una presencia fuerte y constante, el poema "Miguel Ángel Bustos, anotaciones en *Antología de la poesía mejicana*, Concepción García Moral, Madrid, 1975" juega a ser una anotación al margen, gesto que a su vez replica las propias notas que realizaba el padre en sus libros.[7] Así, el título del poema es una cita bibliográfica que reúne tres dimensiones de trabajo: la conformación de un archivo exhaustivo de la obra del padre, el análisis minucioso de la misma y el desarrollo de una voz poética que se configura en la lectura. De esta manera el hijo se convierte en exégeta de los márgenes de la obra del padre y desde ahí dialoga:

> tzotzil (demasiadas
> erratas, casi 'erratas
> premonitorias')". Co-
> rregiste de la defec-
> tuosa edición, esa y
> otras faltas. Pusiste
> Tzotzil, en lugar del
> extraño "trotil" que
> apareció en la nota
> al pie. Era 1975. Te
> quedaba poco menos
> de un año. Me pregunto

Hombre (1971-1974), en la etapa de la dirección de Rodolfo Mattarollo. El 30 de mayo de 1976 fue secuestrado en su domicilio y asesinado veinte días después, en el operativo conocido como Masacre de Sarandí. Sus restos fueron identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en 2014.

[7] "Hay toda una zona de la obra de mi viejo que eran las notas al margen. Él anotaba mucho en los libros, anotaciones marginales, subrayados, hay toda una clasificación de cuándo subrayaba, siempre con lápiz pero cuándo además de subrayar anotaba, cuándo hacia una nota al pie. Y fui coleccionando toda esa serie de textos o incluso arrancando, por ejemplo, un poema de este último libro que estoy escribiendo. Es todo una nota al pie del libro de la *Prosa completa* que editó el Centro Cultural de la Cooperación, que es una nota al pie muy larga donde yo anoto un listado de obras que él pensaba abordar críticamente en el año 75. Son como cuarenta títulos; entonces reproduzco esa nota al pie, como un trabajo mío que replica en ese libro y que puede replicar como poema, me lo pregunto..." (Tavernini, 2021, p. 493).

si la premonición in-
cluía la expansiva
onda final, ardiendo
años después en tu
propia sangre (Bustos, 2011, p. 26).[8]

En este intento de desentrañar un mensaje interpretado como premonitorio, el autor transforma su propia escritura: el poema destaca en el libro porque escapa a la construcción narrativa o de seudo alejandrinos característica en la escritura de Bustos. El poema simula ser una anotación al margen y de ahí los continuos cortes en la versificación.

Tanto los libros como los cuadernos atesorados y a la vez intervenidos por los hijos comparten las características descriptas por Jordana Blejmar en "Una colección afectiva de la ausencia" (2015), a propósito de los objetos que pertenecieron a las víctimas del genocidio: 1- Son huellas e índices materiales del pasado y del ausente; 2- Son legados involuntarios, íconos afectivos y puentes entre generaciones que convierten la memoria familiar en algo aprehensible; y 3- Son un símbolo intelectual cuya historia particular evoca un determinado universo de sentidos, propósitos e imágenes. Blejmar observa, además, que el valor de estas piezas no está dado por erigirse en tanto documento del pasado en sí, sino por la potencialidad de producir relatos y habilitar voces que lo aborden, en el tiempo presente, para dar cuenta de sus sentidos:

> [...] en todos los casos, los objetos de los desaparecidos adquieren ahora nuevos sentidos, se convierten en Magdalenas proustianas del recuerdo, en objetos amados y venerados, pero mucho más que eso, algunos hasta parecen incluso cobrar vida [...]. La sobrevida de los objetos es una pequeña pero significativa victoria frente a la desaparición, pues ofrecen (aunque al mismo tiempo incumplan) una promesa de reunión generacional (2015, p. 285).

[8] Conservamos el formato original para que pueda apreciarse el trabajo con la imagen en la escenificación de la escritura de los márgenes.

A su vez, este valor agregado que transportan los objetos[9] se relaciona con la noción de "pegajosidad de las emociones", que describe Sara Ahmed (2015). La autora considera que las emociones no radican en los objetos sino que recaen sobre ellos a partir de una producción social relacional: "los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación" (p. 31), por lo tanto las emociones contribuyen a darles forma pero también van a ir moldeándose por el contacto con ellos: "ninguno de estos acercamientos a un objeto supone que el objeto tiene una existencia material; los objetos en que estoy involucrada también pueden ser imaginados" (p. 28).[10] Así ocurre en una serie de cinco poemas incluidos en *Poemas hijos de Rosaura* (2016), en los que Bustos trabaja sobre un encuentro que su padre mantuvo con Alberto Girri en 1975, con motivo de la realización de una entrevista para el diario *La Opinión*.

[9] Blejmar remite a Jacques Hassoun para conceptualizar estos objetos como contrabandistas de memoria, dado que los considera portadores de la experiencia de segunda mano que tuvieron sus propietarios con ellos: "la transmisión es ese tesoro que cada uno se fabrica a partir de elementos brindados por los padres, por el entorno, y que, remodelados por encuentros azarosos y por acontecimientos que pasaron desapercibidos, se articulan a lo largo de los años con la existencia cotidiana para desempeñar su función principal: ser fundantes del sujeto y para el sujeto" (Hassoun, 1996, p. 121).

[10] Héctor Germán Oesterheld trabajó en 1962 una idea semejante en su obra *Mort Cinder*, dibujada por Alberto Breccia. En esta historieta, Ezra Winston es un viejo anticuario de Chelsea que, junto con un misterioso personaje inmortal llamado Mort Cinder, articula narraciones en torno a algún objeto antiguo que llega a la tienda: la figura de un dios egipcio, un ladrillo de Babel, un grillete de una goleta esclavista, etc. El anticuario recibe no sólo objetos que cumplen o cumplieron una determinada función social, sino que también hereda retazos de las vidas que hicieron uso de esos objetos; es como si éstos fueran testigos que piden que alguien los interprete, que cuente su historia: "siempre los objetos me dicen 'algo', entre ellos y yo se entabla enseguida ese diálogo mudo que hace tan apasionante el trato con las cosas salidas de la mano del hombre; en todo objeto queda tanto de quien lo fabricó como de quienes lo poseyeron..."(Oesterheld, 2007, p. 24). En el capítulo "La batalla de las Termópilas", Mort Cinder alerta a Ezra Winston acerca de una mala compra, la copia de un jarrón griego inverosímil. El anticuario igualmente lo adquiere: "ya sé que hice mal negocio, mal...pero si lo piensas bien tiene tanto o más valor que el original. Una copia, cuando no es falsificación, es una obra de amor, aparte de lo que representa, la copia atesora el amor del copista. La copia, desde luego es arte más amor" (p. 223).

En "Como hijo de MAB: entrevista 4" leemos:

> *Cómo registrar la lluvia de ese domingo a la tarde, / el avión que irrumpe en el grabador para siempre, / la proximidad del río sobre el cual también llueve.* / ¿Bajó Girri? El avión y el río aparecen, ya aparecen. / Cómo registrar hoy los vuelos esa muerte dos / poetas conversan la literatura es una empresa del / testimonio. *Cómo registrar la lluvia de ese domingo / la proximidad del río sobre el cual también llueve.* / ¿Bajó Girri, vio a través de la puerta vidriada al poeta, / pensó únicamente en el poeta la militancia? Como / hijo de MAB el avión y el río aparecen, preguntar / escuchar cómo dice río avión no es un documento / más. *Cómo registrar la lluvia de ese domingo a la / tarde, sobre el cual también llueve* [...]. La época, dónde hablan, de qué hablan una / microcirugía como hijo, de las palabras el río la / lluvia el agua que recibe agua. Bustos entrevista a / Girri el 11/5/75. *Cómo registrar la lluvia de ese / domingo a la tarde, el avión que irrumpe en el / grabador para siempre, la proximidad del río / sobre el cual también llueve.* Qué te pregunto / ahora: ¿hay algo de la muerte en las palabras? / Como hijo de MAB leo su habla repartida / en preguntas. (pp. 120-121).

En este caso, el objeto es la publicación impresa de la entrevista de Miguel Ángel Bustos a Girri. El encuentro entre ambos persiste en las huellas de la entrevista, sin embargo su hijo imagina y reconstruye lo que no se publicó en ese artículo. Desde el poema, interfiere la escena como tercer personaje que emite una señal natural desde el futuro: el estribillo de la lluvia que golpea sobre el río es la forma que encuentra para ser testigo del acontecimiento. Las preguntas del padre a Girri se confunden con las preguntas del hijo al padre, pero también son preguntas "repartidas" que el hijo deberá responder como poeta. En este caso, la memoria *abraciva* cuando emerge –de la (con)fusión entre la voz del padre y la del hijo–, versa sobre el legado de un oficio, el de poeta: el interrogante al que deben responder los tres autores es si existe algo de muerte en las palabras y en ese caso qué sería el poeta. "Como hijo de MAB: entrevista 4" pone de manifiesto la potencialidad del lenguaje poético, dado por su carácter testamentario, que Monteleone (2016) define

como el habla de un muerto, fantasma del futuro. Paul de Man, en "La autobiografía como desfiguración" (2007), analiza la utilización de la prosopopeya –una de las figuras privilegiadas por las memorias *abracivas*– como una amenaza latente "que al hacer que los muertos hablen, la estructura simétrica implica, por la misma moneda, que los vivos se quedan mudos y helados en su propia muerte" (p. 155). Este lenguaje poético, testamentario, posibilita la unión de dos duraciones, el diálogo y el abrazo/abraso con/en los progenitores, mediante la creación literaria. De esta manera lo íntimo deviene o configura nuevas subjetividades.

En su primer libro, *El sexo de las piedras* (2014), Fernando Araldi Oesterheld crea una voz prenatal que intenta escribir el silencio y la intimidad del parto desde y en el cuerpo de la madre.[11] El extenso poema funciona como hogar y refugio, caja de archivos o matriz donde la memoria *abraciva* no acontece en un instante, es decir en un verso o fragmento del poema en el que se torna indistinguible la voz de los desaparecidos y la del yo autoral, sino que se convierte en el procedimiento total del libro. *El sexo de las piedras* convoca a los fantasmas de los ausentes para celebrar el reencuentro en la escritura, el libro acoge a los huéspedes y los funde en un abrazo: "ellos llegan, // desde ningún lugar / ellos llegan, // cruzan el jardín siempre verde / el vacío inclinado / en donde todos los recuerdos / se prohíben" (pp. 80-81). Distintos elementos expresan esta voz

[11] Respecto al proyecto del libro, Araldi Oesterheld nos comenta: "frente al sufrimiento de la pérdida de tu absoluto, porque cuando vos recién nacés [...] tu vieja es tu mundo, es todo para vos. Entonces frente a la pérdida de ese mundo tan importante es como que el sujeto que habla al perder eso dice me voy para atrás y trato de volver al lugar donde mejor estaba, que es el útero. Me parece que si tengo que pensar ahora un poquito en voz alta, mirá que nunca más lo volví a agarrar eh, está hablado desde ahí, desde el confort, desde el no querer salir de ahí porque sabe el desenlace final" (Tavernini, 2021, p. 675). Su madre, Diana Oesterheld, militaba en Montoneros y fue secuestrada el 7 de agosto de 1976 en San Miguel de Tucumán, estando embarazada de seis meses. Abuelas de Plaza de Mayo todavía busca a su hijo o hija nacida en cautiverio alrededor de noviembre de 1976. Una clave de lectura del poemario radica en el trabajo con los momentos previos al nacimiento. De alguna forma, el yo lírico no sólo se fusiona con la madre sino también con la figura espectral del hermano apropiado.

coral, el uso de comillas, de itálicas, o el mantra que se repite en distintos momentos "(acá falta algo)" (p. 30), que cobra un sentido ambivalente pues, por un lado da cuenta de las falencias de la memoria, pero también se erige como denuncia de esa falta en el presente,[12] enfatizada por la aceleración rítmica de tres palabras de doble sílaba cada una, que redobla el tono a la vez imperativo y urgente. La voz de la madre se fusiona en el yo lírico con dos versos extraídos del archivo familiar: "te quedó enganchado el barrilete en la cabeza cuando eras un niño / después creciste y el barrilete se incendió en tu pelo largo" (p. 16).[13] Sin embargo, también encontramos, como en Szir, versos marcados como citas que no son tales y que tienden a desubjetivar al poeta en pos de una fusión en el poema.

Como señala Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1998), lo propio del espectro es que "no sabe si (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro" (p. 115); en el segundo poemario de Araldi, *Un veneno de sí* (2016) –que podría considerarse una segunda parte del primero–, los ausentes esperan en el horizonte como metáfora del futuro: "esta violencia en el crepúsculo final / mejor huir para no excitar a las sombras / porque en cada sarcófago de los días por venir / y con una estrella fija al final de

[12] El libro de fotografías y poemas *Pozo de aire* (2009), de Guadalupe Gaona, complementa esa limitación de la escritura con fotos que invitan a ver lo oculto entre los bosques de Villa La Angostura: "Espero que mi madre se levante y me junte / del sillón dorado donde duermo. // La familia que choca sus copas / y ríe a carcajadas apenas me arrulla. // Entre ellos y yo / hay un pozo de aire. // Sus sombras se prolongan en la pared. / Los genios discuten entre las perdigonadas / de comida húmeda y apelmazada del mantel" (p. 15). Gaona se apropia de la polisemia de la palabra "pozo" para estructurar su libro. Mediante estos procedimientos se fusionan lo público y lo íntimo, la experiencia de la "vida-sin" y la "vida-después" (Merbilhaá, 2025) con la administración de la tortura y el aniquilamiento en los Centros Clandestinos de Detención, también denominados pozos, lo que hace visibles las políticas de la lengua de distintos períodos históricos. El padre de Gaona era estudiante de Ciencias Económicas y Políticas, militaba en la Juventud Universitaria Peronista (JUP) y era empleado bancario en el Bank Boston. Fue secuestrado el 21 de marzo de 1977.

[13] Araldi cuenta con un gran archivo de textos de su madre, cartas, poemas, relatos, escritos desde los 10 años hasta los 20 aproximadamente.

los cielos / y por esa comisura en el borde de los labios pasan los muertos" (p. 37). En una entrevista con Valeria Tentoni, Araldi expone su visión de la escritura e ilustra claramente la construcción de memorias *abracivas* que venimos describiendo en las escrituras de varios poetas hijos e hijas: "el resto de toda esa página lo escribí yo, aunque haya frases entre comillas, como si la que hablara fuera ella [...]. Aparte, porque de alguna forma ella toma voz y yo, por decirlo así, me siento acompañado por esa voz" (2014). En el mismo sentido, el autor ha expresado: "yo me encuentro con mi vieja en la poesía, porque ella también escribía" (Tavernini, 2021, p. 674).

Por otra parte, las itálicas y las comillas hacen referencia a una voz imaginada y a discursos que bien podrían remitir al padre, que no legó un material escrito y cuya presencia es pasible de ser leída en el segundo poemario. En cambio, su abuelo, Héctor Germán Oesterheld, está presente en *El sexo de las piedras* y forma parte de estos diálogos a partir de la extracción de algunas líneas de dos microrrelatos:

> *En algún lugar hay un cristal muy pequeño y muy extraño. Si alzás el cristal y mirás a través de él verás el hueso detrás de tu ojo, y más adentro luces que se encienden y se apagan, luces enfermas que no consiguen arder: son tus pensamientos. Si oprimís entonces el cristal en el sentido del eje medio, tus pensamientos adquirirán claridad y justeza deslumbrantes, descubrirás de un golpe la clave de todo el Universo, y sabrás por fin contestar hasta el último por qué. En algún lugar se halla ese cristal. Para encontrarlo hay que examinar grano por grano la arena inacabable. Sabés, también, que cuando lo encuentres y trates de recogerlo, el cristal se disgregará y sólo te quedará un poco de polvo entre los dedos. // Sabés todo eso. // Pero lo buscás igual* (2014, p. 79).[14]

[14] Este microrrelato ("supercortos" en palabras de H. G. Oesterheld) titulado "Ciencia" formaba parte de la serie *Sondas*. Fue publicado por primera vez en una de las primeras antologías nacionales dedicadas a la ciencia ficción que editaba la recién creada Ediciones de la Flor: *Los argentinos en la luna* (1968). En 2011, estos relatos fueron recuperados en la compilación realizada por Mariano Chinelli y Martín Hadis *Más allá de Gelo* (2011, pp. 89-93).

De la misma manera que Aiub y Bustos, Araldi realiza una lectura premonitoria de este microrrelato. El trabajo de cita de textos de Oesterheld ilustra nuestra hipótesis de las memorias *abracivas* como una intermitencia del encuentro que acontece en la poesía, la cual expresa la imposibilidad de que advenga un proceso de cierre con la finalización del trabajo de escritura.[15] Esta culminación postergada siempre queda abierta –a más literatura–, dado que cada rescate e inmersión en el pasado lleva implícita la expectativa de futuros encuentros:

> [...] encontrar ese objeto que para mí es siempre hablar de encontrar esa historia, la historia familiar, hay que examinar grano por grano la arena inabarcable. Sabés también que cuando lo encuentres e intentes recogerlo, el cristal o la historia, termina mal, se disgregará y sólo quedará un poco de polvo entre los dedos. Para mí ese resumen fue... encontrar esa historia es encontrar una tragedia (Tavernini, 2021, p. 678).

[15] *El sexo de las piedras* se cierra con los siguientes versos: "todo tiene su espejo pero no su doble // todo tiene su doble pero no se puede iluminar // sin el vértigo que se resiste // y el aroma / y el color // y la liturgia vital // en el secreto del ovario" (pp. 89-92). Nuevamente Araldi se apropia como lector de unas líneas de su abuelo y de este modo participan de la memoria *abraciva*, porque dialogan con el propio proyecto de escritura. "El diosero" –al igual que "Ciencia"– es uno de los relatos más poéticos del creador de *El eternauta*. Este cuento juega mucho con neologismos que dotan de musicalidad y de imágenes visuales fantásticas a las oraciones, sin dejar de lado algunas reflexiones metafísicas muy habituales en su obra: "una enorme multitud de neblines, pálidas vejigas concéntricas, se apiña en torno al diosero. Todos se entenan impacientes, bien desplegados los eleos" (Oesterheld, 2014, p. 219). El diosero ofrece deidades "a medida" en el planeta de los neblines, hasta que un día, uno de ellos cuestiona sus creaciones valiéndose de una idea que remite a las críticas al primer motor inmóvil aristotélico, que en el relato aparece referido como "la flor final de dios". El diosero logra engañar al neblín rebelde creando un dios semejante al de la Cábala judía, aunque no logra engañarse a sí mismo: "Soledad última, diosero: te usan pero no son para ti, pobre abeja en la flor, ni el aroma ni el color ni la liturgia vital en el secreto del ovario" (p. 221). Esta defensa de la vida terrenal presente en el relato de Oesterheld va a remitir y producir un retorno al libro de Araldi, el cual precisamente parte de las percepciones y las sensaciones del útero, para indagar en distintos problemas metafísicos. Nieto y abuelo permanecen así en el espacio literario sosteniendo un diálogo que nunca se acaba dado que, al modo de los caparazones de los caracoles, ellos también se pliegan sobre sí mismos formando un hogar.

De hecho, la inclinación de Araldi por la escritura se potenció con motivo del hallazgo por parte del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) de los restos de su padre.[16] Esa reaparición no significó un cierre o la realización del duelo postergado, sino que la nueva experiencia produjo reelaboraciones identitarias que fueron posibles de objetivar mediante la escritura poética, que a la vez abrió nuevas interrogaciones respecto del pasado y el presente.

La noción de memorias *abracivas* también puede leerse a partir del concepto de realización simbólica del genocidio, propuesto por Daniel Feierstein (2012), que nos permite abordar una zona de las producciones de nuestro corpus que no se relaciona con la experiencia de la desaparición forzada en dictadura, sino con el asesinato y la negación de las memorias sociales de la militancia en democracia. En un poema de María Ester Alonso Morales,[17] "Cartas al cielo", de *Hermanatria* (2020), encontramos una reescritura de una carta que su hermana melliza María Elena le escribió de niña a su padre, Jacinto Alonso Saborido:

> Mi hermana / escribía cartas / con dibujitos / en un papel celeste / *a un papá / que nunca tuvo / pero sabe que lo tiene / y lo quiere mucho. //* hoy se / desvanecen / entre mis manos / tantas cosas / nos han quitado / ella murió siendo / una niña // *y también sabe / que su padre está en el cielo / y que la cuida todos los días, / a las dos //* en el cielo se habrá / reencontrado con / *el padre más querido / de todos los padres del*

[16] "El EAAF me ofrece una terapia, una contención psicológica. Acepto y arranco a hacer terapia. En el medio de toda esa terapia empieza a aparecer básicamente todo el lenguaje que conforma el libro. Fui volcando mi experiencia de todo lo que iba saliendo en terapia y adaptándola obviamente al lenguaje poético. No es que el libro está escrito desde la terapia. Pero, todo lo que yo iba sacando, vomitando en la terapia conformó un poco *El sexo de las piedras*, después vino el otro más adelante, donde ya había enterrado los restos de mi viejo" (Tavernini, 2021, p. 671).

[17] María Ester Alonso Morales es hija de dos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Su padre, Jacinto Alonso, fue asesinado el 07 de octubre de 1974 en un operativo del ERP en el que se asesina al mayor del Ejército Jaime Gimeno, como respuesta a la Masacre de Capilla del Rosario (Catamarca) de agosto de 1974.

> *mundo* / ya no habrá más lejanía / ni soledad // *¿nos ves siempre desde / allá arriba? / ¡si claro que nos ves! // Mariela, Gallega y mamá"* (p. 37).

Al intervenir un texto de su hermana, María Ester ocupa la posición que en el poema de Aiub le correspondía al padre. La niña que fue María Elena irrumpe en la reflexión del yo lírico y si bien sus palabras se señalan con itálicas, hay una continuidad en el tono de los versos, que provoca una fusión de las dos singularidades. La pregunta retórica, esta vez dirigida al padre ausente, hace girar como en un caleidoscopio a las posibles enunciadoras. María Elena Morales falleció en el año 1990 sin conocer la historia de militancia de sus padres, ni llegar a portar el apellido de su padre. Las hermanas habían nacido en una comisaría durante la detención ilegal de su madre, pasaron con ella el primer año de vida en el penal de Olmos y posteriormente sufrieron la clandestinidad y el exilio interno (Alonso Morales, 2013; Marchini, 2020). El silencio familiar sobre lo acontecido con el padre convirtió a María Ester en una detective que poco a poco, a través de testimonios y archivos judiciales, logró reconstruir su identidad y la de su familia, hasta conseguir mediante un juicio de filiación su nueva inscripción en el registro de las personas, con el apellido de su padre junto al de su madre. En la escritura de esta poeta, la recuperación de la identidad militante, la más negada por la teoría de los dos demonios y los Juicios a las Juntas, se vive como imperiosa:

> *¿Quién quiere hacerse cargo / de esta herencia incómoda?* / Nadie. / A veces ni sus protagonistas. // Soy hija de guerrilleros, / me concibieron en su lucha / nací prisionera / y llevo el nombre / de una compañera. // Estuve perdida, / niña clandestina, / exiliada campo adentro, / y volví. // Me convertí en detective, / recogiendo fragmentos esparcidos. / Busqué desesperadamente a mi padre / y lo encontré (2015, p. 54).

Hasta aquí hemos analizado de qué manera Szir, Aiub, Areta, Bustos, Araldi y Alonso Morales realizan lecturas de escritos de

familiares con una intencionalidad reparativa, en el sentido en que Saporosi (2018), siguiendo a Eve Sedgwick, entiende las "lecturas reparativas": no como noción clínica sino "como una forma de llevar adelante un proceso de elaboración y reposición, íntimo, familiar y/o generacional, que intenta reordenar el lugar de las experiencias placenteras y/o dolorosas bajo un nuevo marco interpretativo, que habilite 'las posibilidades éticamente cruciales de pensar que el pasado pudo haber sucedido de otra manera" (p. 104).

El último caso en el que nos detendremos evidencia el modo en que la memoria *abraciva* acontece no solo a partir de la lectura de un texto proveniente de un archivo familiar. En ocasiones, no hay certezas acerca de si el documento escrito existió, dado que permanece ausente (o tiene una presencia espectral) porque fue robado o extraviado. Andrea Suárez Córica pudo recuperar después de veinte años una serie de poemas de su madre, Luisa Marta Córica,[18] gracias a que un ex compañero de militancia los había conservado durante su exilio. Andrea los editó y publicó en 2015 dentro de la colección Los Detectives Salvajes, bajo el título de *La niña que sueña con nieves*. Ahora bien, Andrea no se propuso reescribir uno de los poemas de la madre. El compañero de militancia que conservaba los originales también le había comentado que, antes de ser asesinada, Luisa se encontraba trabajando en una novela cuyo título era lo único que él recordaba: *Luis, ¿y la revolución?*, porque el personaje principal estaba inspirado en él. A partir de la ausencia del texto y del recuerdo del título, Andrea emprende el desafío de escribir esa novela desaparecida, en la cual se incluyen algunas cartas que su madre intercambiaba con una compañera que estaba exiliada en Bélgica desde diciembre de 1974:

[18] Poeta, actriz y estudiante de Filosofía en la Universidad Nacional de La Plata, que trabajaba en la Legislatura provincial y era delegada del Sindicato de Empleados para Reunión del Hipódromo. Córica militaba en la Juventud Trabajadora Peronista (JTP) y en la Juventud Universitaria Peronista (JUP). Fue secuestrada y asesinada por un grupo de la Concentración Nacional Universitaria (CNU) platense el 07 de abril de 1975.

> Sí, hay algo de eso, de completar lo que ella no pudo, un poco de continuar este diálogo con ella. Se juegan varias cosas me parece. Primero un placer mío con la escritura. No voy a hacer algo que no tenga nada que ver conmigo. Y me viene como anillo al dedo por esta preocupación mía por la transmisión. Ella me cede el título, yo escribo la novela. Ella me cede el ruido de las teclas de la máquina de escribir y yo escribo poemas (Tavernini, 2021, p. 533).

En el proceso de escritura se realiza una forma de memoria *abraciva*. Andrea va retomando y reescribiendo la novela, sin apuro, en distintos momentos de su vida. De alguna forma, podría pensarse que darla por concluida sería interrumpir el diálogo que la hija logra establecer, en breves instantes de fusión y radiación poética. Esto explica que la novela, iniciada en 2001, siga inédita. En el epílogo a *La niña que sueña con nieves*, Suárez Córica define el proceso de armado de ese libro como "una temporada con mi madre" (2015, p. 61). Por esta razón, cuando llega la hora de sentarse a escribir el epílogo, lo cual supone el cierre del trabajo, lo hace con la angustia propia de las despedidas. De manera significativa, Suárez Córica utiliza para referirse a ese proceso de selección, reescritura, interpretación y ordenamiento del libro de Luisa la imagen del abrazo: "si estamos hechos de palabras, mi madre ha nacido nuevamente en cada una de ellas. Y se ha hecho presencia poética. *Abrazadora*. Cada palabra suya es un mundo nuevo y joven al que me lanzo con enorme placidez. Vuelvo a estar en él. Con ella. Y por ella. Por mérito propio: el de su poesía" (2015, p. 69. La itálica es nuestra).

Conclusión

La recurrencia de las memorias *abracivas* en los textos de nuestro corpus nos permite pensarlas como índice semántico de una estructura de sentimiento de la generación de hijos e hijas: la escritura hace y despliega memorias, a través de procedimientos verbales

en torno al abrazar/abrasar que recurren a la prosopopeya o a la intervención del archivo como recursos compositivos privilegiados. En este sentido, la noción describe sólo aquellos casos específicos en que los sujetos se funden y devienen, en la poesía, una luz indistinguible con la generación asesinada en los setenta –tal como vimos en esta pequeña muestra–, en intentos comunicativos que ponen en juego una serie de técnicas, posicionamientos políticos y éticos que actúan en el marco de la producción estética. Cabe destacar que un aspecto fundamental de la noción de memorias *abracivas* radica en que no habría una esencia en los hijos que los defina de una vez y para siempre en las producciones que realizan, como sugieren enfoques que la conciben como una "generación de la posmemoria", basándose en la perspectiva propuesta por Marianne Hirsch (2015) para el estudio de la generación de hijos e hijas de deportados o sobrevivientes de la Shoá.

A propósito de los efectos del archivo, decía Derrida que "la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento" (1997, p. 11). En este caso, el archivo no sólo conserva y permite la iterabilidad de una huella sino que instaura nuevos modos de decir. Parte significativa de las poéticas de los autores analizados está determinada por una estética del archivo, que posibilita la materialización de escrituras archivísticas que inventan nuevas zonas para el poema e inciden en nuevas posibilidades para la literatura.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Aiub, Juan (2012). *Subcutáneo*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Alonso Morales, María Esther y Szir, Alejandra (2020). *Hermanatria*. La Plata: Pixel.

Alonso Morales, María Ester (13 de diciembre de 2013). El futuro incierto. http://elmilagroenhamburgo.blogspot.com/2013/12/premio-el-butacon-del-certamen.htm

Araldi Oesterheld, Fernando (2014). *El sexo de las piedras*. Buenos Aires: Mansalva.

Araldi Oesterheld, Fernando (2016). *Un veneno de sí*. Buenos Aires: Mansalva.

Areta, Joaquín (2011). *Siempre tu palabra cerca*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Gral. San Martín

Areta, Jorge (2022). *El hijo del poeta*. La Plata: Pixel.

Axat, Julián (2011). El hijo y el archivo, 9º Conferencia bianual de la International Association of genocide scholars "Genocidio, verdad, memoria y elaboración", Universidad de Tres de Febrero

Blejmar, Jordana (2015). Una colección afectiva de la ausencia. En Cecilia Macón y Mariela Solana (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 275-286). Buenos Aires: Título.

Bustos, Emiliano (2011). *Gotas de crítica común*. City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Bustos, Emiliano (2015). *Poemas hijos de Rosaura*. Buenos Aires: Argonautas.

Cueto Rúa, Santiago (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación H.I.J.O.S* [Tesis de Maestría en Historia y Memoria]. Universidad Nacional de La Plata.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf

Dalmaroni, Miguel (2005). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino), *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9700/pr.9700.pdf

Da Silva Catela, Ludmila (2009). *No habrá más flores en la tumba del pasado*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix ([1991] 1995). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

De Man, Paul ([1984] 2007). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.

Derrida, Jacques ([1995] 1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm

Derrida, Jaques ([1993] 1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Feierstein, Daniel (2012). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración social del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gaona, Guadalupe (2009). *Pozo de aire*. Bahía Blanca: Vox.

Hassoun, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Hirsch, Marianne ([2012] 2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem

Marchini, Ignacio (2020). Ni Patria ni Matria: Hermanatria, *Marcha*, 24 de marzo. https://www.marcha.org.ar/ni-patria-ni-matria-hermanatria/

Merbilhaá, Margarita (2025). Componer una vida-sin. Poesía y ausencia en la escritura de Alejandra Szir y María Ester Alonso Morales. *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*. En prensa.

Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.

Oesterheld, Héctor Germán y Breccia, Alberto (2007). *Mort Cinder*. Buenos Aires: Colihue.

Oesterheld, Héctor Germán (2011). *Más allá de Gelo*. Buenos Aires: Planeta.

Saporosi, Lucas (2018). *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as: La construcción de un archivo afectivo* [Tesis de Maestría en Historia y Memoria]. Universidad Nacional de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1581/te.1581.pdf

Suárez Córica, Andrea (2015). Epílogo. En Luisa Marta Córica, *La niña que sueña con nieves* (pp. 61-69). City Bell: Libros de la Talita Dorada.

Szir, Alejandra (2009). *Cuaderno*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Tavernini, Emiliano (2021). *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar* [Tesis de Doctorado en Letras]. Universidad Nacional de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2108/te.2108.pdf

Tentoni, Valeria (22 de agosto de 2014). La memoria como radiación (entrevista a Fernando Araldi Oesterheld). *Blog Eterna Cadencia*. http://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/38154.html

La parte imaginada

Literatura, imágenes y archivos ante el exilio y la desaparición

Natalia Fortuny

A menudo los archivos documentales y fotográficos son punto de partida para nuevos artefactos –literarios, visuales– que subrayan su politicidad al instalarse en la lábil frontera entre el documento y la creación. Dos obras recientes arman una constelación de artefactos que señalan las consecuencias de los crímenes de la última dictadura argentina, fundamentalmente en torno a la desaparición y el exilio. Por un lado, un pequeño conjunto de obras pictóricas, audiovisuales y literarias de una artista nacida en el exilio español –donde aún reside–. Por otro, un libro coral escrito por una familia –la madre y sus hijas– atravesada por la militancia clandestina, la desaparición del padre y la reconstrucción familiar en el exilio mexicano.

Bajo las condiciones amenazantes del contexto dictatorial, en la Argentina de los años setenta el exilio se configuró como una de las maneras de continuar con vida. Para la generación de las hijas, este viaje errante en el origen de sus vidas fue y será, ante todo, un viaje heredado, constitutivo de sus futuros.[1] ¿Qué imágenes li-

[1] Mónica Cragnolini cree que, en la actualidad, el exilio es el del judío errante de Kafka, aquél que no tiene patria. "De eso se trata asumir el ser-en-el-exilio: de afirmar

terarias (y de las otras) sostienen a estas narrativas alrededor del exilio y la desaparición? ¿De qué modo acuden los archivos para la construcción de esa *parte imaginada*?

Espejos y raíces

Gabriela Bettini es una artista de padres argentinos nacida en el exilio español en 1977. Residió en Madrid toda su vida hasta la actualidad y ha sido durante varios años militante de la filial H.I.J.O.S. de esa ciudad. Es sobrina, nieta y bisnieta de desaparecidos. Este triple emplazamiento vincular suyo –que en verdad es mayor, ya que dos tíos políticos también fueron desaparecidos– es constitutivo de sus producciones estéticas. Así, las memorias de la desaparición y el exilio estarán presentes en muchas zonas de su obra, fundamentalmente pictórica y objetual –en instalaciones con videos, muebles, dibujos, pasto artificial, espejos y otros materiales–.

Su instalación *Cuarto y mitad* (2008) aborda la experiencia del exilio político a partir de presentar mitades y cuartos de objetos partidos y reflejados en espejos, de modo que en la imagen vuelvan a conformar una unidad. Se trata de una experiencia perceptual donde el ojo que mira reconstruye la totalidad de la silla, sillón, o mesa del mobiliario familiar, a pesar de comprender al mismo tiempo que allí hay un engaño, una trampa visual que tampoco se oculta sino que se devela y se ofrece. El todo que el ojo reconstruye está así partido, a causa del exilio, entre una mitad material, existente y tangible, y otra que es imaginaria, especular, proyectada a semejanza de la otra.

la extranjeridad (que somos) pero no como identidad, sino en esa huella desplazada (extranjero de extranjero) que patentiza nuestro modo de ser: desde siempre, desapropiado" (2011, p. 32). En su texto, contrapone la figura de Ulises –la encarnación del viaje del héroe, quien tiene una Patria a donde retornar– a la del judío errante de Kafka como emblema del exilio contemporáneo.

Los espejismos de *Cuarto y mitad* completan de manera imposible el cuadro familiar, donde la mitad reflejada se vuelve espacio de la ficción. La artista piensa esta serie como una reflexión ante la imposibilidad de sentir un lugar como propio: todo aquello que queda en el reflejo es lo que se corresponde al terreno de la fantasía, imaginando un hogar que no esté seccionado por la distancia y el tiempo. Centra su atención en elementos ubicados entre dos realidades: pasajes, umbrales, corredores, puertos y puestos de frontera. El interés en esos enclaves radica, según la artista, en su carácter intersticial y de indefinición, como una metáfora del estado de liminalidad, apertura y ambigüedad que experimentan quienes viven un cambio abrupto. Son obras habitadas por una condición liminal, espacios de arquitecturas múltiples donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética (Diéguez, 2014).

La mirada aguda de Bettini sobre el exilio y sus consecuencias en el espacio doméstico introduce visualmente un problema del que tratan algunas obras contemporáneas. La tensión de estos objetos partidos y atravesados por el filo del espejo contiene a la vez un hogar extrañado, un espacio no completamente habitable y un pasado imaginado.[2]

Bettini ha trabajado el tema del exilio en por lo menos otras dos obras.

Su serie *Larga distancia* (2015) está conformada por grandes cuadros al óleo del ex Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires, que conectan su propia historia con las memorias más largas del exilio europeo, en las oleadas inmigratorias que recibió Argentina durante fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Los cuadros de gran formato de esta serie muestran los espacios vacíos del ex Hotel de Inmigrantes: corredores, pasillos,

[2] Esta obra se relaciona también con una serie fotográfica de Bettini, *Recuerdos inventados,* que alude a aquellos momentos familiares que no ha podido pasar con su tío y su abuelo desaparecidos, momentos que también faltan en las imágenes del álbum familiar. Trabajé esta serie en Fortuny (2014).

baños, escaleras y salas en tonos ocres, amarillos, marrones. La luz natural que entra por los inmensos ventanales rebota en los pisos lustrosos de madera y en los azulejos de las paredes. Arma juegos lumínicos que se combinan también con la luz artificial de algunas lámparas encendidas que penden de los techos. El proyecto pictórico y audiovisual *Larga distancia* continúa, según el texto que acompaña la muestra, "una estrategia cuidadosamente elaborada de manipulaciones espaciales y temporales sobre la experiencia migratoria con el fin de ofrecer potenciales nuevas historias" (Callado Estefanía, 2015)

Así, el trabajo de Bettini insiste en aludir, a partir de espacios y lugares, a las cosas que allí pudieran haber pasado. En sus palabras, sus trabajos interpretan "ciertas estancias, viviendas, sitios de memoria o de excepción en los que han acontecido episodios singularmente intensos (a veces violentos, otras esperanzadores). Se trata de espacios en los que el tiempo ha quedado detenido por un periodo más o menos extenso y en los que se han articulado historias, particulares y colectivas, que han supuesto puntos de inflexión en las vidas de quienes los han transitado".[3]

La muestra va acompañada por un cortometraje que narra precisamente lo que los espacios vacíos de sus pinturas señalan sin contar. La película gira alrededor del diálogo virtual, por medio de la computadora, de una joven –hija de un desaparecido– que vive exiliada en España desde que era bebé y de su abuela de origen armenio residente en Buenos Aires.[4] Las tramas –y los traumas– del genocidio armenio y la dictadura argentina se aluden en la pantalla, dejando entrever cómo han atravesado al mismo grupo familiar y han causado sucesivos exilios forzosos. Punteado con fotografías e imágenes de documentos, el video desanda el

[3] Tomado de https://masdearte.com/especiales/gabriela-bettini-layarte/

[4] Los cuadros pueden verse en https://www.gabrielabettini.com/LARGA-DISTANCIA-I y el video en https://www.gabrielabettini.com/LARGA-DISTANCIA-II

derrotero vital, trágico y migratorio de cada una –abuela y nieta–, lo que provoca a la vez una relectura de las pinturas.

También en su reciente libro, *Raíces secundarias* (2022),[5] Bettini engarza sus memorias con otras historias más largas de sometimiento y explotación, que, aunque lejanas, no dejan de tener resonancias concretas en el presente. Allí reflexiona sobre la relación entre el colonialismo y el neoliberalismo en América Latina, e indaga en el papel de las tecnologías de la mirada. El libro abre con un árbol genealógico-familiar-espacial de la desaparición y el exilio: además de las relaciones clásicas de parentesco, este árbol indica también quiénes de sus familiares fueron desaparecidos, quiénes se exiliaron en Madrid y quiénes permanecieron en Argentina. En las páginas del libro conviven cuadros al óleo alrededor de la crisis climática con las fotos de su libreta personal de los ochenta, una memoria objetual que pone en relación su propia historia personal con la historia larga de la opresión en América Latina. Según el prólogo de Blanca Serrano Ortiz, el libro "trata de mostrar cómo el capitalismo en Latinoamericana ha sacrificado no solamente recursos naturales sino también personas a lo largo de los últimos siglos. Acosados por la dictadura militar argentina, Bettini y sus familiares corrieron una suerte similar a la de los insectos, aves y mamíferos, flores, árboles y montañas que pueblan la obra de la artista: una historia de expolio y exterminio, desarraigo e itinerancia" (2022, p. 10).

Luego del prólogo y junto al árbol genealógico comienza el texto de Bettini –en inglés y español– que va a ocupar la mayor parte del libro. Son parágrafos que narran cronológicamente las vivencias propias y de su grupo familiar, y que a menudo van encabezados por el año en que sucedieron los hechos narrados. Este escrito es puramente textual, salvo por tres interrupciones que pueden entenderse como intermedios documentales o de archivo: páginas

[5] La edición bilingüe del libro acompañó la muestra homónima de la artista que tuvo lugar en 2022 en la Galería Sabrina Amrani de Madrid.

con imágenes en blanco y negro, que están generalmente relacionadas con algo narrado en la página que las antecede. El primero de ellos ocupa las páginas 25 a la 33 y consiste en un facsímil del "título de viaje" español expedido en junio de 1980 en Madrid, con una foto de Gabriela pequeña y en el que se aclara o lee en un sello que "se encuentra sin determinar su nacionalidad". El segundo intermedio de archivo consiste en dos páginas en negro que alojan dos fotogramas del documental *Todo es ausencia* (Kuhn, 1984), en que su abuela narra la historia de cada una de las desapariciones familiares. Por último, una fotografía del portón de acceso al centro clandestino de detención La Cacha ocupa un fragmento de la franja superior de las páginas 76 y 77.

En las mismas páginas de su libro, Bettini explica la motivación que lo llevó a escribirlo, ya que en sus orígenes iba a girar únicamente alrededor de la crisis climática:

> Finalmente, pude explicar el proceso que me llevó a entender que sí había una conexión entre mi trabajo anterior y el actual: cuando, a los 20 años, militaba en un grupo de derechos humanos que denunciaba las dictaduras del Cono Sur y reclamaba justicia, solíamos recordar que esos totalitarismos habían servido para instalar el sistema económico neoliberal en América Latina. Ahora, al poner mi mirada en las mujeres asesinadas por defender los bienes naturales, al buscar los nombres de las transnacionales que explotan esos territorios y que obtuvieron sus licencias precisamente bajo los gobiernos dictatoriales, me empezaba a resonar mi propia biografía. Y a la vez, me estaba proyectando a esa otra historia originada siglos atrás, con la subyugación de las culturas y la naturaleza locales. La violencia –capitalista, patriarcal, extractivista– era una, vieja y conocida.
>
> Quería investigar la historia de la representación de la naturaleza para entender cómo, de una forma más o menos consciente, la pintura europea y noratlántica había acompañado e ilustrado el proyecto extractivo colonial.
>
> Todo esto le conté Ana Laura. Ella me dijo: "tu proyecto está pidiendo a gritos que escribas". (2022, p. 84)

Así, el libro se acerca y se aleja, se entrecruza alrededor de esta motivación biográfica y a la vez la esquiva. Y es por eso vemos las fotos de su pasaporte en el 80, como un inserto en mitad de sus palabras. También la fotógrafa Marcela Cabezas Hilb ha utilizado para sus instalaciones fotográficas la foto de su pasaporte verdadero dejado en México antes de regresar a Argentina junto a sus padres –bajo nombres falsos, cuando aún era bebé–, como un satélite, durante la contraofensiva montonera (en ambos documentos corría el mismo año: 1980).[6]

A la vez que Gabriela sostiene que ella no es el centro de la historia, parte necesariamente de su perspectiva y la libreta con la foto de su rostro ancla el libro fuertemente en este ángulo:

> Sé que no soy el centro porque ni siquiera había nacido, pero me resulta mucho más fácil explicar los parentescos de esta historia partiendo de mí. En el año 1977, mi familia escapó de la dictadura Argentina, en un periplo que la llevó primero a Montevideo, después a Río de Janeiro y finalmente a Madrid. Mi madre lo hizo embarazada de mí, junto a su hermana Mercedes y Tati, mi prima, que entonces tenía un año. Juan Carlos, el padre de Tati, ya había desaparecido en La Plata. También estaba mi padre, acompañado de su madre y de sus dos hermanas. De ellas, la mayor llevaba a sus hijas de 6 y 2 años, cuyo padre también estaba desaparecido. La otra hermana de mi padre acababa de salir abruptamente de la adolescencia con la conmoción familiar que había supuesto el asesinato de mi tío Marcelo y la desaparición de mi abuelo Antonio. De la desaparición de mi bisabuela, Memé, tendrían noticia ya en Madrid, precisamente el día que nací, cuatro meses después. (2022, p. 16)

[6] Me refiero a *Satélite*, instalación fotográfica de Marcela Cabezas Hilb. Por su parte, la misma artista, en otra serie fotográfica titulada *(1980-1984)*, se enfoca en lo pequeño, el archivo y las cosas: los recuerdos, lugares y objetos familiares del período de cuatro años en que sus padres fueron presos políticos y ella vivió con sus abuelos. Trabaja esa distancia y esa ausencia preguntándose sobre las cosas del recuerdo y la construcción de sus memorias de infancia. Cabezas Hilb ha afirmado que "en este trabajo reconstruyo recuerdos, evocaciones de mi propia memoria, parte de mi archivo personal, vistas de mi pequeña colección de infancia" (Fortuny, 2021, p. 73). Hay un vínculo claro en sus evocaciones de infancia con las obras de Gabriela Bettini.

Unas pocas páginas más adelante agregará: "Mi nacimiento también coincidió con el primer aniversario del asesinato de Marcelo Gabriel, el hermano de mi padre, por las Fuerzas Armadas en Argentina. Por eso me pusieron sus dos nombres" (Bettini, 2022, p. 16).

Bettini afirma alejarse del centro de su historia familiar (¿qué otra cosa puede ser el centro sino el espacio vacío del desaparecido?), pero esta historia la nombra –la bautiza– y el viaje del exilio la hace nacer en una patria otra. De eso trata este libro, de algo lejano en el tiempo y tan cercano, de la encarnación personal de la política y de los horrores vividos como sociedad; uniendo, a la vez, las raíces que la sostienen al pasado familiar y los espejos propios del presente –ficcionalizantes, lúdicos, construidos–. Una mezcla, en fin, donde una identidad pueda armarse.

De esta manera, el libro avanzará, en primera persona, siguiendo el propio derrotero biográfico y familiar en capítulos que llevan por títulos el número de cada año y que van desde "1976-77" hasta "2022". Allí leemos sobre el Plan Cóndor, su nacimiento en el exilio, los asesinatos y las desapariciones de familiares, su infancia como apátrida, el viaje para conocer la Argentina ya en democracia, el hallazgo por parte del EAAF de los restos de su bisabuela Memé en 1986, el intento frustrado de instalarse ella y su madre en Mar del Plata –regresaron abruptamente a Madrid tras el levantamiento militar de los carapintadas en 1987–, la militancia en H.I.J.O.S. Madrid, sus veranos de estudiante universitaria de visita en Argentina, los escraches, sus estudios en Inglaterra, sus otras itinerancias, las políticas de memoria, los juicios y las detenciones de militares desde la segunda mitad de los años dos mil en adelante, la creación de sus primeras obras visuales, su visita a la ex ESMA, su llanto al volver a visitar la ex ESMA años más tarde, el vaciar la casa de su abuela en Mar del Plata, la detención de un vecino de esa casa por crímenes de lesa humanidad, su viaje a Roma becada por la Academia Real de España en 2016, sus lecturas teóricas, su viaje a

Chile y Bolivia, el nacimiento de su hija en 2021, sus dudas sobre la disyuntiva entre extractivismo y desarrollo económico.

Quisiera destacar dos momentos del texto.

El hito que marca el regreso abrupto a Madrid tras los episodios de Semana Santa. Ese hecho significó, en palabras de Bettini, "una experiencia infantil que cristalizó las sensaciones de desarraigo profundo y de idealización de otro lugar" (p. 42). Desarraigo e idealización, tal como los muebles partidos y los muebles ficticios en el espejo, (im)perfectamente concordantes.

Por su parte, el encuentro fortuito en Madrid con Nelly Arrieta de Blaquier, coleccionista de arte y dueña del ingenio azucarero Ledesma, que albergó crímenes durante la dictadura, empieza a fusionar en el relato del libro la historia de los monocultivos depredadores y las desertificaciones del suelo con las desapariciones y los asesinatos. "Una vez más, se reproducía el vínculo histórico entre la explotación con fines lucrativos de los cuerpos y de la tierra" (p. 64). Más adelante, en los años que siguieron a su estancia en Roma, comprenderá el vínculo entre sus "nuevos trabajos y los anteriores y la secuencia que une las dictaduras de los setenta y ochenta con el extractivismo y la desposesión actuales" (p. 84). Quizás aquello que ata al pasado sea entonces el camino para la supervivencia: "Vinieron con la muerte y respondimos con la vida. Nos intentaron erradicar como en los monocultivos a las malas hierbas. Pero, igual que ellas, teníamos raíces secundarias que quedaron ancladas en el suelo y nos permitieron volver a crecer, sobrevivir" (p. 86). En la entrada que corresponde a 2021, la artista directamente pinta el cuadro de la flor de la pasionaria, *passiflora*, mientras mira por YouTube las declaraciones de su tía y su prima en el juicio por la desaparición de su tío Juan Carlos.

A continuación del texto, el libro cierra con treinta páginas que reproducen los coloridos cuadros que conforman la parte principal de la exposición. Hay cuadros en óleo sobre lino, óleo sobre papel y carboncillo sobre papel. ¿Qué muestran estas pinturas? En ellas se ven animales, plantas y paisajes de América Latina. Los

títulos son sugerentes acerca de su contenido: *El corazón de los Andes, Guacamayo, Colibríes mexicanos, Familia de colibríes, Chuquicamata,*[7] *Su Majestad el oso hormiguero gigante, Herbario, Colección de mariposas, Tortugas grandes y pequeñas de América, Pasionaria, Higo chumbo, Tucán de pecho rojo, Muestra de aves americanas* y *El gran nenúfar de América*. Mientras los paisajes muestran la exuberancia selvática o la enormidad del desierto, los cuadros de animales y plantas americanos se avienen al registro del catálogo. Las grandes figuras de flora y fauna se recortan en fondos planos y sobresalen o se agrupan casi clasificatoriamente, como en un anaquel de algún museo de ciencias naturales. Es un voluptuoso jardín al final de todo, un paraíso en frutas y aves. ¿Será acaso la fauna imaginada, clasificada o admirada desde una mirada europea? Comenzado en 2016, este proyecto se inicia con un trabajo alrededor de algunos "cuadros de paisaje de pintores viajeros europeos de los siglos XVII y XVIII, por la curiosidad intuitiva de saber cómo se había representado históricamente la naturaleza de América Latina desde la pintura de paisaje" (p. 82). Algunos de los animales y plantas pintados en la serie de Bettini están intervenidos por figuras geométricas: círculos o rectángulos pintados en colores planos, que parecen borrar o agujerear una parte del cuadro, como si se hubiera arrancado prolijamente un fragmento. Los cuadros del desierto, por el contrario, tienen enclavados rectángulos con más vegetación y verde. Uno de ellos directamente tiene insertado un oasis, con palmeras y lago.

¿Qué relación se entreteje entre las imágenes de archivo en blanco y negro –en especial, la foto de la nena en el pasaporte– y estos brillantes azules, naranjas, verdes y rojos de plumas, hojas, cielos y savias, ocluidos momentáneamente por alguna forma geométrica? Posiblemente la respuesta esté en la condición de pasaje de uno y otro mundo. En aquello que a menudo hace referencia Bettini en sus obras, que es también la dimensión liminal que

[7] Chuquicamata es el nombre de una mina a cielo abierto cercana a Calama, Chile.

desarrolla Diéguez (2014). El cierre del libro *Raíces secundarias* da alguna pista al evocar, precisamente, este umbral:

> A finales del año pasado, en diciembre de 2021, murió la escritora y activista bell hooks. La crónica que el diario *El País* publicó sobre su vida terminaba con un poema de su libro *Appalachian Elegy*, que me pareció bello y oportuno para cerrar estos textos:
>
> "Escúchalos llorar / aquellos que murieron hace mucho / los que se fueron hace mucho / nos hablan / más allá de la tumba / nos guían / para que podamos aprender / todas las formas / en las que podemos cuidar esta tierra" (p. 96).

Tres mujeres[8]

El libro *El Petrus y nosotras. Una familia atravesada por la militancia,* fue publicado en 2024 en Buenos Aires. Son las voces de Pilar Calveiro y las hijas María y Mercedes Campiglia recordando a Horacio Campiglia, respectivamente esposo y padre desaparecido. Además de las complejas y ricas narraciones de Pilar en torno de la militancia de los setenta, el libro incluye numerosas transcripciones de fragmentos de archivos familiares.

Al prólogo de Ana Longoni le sigue un primer apartado escrito por Pilar,[9] que se titula "Horacio Campiglia, el Petrus". Ya desde esta duplicidad identitaria entre Horacio, el hombre, y Petrus, el militante, se instala la doble dimensión abordada amorosa y conjuntamente en estas páginas. A continuación, siguen las voces de

[8] El título *Tres mujeres* retoma la obra poético/teatral para radio que Sylvia Plath escribió y leyó en 1962 en una emisión de la BBC en Londres. Aunque temática o formalmente la obra de Plath no tiene relación con lo que nos ocupa aquí –trata de tres experiencias acerca de la maternidad y la pérdida narradas desde la sala de espera de un consultorio médico–, allí se intercalan las voces de tres mujeres, cuyas historias de vidas se acercan tanto como se alejan entre sí y expresan sus propias trayectorias.

[9] Para mayor comodidad y para evitar repeticiones de apellido, llamaré a las tres escritoras de este libro por sus nombres de pila.

las hijas: el escrito de Mercedes, "Una historia rota", y el apartado de María, "Cuando el río vuelva al mar", que consiste en un breve texto que sirve de introducción a una serie de imágenes fotográficas. Por último, "La palabra grabada de Horacio Campiglia" aparece como la última entrada del índice. De esta entrada, me ocuparé a continuación.

Al hacer *clic* en el apartado "La palabra grabada de Horacio Campiglia" –en forma de link en su versión digital y como QR que conduce a un link en el libro impreso–[10], aparece *él*, antes de todo lo que siguió, antes de saber lo que pasó con él, y con ellas. Aparece Horacio en su modulación, en el grano de su voz. Es Horacio o Petrus diciendo, en el 78, "tenemos que estar más unidos que nunca". Y más adelante: "traten de superar las situaciones difíciles que se puedan dar". Su voz va acompañada por un video donde se suceden las imágenes familiares de la felicidad, fotografías del álbum familiar que narran cronológicamente una vida: momentos felices atrapados justo antes de perderse. Y allí, al final de esa relación entre imagen vista y palabra escuchada, se interrumpe la narración familiar de las fotos, se trastoca. Tres nenas solas, retratadas con sus abuelos, aparecen rodeadas de ausencias.

La fotografía como técnica comparte con fantasmas y espectros el ambiguo registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo aparecido-desaparecido. Nelly Richard (2007) cree que los retratos de los desaparecidos y desaparecidas llevados en pancartas o colgados en los cuerpos de sus familiares se vuelven acusadores del anonimato que protege a los victimarios. Precisamente el video

[10] En la versión impresa del libro, el apartado "La palabra grabada de Horacio Campiglia" ocupa exactamente la última página impar. Junto al código QR hay un texto que dice "Este código da acceso a fragmentos de un mensaje grabado que Horacio Campiglia, el Petrus, les hizo llegar a sus hijas en junio de 1978, así como a un álbum de fotos familiares procedentes del archivo de Domingo Campiglia, su padre". Debajo del QR y de este pequeño texto hay una pequeña foto de Horacio Campiglia con sus dos hijas en una plaza o vereda de alguna ciudad en el exilio. El link de acceso al video es https://sigloxxieditores.com.ar/elpetrusynosotras/

cierra –al igual que el libro– con un retrato de Horacio, mirando a cámara: mirándonos.

Hay algo metodológico en este libro. Es, claro, un libro polifónico. Pero no sólo por las tres voces y las miradas de Pilar y sus hijas Mercedes y María. Sino por su condición de relato fragmentario que contiene otros testimonios. Lo aclara Pilar al principio, en un paratexto justo antes de arrancar: estas memorias se construyen con recuerdos de otros y otras, especialmente de quienes compartieron con Horacio sus vidas militantes. Son extractos de voces que aparecen con comillas pero sin explicitar cada vez quién habla o quién recuerda, invitados generosamente a una historia que es también la suya propia. En su "historia rota", tal como ella la titula, Mercedes despliega un gesto similar a partir de conversaciones con quienes conocieron a su padre. Aunque, puesta ya a imaginar, olvida las comillas para intuir o inventar detalles, olores y sabores, incluso pensamientos y temores que su narrador omnisciente ofrece página tras página.

En el texto de Pilar hay, además de una mirada honesta y crítica que no ahorra oscuridades al reconstruir el mundo colectivo de la militancia revolucionaria de los setenta, una voz subjetiva que se enreda con los hechos narrados. Lo personal es a veces enunciado de manera lacónica o seca, nunca catastrófica o victimizante. Lo personal surfea los diversos estadios de la vida clandestina y aparece, especialmente al final de cada apartado numerado, casi como una coda a la historia, como una flecha que ancla definitivamente esa historia en una vivencia en primera persona y modifica sutilmente la lectura de los párrafos inmediatamente previos. "Teníamos apenas veinte y diecinueve años" (p. 30); "aprendíamos política" (p. 40); "pocos días después [de ir a visitar con otros militantes los alrededores de la casa de Gaspar Campos donde se alojaba Perón en el año 1972], aborté; tenía un embarazo de tres meses que quería conservar con toda mi vida, pero lo perdí" (p. 41); "[t]odos salíamos perdiendo" (p. 47); "[n]unca sentimos que tener hijos fuera incompatible con la militancia, todo lo contrario. Era una

apuesta por la vida tanto en lo personal como en lo político, siempre juntos, siempre entrelazados" (p. 49); "[Horacio] [s]iempre nos extrañó a sus hijas y a mí; siempre nos extrañamos y lo sigo extrañando" (p. 63).

La voz singular de Pilar aparece también en el uso de ciertas palabras que, como flechitas, señalan hacia afuera, nos recuerdan que esto es también literatura. Por ejemplo, *cianurarse* para describir la utilización del recurso de la pastilla de cianuro ante una inminente caída, o *pareja fake,* cuando arman su casa clandestina en el conurbano con falsas identidades. O el detalle, nimio, exacto y dolorosamente central a la vez, acerca de que, cuando ocurre su secuestro –que iba a separarla por un año y medio de sus hijas y del resto de la familia– estaba yendo a comprar "unos tornillos, un diario y un poco de asado" (p. 62).

Todos estos recursos literarios sutiles provocan una oscilación entre lo íntimo y lo público, entre la historia vivida y la historia compartida. Como si en el detalle o en la palabra extrañada fuera donde pueden concentrarse a la vez la historia y la literatura.

El texto de Pilar es también crítico hacia la conducción de las organizaciones. Cuando, por ejemplo, dice con humor que la *contraofensiva* debía haber sido más bien una *defensiva* por lo deshechas que estaban las organizaciones armadas. O en la tristeza terrible que describe ante la separación final, ante el obvio peligro que corría Horacio regresando al país. En ese breve tiempo, durante el 79, en que Pilar, Horacio y sus hijas se reencuentran en el exilio español, meses antes de que él regresara a la Argentina en el marco de la contraofensiva, se lee claramente su cambio de perspectiva ante los hechos que ocurrían en el país. Ella, sobreviviente de un secuestro de más de un año y medio, carga con la contundencia del dolor –ella escribe: el olor– de la derrota; ante la aún esperanzada visión de Horacio. Una certeza política que ella alberga en el cuerpo los separa y distancia:

> Nuestro reencuentro fue en 1979, unos meses después de mi liberación, y en plena contraofensiva de Montoneros. Después de muchos avatares, finalmente nos vimos en España, gracias a la mediación de Lilita Goldenberg y sin el consentimiento de la orga, que siempre apostó por nuestra separación. Mi condición de sobreviviente, crítica de las políticas de la organización y especialmente de la conducción, me hacían inaceptable como pareja de uno de sus miembros.
>
> El diálogo político se hacía difícil. Habían pasado muchas cosas sobre cada uno de nosotros. Yo traía, grabado en mi cuerpo, el dolor y el olor de la derrota, estaba convencida de que nuestro descalabro era irreversible, que la organización estaba infiltrada y que lo mejor era abandonar una lucha inútil para preservar a las personas que aún quedaban con vida (pp. 68-69).

El tono desplegado por Pilar en este libro se vuelve un contrapunto con la voz de su libro *Poder y desaparición* –una voz presente aunque elidida, ya que no está escrito en primera persona–, que desde su primera edición en 1998 ha sido y es tan importante para pensar los modos del poder concentracionario de la última dictadura.

Hay en la historia escrita por Pilar también una insistencia alrededor de dilucidar su participación en la militancia y la guerrilla: "no fuimos a ciegas ni engañados; comprendíamos, hasta donde nos era posible, que se ponía en juego la vida y estábamos dispuestos a darla [...]. No se trataba de un impulso de muerte; al contrario, amábamos furiosa y tiernamente la vida" (p. 23). La pulsión vital está presente en el despliegue de ese amor, en el casamiento a carcajadas –dos menores escandalizando a los adultos, haciendo peligrar esa unión civil–, en los momentos de intimidad, de complicidad en la política y la vida cotidiana –a menudo clandestinas–, en las hijas esperadas, concebidas en la esperanza de la revolución, empujando la vida.

> El 3 de enero de 1975 nació nuestra hija mayor, Mercedes. Ya eran tiempos de mucha dificultad, pero aun así –o tal vez por eso

> mismo– queríamos tener hijos. La posibilidad de la muerte o, mejor, la cercanía de la muerte obligaba a "empujar" la vida.
>
> Tal vez por eso tantas parejas militantes tuvieron sus chicos entre 1974 y 1978. Había que vivir, seguir viviendo de alguna manera (p. 49).

Los nombres de guerra van por sí solos armando también un árbol genealógico, en sus metamorfosis y repeticiones. Horacio será Petrus-Ignacio-Armando; Pilar es Mercedes o la Merke; la hermana de Horacio, que es Alcira o Pochita, será otra Pilar; y hay aún una Pilar más, que será Pilarcita o Pilita, prima de, precisamente, una otra Mercedes y una María. Los nombres de guerra de las adultas y los nombres elegidos para esas bebas se entrecruzan y potencian, porque nombran el deseo de un porvenir. Un deseo cifrado en el futuro de esas hijas nuevas.

El apartado escrito por Mercedes, "Una historia rota", se propone explícitamente trabajar con su historia igual que como trabaja el polvo de oro japonés para reunir la porcelana quebrada. Afirma que escribe desde la cicatriz no sólo para repararla sino para evidenciar esa cicatriz; para mostrarla no como falta sino como origen de algo que, incluso, puede ser bello. Precisamente es un fragmento del final de su texto el que retoma Ana Longoni para titular su prólogo "Algo vivo que ha crecido de tu muerte". Mercedes cuenta-imagina la prehistoria familiar: incluso la de sus abuelos paternos antes de su padre. Es la prehistoria de Horacio, antes de convertirse en Petrus.

Mercedes habla de "presencia evaporada" en lugar de ausencia. Su texto lleva la precisión cariñosa del que reconstruye, de quien arma ficciones sin faltar a la verdad ni a la imaginación. Dice: "No existe manera de llegar a ti, estás perdido para siempre y sólo quedan restos que, unidos, pueden construir cualquier cosa. No sé cómo se hace memoria" (p. 91). Su ejercicio pone en práctica una memoria que, como no puede recordar, debe inventar a partir de lo

que queda.[11] La artista Lucila Quieto intentó, a fines de los noventa, una reconstrucción imposible de algo que no tenía: un retrato con su padre desaparecido. Sus fotos mostraban un encuentro imaginario y verdadero a la vez. Sus imágenes evidenciaban certera y sutilmente la imposibilidad de este encuentro, en los trazos y marcas de las fotos viejas arrugadas de tanto ser tocadas y miradas por esos hijos e hijas.[12]

A diferencia de la voz de Pilar, en el texto de Mercedes es la duda de la hija lo que empuja la historia: "No sé cómo sostener esta pretensión de rearmar una historia" (p. 90). Mientras que la madre sabe, la hija vacila. Y cuando la hija duda aparece su *yo*, la primera persona en una historia que se le escapa. Porque, en lugar de recuerdos, ella tiene un "pueblo fantasma" o "animales imaginarios". Usa tres asteriscos –casi puntos suspensivos– para poner codas a la historia. Trae excursos y disculpas a la vez: "no puedo", dice. En estas codas, además de la primera persona, aparece la segunda: "es tan extraño pensarte a la edad que hoy tienen mis hijos" (p. 98).

En los parágrafos escritos por Mercedes, Pilar aparece mencionada como Pilar, subrayando que allí no es tanto su madre como la militante y la esposa. A pesar de ello, es significativo el momento en que el texto describe el secuestro de la madre, distanciada respecto de ser ella misma una de las niñas y aludiendo a la visión de una imagen, similar a las fotografías del archivo familiar:

> Carmen y José, los padres de Pilar, tomaron en brazos a las niñas, de dos años y cuarenta días respectivamente, y se las llevaron a su casa en un intento de sostener el mundo que se les derrumbaba a pedazos. Su única hija había desaparecido. Esa noche Pilar soñó con su familia –esposo, hijas, padre y madre–, todos inmóviles como en una foto fija, despidiéndola con un gesto de la mano. Era el 7 de mayo de 1977 (p. 107).

[11] Un pasaje de su texto, por ejemplo, imagina o ficcionaliza detalladamente el primer día de clases de su padre en el Colegio Nacional de Buenos Aires.
[12] Trabajé la obra de Lucila Quieto en Fortuny (2014 y 2021).

El nudo del texto de Mercedes quizás sea el juego que arma con las palabras transcriptas de una carta de Horacio para sus padres y las niñas. La carta fue grabada por Horacio desde el exilio, en cinta magnetofónica, en junio de 1978, mientras Pilar estaba secuestrada y su destino era obviamente incierto. Una grabación que sale del archivo familiar y aparece aquí intervenida, al intercalar la propia voz de la hija entre los fragmentos de la escritura paterna. Alternando sus voces, Mercedes interpreta, inquiere o se desconcierta con la carta de su padre. Las voces se suceden, el padre dice y la hija explica, pregunta, informa, cuestiona. Como en una foto, ella recorta y pone foco –saltea partes de la misiva, ahorra listas "que no vale la pena numerar" (p. 114)–.

Con el correr de los saltos y a pesar de las marcas tipográficas que las diferencian, las voces se mezclan. La voz de la hija es anacrónica: no por fallida sino, tal como describe Didi-Huberman a lo anacrónico, porque propicia un montaje de tiempos heterogéneos. Así, la voz de la hija es, entonces, terrible.

Mercedes se pregunta, por ejemplo, por qué no se habrán replegado unos meses antes, por qué "no habrán caído sin arrastrarte en su derrumbe como una de las últimas presas que se llevaron viva entre sus garras" (p. 115).

En la página siguiente se da este "diálogo" alrededor de la desaparición de la hermana de Horacio, Pochita. Luego de que el padre –al tanto de que Pilar podía realizar ocasionales contactos con su familia desde su detención clandestina– dijera que: "Lo de Pochita lo que hay que pelear es por lograr que, de alguna forma, dé señales de vida y aparezca". La hija contesta, amargamente: "No pudo dar nunca señales de vida porque para entonces ya estaba muerta, aunque su cuerpo apareció muchos años más tarde" (p. 116).

Unos párrafos más adelante, intercalando directamente una segunda voz, la hija dice: "seguramente era también lo que más presionaba tu cabeza que debió estar abrumada y confundida, procurando ver algo entre la bruma" (p. 117). Y, sabiendo que no encontrará del padre más respuesta que lo ya escrito, más adelante

la hija continúa, inquiere: "¿Con quiénes hablabas, quiénes eran tus interlocutores imaginarios? ¿En qué idioma te dirigías a ellos? Probablemente en el que habías empezado a hablar contigo mismo para evitar caer llorando de rodillas ante una realidad demasiado terrible" (p. 119).

Hacia el final del texto, hay un nudo de lo inimaginable en esta historia. El relato de la hija puede imaginar la historia sólo hasta el momento puntual en que secuestran al padre en un avión, en el aeropuerto Galeão de Río de Janeiro. Sobre lo que acontece a partir de ahí, la desaparición y el asesinato de Horacio, ya no podrá escribir:

> Y a partir de este punto no puedo seguir, porque lo que sigue es el horror y no puedo pensarte sumergido entre el dolor y el miedo. Mi mente se rehúsa a acompañarte en ese viaje. Sólo puedo llegar hasta aquí, a los límites entre el mundo de los vivos y ese otro espacio del inframundo donde estuviste seis meses hasta ser asesinado. No sé cómo te mataron, no sé a qué tormentos te sometieron, no sé dónde están tus huesos. Me quedo mirando desde la ventana sin atreverme a dar un paso hacia el abismo. [....] Me quedo mirando tu imagen que se disuelve a lo lejos, con una memoria a la que le cuesta recordar, con un montón de pestañas arrancadas para pedir el deseo de que volvieras, con una esperanza necia a la que le costó muchos años aceptar que no regresarías a despertarme alguna mañana.
>
> Una historia rota que se fue recomponiendo como pudo, con resinas y pegamentos diversos. (p. 127)

Para concluir un texto en el que Mercedes se ha propuesto "construir una historia tejiendo mi vida con tu muerte" (p. 93), ella *le cuenta* en segunda persona algunos detalles de las vidas de sus familiares (su esposa, su madre, su padre, su sobrina; incluso ella misma y su hermana y los hijos que han tenido, es decir, las hijas y los nietos de Horacio). En una suerte de actualización del árbol genealógico con sus viejos y nuevos integrantes, narra algo del futuro que ese pasado no llegó a conocer.

Mercedes afirma que lo que les quedó fueron las fotos –aquellas sobre las que trabajará su hermana–. "Intento mirarte *a través* de ellas, con los ojos de quien sigue un rastro que conduce a un lugar imposible" (p. 91). Es en este *a través* por el que las imágenes parecen puntuar un más allá fantasma, imaginado.

Uno de los primeros trabajos de Horacio fue ser ayudante de fotógrafo, una pasión heredada de su padre. Afortunadamente para las hijas, numerosas fotos familiares y filmaciones cotidianas suyas realizadas por su abuelo aún se conservan. Es el gran archivo de imágenes familiares fotográficas y filmaciones de Horacio, tomadas por su padre, Domingo. También conservan sus cartas y casetes grabados: son objetos que cargan testimonios y memorias.

En el libro hay dos momentos en que se utilizan las imágenes de este archivo.

El momento que está más al final consiste en una serie de imágenes y retratos de Horacio en entornos de agua, de río, que acompañan el breve y contundente texto de María, "Cuando el río vuelva al mar". El texto de María ocupa una sola página y enfrente de esa página está la última foto a página completa del libro: un Horacio adolescente, con gesto seductor, posiblemente en la que sea la casa familiar en El Tigre. Escribe María, entre mareas e infancia, mezclando los tiempos y tironeando el futuro: "Te andaré siempre buscando y, al final del tiempo, cuando el río vuelva al mar, nos reconoceremos" (p. 140).

El otro momento del libro en que aparece un bloque de imágenes está ubicado en medio de los dos textos más extensos, luego del de Pilar y justo antes de la historia rota de Mercedes. Es una serie de seis imágenes familiares elegidas, editadas y recortadas por María y que llevan como epígrafes los fragmentos de una carta de Horacio. María hace zooms y reencuadres, como señalando un *punctum* que no hay que ignorar. La primera es una imagen de Horacio con sus hijas, una en sus hombros, la otra parada abrazándolo, y debajo se lee "Queridas hijas: no es mi intención que sean estas líneas que hoy les escribo el sustituto de mi presencia" (p. 73).

Le siguen dos retratos, uno de cada niña, desenfocados: ¿es que un abrazo a la altura del cuello parece dejarla sin aliento?, ¿cómo mira a cámara esa niña, su pequeño cuerpo en un entrecruzar de manos adultas y plantas? Hay una imagen, quizás la que más carga el nudo de esta historia: una foto recortada de tres niñas sentadas, sin cabeza y abrazadas a muñecos de peluche. A falta de rostros, la mirada se detiene en el nerviosismo de tres pares de manos enlazadas en cada regazo sosteniendo los juguetes. A partir de estos recortes y *close up* de María, la imagen familiar se ensombrece o trastoca levemente. Se hace explícita.

Por último, la tapa del libro muestra una foto de los cuatro, en el exilio, a poco de reencontrarse y a poco de perderse, encuadrados por un simbólico óvalo rojo prestado ahora al retrato de la familia que, como reza el subtítulo, ha sido atravesada por la militancia. En este libro/semblanza de Horacio se hace evidente el peso del *nosotras* del título, cada vez más relevante. Imposible no leer ese *nosotras* desde una mirada crítica y feminista del presente. Tres chicas, tres mujeres, tres hijas y madres cuentan, sin dudas, una historia que, ahora, es toda de ellas.

Los archivos y nosotras

En la instalación de Bettini –muebles mutilados y ficticiamente reconstituidos en su reflejo–, la desaparición y el exilio han implicado una identidad tensionada entre una parte real, una vida vivida, y una parte imaginada que "hace las veces de" una vida.

Quisiera retomar esta idea de convivir con una parte imaginada, la necesidad de la construcción y la ficción de una vida, ese diez por ciento del subtitulo del libro de Mariana Eva Perez,[13] que en los muebles de Bettini parece ocupar el cincuenta o setenta y cinco por ciento, según el caso, y que en el texto de Mercedes

[13] Me refiero a *Diario de una princesa montonera. 110 % verdad* (Perez, 2021).

Campiglia toma también gran parte de la escena. La imaginación de estas hijas no se hará con nada o en la nada sino a partir del trabajo con archivos y documentos. Partiendo y desplegando de ellos cosas nuevas que ellos mismos no contienen. Rearmándolos para narrar su propia historia. Imaginando con el archivo, desde el archivo, contra el archivo. Hacen del archivo punto de partida y de llegada. No sólo dando cuenta, como afirma Derrida (1997), de que la estructura archivante de cada uno arma su posible archivable, sino subrayando que cada mirada se lleva una versión propia del archivo. Cada interrogación al archivo le hace nuevas preguntas y arma futuros posibles desde estos pasados terribles. Incluso sobre los mismos archivos familiares ya recorridos por otros y otras. Las generaciones traen e imaginan futuros posibles desde los archivos, a veces con una mirada irreverente. La potencia del archivo contiene incluso su desarme, su apropiación material e imaginaria.

Bibliografía

Bettini, Gabriela (2022). *Raíces secundarias. Secondary roots*. Madrid: Sabrina Amrani.

Callado Estefanía, Alexis (2015). Larga distancia.

https://www.gabrielabettini.com/LARGA-DISTANCIA-I

Calveiro, Pilar, Mercedes Campiglia y María Campiglia (2024). *El Petrus y nosotras. Una familia atravesada por la militancia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cragnolini, Mónica (2011). Ser en el exilio: la existencia en el modo del desarraigo. En M. Burello, F. Ludueña Romandini y E. Taub. *Políticas del exilio*. Caseros: EDUNTREF.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta.

Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas.* México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Fortuny, Natalia (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.

Fortuny (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político.* Buenos Aires: Ediciones ArtexArte.

Perez, Mariana Eva (2021). *Diario de una princesa montonera. 110 % verdad*. Buenos Aires: Planeta.

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

El archivo en movimiento

Impulso, búsquedas y desplazamientos. De *Los Rubios,* de Albertina Carri, a *Tiempo Suspendido,* de Natalia Bruschtein

Lea Hafter

El modo en que el cine se ha acercado a los hechos traumáticos de nuestra historia reciente ha dado lugar en los últimos veinte años a un conjunto de películas con una identidad particular, que determinaron en el campo cultural un punto de quiebre con respecto a las memorias. Conocidas como documentales en primera persona o documentales subjetivos, esas mismas películas, pensadas en el contexto en el que los estudios sobre el archivo resultan centro de reflexiones y prácticas, mantienen con este una relación nunca idéntica, entendiéndolo en una dinámica concepción. Dentro del corpus que comprende estos relatos audiovisuales, propongo volver sobre dos obras, *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), y *Tiempo suspendido*, de Natalia Bruschtein (2015), dos películas que, separadas por un lapso relativamente breve, dan cuenta desde su impulso constitutivo de los usos del archivo y sus desplazamientos.

Relatar el pasado en clave subjetiva

Los documentales en primera persona,[1] que se caracterizan por una marcada subjetividad, proponen una voz que se entreteje, se inserta e incluso en ocasiones se impone en el relato acerca del pasado –nuestro pasado–, así como han dado lugar también a diversos debates que resuenan todavía en el presente.[2] Se trata de propuestas en las que, inicialmente, jóvenes directores realizan un ejercicio de la memoria desde una nueva mirada, donde "al mismo tiempo que se decantan por una estética y unos procedimientos típicamente posmodernos, convergen en el problemático y resbaladizo terreno de la representación de la historia y la memoria" (Quílez Esteve, 2007, p. 71).[3]

En ese contexto, *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), marca por distintos motivos el ingreso a esta serie cinematográfica, donde se desbordan los límites de la ficción y el documental (Bartalini, 2019, 2020).[4] Numerosos trabajos la han tomado como centro de

[1] Solamente para dimensionar el fenómeno de estas obras que abordan hechos relacionadas a la última dictadura en nuestro país recupero algunos títulos: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007) y *El padre* (Mariana Arruti, 2015).

[2] Un detallado recorrido de Carolina Bartalini (2019) recompone los principales hitos en torno a dichos debates.

[3] Clara Krieger (2007) señala tempranamente algunas características del documental subjetivo dentro de la renovación formal del género, y postula como seña de identidad el hecho de que "los directores de documentales subjetivos se asumen como sujetos de la acción y sujetos de la búsqueda. No disimulan los procedimientos de la puesta en escena [...]. Sin tomar distancia del objeto de investigación, entienden que hay mucho de ellos en ese objeto..." (p. 37). En palabras de Gonzalo Aguilar, se trata de búsquedas de una nueva generación de realizadores donde "la pregunta sobre la memoria los ha llevado a reflexionar sobre los modos de representación del género documental" (2007, p. 31).

[4] Al respecto, Carolina Bartalini afirma: "El documental de Albertina Carri se constituyó como la escena fundante de la serie de producciones audiovisuales y literarias de la llamada 'generación de los hijos', noveles artistas que comenzaron a producir en los albores del siglo XXI y abordaron, a través de la exploración estético-política, la búsqueda de información sobre los padres y madres detenidos, asesinados, desaparecidos o exiliados durante la última dictadura cívico-militar" (2020, p. 95).

sus análisis críticos,[5] razón que obliga a situar claramente los alcances de la presente propuesta, esto es, pensar *Los rubios* en tanto representación de la memoria desde y con el archivo. La película configura un relato de búsqueda –"creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome" (00:34:46), dice Carri en este intento audiovisual por saber quiénes fueron su madre y su padre– y en el camino de esa búsqueda se sumerge en el archivo fragmentario e imposible para atravesar la historia.

Por su parte, más de una década después, *Tiempo suspendido*, de Natalia Bruschtein (2015), –en una propuesta quizás menos rupturista y con sesgos que la ubican, para el espectador, algo más cerca del género documental tradicional– se construye desde el reconocimiento de un inevitable cambio generacional y tensiona el archivo como eventual punto de llegada. Natalia Bruschtein decide mostrar los últimos años de su abuela, Laura Bonaparte, Madre de Plaza de Mayo y referente insoslayable en la búsqueda de justicia y la lucha contra el olvido, en un relato que se presenta como una batalla (¿ganada?) contra la pérdida de memoria y desaparición de su abuela.

Entender qué ocurre entre una y otra película, específicamente en lo que atañe a las formas en que el archivo como pulsión, como imposibilidad y como resto se materializa *en* y *entre* cada una de ellas, es la clave para pensar los intersticios del archivo en la configuración de la memoria en el relato audiovisual. Es así que, al abordar de qué modo se relaciona cada película con el archivo, emergen dos modalidades que permiten entender los alcances de dicha relación. Por un lado, aparece el archivo como material en la construcción de estos relatos, es decir, la utilización de distintos tipos de documentos, el archivo como insumo, para la confección material del relato. Por el otro, de manera paralela y constante, puede visualizarse en cada una de estas propuestas el archivo

[5] En ese sentido, los trabajos de Gonzalo Aguilar (2006) y Ana Amado (2009) pueden considerarse señeros para los siguientes abordajes de la obra de Carri.

como categoría o noción que se inscribe, despliega y disemina también en la construcción de cada una de las películas seleccionadas.

El archivo como punto de partida

Más allá de esta propuesta en particular y de las relaciones del cine con el archivo en un sentido general, es preciso reconocer como punto de partida que, de un tiempo a esta parte, la preocupación por el archivo se ha vuelto centro de debates, intercambios y producciones. Lila Caimari (2020) describe certeramente este fenómeno, cuando afirma: "Todo parece haberse convertido en archivo, o ser 'tocado' por el archivo, o evocarlo de alguna manera. Esto era inimaginable hace no tantos años" (p. 223) y se centra en el análisis de su impronta latinoamericana al "caracterizar a grandes rasgos algunos elementos de lo que en principio podríamos llamar el Momento Archivos, punto de cruce de tendencias globales que cada disciplina refleja de maneras propias, y dinámicas locales que van delineando zonas de giro particular" (p. 223). Esta manera de pensar, situar e interpelar al archivo sucede de manera interdisciplinaria, y cuando se trata de la memoria y sus representaciones, parece tomar nuevos rumbos, despegados de aquellas concepciones que lo presentan como un todo y cuya seña de identidad sería la de representar un orden natural y objetivo. En ese sentido, las películas aquí abordadas parecen alejarse, justamente, de esas premisas identitarias que portan las definiciones tradicionales del archivo, para acercarse a la propuesta que Andrés M. Tello plantea en *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo* (2018), cuando cuestiona el "concepto convencional de archivo" que "tiende a despolitizar la cuestión misma de la producción, reproducción, administración, gestión, circulación y acceso a los archivos", un concepto entendido como "principio naturalizante de la constitución orgánica de los registros" y sostiene que "el archivo nunca puede reducirse al resultado de una actividad administrativa

autárquica o aislada del resto del cuerpo social, ya que es más bien el producto heterogéneo de un conjunto de relaciones y tensiones sociales mucho mayor". Pero además agrega que "cuestionar la metáfora orgánica del archivo" implica también poner en cuestión "las prácticas sociales de sus organismos artificiales, de sus artefactos sociales y tecnologías políticas, y por lo tanto, es impugnar al mismo tiempo la naturalización del orden que el establecimiento de sus jerarquías y clasificaciones imponen sobre la producción social" (p. 28). Comprender el alcance del cuestionamiento a esta noción del archivo como orden total y natural permite pensar que cuando se trata de la memoria y de su representación, tanto en *Los rubios* como en *Tiempo suspendido,* el archivo ha sido concebido desde ese mismo gesto desnaturalizador. De esa manera, el archivo se inscribe en cada uno de los relatos mediante un movimiento consciente de su condición tanto fragmentaria como inestable (Didi-Huberman, 2021).

Ambas directoras parten, para la inscripción de sus relatos, del reconocimiento de que: "El archivo, en tanto que máquina social sin estructura primitiva, opera sufriendo discontinuidades, fisuras y desplazamientos" (Tello, 2018, p. 29). Ambas también se sumergen en el pasado, excavan y exhuman –en términos de Benjamin (1991)–[6] para revelar en cada acto la condición del archivo siempre incompleto, siempre en movimiento.

El archivo como material o insumo de creación, el impulso de archivo

Tanto *Tiempo suspendido* como *Los rubios* utilizan diversos materiales de archivo a lo largo del entramado del relato, respondiendo parcialmente a lo que Hal Foster (2016) describe como el impulso

[6] "Quien procure aproximarse al propio pasado sepultado, debe comportarse como un hombre que excava" (Benjamin, 1991).

de archivo en el campo del arte. En principio, también resultaría válido reconocer que la película de Natalia Bruschtein exhibe en su composición una gran cantidad y variedad de materiales de archivo, mientras que Albertina Carri, en *Los Rubios*, aparenta utilizar en menor medida este recurso. Sin embargo, esa distinción revela una conexión particular con los materiales o, antes bien, con la significación sobre el archivo que cada uso inscribe en el mismo proceso de realización de las películas.

En el caso de la obra de Carri, el material de archivo aparenta ser escaso no tanto por un rasgo cuantitativo sino por el modo en que este se muestra, en tanto su utilización revela un problema con el archivo, con su condición de verdad, objetividad, totalidad; si el tema central de la película es la búsqueda imposible de una ausencia, los alcances y significaciones de esa acción se imprimen en la modalidad de utilización de los materiales de archivo.

La forma en que le es revelado el pasado, su pasado y el de sus padres, parece no servirle a Carri principalmente porque se encuentra mediado:

> ...la familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes; los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político [...]. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones (00:34:16).

Esa mediación se volverá visible en el relato, porque es la condición del contacto con los materiales del archivo utilizados en la creación, razón por la que se los presenta fragmentados, difusos, móviles. Si la desaparición y la ausencia son el núcleo de la propuesta de la directora, entonces el archivo o, mejor dicho, los materiales de archivo utilizados como insumos aparecerán tratados desde esta impronta: se mostrarán en retazos, difusos, mediados, esquivos. Se suceden entonces desde un álbum de fotos familiares dentro de un auto en movimiento, donde poco y nada puede

distinguirse, primeras imágenes de este tipo, en blanco y negro; para el espectador resulta casi imposible acceder a esas fotografías que se saben allí, pero que además serán en el final del plano tapadas con una lámina de papel de seda, del mismo álbum, que vela la imagen (00:08:30-00:08:34). Luego, hay muchas más fotografías, a color, en blanco y negro, superpuestas, pegadas en una pared, descontextualizadas (lentos paneos de un poco menos de minuto de duración: 00:22:54 y 00:32:50); fotografías mezcladas y apiladas sobre una mesa que se suceden entre las manos de Analía Couceyro, la actriz que interpreta a Albertina, durante la escenificación de una entrevista telefónica con el Equipo Argentino de Antropología Forense (00:20:01); fotografías familiares intervenidas, recortadas (00:58:23). También una voz, la de Couceyro, leyendo apenas pasado el inicio de la película las palabras escritas por Roberto Carri en su libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (00:02:00); y mucho después, cerca del final, la aparición, entre otros papeles, del ejemplar de la revista con su artículo "El oficio del sociólogo" (01:11:03). Y más aún, el archivo de las entrevistas previamente realizadas a testigos y familiares, a compañeros que conocieron a sus padres, imágenes que alternan el registro del trabajo de campo (00:03:27; 00:58:14) y entrevistas que se reproducen y acumulan en las pantallas encendidas que toma la cámara (00:33:29), en los rótulos de casetes de VHS amontonados (00:14:10), entrevistas cortadas, interrumpidas, desencuadradas, manipuladas (00:14:20; 00:33:50). Las imágenes de estas entrevistas suelen aparecer en los monitores durante escenas ficcionalizadas, donde Couceyro compone a Carri mientras trabaja, escucha y observa los materiales recolectados (00:13:25; 00:14:20; 00:24:00).[7]

Finalmente, una somera enumeración de los materiales de archivo utilizados en la creación de *Los rubios* demuestra que su

[7] Incluso aquella entrevista que, mediante el recurso de la ficcionalización, da cuenta de una ausencia resistida y distanciada (00:08:44). El gesto audaz de Carri con respecto a la utilización del testimonio en el cine documental fue comentado y analizado reiteradamente (Amado, 2009; Bartalini, 2019).

presencia no resulta escasa o limitada, antes bien puede observarse que esto es efecto de su uso e inclusión, donde opera una intención para colocarlos en otro plano, alejarlos, cuestionar su valor de verdad objetiva o al menos desnaturalizar la lectura que se les otorga tradicionalmente. En *Los rubios,* la relación con los materiales de archivo es compleja, principalmente porque se enrarece sus formas de aparición en ocasiones mediante recursos formales como el encuadre o la ficcionalización de escenas, recursos que producen el distanciamiento y con ello la desnaturalización del valor de verdad, otorgado usualmente a este tipo de documentos. Frente a la certeza, Carri se detiene, y propone insistir incómodamente en la duda.

Por su parte, y de manera inversa, *Tiempo suspendido* exhibe en su realización una abrumadora cantidad de materiales de archivo. Aparece incluso una insistencia casi feroz en su presencia durante la construcción del documental. Se encuentran, por ejemplo, fotografías de Laura (en una secuencia que va desde 00:01:37 hasta 00:01:56),[8] de su familia (00:00:57), diapositivas (00:01:17), papeles personales (00:00:26), documentos institucionales (00:00:46), entrevistas (00:31:29), películas (00:53:13), textos escritos por Laura (el primero, el "discurso de Laura en la Facultad de Derecho, marzo 2006, Argentina", en la voz de su nieta Natalia, 00:02:07-00:03:01); en suma, una serie de documentos que se suceden incansablemente mediante una operación a su vez contrapuesta a la inscripción de la ausencia progresiva de la misma Laura Bonaparte, del borramiento de su memoria. Porque a medida que las aparentes certezas de la presencia de lo que estuvo allí se muestran en pantalla, al mismo tiempo se hilvana la certeza de la ausencia.

Más allá de la profusa utilización de materiales de archivo, en *Tiempo suspendido* una y otra vez aparecen, al igual que en la película de Carri, las fotografías familiares, y sin embargo su

[8] No se detalla la totalidad de materiales, solamente se realiza una referencia, en cada tipo documental, a un ejemplo entre aquellos que aparecen en el documental.

utilización resulta diferente, puesto que se busca plasmar otro significado. Si bien en un principio este material parecería estar dando cuenta del pasado como huella certera de lo acontecido, el empleo que Bruschtein realiza de este recurso cobra paso a paso otra dimensión, que se encuentra directamente relacionada con la construcción de identidad de su abuela Laura a lo largo del relato. A través de diferentes secuencias, las fotos del archivo familiar son utilizadas primero para recordar los nombres de quienes ya no están, pero también, de pronto, para equivocarse sobre esos mismos nombres, para no reconocerlos y aún más, hacia el final, para que Laura no se reconozca a sí misma.

Este trayecto puede observarse cuando, pocos minutos después de comenzado el documental, y tras una serie de planos de viejas fotografías en blanco y negro acompañadas de anotaciones de nombres y lugares sobre las hojas del mismo álbum que las sostienen, aparece una fotografía que ocupa el plano entero; en ella se observa a una joven, de pie, en traje de baño, mientras fuera de cuadro la voz de Natalia pregunta: "¿y esta quién es?", a lo que la voz de Laura contesta "¿y quién va a ser con malla de baño?, la única de la familia, Laura"; para que el plano deje observar ahora las añosas manos de Laura sosteniendo esa misma fotografía (00:08:07-00:08:33). La escena continúa, Laura vuelve a reconocerse en otra fotografía, y luego Natalia le propone "¿y acá? mirá", mientras deja sobre el montón una fotografía que muestra en la playa a un hombre, una mujer, tres niños y una niña.[9] "Ah, esta es la foto que nos sacaron a toda la familia", dice Laura, y sin embargo, infructuosamente busca reponer los nombres mientras señala a cada uno de los personajes que allí se muestran, en un intento fallido, excepto cuando se trata del propio rostro: "Esta, yo" (00:09:18). Pero esa certeza también se desvanecerá cuando, avanzado el documental,

[9] Esta misma fotografía ya ha aparecido en pantalla al comienzo, durante el fragmento que lee Natalia del discurso de Laura, cuando sentencia: "la última foto es, definitivamente, la última, el tiempo desaparecido, suspendido" (00:02:50).

cerca del final, sentadas una junto a la otra, nieta y abuela repasan una serie de materiales guardados en un gran baúl; entre los documentos, la cámara se detiene en una vieja nota periodística que contiene la fotografía de Laura. A diferencia de lo sucedido en el inicio, la propia imagen será aquí, finalmente, el rostro en el que Laura ya no podrá reconocerse: "¿Quién es esta?", pregunta al ver la imagen, y Natalia responde: "¿No te reconocés?", asombrada, Laura, ahora lejos de la afirmación "Esta, yo", preguntará: "¿Esta soy yo?" (00:55:43).

La naturaleza de los materiales del archivo, en este caso las fotografías familiares, se asemeja a las elegidas por Carri, pero es en su utilización y significación donde difieren. La presencia de las fotografías familiares en *Tiempo suspendido* confirma, repone y afirma en cada escena la huella de lo acontecido, cuando la memoria individual parece no poder seguir haciéndolo; la imagen es presencia pero sobre todo prueba frente a la pérdida de la voz y memoria de Laura, quien, en un significativo gesto que vuelve sobre todo lo mostrado en el relato, afirma ya avanzado el recorrido: "Después de todo la desmemoria no está mal" (1:00:10).

En cuanto a la utilización del material audiovisual como insumo para la realización, en *Tiempo suspendido* se produce un acontecimiento cinematográfico y archivístico que resulta preciso señalar. Mediante la técnica del montaje, la directora construye una superposición de tiempos donde Laura cuenta el mismo episodio de la desaparición y tortura de su exmarido y la desaparición de sus hijos (00:23:08-00:23:43). Frente al espectador se proyecta un único relato enhebrado por la voz de Laura, en espacios íntimos, construidos de manera similar –plano corto, un sillón, papeles, libros, Laura narrando sin mirar a cámara– en diferentes momentos de la historia, en blanco y negro en 1979, y a color en 1993,[10] donde la temporalidad es socavada mediante un montaje que la

[10] Se trata respectivamente del documental *Esta voz entre muchas*, de Humberto Ríos y de la entrevista realizada por Alejandro Fernández Moujan.

desarticula, proponiendo un anacronismo continuo, un verdadero tiempo suspendido.[11] De esta manera, si en *Los rubios* las entrevistas aparecen una y otra vez con diversos recursos que provocan su desnaturalización y extrañamiento, en la película de Bruschtein sucede otro tanto, pero con un alcance y significado diferentes. No se trata de mostrar las dificultades de la búsqueda de una ausencia, sino de encontrar el modo de contar frente a su inminencia.

En suma, entre la profusión del uso de los materiales de archivo de un documental y la relación conflictiva que presenta el otro, *Tiempo suspendido* y *Los rubios* coinciden en el empleo particular de estos recursos para la construcción del relato. Mientras tanto, sucede en ambas propuestas lo que Foster señala cuando afirma que: "estos archivos privados cuestionan a los públicos: pueden verse como órdenes perversos que tienen por objetivo perturbar el orden simbólico en general" (2016, p. 122).

Hacia una noción de archivo en la pantalla

Si, como afirma Achille Mbembé, "[n]ingún archivo puede ser el depositario de toda la historia de una sociedad, de todo lo que ha sucedido en esa sociedad" (2020, p. 3), tanto Carri como Bruschtein parecen partir de esta premisa para comenzar a articular sus voces.[12] En tanto ambas directoras dan cuenta de la condición inesta-

[11] Cabe señalar también que, a lo largo de todo el documental, la directora propone un encabalgamiento de escenas a través de la superposición en la imagen hacia el final de una escena del audio de la siguiente, provocando con ello un *continuum* mediante el suspenso del corte completo entre plano y plano.

[12] Más aún, sus relatos permiten asegurar que "[a] través de documentos archivados, se nos presentan piezas de tiempo para ser ensambladas, fragmentos de vida a ser puestos en orden, uno tras otro, en un intento de formular un relato que adquiere su coherencia a través de la habilidad de armar vínculos entre el principio y el fin. Un montaje de fragmentos crea de este modo una ilusión de totalidad y continuidad. De este modo, igual que con el proceso arquitectónico, el tiempo entretejido por el archivo es el producto de una composición" (Mbembé, 2020, p. 3). Es en esa composición donde intervendrán.

ble e incompleta del archivo, confirman una vez más con cada uno de sus relatos que "lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado" (Didi-Huberman, 2021, p. 15). Sin embargo, existe una distancia entre ambos documentales, alojada en las condiciones del archivo con el que cada directora se relaciona para crear su obra. Esto puede observarse principalmente en la presencia de los espacios que se construyen y por los que transita cada propuesta.

Desde un comienzo, Albertina Carri en *Los rubios* parte de un archivo no constituido como tal, mucho menos institucionalizado, el archivo allí es de otra naturaleza, de materiales que ella misma transmuta, y en ese gesto emerge lo que Jacques Derrida (2009) reconoce como cenizas. Por su parte, el archivo de Natalia Bruschtein, como cineasta, que toma el de Laura como protagonista de su historia y de la historia, es un archivo consolidado, en vías de domiciliación –al menos en el documental–, que se afianza a medida que la voz de la protagonista se apaga. En ese sentido, en ambas propuestas resulta central determinar cuál es el espacio del archivo, quién lo resguarda, cómo lo hace, y cómo, además de bajo qué condiciones, se puede acceder a él. Mientras que en *Los rubios* el espacio de la domiciliación del archivo es una búsqueda constante –que va desde viajes en auto (00:46:03), secuencias de *stop motion* protagonizadas por figuras Playmovil (00:00:21), el campo (00:01:07), un estudio (00:39:59), el banco de un parque (00:10:05)–, en *Tiempo suspendido* el archivo con el que trabaja la directora comienza localizado claramente desde el inicio en un espacio institucional, el material de archivo se consulta en una biblioteca. Se trata precisamente de una de las salas de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, espacio tradicional que, además, reafirma en la escena sus rasgos de identidad: el tiempo demorado, la luz tenue, el mobiliario, el cuidadoso silencio, todos ellos elementos que configuran el lugar donde, se infiere y reafirma, se alojan manuscritos, papeles institucionales, fotos y diapositivas, como muestran los primeros planos. El documental retorna a esa misma escena en numerosas ocasiones, pero la precariedad y fragilidad del archivo permanecen acechantes. Cercano

el final, se produce la ya mencionada escena donde nieta y abuela conversan mientras repasan una serie de diferentes materiales del archivo personal de Laura, resguardados en un viejo y gran baúl, otro sitio previsible para documentos ordenados y al resguardo; y sin embargo ahora el espacio ya no es institucional, es el espacio privado y de la intimidad. Por otra parte, es preciso señalar que en *Los rubios* los espacios institucionales en relación al archivo no se encuentran completamente ausentes. Carri recorre en su búsqueda el edificio del Equipo Argentino de Antropología Forense (00:20:43) y el de la subcomisaria donde funcionaba el centro clandestino de detención "Sheraton", donde estuvieron secuestrados su madre y su padre (01:06:08). Pero al igual que sucede con las fotografías y las entrevistas, estos espacios se encuentran mediados, entre otras cosas, por la ficcionalización, si no desarticulando, al menos sí enrareciendo de ese modo el efecto previsible de un uso tradicional.

Algo sucede entre una y otra película, algo se inscribe con respecto al alcance del archivo y su relación tanto con el pasado como con la memoria. Se trata aquí de políticas de archivo. Algo cambió, afirma Graciela Goldchluk:

> Lo que empezó a cambiar en los últimos años es quién decide lo que vale la pena guardar. Lo que el archivo, como máquina intersubjetiva de comprensión y registro, viene a hacer es legislar sobre lo que puede tener existencia, pero para sorpresa de quienes razonan sobre lo evidente, esa máquina está siendo intervenida. (2022, p. 5).

Resulta evidente en ambas propuestas cinematográficas y, sobre todo en su distancia temporal, que en sus trabajos con y desde los archivos:

> No se trata de voluntarismo, sino de la confluencia de fuerzas contradictorias que suceden al mismo tiempo, la fuerza que guarda y la que expone, no por deseo personal sino porque es necesario proteger para que tenga vida más allá de mi [o una] intervención, para que sea objetivable (2022, p. 5).

Frente al pedido de "mayor rigor documental" (00:25:43) por parte del comité de preclasificación del INCAA, frente a la ausencia o distorsión de lo que el archivo muestra, el cine opera en *Los rubios* como un gran archivador.[13] Nuevamente, "hay ceniza ahí" (Derrida, 2009). Como también hay ceniza en los modos de comprender y habitar el archivo en *Tiempo suspendido*, cuando tras el relato sucedido en la pantalla, la voz de Laura afirma llegando al final: "Ninguna materia puede desaparecer. Es machacada, es usada para otras cosas, pero no desaparece. Nada desaparece, a menos que se entierre o se tire al río" (00:53:40). El archivo se articula justamente ahí.[14]

A modo de breve cierre

A lo largo de este recorrido, se ha intentado echar luz sobre la manera en que dos directoras, cuyas propuestas cinematográficas se centran en los modos en que los hechos traumáticos del pasado reciente de nuestro país resuenan en el presente, inscriben en sus obras, mediante el empleo de los materiales de archivo como insumos de composición, un modo particular de entender el archivo. Tanto Albertina Carri como Natalia Bruschtein trabajan con las huellas del pasado, pero en lugar de ordenarlas y acallarlas, estas parecen "adquirir vida propia" y de ese modo, con los archivos en las pantallas, con sus usos y disposiciones en la materialidad fílmica, se revelan a cualquier orden impuesto y dejan que las mismas huellas ocasionen "disturbios en el presente" (Mbembé, 2020, p. 4). En la distancia entre una y otra ficción se muestra, además, la relación con el archivo, o antes bien la fuerza de un archivo que se

[13] Sobre este punto, Natalia Taccetta (2016) explora parte de lo que sucede con el cine de Jean-Luc Godard. A su vez, las referencias al director francés en la película de Carri son señaladas por Gonzalo Aguilar (2006, p. 181).
[14] "Nada desaparece, a menos que se entierre", resuenan una vez más las palabras de Walter Benjamin (1991).

resiste no tanto a su supuesta desaparición y silencio, sino a su olvido, a su desmemoria. Aquí otra vez ceniza: mucho más resistente, como en una urna, la ceniza "por su desaparición misma, resiste a tantos y tantos eclipses, siempre conserva una posibilidad de volver, se echa incienso sin cesar, en el fondo eso es mucho más seguro que colocar el archivo en un hormigón sobrearmado" (Derrida, 2009, p. 41).

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amado, Ana (2009). *La Imagen justa. Cine argentino y política* (1980-2007). Buenos Aires: Colihue.

Bartalini, Carolina (2019). La crítica a la edad. *Los Rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos. *Nueva Revista del Pacífico* (71), 30-49.

Bartalini, Carolina (2020). Esto (no) es una película. Posautonomía y negatividad en *Los rubios* y las prácticas testimoniales del yo de la generación de las hijas e hijos de desaparecidos. *CeLeHis* (40), 94-109.

Benjamin, Walter (1991). Ausgraben und Erinnern. En Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften. Band IV: Kleine Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica, FAHCE-UNLP.

Bruschtein, Natalia (directora), (2015). *Tiempo suspendido*. Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., FOPROCINE/IMCINE.

Caimari, Lila (2020). El Momento Archivos. *Población & Sociedad*, *27*(2), 222-233. http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210.

Carri, Albertina (directora), (2003). *Los rubios*. Cine ojo.

Derrida, Jacques (2009). *La difunta ceniza/ Feu de la cendre.* Traducción de Daniel Álvaro y Cristina de Peretti. Adrogué: La Cebra.

Didi-Huberman, Georges (2021). El archivo arde. En Graciela Goldchluk y Juan Ennis (coords.), *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI* (pp. 15-38). La Plata: UNLP, FaHCE. https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174.

Foster, Hal (2016). El impulso de archivo. Traducción de Constanza Qualina. *Nimio* (3), 102-125.

Goldchluk, Graciela (23 de mayo de 2022). ¿Qué saben los archivos?. Archivos personales para hacer memoria. Conversaciones en el marco de la muestra "Afuera el sol es una explosión. Archivo personal de Celina Lacay desde la cárcel de Villa Devoto". Biblioteca Pública de la UNLP, La Plata, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.15110/ev.15110.pdf

Kriger, Clara (2007). La experiencia del documental subjetivo en Argentina. En María José Moore y Paula Wolkowicz (comps.), *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 33-49). Buenos Aires: Libraria.

Mbembé, Achille (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, *25*(31). https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe154/12428

Quílez Esteve, Laia (2007). Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un

caso paradigmático. En Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino hoy: entre el arte y la política* (pp. 71-85). Buenos Aires: Biblos.

Taccetta, Natalia (2016). La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico) de Aby Warburg a Jean-Luc Godard. *Crítica Cultural*, *11*(1), 29-48.

Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.

Artchivos desobedientes

“Para que no me olvides”

Marcas de la subjetividad en los artchivos de la segunda generación[1]

Verónica Estay Stange

En uno de los textos fundantes del “giro archivístico”, Jacques Derrida observaba que la “archivación”, asociada al acto de archivar, construye y modela el propio “contenido archivable” (Derrida, 1995, p. 16). Esta afirmación, cuyas consecuencias en términos de poder, autoridad y tecnologías archivísticas son exploradas en profundidad por el filósofo, parece también constituir el punto de partida para una reflexión sobre el rol de la enunciación en el archivo y, más aún, sobre la enunciación como lugar o “domiciliación” (en términos de Derrida) primera del archivo. ¿Quién “habla” y para quién?, ¿con qué finalidad?, ¿qué relato construye, reconstruye o deconstruye a través de ese acto de enunciación gracias al cual el archivo emerge como tal? Desde esta perspectiva, el *arkhé*, ese comienzo u origen que evoca la etimología del término “archivo”, no sería solo “de orden secuencial y de mandato” (Derrida, 1995, p. 11) –esto es, cronológico e imperativo (relativo a la instancia que institucionaliza el archivo)–, sino también de orden discursivo. Ya que, previamente a su institucionalización, todo aquello

[1] Este artículo ha recibido el apoyo del proyecto ECOS/ANID220002 (La posmemoria en Chile. Arte, literatura, testimonio).

que se transformará en archivo es el resultado de una selección y una puesta en discurso que, operando un corte en el *continuum* de los acontecimientos y de sus rastros, le otorga o busca otorgarle tal estatuto.

En este artículo me propongo explorar ese sustrato enunciativo tal como se manifiesta en las creaciones artísticas y testimoniales de la segunda generación de las dictaduras chilena y argentina. Al analizar en diacronía las formas de utilización de los archivos referidos a la memoria histórica, es posible observar en los "hijos" e "hijas" una marcada tendencia a explicitar el lugar desde el cual se los produce o se los retoma. Considero que esa explicitación es característica de la posmemoria, definida como la transmisión de los traumas colectivos a través de las generaciones (Hirsch, 2012). Una explicitación que no solo desplaza o diversifica el foco de atención, sino que en muchos casos introduce una suerte de archivo del archivo. Ese meta archivo que remite al aquí y ahora de la enunciación se abre al futuro anterior, es decir a aquello que habremos sido a los ojos de las generaciones por venir. De ese modo, el *arkhé* coincide con el *telos*; el origen con el fin. Dado que nuestro presente será el pasado de aquellos que vendrán, ¿qué historia y qué memoria habremos forjado para ellos? Dada la carga afectiva que con frecuencia acompaña ese tipo de archivación, así como su carácter autorreflexivo, se trata en el fondo de una interpelación al destinatario futuro, al que se le hace entrega de ese material como diciéndole: "para que no me olvides".

Ahora bien, la puesta en evidencia del acto enunciativo supone formas de "intervencionismo" que sin duda pueden explicarse en el marco del giro subjetivo que ha determinado las formas de construcción de la memoria histórica desde fines del siglo XX. Ese cruce entre el giro archivístico y el giro subjetivo tiene aun otra consecuencia: el desplazamiento de las fronteras entre lo íntimo y lo público, entre lo personal y lo político. Tal desplazamiento conduce a otorgarles el estatuto de archivo no solo a materiales y

documentos con un intrínseco valor histórico, sino también a elementos en principio pertenecientes a la esfera familiar.

Así, tanto la explicitación del acto enunciativo inherente a la archivación como la creación de nuevos vínculos entre historia personal e historia colectiva determinarían la particularidad de las obras de la segunda generación. Según mi hipótesis, esa forma de (auto)archivación supone una búsqueda identitaria que, en los descendientes de las víctimas y los sobrevivientes, tiende a confirmar y consolidar los lazos de filiación. Por el contrario, en los descendientes de victimarios, y específicamente de aquellos y aquellas que repudian sus actos, esa búsqueda se traduce en un gesto de "desafiliación". Pero, en ambos casos, frente a una historia de la cual se ha sido, al menos parcialmente, excluido, se trata de afirmar: "aquí estoy" o "aquí habré estado".

El archivo en primera persona

Para percibir la distancia que separa a la primera generación de la segunda en lo que respecta a la utilización del archivo en el arte, resulta interesante comparar el comienzo de ciertos documentales pertenecientes a una y otra.

Calle Santa Fe (2007), de Carmen Castillo –sobreviviente de la dictadura chilena–, se abre con el relato siguiente:

> 11 de septiembre de 1973, Chile. Un golpe de estado militar dirigido por el general Pinochet pone fin al gobierno democrático del presidente socialista Salvador Allende. Una represión masiva y sistemática se abate contra toda forma de resistencia al golpe militar, en particular contra el MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionaria. [...]

Estas palabras, proyectadas en letras blancas sobre fondo negro, van seguidas de imágenes de archivo (un telediario) relativas al asesinato de Miguel Enríquez, líder del MIR y compañero de la cineasta, en una casa situada en la calle Santa Fe. Tras esta introducción

general, distanciada y objetiva, Carmen Castillo toma la palabra para hablar de su relación con Miguel Enríquez –"no necesito recordar la belleza de su rostro el día de su muerte"– y del enfrentamiento del que ella fue testigo directo. A partir de entonces, el discurso subjetivo queda claramente enmarcado en el relato histórico; un relato que el retorno de la cineasta a Chile y a la casa de la calle Santa Fe va nutriendo a lo largo de la película.

En *La batalla de Chile,* de Patricio Guzmán –gran poema épico sobre la transición al socialismo en Chile entre 1972 y 1973–, la presencia del director se borra por completo. Es lógico, ya que la película constituye un fresco histórico de las circunstancias que llevaron a la elección y más tarde al derrocamiento de Salvador Allende. Así, los invaluables archivos que esta obra introduce son presentados a la manera de una cita en estilo directo.

Las creaciones posteriores de Patricio Guzmán –*Nostalgia de la luz* (2010), *La cordillera de los sueños* (2019)–, si bien son más intimistas y recurren a la primera persona, se inscriben en el marco general de una narración colectiva y relativamente impersonal en la que el cineasta profundiza. Por ejemplo, en *Nostalgia de la luz,* las primeras imágenes, aunque no provienen de los archivos históricos, están marcadas por una distancia respecto al director y su experiencia: un observatorio en el desierto de Atacama, un gran telescopio, la luna y su superficie rugosa... Es entonces cuando Patricio Guzmán interviene en voz en off para aportar elementos autobiográficos relativos a su propia fascinación por la astronomía; elementos que pronto son vinculados a la historia de la dictadura. Este toque personal da pie a la metáfora en torno a la cual se estructura la película: la exploración del cielo para descubrir planetas, homologada con la exploración del desierto para encontrar los restos de los desaparecidos. Dos infinitos que el discurso del cineasta introduce, pero en los cuales deja de intervenir una vez que el relato está en marcha.

Las primeras escenas que abren estos dos documentales, sin rastro de la subjetividad de los cineastas, contrastan con el inicio

de las películas de documentalistas pertenecientes a la segunda generación, como las chilenas Marcia Tambutti, Macarena Aguiló o Lorena Giachino.

Allende, mi abuelo Allende (2015): el título mismo señala el camino a seguir. Sobre un fondo negro, escuchamos a una joven (Marcia Tambutti, la cineasta) que cuida de su abuela: "Está su sillón acá en el living... Despacito... ¿Se cansó? ¿Quiere otro poquito de jugo, abuela? ¿Le traigo el abanico?". A continuación, fotografías de Allende, como las de un fotomatón, desfilan intermitentemente, mientras Marcia prosigue la conversación con su abuela: "Abuela, ¿usted imaginó cómo sería su vida cuando se casó con el Chicho [apodo familiar de Allende]?". Y, dirigiéndose a su madre, que también participa en la conversación, la cineasta le pregunta: "¿Qué cosa te contaba tu mamá del Chicho?". La madre responde: "con mi mamá no hablábamos mucho de eso". Luego Marcia afirma: "parece que es un tema tabú, según yo". La incomodidad entre las entrevistadas es palpable. "Cuando empiezo a preguntar, se ponen como arañas", dice Marcia. Después de ese diálogo que culmina con una broma gracias a la cual el ambiente se distiende, comienza la historia:

> A mi abuelo Allende lo conocí por afiches. Su cara estaba en las casas de quienes, como nosotros, sufrieron el destierro. [...] Aunque mi familia se dedicó a difundir por el mundo la violación de los derechos humanos en Chile y el legado de mi abuelo, lo paradójico es que en nuestra intimidad no hablaban de él.

Siguen imágenes de archivo, pero su aprehensión por parte del espectador está filtrada por las palabras que acabamos de escuchar. Palabras que proceden de esa intimidad que la película explora, no sin dificultad. A partir de entonces, la cita archivística puede considerarse como de estilo indirecto, en la medida en que presenta la manera en que "otros" veían al presidente Allende, que no es la misma manera en que lo percibe y lo presentará la cineasta. Porque la película no trata de Allende, el presidente, sino de

Chicho, el abuelo. Lo que descubrimos de él a lo largo del documental, aunque obvio, no deja de sorprendernos: era un hombre. De este modo, inversamente a lo que ocurre con las películas de Carmen Castillo y de Patricio Guzmán, el relato colectivo se ve enmarcado en el relato íntimo, y los archivos históricos se vuelven indisociables del proceso de archivación que los retoma.

La película de Macarena Aguiló, *El edificio de los chilenos* (2011), comienza también con una escena de la vida cotidiana en la que ella habla con su hijo, quien se está duchando detrás de una cortina. A continuación, escuchamos el sonido de un reportaje televisivo procedente del comedor. La cámara nos lleva hasta allí para mostrarnos lo que la televisión está proyectando: una entrevista a la cineasta misma, quien relata cómo en su infancia, a los cuatro años, fue secuestrada por la policía secreta de Pinochet para presionar a sus padres, miembros de la resistencia del MIR. La elección de la pantalla dentro de la pantalla es significativa: no se trata de mostrar imágenes de archivo –del pasado lejano o más reciente– como una realidad de antaño, allá lejos, desvinculada del contexto de su aprehensión, sino, por el contrario, de anclarlas en el tiempo y en el lugar de quien las observa. Macarena está ahora mirando a Macarena contar en el pasado lo que vivió durante la dictadura. Y el espectador, desde su propio "ahora", mira a Macarena mirando a Macarena. Ese juego de miradas y temporalidades se despliega en torno al presente de la presencia, que subsume el archivo constituido por el propio testimonio de la cineasta. Una vez más, la archivación se vuelve hacia lo íntimo y se expone a sí misma como acto enunciativo.

De modo semejante a lo que ocurre en el documental de Marcia Tambutti, en el transcurso de *El edificio de los chilenos* se interrogará la experiencia no de los miembros de la Resistencia que se convirtieron en padres, sino de los padres que un día se sumaron a la Resistencia –y que decidieron enviar a sus hijos a Cuba bajo el cuidado de "padres sociales", dentro lo que se conoce como el "Proyecto hogares"–.

Por su parte, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino, se abre con la imagen de la madre de esta última tendida en la cama de su habitación, charlando con su hija, que la filma en cámara subjetiva. Se ríen y la madre le saca la lengua. La siguiente escena se desarrolla de nuevo en cámara subjetiva. La madre está tomando un café y fumando un cigarrillo. Detrás de la cámara, Lorena pregunta: "Mamá, ¿te acuerdas de que quería hacer una película sobre Carmen y tú?". Referencia a la película dentro de la película: el pasado visto desde el presente. La madre nos cuenta, cigarrillo en mano, quién era su amiga Reinalda del Carmen, militante chilena que fue secuestrada, torturada y desaparecida. Las imágenes de Reinalda que en lo sucesivo serán presentadas encuentran su anclaje en el ahora de la palabra y la interacción. No hay un marco histórico establecido desde fuera, sino una narración personal en la que los roles de los personajes se definen desde el principio por su relación con la propia Lorena. "La testigo" es ante todo "mi madre"; "la militante", convertida en "víctima", es ante todo "la amiga de mi madre". De ahí el título mismo de la película, donde Lorena es un personaje tan protagonista como los otros.

Como vemos, en los documentales pertenecientes a la segunda generación que he citado, los archivos originales son reenunciados por un sujeto que no deja de afirmar su presencia, movilizando diferentes recursos para decir simplemente "yo". El artchivo, es decir el archivo como obra de arte, se vuelve entonces indisociable del meta archivo, que exhibe tanto el proceso mismo de archivación como al sujeto que lo asume.

Innumerables ejemplos, tanto en el cine como en las artes plásticas y en la literatura, confirman esta tendencia a la subjetivación del archivo. Como dije antes, en los descendientes de víctimas permite en la mayoría de los casos restablecer o fortalecer el vínculo filial que se tiene con esas personas, sobre todo cuando se recurre a material perteneciente a la esfera privada de la memoria familiar. Ciertamente, existen obras críticas respecto a los militantes, y en

los hijos e hijas es frecuente el reproche de abandono dirigido a padres y madres que en algún momento tuvieron que elegir entre la familia y la resistencia (como muestra *El edificio de los chilenos*). Sin embargo, ese reproche que revela lo que serían ciertas "zonas grises" en el campo de las víctimas no se traduce en una voluntad de desafiliación. Por el contrario, el descubrimiento del ser humano que se encuentra detrás del "héroe" o del "resistente" con frecuencia permite a los documentalistas poner en perspectiva las decisiones tomadas por sus predecesores y comprender mejor las paradojas que los regímenes totalitarios imponen a los individuos, para luego afirmarse finalmente como hijo o hija de "tal hombre" o de "tal mujer".

Estrategias de subjetivación

Antes de abordar las obras donde el gesto archivístico sí conduce a la desafiliación, propondré una tipología de estrategias de subjetivación del archivo que no son mutuamente excluyentes, sino que se presentan muchas veces de manera imbricada. Según mi hipótesis, estos procedimientos no difieren entre los descendientes de las víctimas y de los victimarios: lo que varía de una a otra es el horizonte pragmático y simbólico del acto enunciativo.

La enunciación enunciada

La primera estrategia de subjetivación del archivo sería, desde luego, la enunciación enunciada, sea esta visual, verbal o mixta: como en *El edificio de los chilenos*, donde la pantalla dentro de la pantalla pone visualmente en evidencia el acto mismo de mostrar; o bien en los documentales de Tambutti y de Giachino, que evocan verbalmente en distintos momentos la película que se está realizando. El famoso documental argentino *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, lleva al extremo ese procedimiento, ya que la película no

solo se centra en la investigación en torno a la desaparición de los padres de la cineasta, sino que también trata de la filmación de la propia película. Todo su andamiaje es explicitado: la identidad de la actriz, Analía Couceyro, que interpretará el papel de Albertina, los ensayos, las entrevistas previas, las circunstancias del montaje de la obra, los *forwards* y los *rewind.*

La enunciación enunciada a través de la palabra (aunque también, como veremos, de la imagen) se pone de manifiesto en otra obra de la misma Carri, *Punto impropio* (2015). Esta videoinstalación presenta la voz en off de la artista leyendo cartas que su madre les envió a ella y a su hermana durante su cautiverio. Estas cartas forman parte de los archivos familiares de Albertina, pero también de los archivos de la memoria argentina, dado que Ana María Caruso, su madre, fue una figura importante de la resistencia montonera. Sin embargo, la actualización vocal de esos textos no es una simple reproducción, como las que se podrían encontrar en un museo. La artista añade un toque de extrañeza, transformando el archivo en una creación –en un artchivo–. Este toque se consigue mediante un procedimiento muy sencillo pero altamente desconcertante: la explicitación de todos los signos de puntuación del texto, que equivale a poner en evidencia sus condiciones de producción. Si lo propio de la enunciación enunciada es decir que se dice, en este caso se trata de explicitar el acto de lectura, que a su vez remite al proceso de escritura que dio origen a la carta:

> Querida Albertina, coma, tus dibujos son muy lindos. Punto seguido. Abre signo de interrogación. ¿Cómo estás? Cierra signo de interrogación. Abre signo de interrogación. ¿Qué tal tus amigos Juan y Vanesa? Cierra signo de interrogación. Jugás mucho? Cierra signo de interrogación. Espero que juegues mucho y que el colegio que es muy lindo te guste. Punto seguido.

Contrariamente a lo que una representación convencional podría suscitar en términos emocionales, esta lectura mecánica, incluso burocrática, tiene el efecto de distanciar tanto a Albertina como al

oyente del texto leído, acercándonos al mismo tiempo a la voz que lo interpreta y a sus propiedades intrínsecas (timbre, altura, color, entonación). Así, el archivo original –la carta– se desdibuja para abrir paso al archivo del archivo, constituido por la encarnación vocal. Albertina misma afirma al respecto: "Punto impropio recorre la no-obra de mi madre y el dominio que el tratado que Ana María escribió en formato epistolar –ese no-libro– tiene sobre mi voz" (Carri, 2015).

En cuanto al componente visual de *Punto impropio*, una pantalla negra muestra las dos palabras del nombre de pila de la madre, separadas por un círculo donde aparecen imágenes aparentemente abstractas. En realidad, la cámara se desplaza por las letras a través de un microscopio. Gracias al efecto de zoom, relativo a una enunciación visual centrada en la enunciación escrita, la significación del archivo constituido por el documento se renueva. En su conjunto, esta obra opera la puesta en abismo de la archivación, exhibiendo la voz y el punto de vista de aquella que la efectúa.

La recontextualización

Una segunda estrategia de subjetivación del archivo sería su recontextualización, nuevamente de forma verbal, visual o mixta. Mixta, como ocurre en *Allende, mi abuelo Allende*, donde la insistencia verbal en el rol de "abuelo" antes que en la de "presidente" induce una forma particular de lectura del material de archivo proyectado en la pantalla, forma que difiere de aquella que ha sido institucionalizada en el marco de la memoria histórica.

Pero la recontextualización también puede ser exclusivamente visual, como ocurre en varios documentales que, por el solo hecho de presentar simultáneamente y sin distinción explícita imágenes de archivos históricos e imágenes pertenecientes a la memoria íntima, conducen a la reinterpretación de los primeros y al establecimiento de vínculos entre la microhistoria y la macrohistoria. Ese procedimiento podría equipararse con lo que sería una cita

en estilo indirecto libre, donde el punto de vista del enunciador se mezcla con el de aquel que, en su momento, produjo el enunciado que se retoma. Pienso, por ejemplo, en el cortometraje *Lo que recordarás de septiembre* (2004), de Cecilia Cornejo, donde la cineasta, exiliada en Nueva York con sus padres, combina por yuxtaposición o superposición escenas de la dictadura chilena, que ella no vivió, con sus recuerdos de infancia, luego con imágenes más recientes de los atentados del 11 de septiembre de 2011, y finalmente con su presente, donde habla con su hija para transmitirle esos recuerdos. Podemos observar un procedimiento similar de recontextualización visual en el cortometraje de Gabriela Golder, *En memoria de los pájaros* (2000), relativo a la dictadura argentina. En ambos documentales, el tratamiento de las imágenes del pasado y del presente en términos cromáticos, texturales, de enfoque y de encuadre, es el mismo. De ese modo, si se desconociera su proveniencia, sería imposible distinguir el material de archivo propiamente dicho de aquel que aparece como un archivo emergente o en proceso de constitución, relacionado no ya con la dictadura sino con la historia de vida de las propias cineastas.

En el ámbito de la fotografía, *Fotos tuyas* (2001-2002), de Inés Ulanovsky, recurre también a la recontextualización. A propósito de esta obra, la artista argentina afirma: "Cuando yo era muy chica, las fotos de los desaparecidos me atraían misteriosamente. Cada vez que las miraba en alguna marcha de protesta, tenía la sensación de que ellos no estaban muertos. Que observaban todo desde sus propias fotos. Nos miraban" (Ulanovsky, 2012/2016) ¿Qué veían? Es lo que se propone mostrar Inés. Para ello, se sirve de historias previamente recopiladas que le permiten componer visualmente escenas de la vida cotidiana, donde los familiares de los desaparecidos posan junto al retrato de estos últimos. Una joven y un joven acostados en el suelo de su dormitorio, relajados, sonrientes, rodeados de cojines, con los retratos de sus desaparecidos entre ellos; dos ancianos sentados en el salón de su casa, con la fotografía de una joven (¿su hija?) en medio del sillón: ese *ahora*

es el *después* de la desaparición, y será el *antes* de los futuros espectadores. De esta manera, los retratos que en sí mismos constituyen un material de archivo adquieren otra significación al insertarse en una fotografía más amplia (material para un nuevo archivo), que induce una narrativa contextual en torno a esos retratos.

La intervención del cuerpo

Una tercera estrategia de subjetivación sería la intervención del cuerpo, o de su rastro, en el archivo original. Una de las creaciones más conocidas en este sentido es *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de la argentina Lucila Quieto: una serie de retratos donde la propia Lucila y otros hijos e hijas posan junto a sus familiares desaparecidos. La imagen de estos últimos es proyectada sobre una pared, de modo que el hijo o la hija puede introducirse en ella. Dado que se trata de una proyección, ciertos fragmentos del archivo constituido por la fotografía inicial atraviesan el cuerpo mismo del descendiente. Este procedimiento de montaje también es utilizado en el documental *M* (2007), de Nicolás Prividera. Hacia la mitad de la película (1:09:54), vemos el rostro del director frente a la cámara, inmóvil junto al de su madre desaparecida. Parece un retrato de ambos, posando juntos. Pero, al cabo de unos segundos, Nicolás vuelve la cara para mirar la foto de su madre. Entonces queda claro que la imagen de su madre es el resultado de una proyección en la que se ha insertado el hijo.

Una forma distinta de intervención del cuerpo se pone de manifiesto en *Fotos lavadas* (2008), de Soledad Sánchez Goldar. En esta *performance*, la artista argenmex retoma fotografías de miembros de su familia, muertos, desaparecidos o vivos, que se aplica a lavar con una esponja, jabón y agua hasta que quedan completamente borrosas, para luego ofrecerlas al público. Cuanto más se desvanece la representación, más poderosa se vuelve la "presentación" del cuerpo. Ya sea que se interprete como un acto transgresivo –"te hago (re)desaparecer"– o de un ritual curativo –"no desapareces: al

borrarte te incorporo, estás en mí"–, el gesto corporal irrumpe en la memoria y en sus archivos para afirmar su preeminencia.

Otro ejemplo, que recurre tanto a la intervención del cuerpo como a la recontextualización, es la *performance Prótesis* (2014), de María José Contreras. En ella, la artista chilena, sentada con las piernas cruzadas en el centro de la sala de exposición poco tiempo después del nacimiento de uno de sus hijos, se extrae leche de los senos con un aparato eléctrico y luego invita al público a beberla en pequeños vasos de plástico. Las imágenes proyectadas en las paredes, que se pueden recorrer a voluntad, establecen el marco de esta interacción. Ellas pertenecen tanto a los archivos históricos de la dictadura como a los archivos familiares de la artista, que recontextualizan a los primeros: retratos, grabaciones de vídeo, radiografías del cáncer de pulmón de su padre. Entre memoria colectiva y memoria individual, esa historia que los miembros de la segunda generación "mamamos con la leche materna" es expulsada en forma de... leche materna. ¿Transmisión de la memoria? Transfusión, más bien. O comunión pagana, si se quiere: "Tomad y bebed todos de él, porque este es el cáliz de mi leche".

Pero, como he sugerido, la intervención somática no se limita únicamente al cuerpo como tal, sino que incluye también su rastro. Pienso específicamente en un rastro: el grafismo. En el *Diario de una princesa montonera* (2016), Mariana Eva Perez, hija de detenidos desaparecidos argentinos, incluye fotografías de sus padres. Pero, lejos de mostrarlas intactas, intocables como reliquias confinadas a la esfera temporal y existencial que les es propia, las comenta e interviene en ellas mediante anotaciones ("esta es mi primera foto con mi papá"), figuras diversas o emoticonos (flechas, corazones, estrellas, copos de nieve). Emergiendo con fuerza sobre la imagen fotográfica, las inscripciones trazadas a mano (o con una imitación del trazado a mano), como una firma, remiten a una subjetividad que se afirma e impone súbitamente su presencia sensible.

Yendo aún más lejos, podemos suponer que el cuerpo no solo interviene en el archivo, sino que puede transformarse en su soporte exclusivo. Desde esta perspectiva, el tatuaje, recurrente en las obras de la segunda generación, es más que una figura decorativa: manifiesta el reclamo de un archivo sellado en la piel. Un archivo precario, efímero, cuyo valor histórico sería contestable si no estuviera acompañado de un esfuerzo por entender o dar a entender mejor el pasado, y sus efectos. Ciertamente, no todo tatuaje es material de archivo, pero a partir del momento en que se lo exhibe y se lo efectúa relacionándolo directamente con la memoria personal y colectiva, tiende a adquirir tal estatuto. Cuando no basta con decir que esa historia "duele", se busca materializar ese dolor; cuando no basta con afirmar que ella nos implica, se busca encarnarla e incorporarla; cuando no se puede escribir en el libro de la Historia, se escribe en la propia piel. Es lo que hace Soledad Sánchez Goldar en *Tres Bellas Heridas* (2007). Esta *performance*, realizada en tres secuencias –*Exhalación*, *Purificación*, *Deseo*– durante tres días consecutivos, muestra a la artista tatuándose tres figuras en distintas partes del cuerpo. Más allá de los símbolos y las metáforas –cerezos en flor, un ala, una ola–, estos tatuajes, a través del gesto de inscripción y gracias al contexto que los vincula con la dictadura argentina, significan simplemente el proceso de (auto) archivación del cuerpo y a través del cuerpo.

En ese mismo sentido se orienta el tatuaje que Ángela Urondo Raboy –hija del poeta argentino Paco Urondo y de Alicia Raboy, militantes desaparecidos– describe en *Quién te crees que sos* (2012), y del que, a falta de imagen, no tenemos más que el rastro escrito:

> Solamente tuve que compartir mi idea, pedir lo que quería, para que mi amigo Diego Ortiz me interpretara y dibujara a mano alzada, con la máquina directamente sobre la piel, este pedazo de mi historia.
>
> Era muy importante para mí. Por su carga emocional, por su contenido.
>
> Era un tatuaje que iba a doler, en muchos sentidos [...]

> El corazón tiene una cinta con una inscripción: "28/06/75 MEMORIA 17/06/76". Son las fechas que enmarcan el tiempo que estuve junto a mis padres. [...] Es mi homenaje más hondamente encarnado: ponerles (simbólicamente) mi cuerpo a ellos, que pusieron su cuerpo por mí [...]. (Urondo Raboy, 2012, pp. 219-220)

A través de estas obras, donde el cuerpo interviene y se expresa, accedemos pues a la profundidad somática del artchivo.

Las diversas estrategias de subjetivación que he evocado son muy distintas del modo en que recurrían al archivo ciertas acciones y creaciones emblemáticas de la primera generación. En estas, hay dos procedimientos constantes: la cita en estilo directo y la intervención "por sustracción". Como vimos a propósito de los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán, la cita en estilo directo consiste en restituir el archivo intacto, sin marcas de la subjetividad del enunciador. Por su parte, la intervención "por sustracción", que explicaré más adelante, se opone a las intervenciones "por adición", que ilustran sobre todo las últimas obras a las que me referí, en las cuales al archivo original se agrega algo más: un grafismo, una presencia, un cuerpo que busca ser, también, objeto de archivación.

Fuera del ámbito documental antes mencionado, el ejemplo más claro de cita en estilo directo se encuentra sin duda en las fotografías de los detenidos desaparecidos que, si bien muchas veces colgadas al pecho de sus familiares, no "hacen cuerpo" o no se imbrican con ellos –a diferencia de lo que ocurre con obras como la de Lucila Quieto–. Esas fotografías han sido retomadas en numerosas creaciones, entre las cuales se encuentran el muro del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, y el *Muro de la memoria* (1999), que Claudio Pérez, fotógrafo chileno muy activo durante los años del terror, construyó en el puente Bulnes de Santiago. Este último muro se cubrió con más de 950 retratos de víctimas de la dictadura impresos en un material degradable, de modo que, con el paso del tiempo, las imágenes fueron

desapareciendo. Pero, en este caso, la transformación no proviene de una instancia subjetiva, sino de esa instancia impersonal que es la intemperie y, a fin de cuentas, el tiempo.

En cuanto a la intervención por sustracción –de la cual el muro de Claudio Pérez, en su fase de borramiento, es también un ejemplo–, está presente en acciones y creaciones cuya distancia geográfica y temporal permite suponer que se trata de un procedimiento generalizado. Pienso en el famoso *Siluetazo* (1983), de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que consistió en decenas de siluetas de tamaño natural dibujadas en papel y pegadas a lo largo de la Plaza de Mayo. El contenido figurativo era así sustraído para generar una silueta que esbozaba los contornos de la ausencia.

La sustracción es también el principio estructurante de la *Cueca sola*. Esta forma de protesta no recurre a los archivos, aunque sus registros mismos se han transformado en material de archivo. Pero la evoco aquí porque ella moviliza el mismo procedimiento que estoy analizando. En la tradición chilena, la cueca es un baile de pareja que imita la seducción de la gallina por el gallo. En 1978, en plena dictadura, el grupo folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile presentó por primera vez en un teatro de Santiago esta pieza, bailada por una mujer sola, madre, hermana, esposa o hija de un desaparecido. Desde entonces, la Cueca sola ha sido interpretada innumerables veces por cientos de mujeres en actos públicos. Para llevar a cabo esta representación solitaria, la mujer, vestida de negro o de blanco y negro, tiene que imaginar y hacer imaginar los gestos de su pareja –desde la invitación a bailar hasta los giros y movimientos–, a los que ajusta los suyos. Una vez más, la sustracción permite circunscribir el lugar del cuerpo ausente y hacer perceptible la desaparición.

Por último, la serie fotográfica *Ausencias* (2007), del argentino Gustavo Germano, muestra, por un lado, fotografías de los desaparecidos antes de su desaparición en situaciones cotidianas de interacción con diversas personas y objetos, y por otro, treinta años

después, las mismas imágenes reconstruidas en el mismo escenario, con las otras personas y objetos presentes, pero sin los desaparecidos en cuestión.

Así pues, tanto la cita en estilo directo como la intervención por sustracción tienden a borrar todo rastro de la enunciación, contrariamente a lo que ocurre en la segunda generación, donde la cita en estilo indirecto y la intervención por adición remiten a la subjetividad que opera la archivación.

De modo general, me parece que esta diferencia crucial tiene que ver con dos intencionalidades distintas del proceso archivístico. Para comprender tales intencionalidades, debemos recordar que el estatuto del archivo depende en gran parte de su relación con la "verdad" histórica. Desde esta mirada, podemos suponer que la primera generación, testigo de los acontecimientos, se veía confrontada a la necesidad de poner en evidencia una verdad factual tanto más importante cuanto que los crímenes cometidos eran negados por aquellos mismos que los perpetraron. En esas circunstancias, el gesto archivístico, para ser eficaz, debía ser un gesto "puro", sin rastros del sujeto que lo efectuaba. Como un discurso en tercera persona o, mejor aún, un discurso impersonal que permitiera afirmar: "esto fue así" o, de manera más elemental, "esto ocurrió". Por el contrario, la segunda generación introduce otro régimen de verdad: una verdad afectiva, que es una verdad sobre las consecuencias y no tanto sobre las causas respecto a las cuales los hijos e hijas poco o nada pueden decir. En ese marco, subjetivar el archivo permite constituirse a sí mismo como sujeto de una historia de la que en principio no se es parte, y al mismo tiempo elaborar un archivo del "después". A lo largo de ese proceso donde lo individual se cruza con lo colectivo, es preciso, para existir, poner el acento en aquello que podría aparecer como un elemento secundario o un accidente relegado a la esfera de lo íntimo: el accidente de la filiación.

La desafiliación a través del artchivo

Si bien podría pensarse que las obras pertenecientes a la posmemoria de los hijos e hijas de los victimarios se sitúan en las antípodas de aquellas relacionadas con la posmemoria de las hijas e hijos de las víctimas, en realidad no dejan de recurrir a las distintas estrategias de subjetivación que antes identifiqué, inscribiéndose así tanto en el giro archivístico como en el giro subjetivo.

Las creaciones de descendientes de perpetradores que han adoptado una posición opuesta a la de sus predecesores son más recientes que las de descendientes de víctimas, y ello por motivos que fácilmente se pueden elucidar desde un punto de vista histórico y sociológico. Bastante se ha escrito sobre el colectivo *Historias desobedientes. Familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, movimiento hoy en día transnacional, único en su género. Lo que me interesa mostrar aquí es la relación que algunos miembros de ese colectivo, actualmente en plena expansión, han establecido con los archivos.

Mientras que, como vimos, las creaciones de los familiares de víctimas tratan de restablecer, a través del archivo, el vínculo filial a pesar de las complejidades de cada historia, aquellas realizadas por los familiares de victimarios tienen como horizonte la desafiliación. Una desafiliación que, paradójicamente, pasa por la exhibición del lazo filial a través de material de archivo perteneciente a la esfera íntima. Esa paradoja tiende sus raíces en la contradicción que, desde los inicios del colectivo, he tratado de poner en evidencia: la necesidad de reconocer la condición innegable de "hijo, hija o familiar de", con el lazo afectivo que ella implica, y al mismo tiempo el imperativo de disociarse del criminal, condenando sus actos.

El pacto de Adriana (2017), de Lissette Orozco, pone en escena ese proceso paradójico de desafiliación que, significativamente, es paralelo a la realización del documental mismo. Una vez más, la

enunciación enunciada conduce a hacer de la película uno de los temas de la película misma. De hecho, en varias escenas se expone el andamiaje de la filmación, incluyendo a los sonidistas con sus aparatos.

Desde el principio del documental, la cineasta se presenta como la sobrina del personaje central: Adriana Rivas, "Chany", secretaria de Manuel "Mamo" Contreras, temible victimario de la dictadura de Pinochet. Es pues a partir de un relato de familia que Lissette se va adentrando en la historia de Chile. Su objetivo inicial es demostrar la inocencia de su tía, con la cual tiene un fuerte vínculo afectivo. Pero, poco a poco, gracias a los archivos históricos que va examinando, descubre que esa tía tan querida es responsable de los crímenes que se le imputan. Así, los archivos consultados modifican la mirada misma de la sobrina, quien por su parte va generando un nuevo material de archivo, constituido por las entrevistas que le hace a Adriana Rivas, y en las cuales la confronta a sus propias mentiras y contradicciones. La trama de la película se desarrolla pues en "tiempo real", y la cineasta misma desconoce tanto como el espectador el desenlace de la historia.

A pesar de la persistencia de los afectos (¿cómo dejar de querer a alguien de un momento a otro?), la desafiliación se traduce en una ruptura entre la sobrina y la tía, así como en la entrega de la película, convertida en archivo o en meta archivo, a esa memoria colectiva que es la nuestra en tanto espectadores. Un meta archivo que incluye tanto a la tía con sus intentos de justificación y de negación de la evidencia contenida en los archivos históricos, como a la sobrina que la interroga y que no deja de marcar su presencia.

Además de la enunciación enunciada, otra estrategia de subjetivación del archivo presente en *El pacto de Adriana* es la intervención del cuerpo a través del mismo procedimiento utilizado tanto por Lucila Quieto como por Nicolás Prividera. En efecto, en el último tercio de la película (1:20:16) se proyecta en una pared una grabación de video que muestra a Adriana Rivas hablando. El rostro de la mujer en primer plano ocupa toda la pared y la pantalla,

mientras que el cuerpo de la sobrina a su lado, fundido en la imagen, parece muy pequeño. Esta diferencia de tamaño no es anodina: esta vez no se trata de acercarse a una persona desaparecida, sino de enfrentarse a una mujer que fue victimaria. El rostro enorme y desproporcionado de la tía da la medida del dominio que intenta ejercer sobre su sobrina. Así, la imbricación es solo una fase del proceso de disociación.

Volviendo a la problemática del meta archivo, ella también está presente en el documental *Bastardo. Herencia de un genocida* (2023), del chileno Pepe Rovano. Hijo ilegítimo del coronel Rodrigo Alexe Retamal, Pepe descubre a la edad adulta la identidad de su padre, así como los crímenes que cometió. Entonces toma contacto con él y, a pesar de todo, ambos entablan una relación padre-hijo. Los archivos históricos que Pepe retoma, y que atestiguan de los actos del criminal, contrastan fuertemente con el meta archivo que va generando el documental, donde se exhibe el lazo afectivo que se crea entre Pepe y el coronel. Las paradojas de la desafiliación son aquí más evidentes, y el desgarro entre el hijo que ama y el ciudadano que condena se revela en toda su complejidad. Pero, en este caso también, la subjetivación del archivo pasa por la creación de un meta archivo, así como por la exploración del relato de familia y de sus puntos de cruce con la historia colectiva.

Lo mismo ocurre en el libro *Llevaré su nombre* (2021), de Analía Kalinec. La autora es hija de Eduardo Kalinec, conocido como el "Doctor K": un policía que durante la dictadura argentina estuvo implicado en torturas y desapariciones. Los archivos pertenecientes a la esfera íntima abundan en el libro: fotografías, cartas que la madre de Analía le envió, mensajes de Whatsapp intercambiados entre ella y sus hermanas, el acta de matrimonio de Eduardo Kalinec con la futura madre de sus hijas. Situados en el horizonte del relato histórico, estos materiales adquieren efectivamente el estatuto de archivos, en la medida en que permiten comprender los mecanismos sociales, intrafamiliares e incluso psíquicos que avalan el crimen e instauran los pactos de silencio. Al mismo tiempo,

estos documentos dan cuenta del vínculo filial y afectivo que, en otro tiempo, unía a la autora con su familia. A ellos se suman fragmentos de la sentencia pronunciada contra el Doctor K, así como extractos de la demanda por "indignidad" que tanto él como las hermanas de Analía interpusieron contra ella. De modo significativo, Analía interviene en el texto de la demanda, comentando entre corchetes y con una tipografía distinta los elementos que son presentados. Así como en otras obras el cuerpo imprimía su huella, en *Llevaré su nombre* lo que interviene es la voz, portadora de un tono y un registro particulares, que irrumpen en discordancia con el tono distanciado y el registro administrativo del documento:

> El relato de los hechos tendrá como protagonista a uno de los denunciantes, Eduardo Kalinec [no podía ser de otra manera... vos siempre sos el protagonista de todo] puesto que refiere situaciones personales así como la desheredación es un acto personalísimo pero el resto de las denunciantes adhieren a sus dichos y lo ratifican al final del escrito con sus firmas. [Al principio me dio un poco de angustia, después me dio lástima por ellas... exponerlas a esto... pero entiendo que son grandes ya y que tienen que hacerse cargo de lo que hacen, de lo que piensan y de lo que sienten... y no me quedan dudas: acatan y se subordinan a todo lo que digas].
>
> Estuve casado en primeras y únicas nupcias con la causante, Ángela Marta FAVA por 40 años, matrimonio del que nacieron nuestras cuatro hijas aquí declaradas herederas. Analía Verónica es la segunda en edad de mis hijas. ["La segunda por orden de aparición de mis queridísimas hijas, la que yo bauticé 'la del corazón de oro'", así me escribió mami en una carta del año 95 que guardo con mucho cariño]. (Kalinec, 2021, p. 259-260)

Así, al archivo original se superpone otro archivo, un archivo de los afectos, un archivo del *yo, aquí, ahora*, a través del cual Analía toma posición. Los archivos de la memoria familiar, que sellan el vínculo de filiación, se oponen a ese meta archivo emergente, que afirma la desafiliación. Las paradojas de esta forma de desafiliación

se manifiestan en el título mismo del libro: *Llevaré su nombre*. No se trata pues de cambiarse el apellido –como lo han hecho, legítimamente, otros desobedientes–, sino de mantenerlo para resignificarlo. Por lo tanto, la desafiliación es parcial: una parte de Analía sigue siendo "hija", mientras que otra transciende esa condición. La subjetividad que así se construye, y que asume el gesto archivístico, es una subjetividad escindida; escisión que hace eco a la otra, originaria, entre el padre y el criminal.

Estos ejemplos bastan para entender de qué modo la subjetivación del archivo permite la desafiliación inherente a la desobediencia. También permiten observar aún una diferencia entre la posmemoria de los hijos e hijas de las víctimas y de las hijas e hijos de los victimarios: mientras que la primera tiende a desplazarse de lo político a lo personal, insistiendo en la dimensión humana de las figuras heroicas del relato histórico, la segunda pasa más bien de lo personal a lo político, dado que el gesto de condena al criminal se inscribe en esta última dimensión. El meta archivo interviene entonces para registrar una subjetividad que busca al *otro* desde lo filial, en el primer caso, y una subjetividad que lo repudia desde lo político, en el segundo.

Por otra parte, es importante reconocer que los archivos históricos propiamente tales son determinantes en el proceso que conduce a la desobediencia. Sumergidos en un secreto de familia que es también un secreto de Estado, muchos desobedientes han vivido la confrontación con esos archivos como una revelación en la que culmina el recorrido de la verdad. Una gran cantidad de textos escritos por ellos constituyen una suerte de meta archivo del descubrimiento. Por ejemplo, en el relato titulado "El nombre en el libro", Pedro Furió narra en tercera persona el momento en que encontró en un libro sobre la dictadura argentina el nombre de su padre:

> Leyó el título. Un susto repentino le provocó taquicardia y la impresión de que le faltaba el aire. Se quedó absorto mirando la tapa. Al fin

> se animó a abrir el libro y hojearlo. Encontró cuadrículas con nombres, gráficos, organigramas, mapas, más listas de nombres, grados militares, descripciones que hablaban de áreas, zonas, sub zonas, centros clandestinos de detención. Leyó apellidos que le resultaron conocidos.
>
> [...] Fue recorriendo las páginas desordenadamente, hasta dar con la que buscaba. Era así. Estaba ese nombre. Y el de muchos otros que también conocía o recordaba de su infancia. [...] En medio de ese torbellino, apareció un recuerdo sepultado, o al menos escondido bajo la alfombra de su conciencia: la dulce voz de su madre que les decía a él y a sus hermanos "estén siempre orgullosos de su padre. No olviden nunca que tuvo una importante participación en la lucha antisubversiva". (Furió, 2022, p. 146-147).

Por su parte, Bibana Reibaldi se desdobla y se habla a sí misma para describir los instantes previos a la lectura de los legajos de su padre, mientras va subiendo las escaleras del edificio donde se encuentran:

> Pero hoy te veo, pisando una vez más esas escaleras que llevan al mismo infierno.
>
> Aún no sabes que cada escalón está teñido de sangre, lágrimas, cuerpos hinchados, amoratados y destrozados por la tortura.
>
> Sobre ellos vas subiendo peldaños, que tienen nombres y apellidos, familias y amistades, y amores que los lloran, que no duermen, que están en carne viva.
>
> Querida mía, cuando te enteres, el horror va a cambiar tu piel, tus cabellos, tu voz acallada, y un fuego interno pugnará por salir hasta que, por fin, se convierta en palabras, transformando tu soledad en rondas. (Reibaldi, 2023, p. 18).

En este caso, al archivo que separa –aquel que contiene terribles verdades– se superpone el meta archivo que une, sutura y consuela.

Llegados a este punto, ante la proliferación archivística que caracteriza las creaciones de la posmemoria en su conjunto, cabe

preguntarse no ya *qué es un archivo*, sino *qué no lo es*. De uno u otro modo, en la sociedad contemporánea todos padecemos esa fiebre del registro que nos lleva a grabar, fotografiar o filmar incluso los acontecimientos más banales. Considerando que, como sugerí antes, la archivación de la subjetividad se orienta hacia el porvenir, me parece que solo los destinatarios futuros, así como ciertas circunstancias azarosas, determinarán qué de todo aquello permanecerá efectivamente como un archivo en el marco de la memoria colectiva.

En todo caso, creo que la tendencia panarchivística y autorreferencial de la posmemoria proviene de una profunda carencia: la de una experiencia no vivida, cuyas consecuencias sin embargo se padecen. Exiliados de la Historia, aquellos y aquellas que nacieron después de la catástrofe no pueden sino aspirar a constituirse en sujetos de un relato que los incluya a ellos también. Por eso buscan transformar el archivo en artchivo, imprimiendo en él su huella a través de los procedimientos que puse en evidencia: la exhibición de los mecanismos de la enunciación, la recontextualización de los archivos institucionalizados y el gesto de "poner el cuerpo", literalmente.

¿Egocentrismo? Quizás. Pero, sobre todo, miedo a caer en el olvido.

Bibliografía

Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive*. París: Galilée.

Estay Stange, Veronica (2025). *La postmémoire à l'œuvre. Art et traumatisme politique à travers les générations*. París: Hermann.

Furió, Pedro (2022). El nombre en el libro. En Verónica Estay Stange (ed.), *Desobediencia de Vida* (pp. 142-147). Buenos Aires: Chirimbote.

Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.

Kalinec, Analía (2021). *Llevaré su nombre*. Buenos Aires: Marea.

Pérez, Mariana Eva (2016). *Diario de una princesa montonera –110% Verdad*. Barcelona: Marbot.

Reibaldi, Bibiana (2022). Peldaños. En Verónica Estay Stange (ed.), *Desobediencia de Vida* (pp. 18-19). Buenos Aires: Chirimbote.

Ulanovsky, Inés (2012/2016). Fotos tuyas. Portfolios. En *Cámara oscura*. https://www.camaraoscura.com.ar/portfolio.php?portfolio=20

Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Creaciones artísticas y documentales

Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos-Chile (Danza, 1978). *Cueca sola*.

Aguerreberry, Rodolfo, Flores, Julio y Kexel, Guillermo (*Performance política*, 1983). *Siluetazo*.

Aguiló, Macarena (Documental, 2011). *El edificio de los chilenos*.

Carri, Albertina (Documental, 2003). *Los rubios*.

Carri, Albertina (Instalación, 2015). *Punto impropio*. https://parquedelamemoria.org.ar/multimedia/punto-impropio-de-albertina-carri/

Castillo, Carmen (Documental, 2007). *Calle Santa Fe.*

Contreras, María José (*Performance*, 2014). *Prótesis.*

Cornejo, Cecilia (Cortometraje, 2004). *Lo que recordarás de septiembre*.

Germano, Gustavo (Serie fotográfica, 2007). *Ausencias.*

Giachino, Lorena (Documental, 2006). *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*.

Golder, Gabriela (Cortometraje, 2000). *En memoria de los pájaros.*

Guzmán, Patricio (Documental, 1973). *La batalla de Chile.*

Guzmán, Patricio (Documental, 2010). *Nostalgia de la luz.*

Guzmán, Patricio (Documental, 2019). *La cordillera de los sueños.*

Orozco, Lissette (Documental, 2017). *El pacto de Adriana*.

Pérez, Claudio (Obra artística, 1999). *Muro de la memoria*.

Prividera, Nicolás (Documental, 2007). *M*.

Quieto, Lucila (Serie fotográfica, 1999-2001). *Arqueología de la ausencia*.

Rovano, Pepe (Documental, 2023). *Bastardo. Herencia de un genocida*.

Sánchez Goldar (*Performance*, 2007), Soledad. *Tres Bellas Heridas.*

Sánchez Goldar, Soledad (*Performance*, 2008). *Fotos lavadas.*

Tambutti, Marcia (Documental, 2015). *Allende, mi abuelo Allende.*

Ulanovsky, Inés (Serie fotográfica, 2001-2002). *Fotos tuyas.*

De la caja de zapatos a las calles feministas

Interrupciones e insumisiones archivísticas en *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida,* de Analía Kalinec

Carolina Añón Suárez

Interruqción (sic): modo poético (...) procedimiento afectivo (...) práctica política de desmontar las convenciones de lo escuchable (...) falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder.
val flores

Este artículo parte de la premisa propuesta por la escritora y académica Liliana Colanzi en el volumen *La desobediencia. Antología del ensayo feminista* (2019), donde nos invita a pensar al feminismo a la vez como "ejercicio de la desobediencia pero también de la imaginación desbocada" (p. 13). Esta concepción del accionar feminista ilumina escenarios activistas cuyos horizontes no se agotan en el plano de la rebeldía, sino que su potencial reside también en la apuesta y prefiguración de futuros que contemplen otros modos

de vida.[1] Si históricamente las luchas de los movimientos feministas estuvieron marcadas por gestos transgresores frente a las injusticias, violencias y exclusiones del orden establecido, las insumisiones frente a dicho orden dieron forma a nuevas respuestas, pensares, lecturas y acciones hasta entonces impensables, inenarrables e inconcebibles.

Partiendo de la premisa expuesta, el accionar feminista de Analía Kalinec –principal propulsora del movimiento "Historias Desobedientes. Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia"– no se limitaría al gesto narrativo de las desobediencias archivísticas mediante las cuales una buena parte de su autobiografía se torna narrable, sino que se desdoblaría en la convocatoria pública, a la vez íntima y política, donde Kalinec se compromete a dar forma a un movimiento social hasta entonces inconcebible y que se transforma en "el primero en la historia de los grandes crímenes en masa que se constituye como actor político en torno a los descendientes de criminales de lesa humanidad que condenan abiertamente los actos cometidos por estos últimos para sumarse a la defensa de los derechos humanos" (Estay Stange, 2024, p. 105). Y la *salida del closet* elegida por este grupo, primero conformado sólo por mujeres, es justamente la movilización feminista de "Ni Una Menos" del 3 de junio de 2017 (Gago, 2019, p. 118), donde las hijas de genocidas marchan denunciando los femicidios y las violencias del patriarcado experimentadas en sus propios hogares (Añón Suárez, 2024, p. 141).

Como muy bien lo expone Verónica Estay Stange, intelectual crucial en la formación y divulgación del colectivo y fundadora de su brazo chileno, el gesto afectivo y político de la desobediencia

[1] El concepto de *potencial* retoma el trabajo de Verónica Gago en *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019), donde la potencia feminista se concibe, desde una teoría situada, como la forma de un activismo colectivo movido por el deseo de desplazar los límites de lo imaginable en pos de una "teoría alternativa del poder" pero también en vistas del "despliegue de un contrapoder" frente a todo lo que hasta entonces "nos hicieron creer y obedecer" (Gago, 2019, p. 13).

ante el mandato familiar paterno se extiende hacia una militancia y un compromiso ético y social que surge como fruto de la *imaginación desbocada* que nombraba Colanzi, una imaginación que se atreve a ir aún más allá de lo que hasta entonces resultó imaginable:

> Que algunos descendientes de verdugos se expresaran a título personal, ajustando cuentas con sus genitores, *era aún concebible*. Niklas Frank lo había hecho [...]. Pero que algunos de esos hijos se convirtieran en militantes comprometidos *era inimaginable*. No lo habían hecho en Alemania ni en otros países de Europa; imposible que vinieran a hacerlo en estas regiones del fin del mundo. Sin embargo, lo hicieron. (Estay Stange, 2023, p. 169-170) (resaltados míos).

Esa perturbación del orden donde tiene lugar el surgimiento de lo impensable (la militancia por parte de descendientes de verdugos en defensa de los derechos humanos) responde, en parte, a una pulsión vital por encontrar alternativas de vida frente a la repetición de la crueldad repercutida por los círculos militares. Retomando el pensamiento feminista-activista de María Pía López, las desobediencias y militancias de descendientes de verdugos permiten verse como interrupciones frente a la lógica de la crueldad castrense y sus formas de coerción ejercidas desde y por medio de la institución familiar. López define la interrupción, aquí leída en tanto estrategia feminista,[2] como la acción mediante la que se decide "no hacer lo que está previsto en el curso de las cosas, no seguir la huella trazada por una lógica de poder que alimenta la violencia para no dejar de ejercerla" (López, 2023, p. 42). Interrumpiendo toda lógica de poder y nombrándose bajo lo que hasta entonces no tenía nombre, antes de identificarse como *hija de genocida* en el año 2017, Analía Kalinec transita un dificultoso camino personal.

[2] Retomo aquí una invitación de lectura propuesta por Nora Domínguez en la conferencia de literatura Orbis Tertius (La Plata, abril 2024). Trayendo la voz de María Pía López, Domínguez exhortó a la audiencia a pensar en la interrupción de la narrativa como una estrategia feminista.

El camino comienza en el 2005 cuando, en su entorno familiar inmediato, se acaban "los años de impunidad e ignorancia" (así los rotula en su obra autobiográfica) y su padre cae preso. Desde entonces, comienzan a desmoronarse las versiones del presente y del pasado de la vida de Kalinec. Siguiendo a López, la interrupción acontece como "un proceso, pero también [como] un instante. La torsión de un destino o un mandato. Sucede como un descubrimiento o una acción inesperada ante una situación que se desconoce" (2023, p. 41). Cuando el padre cae preso, Kalinec encara una paulatina desviación de la versión familiar, donde su progenitor era un "héroe" que había caído como "prisionero político" durante la administración kirchnerista, perseguido por un "gobierno de zurdos" (terminología que figura en las cartas de la madre de Kalinec incluidas en la autobiografía ("Con los ojos bien abiertos"[3])). Después de algún tiempo, la hija decide enfrentarse a las evidencias y leer de cerca la extensa causa judicial contra el padre, en la que múltiples testimonios denuncian a ese padre hasta entonces desconocido por la hija: el torturador "Dr. K".[4]

Kalinec, después de alcanzar el oficio del magisterio (según ella, digno de toda hija de milico), no abandona sus estudios. Doblegando las expectativas laborales-profesionales asignadas al grupo familiar, después de recibirse de maestra y mientras ejerce la docencia, inicia la carrera de psicología. La hija, según el padre ya "detectada por un grupo activistas en la Facultad de Psicología" (Kalinec, 2021, "Introducción"), ahonda en bibliografía, tratando de dimensionar la identidad victimaria de su padre. Como para

[3] Por tratarse de la versión en formato digital de *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida*, de Analía Kalinec, en todos los casos se citarán los títulos de las secciones.

[4] Analía Kalinec es hija de Eduardo Emilio Kalinec, un "ex oficial de la Policía Federal Argentina, quien ha sido juzgado por su participación en el circuito de centros clandestinos de detención ABO (Atlético-Banco-Olimpo) de Buenos Aires y condenado a la pena de prisión perpetua e inhabilitación absoluta y perpetua, por considerarse los hechos como delitos de lesa humanidad" (Peller, 2022, p. 150).

muchos otros hijes de la generación posdictadura, el padre se vuelve un objeto de estudio, una obsesión.

En el 2021, se publica la autobiografía de Kalinec, una obra compleja, compuesta por una variedad de voces a las que accedemos desde una serie de intervenciones archivísticas, donde "la figura del autor-protagonista es configurada entre los restos materiales del pasado y las prácticas artísticas del presente" (Forné, 2022, p. 148) (mi traducción).[5] Analizando el contexto literario y cultural de las producciones de la posdictadura argentina, Anna Forné acuña el concepto de *autoficción archivísitica* (*archival autofiction*). Forné retoma el consagrado argumento de Hal Foster sobre el impulso archivístico que conlleva el gesto de partir de restos materiales de la historia para dar lugar a nuevas interpretaciones artísticas leídas desde su carácter de contramemorias alternativas. Ambos son puntos de partida de esta investigación. Si bien no hay indicios que permitan leer la obra de Kalinec como autoficción, sino más bien una intención declarada (y a mi juicio lograda) de presentar la obra bajo el rótulo genérico no-ficcional del género autobiográfico, el concepto de Forné resulta pertinente ya que, en la autobiografía, como en la gran variedad de las escrituras del yo, también tiene lugar una construcción literaria de la entidad biografiada.

Leonor Arfuch se ha ocupado extensamente de explorar lo que ha llamado el *espacio biográfico*, centrándose en el estudio de las escrituras del yo, de la intimidad y de las relaciones entre el testimonio y la autobiografía. Una de las preguntas de partida de esta investigadora es analizar el lenguaje como vehículo en el que se materializa la experiencia narrativa (auto)biográfica, desentrañando al mismo tiempo cómo ese lenguaje narrativo acaba modificando al sujeto enunciador mismo (Arfuch, 2020). En el intento de retomar alguna de las conceptualizaciones del género autobiográfico propuestas por Arfuch pertinentes para este trabajo, cito

[5] Cita original: "the figure of the author-protagonist is configured in-between the material traces of the past and the artistic practices of the present".

la siguiente: "language –writing– gives form to experience, proposes a non-existent coherence in life, a chronology (...) in which the desire for the real organizes into histoy what was fragmentary and overlapping"[6] (Arfuch, 2020, p. 75). Las materialidades archivísticas de las que parte Kalinec para hilvanar el hilo narrativo de su autobiografía dan cuenta de esa primera naturaleza fragmentaria de los recuerdos personales, que pasan a presentarse de modo organizado, cronológicamente ubicados en la totalidad del texto autobiográfico. En esa materialidad que retorna a los documentos del archivo íntimo de Kalinec se va trazando un nuevo real (incalculable en la coetaneidad de los hechos), en el sentido de que los documentos que se incluyen –como expresión máxima: los localizados dentro de una caja de zapatos– son sometidos a un proceso de resemantización, reinterpretados a partir de una nueva verdad narrativa pública que resulta el punto de partida de la narración autobiográfica en su totalidad. Me refiero al momento de la historia de Analía Kalinec en el que ella misma pasa a identificarse públicamente como hija de genocida, lo cual reescribe toda su infancia y juventud, vividas al supuesto calor del afecto y el cuidado paterno.

Recurriendo a la labor archivística para narrar su vida, Kalinec parte de una antigua caja de zapatos que contiene documentos personales y afectivos, pero sabe que allí no está contenido ni el comienzo ni la interpretación de la vida que quiere narrar: la propia. En la autobiografía, decide presentar la caja, un archivo construido antes del exilio familiar, intervenida e interrumpida, en diálogo continuo con una variedad de otros documentos testimoniales, culturales, literarios, artísticos, políticos y periodísticos. La labor archivística polifónica de Kalinec se esfuerza por incluir en su relato una coralidad, reconociendo que su propia voz se torna

[6] El lenguaje –la escritura– da forma a la experiencia, propone una coherencia inexistente en la vida, una cronología (...) en la que el deseo de lo real organiza en forma de historia lo que era fragmentario y superpuesto. (Trad. de la ed.).

enunciable y audible a partir del abrazo afectivo que encuentra en esas otras voces hermanas. Si, como demarca Foucault, el archivo es la ley de lo que puede ser dicho (en Giunta, 2010, p. 40), lo que Kalinec hará para contar su historia es partir de la *domiciliación* de un archivo-afectivo (la caja de zapatos con documentos íntimos) para eclosionarlo de modo performático en la escritura y exponer el desacato frente a esa posición privilegiada del *arconte* derridiano, en tanto único sujeto autorizado a formar, custodiar e interpretar el archivo.

Recordemos que los arcontes eran, en la Grecia antigua, "no sólo [quienes] asegura[ban] la seguridad física del depósito (...) sino [que] también se les conced[ía] el derecho y la competencia hermenéuticos" (Derrida, 1997, p. 3). Estos magistrados superiores, además de haber sido los enunciadores de la ley, o los que llamaban a cumplir la ley, o los que guardaban en sus residencias los documentos donde se inscribían las leyes, eran también sus intérpretes legítimos. Si bien para Derrida un archivo es instituyente y conservador por naturaleza, también concede que es, al mismo tiempo, "revolucionario y tradicional" (Derrida, 1997, p. 5). La historiadora de arte argentina Andrea Giunta retoma este carácter ambivalente del archivo, enfocándose en sus posibilidades insumisas: "los archivos han sido sacralizados y, al mismo tiempo, desordenados, como forma de poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas. Ahora, como antes, constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias" (Giunta, 2010, p. 31). Si el archivo es tradicional y revolucionario, es, primero, la ley de lo que puede ser dicho, pero también albergaría la posibilidad de que esa ley pueda ser insumisamente reinterpretada. Es decir, el archivo estaría abrigando la contingencia de volverse su propio contra-archivo.

En la búsqueda por encontrar un comienzo argumental para articular su historia de vida, Kalinec escarba dentro de la caja de zapatos que contiene –siguiendo la tipología propuesta por Teresa Basile– *objetos autobiográficos* de memoria (Basile, 2020b). Ese

gesto arcontiano ubica a la narradora-autora, primero, como creadora e intérprete del contenido documentado. Sin embargo, dicho movimiento instituyente, promovido por la fiebre archivística, es desmantelado en la trama argumental, donde la voz autoral se dedicará a exponer la falta de legitimidad del contenido archivado en la caja. Lo que se le presentará a la audiencia lectora es un archivo afectivo constantemente interrumpido e intervenido. Las interrupciones –pensadas en tanto estrategias feministas que reformulan la economía discursiva falogocentrística–, que componen la totalidad de la obra autobiográfica de Kalinec y su característico entramado discursivo coral, serán en este trabajo leídas como recursos narrativos que permiten eclosiones performáticas del archivo personal y crean una suerte de contra-archivo autobiográfico (o tal vez, yendo un poco más allá en el gesto de lectura rupturista de las reglas del género, una contra-autobiografía).

Espíritu archivístico coral

Una de las características estilísticas de los proyectos narrativos promovidos por Analía Kalinec –en particular los libros del colectivo Historias Desobedientes[7] y su autobiografía– es el estar marcados por una pulsión por lo coral, lo polifónico, por el diálogo de múltiples voces. En *Llevaré su nombre*, Kalinec comenta al respecto:

[7] En 2018 sale a la luz *Escritos desobedientes. Historias de hijos, hijas y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, un libro de naturaleza híbrida que contiene textos compilados por Kalinec. Allí se incluyen posteos en redes sociales, exposiciones orales en congresos, acciones performáticas, fragmentos de novelas, poesías, y también textos escritos específicamente para el volumen (como el de Bruno, hijo de Analía, que cuenta su experiencia de la primera vez marchando). Ese mismo año, el colectivo organiza las primeras Jornadas Desobedientes y seguidamente sale su segundo libro –titulado *Nosotrxs, historias desobedientes* (2020)–, también compilado por Kalinec, donde se registran las intervenciones del encuentro. Hay un tercer libro del colectivo, *Desobediencia de vida. Familiares de Genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* (2022), firmado por Colectivo Historias Desobedientes Internacional, compilado por Estay Stange y editado por Chirimbote.

"[e]nfrentamos el desafío de funcionar colectivamente, a contrapelo de los vínculos endogámicos e individualistas en los que crecimos" (2021, "Historias de desobediencia"). Carolina Bartalini, co-editora de los libros de Historias Desobedientes, define ese espíritu como "otra forma de desobediencia al mandato familiar (...) como acto de rebeldía frente al individualismo, (...) [que fue] parte sustancial del genocidio de Estado" (2020, p. 111). Si una recurrente característica del género de la autobiografía es la preponderancia de la primera persona narrativa, en su obra, Kalinec interrumpe esta expectativa genérica y apuesta por una presentación polifónica de su voz autoral que, en diferentes momentos del relato, se ve condicionada, imposibilitada, refugiada o potenciada por otras voces que, de distintas maneras, no dejan de constreñirla y componerla. Si los años de infancia, juventud y adultez de Analía Kalinec, cuando reinó la impunidad, fueron vividos bajo la tutela de una autoridad paterna incuestionable, en el momento en que esta hija desobediente abre los ojos, la apremia un impulso vital por contar su historia desandando el velo de la ignorancia que la condicionó tantos años. Para que esa historia de vida sea articulada de un modo menos autoritario, se refugia y pronuncia entre otras voces.

Para escribir del modo que juzga más auténtico parte de su autobiografía, titulada *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida* (2021), Analía Kalinec abre una caja de zapatos que armó el día de su casamiento buscando acomodar fragmentos de su infancia y juventud vividas bajo el techo paterno. La caja incluye distintos documentos personales y afectivos: diarios íntimos, cartas, fotos de álbumes familiares, tarjetas. A ese archivo emocional previo al exilio familiar se lo presenta interpelado por una variedad de otros documentos que, desde intensos epígrafes, amplían el diálogo en una conversación cultural, artística, política. En estos epígrafes aparecen letras de canciones, discursos presidenciales, testimonios de familiares de comandantes nazis, novelas de ficción histórica, novelas testimoniales, textos teóricos provenientes de los estudios legales, psicológicos, filosóficos, literarios,

legajos judiciales. Los pasajes citados reflejan las lecturas que fueron orientando y acompañando distintas formas de *sentipensar* de la autora dando cuenta, a su vez, de cómo su historia personal se entrelazaba con muchas otras, politizándose, como si tendiera siempre hacia lo colectivo, hacia potenciales encuentros.

Propongo leer la polifonía de discursos mediante la que se hilvana la autobiografía de Kalinec como el contrapeso necesario para "transmutar huella en lenguaje" (Strejilevich, 2019, p. 279), para nombrar el quiebre con aquellos tiempos de impunidad de una niñez, juventud y adultez monopolizada por la voz paterna de un genocida, a quien la mayoría del grupo familiar alabó –y alaba– como héroe de la patria. "No creo que esta memoria pueda ser escrita, narrada o interpretada por otros, tampoco creo que pueda ser entendida. Me basta con contarla, pero prefiero contarla yo" (Kalinec, 2021, "Introducción"), nos dice la voz narradora desde la introducción. Desde la complejidad de convertir en lenguaje una experiencia arrasadora, como lo es asumir la identidad de hija de genocida, el impulso escritural surge como una pulsión de supervivencia: "[e]n este intento por entender lo inentendible. En esta idea que me viene de purgar la tristeza a través de la palabra… y que no se purga" (Kalinec, 2021, "Introducción"). La voz narradora va encontrando abrigo en la pluralidad de otras historias que la alientan.

Caminos hacia la institucionalización de un nuevo agente colectivo de memoria

Analía Kalinec es una de las principales fundadoras del colectivo Historias Desobedientes. Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia, una agrupación surgida en el año 2017, en el marco del gobierno macrista, a partir de una convocatoria lanzada en las redes sociales virtuales con motivo del fallo judicial conocido como el "2 x 1", cuyo principal objetivo era liberar a genocidas

que se encontraran cumpliendo condena por delitos de lesa humanidad, computando como doble el tiempo pasado en prisión antes de que recibieran sentencia firme. Días después de que, gracias a la movilización social, se consiguiera revertir el fallo en las calles, Kalinec publica en su Facebook un posteo titulado "Hijas de represores: 30.000 motivos" que se vuelve una especie de manifiesto y convocatoria y dispara la formación de este movimiento de derechos humanos pionero en su tipo. Como respuesta a la convocatoria, un grupo de mujeres marcha por primera vez bajo la bandera de desobedientes el 3 de junio del 2017, denunciando los femicidios y los abusos del patriarcado experimentados en sus hogares militares. Haciendo performática su salida del armario, las hijas de genocidas "eligieron la marcha NiUnaMenos para hacer su aparición pública como acto de desafiliación patriarcal" (Gago, 2019, p. 119).

Años antes del intento del gobierno macrista de beneficiar a los genocidas, ya iniciado el juicio contra el padre de Analía que lo condenaría a prisión perpetua, la hija acude a la audiencia y pide sentarse no en el ala reservada a los familiares de los acusados, sino del otro lado: "[e]n ese momento (2009) sentía el impulso desenfrenado de contar por todos lados, y a cualquier persona que se cruzara en mi camino, lo que me estaba pasando: que papá estaba preso, que había participado en la dictadura, y que yo no tenía nada que ver con eso, ni con él" (Kalinec, 2021, "Dolorida memoria"). En su urgencia por hablar y contar, Kalinec acepta toda invitación a narrar su historia. Es entrevistada dos veces (en 2010 y en 2015) para un libro que se publica en el año 2016.[8] Sobre su testimonio en este libro, comenta: "[s]iempre abrigué la ilusión de que otros hijos o hijas de represores leyeran mi testimonio y nos pudiéramos encontrar" (Kalinec, 2021, "Papa, ¿dónde están?"). Y esa ilusión de encuentro se materializa. Liliana Furió, también hija de genocida,

[8] El libro editado por Carolina Arenes y Astrid Pikielny se titula *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, y desde la introducción presenta un discurso de la reconciliación que afortunadamente sigue sin tener cabida en el ámbito de los derechos humanos en Argentina.

con un padre condenado por crímenes de lesa humanidad, lee el testimonio de Analía y la contacta. Analía describe el encuentro como "un gran alivio". En 2017, Liliana y Analía marchan juntas en oposición al fallo que les daría beneficios a sus padres, marcando el inicio del movimiento Historias Desobedientes, primer colectivo de derechos humanos conformado por "descendientes de criminales de lesa humanidad que condenan abiertamente los actos cometidos por estos últimos" (Estay Stange, 2024, p. 105). Este colectivo cuenta hoy con expresiones en varios países: Chile, Brasil, Uruguay, Paraguay, El Salvador y España (Estay Stange, 2024, p. 105). Para Kalinec, principal propulsora, se trata de "un movimiento inesperado que no pudimos dimensionar ni hubiéramos podido imaginar" (2021, "Historias de desobediencia").

Distintos medios de comunicación nacionales e internacionales dan cobertura a los reclamos de este nuevo colectivo (Peller, 2022),[9] y es de ese modo como me llegan las noticias de su formación, mientras estudio en una universidad de los Estados Unidos las narrativas de segundas generaciones de memoria en Argentina y las reconstrucciones de infancias y juventudes vividas en dictadura. En ese entonces, me preguntaba si era posible abordar críticamente esas memorias evitando lugares comunes, apuntando nuevas problemáticas frente a todo lo que ya había sido dicho sobre ellas. Guiada por la pregunta de Arfuch –al analizar las estrategias de la autorrepresentación– sobre qué provocan los sujetos enunciadores mediante el lenguaje, pero también qué provoca el lenguaje en esos sujetos que toman la palabra (Arfuch, 2020), hoy me inclino a pensar que, debido a todo lo que ya había sido articulado, era posible, en nuestro país, un nuevo ciclo de memoria que volvía enunciables y audibles la particularidad de las narrativas de otras hijas, las desobedientes.

[9] Para más sobre la formación, difusión e institucionalización del colectivo ver: "Padres perpetradores: Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina", de Teresa Basile; "Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria?", de Marianela Scocco.

Interrupciones archivísticas autobiográficas

La obra autobiográfica de Kalinec está minada por interrupciones discursivas que, por su reiteración y frecuencia, permiten pensarse como parte constitutiva del texto mismo. No se trataría tanto de un texto principal interrumpido por otros textos secundarios, sino más bien de un mismo *texto-interrupción*. En este trabajo analizaré dos tipos de interrupciones: la primera, el uso de las anotaciones al pie en dos situaciones (en tanto modo de actualización del diario íntimo, y como estrategia de diálogo con las fuentes bibliográficas); y la segunda, el uso de los corchetes desde donde se vuelve posible el cuestionamiento e interrogación a la voz paterna, retomando (literariamente) un diálogo biográficamente truncado.

Desde el prólogo de su autobiografía, Kalinec menciona un impulso escriturario que fue marcando las facetas más importantes de su vida: "[s]iempre procuré en los momentos más significativos de esta historia hacer registros narrativos con lo que me iba pasando o estaba sintiendo" (Kalinec, 2021, "A modo de prólogo"). Y también un impulso archivístico, un "afán por registrar la historia" (Kalinec, 2021, "A modo de prólogo"), que la llevó a sus veintidós años a iniciar un diario íntimo (Kalinec, 2021, "Textos 2002-2008"). En un principio, el diario es concebido por su escritora como un legado para los futuros hijos que entonces proyectaba, pero con el paso del tiempo ese mismo diario íntimo va mutando de audiencia: "[c]omencé a intuir que esta historia personal se inserta y tiene su correlato en la historia de un país que reclama Memoria, Verdad y Justicia" (Kalinec, 2021, "A modo de prólogo"). El uso de anotaciones al pie contextualiza nuevas interpretaciones de las entradas en el diario íntimo.

En el siguiente ejemplo, la temporalidad pasada de las entradas cronológicas del diario íntimo es interrumpida por una voz autoral que interviene y re-escribe ese archivo afectivo. Se trata de la entrada del 8 de julio del 2006, que incluye la nomenclatura

de "proceso militar". La nota al pie que interrumpe el auto-archivo modifica tanto el registro como la audiencia destinataria del texto:

> EL PRESIDENTE DE LA NACIÓN NÉSTOR KIRCHNER REABRIÓ UNAS CAUSAS QUE HABÍAN SIDO CERRADAS EN RELACIÓN A HECHOS OCURRIDOS DURANTE EL PROCESO MILITAR[x] (...) El abuelito participó activamente durante el proceso militar.
>
> [x] "Proceso militar': Así lo llamaba yo misma en ese entonces porque era la manera en la que se lo nombraba en mi *contexto*, allí no se hablaba de dictadura ni de golpe de Estado.
>
> (Kalinec, 2021, "Tu abuelo, el comisario"). (Mayúsculas en el original).

Lo que Kalinec nombra como "contexto" es un círculo familiar y social que definió toda su crianza y primera formación: "[f]ueron esos genocidas los que nos llevaron a la escuela, nos enseñaron lo que estaba bien y lo que estaba mal" (Kalinec, 2021, "Historias de desobediencia"). En la exposición de la instancia de revisión de la escritura de la autobiografía mediante la reinterpretación del texto original –localizada en la nota al pie–, el archivo del diario íntimo se vuelve "el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias" (Giunta, 2010, p. 31).

Desde el comienzo de la obra, se nos alerta sobre que el relato autobiográfico se presenta intercalado con citas provenientes de la bibliografía que fue marcando el recorrido de Kalinec, guiando sus búsquedas, sus urgencias por entender y ordenar los hechos pasados: "a lo largo del libro los relatos se intercalan con citas de las lecturas que fui teniendo en cada momento y que orientaron y acompañaron mi forma de pensar y de sentir" (Kalinec, 2021, "A modo de prólogo"). Lo interesante de la arquitectura narrativa de esta obra es que dichas citas y pasajes no se limitan a un rol marginal en la periferia de las respectivas secciones del texto, sino que se vuelven parte integral del mismo. De allí mi lectura de la obra en tanto *texto-interrupción*. Las citas bibliográficas ocupan el rol de lo que podríamos llamar, retomando y ampliando la propuesta de

Basile, *contra-objetos autobiográficos*, en tanto entidades textuales que disparan la reescritura actualizada del registro autobiográfico.

En esta cuidadosa arquitectura narrativa se recurre también a las anotaciones al pie, ya no para reescribir la propia escritura de las entradas del diario íntimo, sino para dialogar con las fuentes citadas desde los epígrafes que inauguran secciones o que figuran interrumpiendo las secciones mismas, como en el caso de la cita de Baltasar Garzón y Vicente Romero en *El alma de los verdugos*:

> *Es muy poco lo que se sabe de la vida privada de los verdugos. Sus amigos y abogados suelen definirlos como "buenos padres de familia" cada vez que tratan de esgrimir cualidades morales para defenderlos. Pero los únicos que podrían*[x] *explicar cómo se comportan realmente en la intimidad de sus hogares, callan. Igual que callan ellos, guardando el lógico mutismo de quienes se saben culpables o se sienten odiados.*
>
> [x] El condicional simple del indicativo fue determinante. Sentí como una interpelación directa a que cuente y dé testimonio de esta historia... de otra manera mi silencio sería "igual al de ellos" y esa equiparación no me resultaría tolerable.
>
> (Kalinec, 2021, "Papá está preso"). (Itálicas en el original).

En esta anotación al pie, que sigue a la forma verbal condicional, testimoniamos la interpelación directa que experimenta Kalinec durante la lectura de estas fuentes que la van (in)formando sobre una historia que es al mismo tiempo familiar y desconocida. La exposición del diálogo intertextual con la obra de Garzón y Romero exhibe el componente político y colectivo del acto de intimidad e individualidad que suele caracterizar la experiencia de la lectura, y que en este caso concreto potencia un llamado a la acción política colectiva. Kalinec decide dejar de callar y convoca a otres a seguir su camino, que conduce a la consolidación del nuevo actor social de memoria: Historias Desobedientes.

El segundo tipo de interrupción discursiva que se emplea es el uso de corchetes –con la adición de una variación

tipográfica– mediante los cuales se dialoga, cuestiona e interroga la voz transcripta del padre. La sección de la autobiografía titulada "(In)digna desobediente" incluye una transcripción intervenida de la demanda judicial del padre de Kalinec para declararla "hija indigna" y desheredarla. Escuchamos allí al padre, como denunciante, narrar:

> Nuestra vida familiar se desarrolló con total normalidad y concordia, llena de amor y mutuo respeto entre todos los integrantes (...) sin mayores inquietudes económicas pues en mi condición de miembro activo de la Policía Federal Argentina gozaba de un ingreso estable, aunque no opulento [Yo la describo para hacerla más corta como "la Familia Ingalls" ... aunque lo de "normalidad" habría que charlarlo un rato]. (Kalinec, 2021, "(In)digna desobediente").

En reiteradas ocasiones, Kalinec refiere a sus intentos de abrir el diálogo con su padre, abrigando alguna ilusión de que éste rompa el pacto de silencio: "[Pa: te sigo invitando a que te sinceres... que dejes de inventarte una película que no existe y que te hagas cargo de tu historia y de tus actos]" (Kalinec, 2021, "(In)digna desobediente"); "maldigo mi expectativa de que puedas hablar" (Kalinec, 2021, "Epílogo"). El deseo de que su padre admita responsabilidades también abarca la expectativa de revelación de información crucial sobre el destino de los cuerpos desaparecidos, las apropiaciones ilegales de niñes y otros crímenes contra la humanidad perpetrados por su padre y sus pares, pero dicho diálogo se ve biográficamente truncado. La respuesta del padre a los cuestionamientos de la hija es la expulsión de la familia, acatada y consentida por la mayoría del grupo familiar. Diagramando una alternativa literaria posible frente a las imposibilidades de la escucha paterna, Kalinec apela a la intervención del testimonio jurídico del padre para poder hablarle, dejando al mismo tiempo constancia de sus esfuerzos por abrir ese diálogo. Veamos un ejemplo más de dicha interrupción a la voz judicial paterna:

> Analía Verónica acompañó a su padre, madre y hermanas visitándome en los distintos alojamientos penitenciarios hasta que la causa tomó estado público en el año 2008. En ese momento Analía cursaba el 3° año en la licenciatura de Psicología en la Universidad Nacional de Buenos Aires, donde fue detectada por grupos activistas como pariente de un acusado por "lesa humanidad" [¡¡¡Dale, pa!!!! "Grupos activistas" ... ¿qué película estás mirando?... que me "detectaron" ... ¿Qué tenían...? ¿Un radar?... Dale, pa... (...)]. Esta notoriedad la puso incómoda así como el hostigamiento de algunos compañeros y profesores por ser miembro de nuestra familia. [Pa: (...) si algo me puso y me sigue poniendo incómoda es saber que tengo un padre torturador... secuestrador... asesino. Aunque me deja tranquila y me da un poco de paz saber que está preso, con condena a perpetua y con sentencia firme]. (Kalinec, 2021, "(In)digna desobediente").

Si la mayoría de las intervenciones-interrupciones parentéticas al acta judicial paterna están articuladas mediante un discurso directo que, de a momentos, sólo se dirige al padre, también surgen deslices en ese diálogo textual en los que irrumpe la tercera persona referencial, como vemos en el segundo corchete ("me da un poco de paz saber que está preso"). Las interrupciones a la voz paterna posibilitan la enunciación de la desobediencia de la hija en un plano a la vez íntimo –representado en el empleo del tono apelativo afectivo, mediante el diminutivo de padre (*Pa*)– y público –donde esta hija se dirige a la sociedad entera, adoptando un posicionamiento ético irrevocable: la defensa de la condena de prisión perpetua de su padre genocida–.

De la caja de zapatos a las calles feministas: la performatividad del archivo autobiográfico

Si bien la autobiografía está repleta de textos en los que la voz autoral interpela discursivamente al padre –mediante el uso del discurso directo (como en los reiterados: "¡dale pá!")–, el título elegido

para la obra de Kalinec no va dirigido a ese infame interlocutor protagónico, sino a una audiencia pública que reclama Memoria, Verdad y Justicia. Llevaré *su* nombre, nos dice la autora. Un camino similar nos conduce desde la domesticidad del diario íntimo –que se puede pensar localizado en la caja de zapatos– hacia el plano público performativo, cuyo epítome encuentro en la salida del armario elegida: la marcha por las calles feministas, donde se expone el estallido intencional del archivo autobiográfico, la desobediencia performativa a la norma paterna y el deseo de interrupción de la crueldad castrense. En la pulsión archivística coral de Kalinec, los *sitios de excavación* del archivo personal se van convirtiendo en *sitios de construcción* (Foster, 2016, p. 123). Si primero la hija actúa como detective del pasado familiar, incluyendo en su obra imágenes de cuanta acta oficial dispone, entrevistando a familiares dispuestos a hablar, valiéndose de bibliografía que va definiendo sus pensares, en ese camino democratizador renuncia poco a poco a su rol como única arconta y elige pronunciarse atravesada por una voz colectiva. Su voz personal se torna pronunciable gracias al calor que encuentra entre otras voces hermanas, donde suenan fuerte las de la marea verde que, como salvavidas de exilios afectivos, abrazan las historias del desgarro de las hijas de genocidas y les sirven de refugio para dejar el closet de la obediencia y las complicidades patriarco-familiares, y formular insumisiones (auto)archivísticas de memoria en el plano estético y político.

Bibliografía

Añón Suárez, Carolina (2024). *Cuentan las pibas: Narrativas infanto-juveniles de la generación posdictadura en Argentina*. North Carolina State University: A Contracorriente.

Arenes, Carolina y Pikielny, Astrid (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Arfuch, Leonor (2020). *Memory and Autobiography: Explorations at the Limits*. Traducido por Christina MacSweeney. Cambridge: Polity Press.

Bartalini, Carolina (2020). Cuando no se puede no decir. *Nosotrxs, Historias Desobedientes. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. La Rioja: Ediciones AMP.

Basile, Teresa (2020a). Padres perpetradores: Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Kamchatka*, 15, 127-157.

Basile, Teresa (2020b). Los objetos en los escenarios de la memoria: aproximaciones teóricas y análisis de ejemplos referidos a los hijos de desaparecidos en Argentina. *Kamchatka*, 16, 319-348.

Colanzi, Liliana (coord.) (2019). *La desobediencia: antología de ensayo feminista*. Santa Cruz de la Sierra: Dum Dum.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.

Estay Stange, Verónica (2023). *La resaca de la memoria*. Santiago de Chile: LOM.

Estay Stange, Verónica (2024). La desobediencia en femenino: por la memoria, la verdad y la justicia. *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 21(2), 105-126.

Forné, Anna (2022). Archival Autofiction in Post-Dictatorship Argentina. *Life Writing*, 19 (1), 145-156.

Foster, Hal (2016). El impulso de archivo. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3, 102-125. Traducción de Constanza Qualina.

Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Tinta Limón y Traficantes de Sueños.

Giunta, Andrea (2010). *Objetos mutantes: sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.

Kalinec, Analía (2021). *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*. Buenos Aires: Marea.

López, María Pía (2023). *Travesía. Jugar con maldón*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.

Peller, Mariela (2022). Una memoria impura. Dilemas y potencias de testimonio de las hijas e hijos de represores en la posdictadura Argentina. *RevIISE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, 20 (20), 143-155.

Scocco, Marianela (2017) Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria? *Sudamérica*, 7, 78-105.

Strejilevich, Nora (2019). *El lugar del testigo: escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. Santiago de Chile: LOM.

"Chi era questo morto?"
Memoria, archivo y legado paterno en *Il sale del ricordo,* de Malena Scunio

Federico Cantoni

Una de las características intrínsecas de la producción literaria argentina de H.I.J.O.S., ya desde sus comienzos a finales de los años noventa, ha sido siempre la relación de les autores con los archivos. Que se trate de hijes de desaparecides, exiliades, preses políticques, todes estes sujetes acuden muy a menudo a distintas formas de archivo (público, privado, corporal, literario, artístico...) para buscar información sobre la experiencia paterna o materna, para llenar los vacíos de la memoria y para reconstruir su propia trayectoria existencial e identitaria, dinámica ya muy bien investigada por una extensa bibliografía crítica (Perassi, 2017; Venturini, 2019; Basile, 2019 y 2020a; Klein, 2019; Cantoni, 2021 y 2022; Bertranou, 2021; Gallardo y Saban, 2021; Peller, 2021; Pino, 2021; Argañaraz, 2023; Pontelli y Urrutia, 2023; Tavernini, 2023, solo para citar algunas fuentes).

La relación que les hijes establecen con los archivos varia de caso en caso; sin embargo, hay constantes que se pueden detectar al interior de un corpus así de heterogéneo en tanto a formas, géneros y medios ocupados. Un ejemplo evidente es la amplia presencia de fotografías en las obras escritas por hijes (Cantoni,

2023), ya sean intercaladas en el texto –*Diario de una princesa montonera,* de Mariana Eva Perez (2012); *Aparecida,* de Marta Dillon (2015); *Magdalufi,* de Verónica Sánchez Viamonte (2018)– o descritas a través de écfrasis, como en el caso de *Soy un bravo piloto de la Nueva China,* de Ernesto Semán (2011), o del cuento "Otras fotos de mamá", de Félix Bruzzone (en *76*, publicado en 2008). También en el ámbito cinematográfico, las fotografías desemplean un papel fundamental –*Papá Iván,* de María Inés Roqué (2000), *Los rubios,* de Albertina Carri (2003), *Encontrando a Víctor,* de Natalia Bruschtein (2005) y *M,* de Nicolás Prividera (2007)–, debido al hecho de que "en tanto que memoria individual, estas películas tienen que evocar a los padres desde la ausencia" (Berger, 2007, p. 33), y una estrategia para hacerlo es precisamente mostrar sus fotografías, que se convierten en verdaderos "archivos imaginarios o evocativos, [...] [es decir] archivos verdaderos que son usados a título de evocación del mundo imaginario del personaje, asumiendo un rol biográfico y asociados a la vida del personaje" (Guarini, 2009, p. 269). Aún más evidente es la relación que les hijes establecen con las fotografías cuando elles mismes son fotógrafes: basta pensar en el trabajo de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2001), que, al sacar fotos de varies hijes frente a aquellas de sus padres-madres desaparecides proyectadas en una pared, logra escenificar el imposible recuentro con les hijes en el "montaje anacrónico" (Cantoni, 2022) de dos tiempos distintos.

Otro material de archivo al que se recurre en la narrativa argentina de HIJOS son las escrituras privadas, especialmente la carta: en un extenso número de novelas –las ya citadas *Soy un bravo piloto de la Nueva China* y *Magdalufi*, pero también en *¿Quién te creés que sos?,* de Ángela Urondo Raboy (2012), *El azul de las abejas.* de Laura Alcoba (2013) y, sobre todo, *La caja Topper,* de Nicolás Gadano (2019)–, de películas –*Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*– y hasta de ensayos fotográficos –*El viaje de papá,* de Camilo Del Cerro (2005)–, aparecen misivas, ya sean escritas por los padres o por les hijes,

que ingresan en las obras muy a menudo de manera intertextualmente directa.[1]

Todos estos materiales de archivo, recurrentes en las narraciones de les hijes de las víctimas, se articulan también en otro corpus, u otra faceta del corpus: los textos escritos por hijes de represores. Estes sujetes, cuyo ingreso en el debate público y en el campo cultural es más tardío, acuden muy a menudo a los archivos, tanto públicos como familiares, con un objetivo bastante diferente con respecto a les hijes de las víctimas: lograr entender cómo conciliar la figura del propio padre con aquella del represor. Muches de estes "otres" hijes buscan por ende en diarios, cartas, fotografías, trámites legales, sentencias y declaraciones las señales de una verdad muy a menudo ocultada por un largo tiempo,[2] intentando entender quién era realmente su padre, y planteándose el gran interrogante sobre su propia identidad en relación con un legado que, contrariamente a la mayoría de les hijes de las víctimas, se quiere rechazar de manera rotunda y total.

El objetivo de esta contribución es analizar una de estas narraciones, *Il sale del ricordo* (2024), de Malena Scunio, en el marco del fenómeno más amplio de las así llamadas "narrativas desobedientes", para ahondar en el peculiar papel desempeñado por los materiales de archivo en este testimonio que, como veremos, es bastante excéntrico con respecto a las otras narraciones de hijes de represores.

Les hijes desobedientes

El punto crucial para analizar la irrupción de la voz de les hijes de represores en el debate público argentino se sitúa, sin duda, en mayo de 2017. El día 3 de ese mes, la Corte Suprema emitió un fallo

[1] Para análisis más profundos de las obras mencionadas, ver Basile, 2019 y 2024; Cantoni, 2023.

[2] Como señalan María José Ferré y Ferré y Héctor Alfredo Bravo, "[l]a mentira, el silencio, fueron los recursos utilizados por esos padres para llegar a casa todos los días y continuar con la rutina familiar" (2021, p. 32).

en el que aplicó la llamada "Ley del 2x1" en el caso de Luis Muiña, quien había sido condenado a trece años de prisión por delitos de lesa humanidad. Dicha ley establecía un beneficio de doble cómputo del tiempo de detención para aquellos que hubieran aguardado al menos dos años sin una sentencia firme. Su aplicación en este caso abría la posibilidad de que un gran número de acusados por crímenes similares pudieran acogerse al mismo beneficio.

La respuesta de las organizaciones nacionales e internacionales de derechos humanos fue inmediata: se presentaron denuncias penales, se impulsaron pedidos de juicio político contra los responsables de la ley y se organizaron multitudinarias manifestaciones. La norma fue rápidamente derogada, pero este episodio evidenció que

> [...] lo que estaba en juego era el cambio de paradigma en las políticas de derechos humanos que dejaba entrever el Gobierno de Mauricio Macri [...] a través de varias apariciones, comentarios y medidas tendientes a cuestionar, debilitar y poner en peligro los innegables avances en esta materia de las anteriores administraciones [...] Kirchner (Basile, 2020b, p. 129).

Un aspecto relevante para nuestro análisis fue la presencia de Mariana Dopazo en una de estas manifestaciones, llevada a cabo el 10 de mayo de 2017. Dopazo, quien renunció a su vínculo con su padre Miguel Etchecolatz –uno de los represores más crueles y notorios de la dictadura–, participó activamente en la protesta. Días después, la revista cultural *Anfibia* publicó una entrevista realizada por Juan Manuel Mannarino, en la que Dopazo compartió su experiencia en la marcha y detalló el proceso judicial que inició en 2014 para cambiar legalmente su apellido, marcando así la desvinculación definitiva de su padre, quien continúa en prisión (Mannarino, 2017).

El artículo tuvo tanta resonancia que *Anfibia* publicó en las semanas siguientes una serie de colaboraciones dedicadas al tema: "Identidad y vergüenza. Hijos de represores: del dolor a la acción",

de Erika Lederer[3] (24 de mayo de 2017), "Nuevas voces de la memoria. Las otras infancias clandestinas", de Leonor Arfuch[4] (25 de mayo de 2017) y "Que tu viejo rompa el silencio", de Carolina Arenes y Astrid Pikielny[5] (10 de julio de 2017).[6] A partir de estas publicaciones, varies hijes de represores comenzaron rápidamente a tomar contacto a través de las redes sociales y, a fines de mayo de 2017, se fundó oficialmente el grupo Historias desobedientes, presidido por Analía Kalinec.

Si, por lo tanto, hasta 2017 "muchos hijos de militares [tuvieron] dolor y silencio acumulado, pero no una historia colectiva que haya adquirido estado público" (Badaró y Bruzzone, 2014), el nacimiento de Historias desobedientes inauguró la entrada oficial y –tras una desconfianza inicial por parte de otras organizaciones, otro factor que atrasó el surgimiento de la agrupación– reconocida de les hijes de represores en el movimiento de derechos humanos argentino.

En este sentido, 2017 fue también un verdadero parteaguas a nivel narrativo: en 2018, Historias desobedientes publicó el volumen *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, en el que se recogen relatos de un gran número de hijes de represores, en su mayoría militantes de la organización. A partir de la legitimación política, pero también narrativa, de las voces de estes hijes, el número de textos centrados en su experiencia ha ido aumentando rápidamente en

[3] https://www.revistaanfibia.com/hijos-represores-del-dolor-la-accion/
[4] https://www.revistaanfibia.com/las-otras-infancias-clandestinas/
[5] https://www.revistaanfibia.com/que-tu-viejo-rompa-el-silencio/
[6] En los años anteriores a 2017, ya existen publicaciones, aunque escasas, dedicadas al tema. En concreto, en 2014, *Anfibia* publica el artículo "Hijos de represores: 30 mil quilombos", de Máximo Badaró y Félix Bruzzone, en el que ambos autores entrevistan a una muestra heterogénea de hijos de represores (entre los que se encuentran los citados miembros de Hijos de presos políticos), mientras que en 2016 se publica el volumen *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, de Carolina Arenes y Astrid Pikielny, en el que se incluyen tanto voces de hijos de represores que condenan los crímenes de sus padres como voces que, por el contrario, los defienden.

los últimos años, lo que permitió incluso a la crítica especializada formular propuestas taxonómicas sobre este corpus y reconocer distintos tipos de "hijes desobedientes":

> [...] los/as que pertenecen a la agrupación Historias Desobedientes o a Ex hijas y ex hijos de genocidas; los/as que tienen un padre represor del que se distancian, pero no militan en estas agrupaciones; y los que no son hijos/as de victimarios, pero en sus textos ficcionalizan la voz del hijo rebelde de un represor (Basile, 2020b, p. 130).

En cuanto a las narrativas más recientes, tras el nacimiento de la organización y la publicación de *Escritos desobedientes,* comenzaron a salir a la luz un número importante de narrativas, muy heterogéneas en cuanto a los medios y géneros elegidos. Sólo por nombrar algunos ejemplos, en 2019 Erika Lederer (hija del médico Ricardo Lederer) y el periodista Guillermo Lipis publican el testimonio *No lo perdono,* en el que Lederer repudia totalmente a su padre, mientras que el año anterior se estrenan los dos documentales *El hijo del cazador*, dirigido por Germán Scelso y Federico Robles, y *La hija indigna*, dirigido por Abril Dores.

El primero cuenta con el testimonio de Luis Alberto Quijano, hijo de Luis Alberto Cayetano Quijano (acusado de homicidio, privación ilegítima de la libertad y apropiación de menor), mientras que el segundo está dedicado a Analía Kalinec, hija de Eduardo Kalinec (también conocido como "Doctor K") y presidenta de Historias desobedientes, quien en 2021 escribió su propio testimonio, *Llevaré su nombre*.

Este último resulta en cierta medida paradigmático con respecto a las narraciones nacidas en el marco de la agrupación, ya que Kalinec detalla todo el proceso que la lleva de la sospecha hacia la consciencia y el rechazo de los crímenes paternos –pero no del vínculo de filiación, aunque el padre, tras las declaraciones de Kalinec en el proceso judicial, presentó un pedido legal para declararla indigna (de allí el título del documental de Abril Dores) y excluirla de la herencia– en un texto que resulta ser un verdadero palimpsesto

de distintas textualidades (muchas procedentes del archivo personal y familiar de la autora), cuyo objetivo es contar la experiencia que lleva a Kalinec a fundar, junto a otres hijes de represores, Historias desobedientes (Cantoni, 2023).

Malena Scunio: desobedecer por fuera de les desobedientes

Como acabamos de perfilar, a partir de 2018 el colectivo Historias Desobedientes ha sido un actor importante en el debate social, político y cultural argentino, legitimando la voz de estes "otres" hijes.

Sin embargo, así como no todes les hijes de las víctimas militan en la asociación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justica contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), de la misma manera hay hijes de represores que decidieron testimoniar su propia experiencia por fuera del marco de Historias Desobedientes.

Un caso particular de testimonio escrito por una hija de un represor que no está vinculada a la agrupación es sin duda el de Malena Scunio y su texto *Il sale del ricordo*, cuyas peculiaridades quedan evidentes ya a partir del título de este libro, que no es en castellano, sino en italiano: de hecho, el texto sigue inédito en Argentina, y su primera edición ha sido publicada en 2024 en italiano, editada y traducida por Susanna Nanni.

Malena Scunio, rosarina, es hija de Alberto Scunio, coronel del Ejército argentino responsable de secuestros, torturas y asesinatos durante la última dictadura cívico-militar, fallecido por suicidio en 1986, tras los primeros procesos en contra de las juntas. En ese momento, Malenia Scunio tenía tan solo 15 años: allí empieza para la autora una larga etapa de incertidumbre, dudas, preguntas sin respuestas y silencios familiares sobre el involucramiento del padre en la maquinaria represiva, hasta que en 2014 el nombre de Alberto Scunio aparece en un proceso por crímenes de lesa humanidad en la ciudad de Rosario, confirmando su papel en el servicio de inteligencia del gobierno dictatorial.

A partir de este sello oficial de la verdad sobre los crímenes del padre, la autora empieza un extenso trabajo de memoria, excavando en el pasado, en sus recuerdos y en los de los otros miembros de su familia, con el objetivo de rellenar los vacíos que marcaron la vida con su padre y de buscar señales de una verdad oculta por demasiado tiempo.

El resultado es *Il sale del ricordo*, cuyo título –en castellano *La sal del recuerdo*– viene de un verso del tango *Malena,* de Homero Manzi, escrito en 1941, origen también del nombre de la autora, elegido por el padre, gran aficionado de este género musical. No es casual que Scunio elija un verso del mismo tango que le dio su nombre: ya desde el título resulta evidente la relación que el texto establece entre identidad y memoria, y en este sentido la imagen de la sal adquiere múltiples significados: como señala Susanna Nanni en la introducción a la obra, remite tanto a la fragmentariedad de la memoria, como a cierta idea de conservación (2024, p. 8).

Como ya mencionamos, si bien la escritura del texto surge a partir de la comprobación legal y oficial del accionar represivo del padre, *Il sale del ricordo* ahonda también en la infancia de la autora, en una superposición de recuerdos fragmentarios que no sigue un orden cronológico, sino que más bien adhiere a una temporalidad que, siguiendo a Kermode, considera el tiempo en tanto *kairós*, y no *chronos*.[7] Lo afirma la misma Scunio, en uno de los varios comentarios metatextuales en la obra:

> È importante stabilire il punto di vista da cui osservare questi frammenti, che sono sempre gli stessi, e riuscire a vedere ciò che si mette insieme, anche quando l'occhio che si usa è il prodotto di ciò che si

[7] En su ensayo *El sentido de un final: los estudios en la teoría de la ficción*, Frank Kermode retoma la distinción clásica griega entre *chronos* y *kairós*. Según el autor, el *kairós* representa el tiempo presente en su máxima significación. En otras palabras, es *la ocasión*, el instante en el que ocurre aquello que adquiere relevancia cuando se observa desde el desenlace. Por ello, Kermode sostiene que el *kairós* es el tiempo que da forma al relato, ya que el final de cada narración funciona como una revelación del sentido de todo lo contado (Kermode, 1983, pp. 41-68).

> guarda. Non c'è inizio, nel ricordo tutto avviene allo stesso momento, anche le linee che ci collegano a esseri lontani attraverso i fili sottili della genetica e della memoria (p. 39).[8]

En la temporalidad indistinta de la memoria, Scunio empieza su búsqueda con una actitud que podríamos definir detectivesca, y que se articula a través de tres directrices paralelas: sus propios recuerdos; las conversaciones con los familiares, sobre todo la madre; y la búsqueda de materiales de archivo sobre el padre.

Recuerdos en la sal

Empezando por la primera vertiente, lo que se evidencia leyendo el texto es la parcialidad, e incluso la falacia, de los recuerdos propios de la autora. La voluntad de encontrar en el pasado señales que confirmen la verdad entregada por la sentencia de 2014 choca con la falta de memorias incontrovertibles, y se difumina en una multitud de detalles, de pequeños indicios, como la presencia ominosa de armas en la casa de la infancia, definida una "ergonomia il cui centro era abitato da una pistola" (p. 43);[9] la actitud violenta del padre hacia los perros; sus preguntas sobre los nombres y las actividades de los padres de sus compañeros de clase; el rotundo negacionismo de la madre frente a las noticias, que no logra convencer a la pequeña Malena –"Nemmeno io –che non avevo né l'età né le capacità per capire [...]– posso dire che non lo sapesse" (pp. 73-74)[10]–, pero que sella el silencio de la mujer.

[8] "Es importante establecer el punto de vista desde el cual mirar estos fragmentos, que son siempre los mismos, y poder ver lo que uno junta, incluso cuando el ojo que uno utiliza es el producto de lo que está mirando. No hay comienzo, en la memoria todo sucede al mismo tiempo, incluso las líneas que nos conectan con seres lejanos a través de los finos hilos de la genética y la memoria". Esta y todas las siguientes citas de Scunio están traducidas por mí.

[9] "Ergonomía cuyo centro estaba habitado por una pistola".

[10] "Ni siquiera yo –que no tenía ni la edad ni la capacidad de comprender [...]– puedo decir que no lo supiera".

Frente a estos vacíos y a estos silencios, la tarea detectivesca de la autora no lleva a ningún resultado. Ella misma lo señala: "detective del nulla, ispeziono nei dettagli un cratere vuoto fatto di silenzi, dove non trovo nulla perché io stessa sono parte del tumulto che l'ha provocato" (p. 55).[11]

Para intentar llenar este vacío y ordenar este tumulto, Scunio acude a la memoria familiar, buscando informaciones entre sus parientes. Sin embargo, cuenta la autora:

> Nessuno di loro mi parla più ormai, ma sono sicura che ricordano, solo non davanti a me. Penso, in fondo, che l'oblio possa comportare una punizione. È un'idea atavica, come pensare che un segreto possa far ammalare chi lo custodisce o che esista la trasmissione di contenuti oscuri di generazione in generazione (p. 70).[12]

La desmemoria simulada por los parientes, que no se sabe si es síntoma de la voluntad de olvido o de un pacto de cómplice silencio –pero que, llamativamente, la autora interpreta en términos de castigo–, es otro vacío con el que la búsqueda de Scunio tiene que enfrentarse. Tampoco los hermanos de la autora proporcionan información útil, ya que "raccontano piccole sequenze, singole immagini che formano un album di prove che per me sono nuove, ma solo per un istante, perché si depositano rapidamente nello spazio del già noto e del non abastanza" (p. 82).[13] Se trata del mismo espacio donde caben los recuerdos parciales e insuficientes de la autora, multiplicados pero no completados en aquellos de los hermanos.

[11] "Detective de la nada, inspecciono con detalle un cráter vacío hecho de silencios, donde no encuentro nada porque yo misma formo parte del tumulto que lo provocó".
[12] "Ninguno de ellos me habla ya, pero estoy segura de que se acuerdan, sólo que no delante de mí. Creo, en el fondo, que el olvido puede implicar un castigo. Es una idea atávica, como pensar que un secreto puede enfermar a quien lo guarda o que existe la transmisión de contenidos oscuros de generación en generación".
[13] "Cuentan pequeñas secuencias, imágenes sueltas que forman un álbum de evidencias que son nuevas para mí, pero sólo por un instante, porque se instalan rápidamente en el espacio de lo ya conocido y lo no suficiente".

Pero la gran interlocutora de Scunio, a lo largo de todo el texto, será la madre, supuestamente depositaria del más completo archivo de recuerdos sobre el padre. Sin embargo:

> Mia madre non ricorda più nulla di tutto questo. Ha iniziato a disertare i ricordi diversi anni fa, sotto forma di morbo di Alzheimer. È orgogliosa di dimenticare, di rinunciare alle stupidaggini. Quando le è stata diagnosticata la malattia, disse che doveva pur morire di qualcosa e che preferiva farlo in questo modo, che era arrivata a voler bene alla sua malattia perché era l'idioma con cui se ne sarebbe andata (p. 40).[14]

El silencio que había guardado durante la infancia de la autora, ahora, con la enfermedad, se convierte en pérdida de memoria, en un olvido que la mujer acoge con orgullo. Si bien el Alzheimer sella a nivel físico la postura amnésica de la mujer, para la autora se convierte en un posible umbral entre memoria y olvido desde el cual la madre pueda por fin contar:

> Penso a questo cambiamento nel suo corpo, all'alterazione della forma del suo cervello mostrata nella TAC, che è l'attuale forma del suo oblio. Quelle crepe deformate nel suo cervello potrebbero essere nuovi portali di accesso a mia madre, attraverso quelle crepe magari ora potrebbe uscire qualcosa di nuovo, perché forse ha già dimenticato che doveva tacere, ma non ancora su che cosa. La forma che assume la dimenticanza mi sembra personale quanto la memoria, e chissà che i segreti non siano l'ultima cosa che si perde (p. 79).[15]

[14] "Mi madre ya no recuerda nada de esto. Empezó a desertar de los recuerdos hace varios años, en forma de Alzheimer. Se enorgullece de olvidar, de renunciar a las tonterías. Cuando le diagnosticaron la enfermedad, dijo que tenía que morir de algo y que prefería hacerlo así, que había llegado a amar su enfermedad porque era el idioma con el que se iría".

[15] "Pienso en ese cambio en su cuerpo, en la alteración de la forma de su cerebro que muestra el TAC, que es la forma real de su olvido. Esas grietas deformadas en su cerebro podrían ser nuevos portales de acceso a mi madre, a través de esas grietas quizá ahora pueda salir algo nuevo, porque quizá ya ha olvidado que debe callar, pero todavía no sobre qué. La forma que adopta el olvido me parece tan personal como la memoria, y quién sabe si los secretos son lo último que se pierde"

Las grietas en el cerebro de la madre, manifestación física de la enfermedad, se convierten así en posibles vías de acceso a los secretos guardados por la mujer durante su vida. Sin embargo, aunque la madre admite "io in realtà ne so molto di più, potrei ricordare molto di più" (p. 82),[16] otra vez no habla, esta vez no por elección, sino como consecuencia del Azheimer. La mujer, de alguna manera, desaparece en la falta de palabras, ya que, como observa Scunio, "è spaventoso come il corpo rimanga e le parole smettano di esistere",[17] especialmente a la luz de la estrecha relación entre palabra y memoria: "la comparsa dei ricordi coincide con la manifestazione della parola e l'oblio con il silencio" (p. 121).[18]

Paralelamente a la progresión de la enfermedad, la madre empieza a exhibir signos y huellas del pasado antes ocultadas, como si de verdad sus grietas cerebrales estuvieran dejando salir secretos. Sin embargo, esta posibilidad es inmediatamente desmentida:

> Guardo una per una le foto di mio padre che lei, per la prima volta dopo tanti anni, ha deciso di disporre in giro per l'appartamento. Ma non sembra ricordarsi di lui, né menziona mai le immagini delle foto, non le vede. Sembra piuttosto che abbia voluto lasciare in vista ciò che dovrà essere dimenticato (p. 91).[19]

En la paradójica exhibición de la memoria se sella el olvido definitivo de la mujer, archivo ya vaciado por el Alzheimer. Y si bien el olvido coincide con la falta de palabras, en el caso de la madre de Scunio habría de puntualizar que no se trata tanto de silencio, sino –otra vez en clave de paradoja– de una exuberancia verbal que no logra decir absolutamente nada sobre el pasado familiar:

[16] "En realidad sé mucho más, podría recordar mucho más"
[17] "Es espantoso cómo el cuerpo permanece y las palabras dejan de existir"
[18] "La aparición de los recuerdos coincide con la manifestación de la palabra y el olvido con el silencio"
[19] "Miro una a una las fotos de mi padre que ella, por primera vez en muchos años, ha decidido ordenar por el piso. Pero ella no parece acordarse de él, ni menciona nunca las imágenes de las fotos, ni las ve. Más bien parece haber querido dejar a la vista lo que ha de ser olvidado".

> Oggi tocca a me occuparmi di lei [...]. È felice e desiderosa di parlare. Ci sediamo e inizia a raccontarmi cose del suo passato, com'era da giovane, come viveva e cosa le piaceva fare. Ma non è possibile riconoscere ciò che dice, nulla corrisponde al suo passato. Forse è per questo che preferisco parlare con la sua badante, per allungare la danza di un dialogo senza la necessità di relegarlo alla presunta verità dei miei ricordi e della memoria che ne ho. Ma in realtà ho sempre ricordato la nostra vita in questo modo, frammenti sciolti e ripetuti, fotografie di viaggi, aneddoti di secondaria importanza. Finché c'è stato un momento in cui deve aver dimenticato tutto, perché è impossibile ricordare l'oblio (p. 116).[20]

También en el habla errática y falaz de la madre se refleja la misma memoria fragmentada, parcial e inconcluyente de la autora, que otra vez no logra llegar al nudo problemático de su pasado: la verdad sobre su padre.

Del silencio a la memoria: archivos públicos y privados

Frente a la imposibilidad de encontrar alguna información en los diálogos con la madre, la tercera vía intentada por la autora es el acceso al archivo, o mejor a los archivos: de hecho, a lo largo de todo su testimonio Scunio transcribe varios otros textos, que podemos dividir en dos conjuntos principales: los documentos oficiales y una serie de textos escritos por el padre, pertenecientes al archivo familiar.

[20] "Hoy me toca a mí ocuparme de ella [...]. Está contenta y con ganas de hablar. Nos sentamos y empieza a contarme cosas de su pasado, cómo era de joven, cómo vivía y qué le gustaba hacer. Pero no es posible reconocer lo que dice, nada corresponde a su pasado. Quizá por eso prefiero hablar con su cuidadora, para alargar el baile de un diálogo sin necesidad de relegarlo a la supuesta verdad de mis recuerdos y a la memoria que tengo de ella. Pero en realidad siempre he recordado así nuestra vida, fragmentos sueltos y repetidos, fotografías de viajes, anécdotas de importancia secundaria. Hasta que llegó un momento en que debía de haberlo olvidado todo, porque es imposible recordar el olvido".

No se trata de algo de por sí novedoso, la abundante presencia de documentos públicos y privados es bastante común en los textos de hijes de represores, por razones evidentes: estos materiales sirven por un lado como prueba de los crímenes paternos y, por el otro, estimulan un diálogo entre padres e hijes, quienes se sirven del espacio textual para contestar, contradecir y rectificar las palabras paternas. Un ejemplo evidente, en este sentido, es el ya mencionado *Llevaré su nombre* (2021) de Analía Kalinec, quien inserta en el texto las declaraciones del padre Eduardo durante su juicio, y contesta casi a cada frase para proporcionar su punto de vista, divergente con respecto a aquello del padre, que sigue declarándose inocente.

En *Il sale del ricordo*, sin embargo, Scunio establece una relación bastante distinta con los materiales de archivo, radicada en una diferencia fundamental con respecto a otros textos, como por ejemplo el de Kalinec, o sea que estos últimos construyen su relación con el archivo a partir del conocimiento, ya que estes hijes saben y tienen pruebas de lo que hicieron sus padres, mientras que Scunio se acerca a estos materiales en búsqueda de estas pruebas, sin saber hasta qué punto el padre había estado involucrado en los crímenes dictatoriales.

Entonces, la relación con los archivos públicos, los documentos del Ejército que Scunio busca, se configura en términos de verdadera investigación. Sin embargo, tampoco en este caso la autora logra encontrar respuestas unívocas y definitivas, ya que la secretaria del archivo le comunica la existencia de dos informes sobre el padre "uno vero e uno falso, uno ufficiale e uno clandestino, una maschera e un volto" (p. 86),[21] aunque en la cita siguiente otra empleada le entrega solo uno, considerando equivocada la información anterior. Otra vez, el acceso a la información está obstaculizado por la capa de silencio que envuelve la verdad sobre el hombre, refracción de los silencios familiares que ni siquiera en

[21] "Uno verdadero y uno falso, uno oficial y uno clandestino, una máscara y un rostro".

la esfera pública encuentran una solución y siempre desembocan en una proliferación de "versiones"[22] del padre, que, en la falta de identificación certera, se convierte en sinécdoque, o quizás entelequia, de la dictadura:

> È impossibile non attribuirgli la totalità degli atti descritti nel testo giudiziario. Ha guidato tutte le auto, ha sfondato tutte le porte, ha indossato tutti i travestimenti e sotto la maschera, ogni volta, appare il suo volto. Spara con tutte le armi e li uccide tutti (p. 89).[23]

Además, no es casual que en la cita anterior Scunio mencione la dialéctica entre máscara y rostro: a lo largo de *Il sale del ricordo* la metáfora teatral aparece varias veces, muy a menudo con relación al involucramiento del padre en el operativo cuyo verdadero desarrollo se descubre solo con la sentencia de 2014. Scunio reconstruye las varias versiones del evento en términos de *escenas* con *actores* para subrayar la índole fabricada y manipulada de la información encontrada: "Sembra di vederli, come in una scena di teatro nel teatro, che irrompono sul palco e rappresentano il proprio dramma, sparandosi l'un l'altro e regolando i conti, e alla fine si portano via tutti gli attori" (p. 89).[24]

Lo mismo pasa con el informe militar sobre el suicidio del padre, que no entrega ninguna verdad a la hija, ya que tras leer la fría descripción de las circunstancias del evento y del hallazgo del cuerpo la pregunta sobre quién era realmente ese muerto sigue

[22] También en este caso no se trata de una novedad del texto, sino de un tópico recurrente en las narraciones de hijes de represores, incluso mucho antes del nacimiento de Historias desobedientes. De hecho, ya en 2009 en la obra teatral *Mi vida después,* de Lola Arias, una de las actrices, Vanina Falco, relataba las "mil caras" de su padre represor (Arias, 2016, pp. 45-46).

[23] "Es imposible no atribuirle la totalidad de los actos descritos en el texto judicial. Conduce todos los coches, rompe todas las puertas, lleva todos los disfraces y bajo la máscara, cada vez, aparece su rostro. Dispara todas las armas y mata a todos".

[24] "Parece verlos, como en una escena del teatro dentro del teatro, irrumpiendo en el escenario y representando su drama, disparándose unos a otros y ajustando cuentas, y al final se llevan a todos los actores".

más vigente que nunca: "morto suicida [...], è rimasto in sospensione permanente, presente, come un segno da interpretare" (p. 128).[25]

También con respecto a los materiales del archivo familiar la actitud de Scunio es volcada en la voluntad de conocer y comprender quién era de verdad su progenitor. Al encontrar y leer unas cartas y notas escritas por su padre para su madre, la autora declara su voluntad de sumergirse en su mente, de habitar la vida del padre –"mi immergo nella sua testa come una specie di detective, intrappolata in quella che all'epoca fu casa sua e ne ricordo ogni centimetro. Abito più volte la sua vecchia vita, quella che ha deciso di abbandonare molto tempo fa" (p. 92)[26]–, sin embargo allí no encuentra ningún indicio. Es interesante reflexionar sobre la manera en la que Scunio entra en relación con la voz del padre, siempre a la luz de las diferencias con respecto a otros testimonios. Si en casos como el de Kalinec la relación entre la voz paterna y aquella de la hija es dialógica y contrastiva, en *Il sale del ricordo* se configura más bien en términos de glosa. Esta peculiaridad queda evidente en otro momento del texto, cuando Scunio empieza a leer un artículo del padre, fino historiador, dedicado al estudio del funcionamiento de los servicios de inteligencia dentro del ejército de José de San Martín. Scunio transcribe el texto del artículo, insertando entre un fragmento y otros comentarios sobre el estilo de la escritura paterna e imaginando las circunstancias de redacción del texto. Otra vez la autora manifiesta su voluntad de conocer al hombre, de desentrañar el misterio paterno, que tiene como nudo central sin duda alguna el suicido, tanto sus razones como, sobre todo, su significado para la familia y para la autora. El primer paso para que estos interrogantes encuentren una posible respuesta es la sentencia de 2014. Lo reconoce la misma Scunio: "[l]a piena

[25] "Muerto por suicidio [...], permanece en suspensión permanente, presente, como un signo que hay que interpretar".
[26] "Me sumerjo en su cabeza como una especie de detective, atrapada en la que entonces era su casa y recordando cada centímetro de ella. Habito repetidamente su antigua vida, la que decidió abandonar hace tiempo".

certezza giudiziaria forse alza una bandiera da cui possiamo cominciare a parlare" (p. 78).[27] Y es a partir de esta bandera que Scunio logra interpretar el otro gran documento, junto a la sentencia, que articula su relación con el padre: su carta de suicidio.

De hecho, el hombre deja una carta a su mujer en la que imputa su elección a un estado de malestar y de desfase con respecto a su entorno, cuyo resultado es una depresión que lo empuja a quitarse la vida. La carta ocupa un lugar central en la novela, y es un objeto bastante ambiguo tanto para la autora como para el lector. Antes que nada porque, como señala la misma Scunio, al ser encontrada al lado del cadáver del padre, esta carta, una escritura supuestamente íntima y privada, pasa por distintas manos antes de llegar a su destinataria, y considerando las reiteradas menciones a la inteligencia del padre a lo largo del texto es muy probable que el hombre haya sido consciente de esto y que, por ende, sus palabras estén pensadas también para la lectura de otros sujetos –los militares–, lo que crearía cierto grado de desconfianza con respecto al contenido de la carta.

Pero más allá de estas sospechas, la cuestión verdaderamente interesante es el diálogo que Scunio establece con esta carta hacia el final del texto. Contrariamente a los otros documentos, esta vez sí hay cierta forma de diálogo entre las palabras paternas y la autora, posibilitado por la conciencia certera de las culpas del hombre. De hecho, en el momento en que se entera de que sus sospechas siempre habían sido verdad, Scunio declara sentirse de repente envejecida, como si este sello oficial sobre la verdad familiar tuviera como consecuencia el fin definitivo de su infancia, "come se il tempo si fosse finalmente liberato" (p. 76),[28] pero no de su relación con su padre, ya que, comenta la autora, "se fino ad ora non lo avevo mai sentito veramente come padre, adesso per la prima volta

[27] "La plena seguridad jurídica levanta quizá una bandera desde la que podemos empezar a hablar".
[28] "Como si el tiempo se hubiera liberado por fin".

mi sento sua figlia e lo riconosco. Sembra una nuova tragedia, un lutto al contrario, un'eredità capovolta" (p. 77).[29]

Es tan solo a partir de esta nueva autoconciencia que Scunio logra entender las razones y las consecuencias del suicidio paterno. Es decir, al asumir definitivamente el papel de hija asume también la tarea de significar las acciones del padre, especialmente frente al informe militar sobre el suicidio, que, como mencionabamos anteriormente, entrega tan solo una fría descripción de los hechos. Por lo tanto, Scunio vuelve sobre la carta para visibilizar la fina construcción retórica desarrollada por el padre sobre su muerte, que la autora define "il non-detto famigliare, il sarcasmo e i colpi bassi che ci ha rivolto nella sua lettera" (p. 140)[30]: de hecho, el padre imputa su elección a un estado mental enfermo, a una depresión, y nunca a un sentido de culpa o un arrepentimiento, hasta tal punto que en la carta afirma explícitamente "credo che anche ciò che ho fatto io fosse giusto farlo. Non ricordo, in questo momento, di aver mai avuto alcun rimpianto" (p. 141).[31]

También el hecho de que el padre pida no tener honores militares, y que sus cenizas se guarden en una tumba de familia en el Panteón de Rosario son interpretadas como estrategia del hombre para sustraerse al juicio público, para que la verdad quede en familia. "Spesso mi è stato chiesto perché lo avesse fatto, come se lo sapessi. Chi lo chiede interpreta sempre quella morte come una confessione di colpevolezza" (p. 141),[32] esta es la versión que el hombre intenta entregar a la historia, guardando su secreto adentro del hogar, y escapando de la justicia con su gesto extremo, poco antes de que se promulgaran las Leyes de Punto Final

[29] "Si hasta ahora nunca lo había sentido realmente como padre, ahora por primera vez me siento su hija y lo reconozco. Es como una nueva tragedia, un duelo al revés, una herencia al revés".
[30] "Lo no-dicho familiar, el sarcasmo y los golpes bajos que nos dirigió en su carta".
[31] "Creo que lo que hice también fue correcto hacerlo. No recuerdo, en este momento, haberme arrepentido nunca".
[32] "A menudo me han preguntado por qué lo hizo, como si yo lo supiera. Los que preguntan siempre interpretan esa muerte como una confesión de culpabilidad".

y de Obediencia Debida: "L'impunità è stata assicurata per troppi anni. In molti casi, è stata definitiva e si è diluita nell'oblio" comenta Scunio, "ma non nella nostra memoria, non con questo sale del ricordo" (p. 144).[33]

Conclusión: ¿qué hacer con el archivo?

Es precisamente a partir de su memoria, y de su definitiva legitimación, que Scunio puede asumir su papel de hija y decidir qué hacer con la herencia simbólica del archivo de la memoria del padre. En otras, derrideanas, palabras, Scunio se convierte en arconte paterna. La última escena del texto es sumamente significativa en este sentido: la autora quita las cenizas del padre del Panteón, lugar donde tendrían que quedar para siempre, y las tira a la basura. Lo que podría parecer un intento de borrar el último vestigio de la existencia del hombre, de entregarlo a un olvido no elegido por él como escape, sino impuesto por la hija como condena definitiva, es en realidad un acto simbólico que no niega la existencia del hombre: "rimanendo nella spazzatura, quelle ceneri avranno sempre entità, non saranno mai un'incognita, non saranno mai desaparecidas" (p. 147).[34]

Sin embargo, no condenar al padre a un olvido total significa también negarle la posibilidad de una sustracción simbólica con respecto a sus culpas. La verdad oficial de la sentencia de 2014

[33] "La impunidad ha estado asegurada durante demasiados años. En muchos casos, ha sido definitiva y se ha desvanecido en el olvido. Pero no en nuestra memoria, no con esta sal del recuerdo".

[34] "Permaneciendo en la basura, esas cenizas siempre tendrán entidad, nunca serán una incógnita, nunca estarán desaparecidas". Es evidente el vínculo de esta frase con la nota declaración de Videla, quien en 1979 contestó a la pregunta de un periodista sobre los desaparecidos bajo el gobierno de la Junta: "frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X. Si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido, no puede tener un tratamiento especial".

posibilita la palabra, y lo dice la misma autora al señalar dentro del texto que es tras la lectura del trámite que empieza a escribir su testimonio, permitiendo por fin decir lo no-dicho familiar, con todas sus contradicciones. Contra el silencio y el olvido, entonces, palabra y memoria: Scunio saca el recuerdo del padre del íntimo secretismo del Panteón, donde el padre había planeado quedar para siempre escondido, y lo entrega a la historia a través de su propria voz y de su testimonio, para que se convierta en memoria.

Bibliografía

Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Argañaraz, María Eugenia (2023). Hijos, archivos, testimonios y memorias en la *La Caja Topper* de Nicolás Gadano y *Villa Olímpica* de Sebastián Kohan Esquenazi. *Káñina*, 47 (2), 131-147.

Badaró, Máximo y Bruzzone, Félix (23 de abril de 2014). Hijos de represores: 30 mil quilombos. *Anfibia*. https://www.revistaanfibia.com/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/

Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.

Basile, Teresa (2020a). Apropiación y restitución en la narrativa de los hijos de desaparecidos de la dictadura argentina: los desaparecidos vivos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural,* 15, 335-367.

Basile, Teresa (202b). Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural,* 15, 127-157.

Basile, Teresa (2024). *Vueltas y revueltas del testimonio*. Buenos Aires: CLACSO.

Berger, Verena (2007). La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos. *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, 3, 23-36.

Bertranou, Eleonora (2021). El testimonio de los hijos de desaparecidos argentinos: un corpus creciente. *A contracorriente*, 19 (1), 38-55.

Cantoni, Federico (2021). Fragmentos de un recuerdo amoroso. Infancia, memoria y afectos en *Magdalufi* de Verónica Sánchez Viamonte. *Orillas. Rivista di Ispanistica*, 10, 231-251.

Cantoni, Federico (2022). Encuentros imposibles. Montajes anacrónicos en las obras de hijos de desaparecidos argentinos. *Altre Modernità*, núm. especial *Estetiche del trauma*, 185-207.

Cantoni, Federico (2023). *Hijos argentini. Trame intergenerazionali e percorsi identitari*. Bologna: Pàtron.

Ferré y Ferré, María José y Bravo, Héctor Alberto (2021). *Los agujeros negros de la dictadura. Hijas e hijos de represores: un abordaje desde la clínica*. Santiago de Chile: Tiempo Robado.

Gallardo, Milena y Saban, Karen (2021). Búsquedas estéticas para el afecto y la desafección. La memoria de hijos de sobrevivientes y desaparecidos en Chile y Argentina. *Acta Poética*, 42 (1), 13-42.

Guarini, Carmen (2009). El "derecho a la memoria" y los límites de su representación. En Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.),

El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente (pp. 255-279). Buenos Aires: Paidós.

Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final: los estudios en la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.

Klein, Paula (2019). Poéticas del archivo: el "giro documental" en la narrativa rioplatense reciente. *Cuadernos LIRICO*, 20. https://journals.openedition.org/lirico/8605?lang=en#tocto1n8.

Mannarino, Juan Manuel (12 de mayo de 2017). Marché contra mi padre genocida. *Anfibia*. https://www.revistaanfibia.com/marche-contra-mi-padre-genocida/

Nanni, Susanna (2024). Introduzione. En Malena Scunio, *Il sale del ricordo*. Roma: Nova Delphi, 5-21.

Peller, Mariela (2021). Intervenciones afectivas al archivo materno en *La caja Topper* de Nicolás Gadano. *Anclajes*, 25 (3), 187-201.

Perassi, Emilia (2017). Testimonianza e genealogia: Marta Dillon, Sebastian Hacher, Julián López. En Emilia Perassi y Laura Scarabelli (comps.), *Letteratura di testimonianza in America Latina* (pp. 365-385). Milano: Mimesis.

Pino, Miriam (2021). Derechos humanos, memoria y literatura en Argentina: algunos apuntes en torno a la poesía de hijes y familiares de detenides desaparecides. *[sic]: Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay*, 30, 12-22.

Pontelli, Lorena y Urrutia, Luciano (2023). *Aparecida*: los archivos del mal y el fantasma del cuerpo de la madre. Una lectura deconstructiva sobre la (des)aparición de la voz de la mujer revolucionaria. *Anacronismo e Irrupción*, 13 (24), 58-76.

Scunio, Malena (2024). *Il sale del ricordo*. Roma: Nova Delphi.

Tavernini, Emiliano (2023). Poemas por la memoria, la verdad y la justicia. Escritos de hijos e hijas en los "recordatorios" de *Página/12* (1988-2004). *Literatura: teoría, historia, crítica*, 25 (1), 73-99.

Venturini, María Ximena (2019). Variaciones del yo Subjetividad y cuerpo en la literatura argentina contemporánea. En Susanna Regazzoni y Fabiola Cerere (comp.), *America: il racconto di un continente* (pp. 391-404). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

Artchivos disidentes

Archivos y arte en la construcción de *memorias disidentes*

Andrea Raina

Introducción

En el marco de las jornadas "Las memorias en sus políticas 'El giro archivístico y sus derivas'" realizadas del 30 de agosto al 1 de septiembre de 2023 en la UNLP, se realizó el panel "Artchivos disidentes" para ahondar en la interrelación entre el arte, los archivos y las memorias disidentes. En el mismo participaron Facundo Saxe,[1] Paula Bonomi[2] y Matías Máximo, a través de una entrevista realizada por la autora de este capítulo.[3]

En este texto trabajaremos a partir de las producciones de dos archivos: el Archivo de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) –a través del trabajo de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM)– y el Archivo de la

[1] "El triángulo rosa en Argentina: conexiones de un archivo de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas", por Facundo Saxe. Publicado en el presente volumen.
[2] "Transitares. Recorridos disidentes, políticos, poéticos y visuales", por Paula Bonomi. Exposición oral utilizada para este capítulo.
[3] Entrevista a Matías Máximo, autor de "El Nunca más de las locas", por Andrea Raina. Entrevista utilizada para este capítulo.

Memoria Trans (AMT). El objetivo es rastrear de qué manera algunxs *emprendedorxs de la memoria* (Jelin, 2002) y militantes de la comunidad LGTBIQ+ vinculadxs a estos archivos impulsaron la producción de ciertas obras artísticas-culturales en pos de la construcción de una memoria social disidente.

Partimos de un concepto general de archivo, para poner el foco en la construcción social de los mismos, "la suma de voluntades" que rodean los archivos para la preservación y reconocimiento del "valor social e histórico de una comunidad":

> los archivos son construcciones sociales múltiples, que reúnen una diversidad de instituciones y agentes que vieron y conservaron papeles, fotos, imágenes de un tiempo, un lugar, una clase social, géneros, etnias. Son también la suma de las voluntades de preservación y de luchas por el reconocimiento legítimo de esos vestigios dotados de valor social e histórico en una comunidad o sociedad. Nada de lo que las familias, los científicos, los hombres de Estado y las instituciones archivan es imparcial o neutro; todo trae la marca de las personas y acciones que los salvaron del olvido; todo es conformado, representado, simbolizado, resignificado en el transcurso entre aquel que actuó y habló, fotografió, filmó, escribió y aquel que registró, imprimió, conservó, clasificó y reprodujo (Da Silva Catela, 2002, p. 21).

En este sentido, lxs actores sociales y políticos que rodean la construcción, trabajo y difusión de los archivos, son claves para comprender las producciones artísticas resultantes. A continuación, analizaremos ambos archivos por separado, rastreando el uso de los *documentos*[4] *y las prácticas de diversxs actores en el par arte y memorias disidentes.*

[4] Utilizamos un concepto amplio de documento, que abarca documentos escritos (desde informes de inteligencia, recortes periodísticos hasta poesías, por ejemplo), visuales (fotografías y artes visuales), audiovisuales y orales (testimonios).

Archivo DIPPBA, CPM y Museo de Arte y Memoria

En el año 2001, los archivos de la ex DIPPBA fueron cedidos a la CPM[5] para su resguardo, conservación y puesta a disposición de la justicia. En el año 2008, este acervo documental fue reconocido por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad. Como sabemos, el archivo DIPPBA constituye un *archivo de la represión*, en general, se denomina así a

> [u]n conjunto de objetos secuestrados a las víctimas o producidos por las fuerzas de seguridad (policías, servicios de inteligencia, fuerzas armadas) en acciones represivas (allanamientos, persecución, secuestros, tortura, desaparición, asesinatos, etc.) perpetradas durante las últimas dictaduras militares en los países del Cono Sur. Muchas veces se incluye dentro de esta categoría a los acervos producidos por instituciones de derechos humanos como producto de las acciones de denuncia y de búsqueda de información relativa a hechos de la represión (Da Silva Catela, 2002, p. 395).

La DIPPBA fue creada en 1956 con el nombre de Central de Inteligencia, y fue disuelta en 1998 en el marco de reforma de la policía bonaerense. Las tareas de la Dirección estuvieron vinculadas a la producción de información y la acción de inteligencia. Los archivos de la DIPPBA contienen un registro pormenorizado de espionaje político y persecución ideológica.[6]

Es interesante la reflexión de Da Silva Catela (2002) en el libro *Los archivos de la represión*, respecto a que estos archivos provocan "atracción" y "repulsión" a la vez, y que esto se debe a que la mayor

[5] "La Comisión por la Memoria (CPM) fue creada en 1999. Es un organismo público autónomo y autárquico que promueve e implementa políticas públicas de memoria y derechos humanos. Sus objetivos y líneas de trabajo expresan el compromiso con la memoria del terrorismo de Estado y la promoción y defensa de los derechos humanos en democracia". Datos obtenidos de la página web de la CPM: https://www.comisionporlamemoria.org

[6] Datos obtenidos de la página web de la CPM: https://www.comisionporlamemoria.org

parte de quienes están involucrados –ya sean víctimas, victimarios o sus familiares directos– continúan vivos. Todxs se cruzan en las ciudades y enfrentan procesos judiciales, mientras crean espacios para la denuncia y el recuerdo. Además, luchan incansablemente por defender sus posiciones y reivindicar sus derechos, especialmente en el caso de las víctimas de la represión, y mantienen viva la memoria colectiva. Esto hace que cada documento, más allá de su valor histórico o judicial, encienda un significado emocional y una identidad que refuerza la acción militante. En ese intersticio de sentidos se filtran propuestas artísticas y, en este caso, da origen a la creación del Museo de Arte y Memoria en la ciudad de La Plata.

> El debate y la reflexión sobre nuestro pasado y presente –así como el ejercicio de una memoria crítica que no se aplaque con argumentos tranquilizadores– involucran a todos los actores sociales, incluidos los artistas. Sus obras se inscriben y operan en el campo de batalla de memorias en conflicto y aportan, por la multiplicidad de sentidos que disparan y su apelación a una experiencia estética activa, un ámbito propicio para socavar certidumbres e inaugurar nuevos espacios de reflexión. En esta convicción fue creado el Museo de Arte y Memoria.[7]

El MAM fue creado en diciembre de 2002 y desde ese momento cuenta con un amplio catálogo de muestras y exposiciones itinerantes que responden al objetivo central de la CPM, de crear un "espacio de sensibilización y transmisión de la memoria social que abriera a la sociedad el tema de los derechos humanos en la Argentina a través del lenguaje artístico".[8] La muestra inaugural fue la de Carlos Alonso en diciembre de 2002 y se estableció como permanente, contando con la participación de otros artistas como

[7] Datos obtenidos de la página web de la CPM: https://www.comisionporlamemoria.org

[8] Datos obtenidos de la página web de la CPM: https://www.comisionporlamemoria.org

León Ferrari, Marcelo Brodsky, Claudia Contreras, Edgardo Vigo, Daniel Ontiveros, Hugo Soubielle y Roxana Fuertes.

> Los objetivos del MAM son reunir y preservar obra, mostrar, generar una institución que en una primera instancia nació fuertemente con una obra patrimonial ligada a la memoria del terrorismo de Estado, pero como siempre en el concepto de la Comisión, la idea de memoria está fuertemente asociada *al compromiso en la agenda de los temas del presente* (Ana Cacopardo como se citó en Larralde Armas, 2015, pp.36-37, resaltado mío).

En su primera década (2002-2012) el MAM instaló diversas muestras centradas en la producción de narrativas sobre lxs desaparecidxs, utilizando la fotografía de los archivos de la DIPPBA[9] y la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada),[10] por un lado, y de los álbumes familiares,[11] por otro.[12] Lo que nos interesa en este escrito es recuperar la idea de que el MAM, en tanto institución que hace un trabajo de memoria, construye sus muestras y acervos desde una problematización del presente.

En este sentido, dentro del proceso memorial de Argentina respecto a la última dictadura militar, la década de 2003 a 2013 fue marcada por una serie de actos conmemorativos y simbólicos, así como acciones concretas respecto al avance de los procesos

[9] Muestra "Imágenes robadas, Imágenes recuperadas". Exhibición fotográfica del archivo de la ex DIPPBA con la producción y curaduría de Helen Zout (julio 2004-marzo 2005). https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/imagenes-robadas-imagenes-recuperadas-2/

[10] Muestra "Rostros, fotos 'sacadas' de la ESMA" por Víctor Basterra (marzo- mayo 2007) https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/rostros-fotos-sacadas-de-la-esma-2/

[11] Muestra "Arqueología de una ausencia" fotografías por Lucila Quieto (marzo-julio 2004). https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/arqueologia-de-una-ausencia/

[12] Sobre un análisis en profundidad de estas exposiciones en la primera década del MAM, ver Larralde Armas, F. (2015), *Relatar con luz: El lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012).* Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1143/te.1143.pdf

judiciales a los perpetradores. Estos acontecimientos fueron hitos en la construcción del marco social argentino de las memorias sobre la temática. Uno de esos hechos, fue el acto de reapropiación de la ESMA:

> En el año 2004 el presidente Néstor Kirchner decide recuperar y convertir en espacio de memoria a uno de los principales centros de detención y tortura clandestina del país: la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada). Este acto implicó un gesto simbólico muy fuerte para muchos ex detenidos que lo sintieron como el primer acto reparatorio significativo que habían tenido por parte del Estado desde la vuelta a la democracia (Raina, 2016, p. 12).

La ESMA, considerada hasta ese momento "bastión de la impunidad y el silencio", se pudo resignificar (Lvovich-Bisquert, 2008, p. 83). Otro hecho muy significativo, y de avance en materia judicial, lo constituyó la declaración de invalidez e inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final por la Corte Suprema de Justicia el 14 de junio de 2005. De esta manera, se abrió el camino a nuevos procesos judiciales e importantes detenciones de militares y partícipes de la represión (policías, civiles, eclesiásticos). La condena a los responsables y ejecutores del terrorismo de Estado comenzó a marchar en ese momento y planteó un escenario diferente para todos los organismos de derechos humanos, para las familias afectadas y para la sociedad en general.

Al conmemorarse los 30 años del golpe militar, en el año 2006,[13] se produjeron múltiples actos recordatorios y se decretó el 24 de marzo como feriado nacional inamovible. Además, el presidente de la nación apuntó directamente a la justicia, afirmando que cualquier reconciliación resultaría imposible al haber resquicios

[13] En el MAM se llevó adelante la Muestra colectiva: "Treinta años con memoria". Una muestra de fotografías con obra de Rosana Fuentes, Luján Funes y Magdalena Jitrik; Eduardo Gil, Helen Zout, Daniel Ontiveros, Horacio Zabala, Gabriel Kargieman, Roberto Paez, León Ferrari, Liliana Parra, Juan Carlos Romeros, Fernando Gutiérrez y Hugo Soubielle (marzo-junio 2006). https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/treinta-anos-con-memoria/

de impunidad. Estos fueron los años en que se reforzaron los derechos humanos como fundamento básico de la legitimidad democrática, algo que hoy se encuentra en fuerte disputa.

Si retomamos la relación del MAM con cada presente, nos preguntamos: ¿cuál fue el marco en el que se produjeron las dos muestras colectivas que apuntaron a la construcción de memorias disidentes en los años 2014 y 2018? Conversamos con Paula Bonomi, trabajadora de la CPM, respecto a ambas muestras: "L*sotr*s –igualdades, legalidades, realidades" (octubre-noviembre 2014) y "Transitares, recorridos disidentes, políticos, poéticos y visuales" (noviembre-diciembre 2018).

Sobre "L*sotr*s –igualdades, legalidades, realidades"

*Foto 1. Convocatoria L*sotr*s –igualdades, legalidades, realidades.*



En https://www.comisionporlamemoria.org/museo

Con el lema "15 años. Construyendo más democracia, más derechos, más igualdad", la CPM lanzó una convocatoria pública para la realización de la muestra. Esperaba contar con la participación

de "tod*s los artistas –ya sean individuales, colectivos o talleres– y aficionados que estuvieran interesados en reflexionar con imágenes sobre la diversidad sexual en todas sus expresiones".[14] Fueron seleccionadxs treinta y dos artistas individuales de distintos puntos del país: la Asociación Civil OTRANS de La Plata, el primer periódico travesti de América Latina "El Teje", Daniel Arzola de Venezuela y una serie de ensayos fotográficos y obras que se presentaron en el marco de la muestra.[15]

La descripción del catálogo detalla que se trata de

> [u]na muestra colectiva sobre diversidad y disidencia sexual producida por la CPM. Diversas expresiones artísticas, sonoras, fotográficas y documentales que dan cuenta de las distintas formas de vivir y expresar el deseo y la autopercepción de la identidad desde el respeto y la igualdad. A su vez, se exhibe material del acervo documental de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) compuesto por legajos y fichas que dan cuenta cómo los agentes de inteligencia investigaban a la comunidad LGTB y de qué manera catalogaba, señalaba en función de su orientación sexual de las personas.[16]

Según Paula Bonomi, esta muestra representó "una gran apuesta dentro del Museo" y generó mucho movimiento interno. Por un lado, se expusieron múltiples prácticas estéticas: fotografías, dibujos, afiches, revistas, instalaciones, sonidos, poesías y documentos históricos de la DIPPBA. Por otro, justamente, se exhibió por primera vez información que elaboró el organismo con relación a la comunidad LGTBIQ+. Quienes trabajaron los documentos sostuvieron: "[e]ste registro no fue constante ni sistemático, pero demuestra cómo los agentes de inteligencia se inmiscuían en la vida íntima de las personas, informaban sobre las formas de actuar y

[14] https://www.andaragencia.org/lsotrs-igualdades-legalidades-realidades/
[15] Datos obtenidos de Agencia Andar: https://www.andaragencia.org/muestra-lsotrs/
[16] Datos obtenidos de: https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/lsotrs-igualdades-legalidades-realidades/

sentir, perseguían las maneras consideradas 'fuera de lo normal' y registraban los actos de resistencia".[17] Al respecto, también afirmó Bonomi: "desde el año 2011, 2012, aproximadamente, se venía trabajando desde el área de investigación de la CPM, un relevamiento y análisis de los documentos del Archivo de la ex DIPPBA con los famosos 'lentes multicolor'. En esos trabajos comenzaron a visibilizarse legajos y fichas sobre persecución policial a la disidencia sexual".[18]

*Foto 2. Flyer L*sotr*s -igualdades, legalidades, realidades.*



En https://www.comisionporlamemoria.org/museo

[17] Datos obtenidos de Agencia Andar: https://www.andaragencia.org/lsotrs-en-el-museo-de-arte-y-memoria-de-la-cpm/

[18] Cabe mencionar el trabajo de Cristian Prieto, *Fichados. Crónicas de amores clandestinos,* publicado en 2017. Cristian trabajaba en la CPM en los años mencionados por Bonomi y al acceder a esta documentación del Archivo DIPPBA sobre la persecución a las disidencias sexo-genéricas inició una investigación que lo llevó a esta publicación. También publicó *El maricón de los chilenos,* en el año 2020. En palabras de Facundo Saxe (2023), "Prieto ubica una enunciación marica asociada a su propia genealogía personal y colectiva para construir dos libros que conforman una forma de recuperación de la voz silenciada por las represiones y disciplinamientos del cisheteropatriarcado".

> La CPM se acerca a este tema, consciente de las limitaciones que existen a la hora de dar cuenta del amplio abanico de la diversidad: "Esta muestra es diversa, colectiva e incompleta. Pero también podría ser de muchos otros modos. Dibuja con trazo irreverente una constelación de prácticas, discursos, estéticas y afectos que componen sólo una parte del movimiento LGBTIQ: zigzagueante, emergente y a la vez subterráneo" (...) Desde la CPM consideramos que el arte, como experiencia y representación, puede ayudarnos a visibilizar, sensibilizar y transformar el presente, ampliando miradas y profundizando el camino por la igualdad de derechos.[19]

La exposición duró dos meses, en los cuales se realizaron diversas actividades que la acompañaron. Se dictaron talleres para docentes, infancias y familias en el MAM; se presentó el libro *Yo nena, yo princesa*, de Gabriela Mansilla, que cuenta la historia de Luana (la primera niña transexual en el mundo que pudo obtener su DNI sin un proceso judicial); se promovió y acompañó el Festival Internacional de cine LGTBIQ+ "Asterico", que se desarrolló en el Pasaje Dardo Rocha, y se invitó a un elenco de teatro espontáneo "NuNca en BaBia", coordinado por Diana Fainstein, que realizó una función en el MAM.

Evidentemente, el impacto interno del que hablaba Bonomi se traduce también en las palabras del texto curatorial de la CPM. El reconocimiento de los límites de la representación de un movimiento tan amplio como invisibilizado, más la intención de ser lo más abarcativxs posibles en cuanto a la multiplicidad de expresiones artísticas y las participaciones tanto individuales como colectivas, dan cuenta de las preocupaciones de sus organizadorxs. A esto se suma el desafío de mostrar por primera vez las acciones de vigilancia y persecución de la DIPPBA sobre el colectivo. Esta exposición, conjugada con la cantidad de actividades y prácticas artísticas diversas que la acompañaron, muestra de qué manera estas *memorias subterráneas* (Pollak, 2006) pueden visibilizarse y

[19] https://www.andaragencia.org/lsotrs-en-el-museo-de-arte-y-memoria-de-la-cpm/

salir a la luz si encuentran canales abiertos, para dejar de estar en las sombras y constituirse como *memorias disidentes*.

Sobre "Transitares. Recorridos disidentes, políticos, poéticos y visuales"

> Se trata de una compilación de obras fotográficas, plásticas, audiovisuales y de archivo realizadas por artistas trans que propone un recorrido para pensar tensiones, conflictos y luchas vinculadas a las trayectorias de vida de las personas trans.
>
> La exposición está compuesta por la muestra *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* del Archivo de la Memoria Trans, a cargo de Belén Correa; una selección de óleos de la serie *Cuerpas Disidentas #3.0* de la artista plástica Andrea Pasut; la serie fotográfica *Cuando travajar se escribe con V* de Delfina Martínez (Uruguay), junto a las obras y la participación de otres artistas invitades. Además, se presenta *Alias. Archivo Dippba, registro e inteligencia a la comunicad trans, travesti y transexual, una selección de* documentos del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) que dan cuenta de la persecución y hostigamiento sufrido por la comunidad trans en diferentes momentos de nuestra historia reciente.[20]

Esta muestra estuvo acompañada de la presentación del libro *Travesti/ una teoría lo suficientemente buena,* de Marlene Wayar, y contó con la participación de la autora y de la activista trans, Quimey Ramos. Entre ellas, según Bonomi, se produjo "un ritual dialogado" como presentación.

[20] https://www.andaragencia.org/

Foto 3. Flyer "Transitares. Recorridos disidentes, políticos, poéticos y visuales"



Para el cierre, estuvo presente la poeta, actriz y escritora Claudia Rodríguez, referente en Chile, ícono de la lucha travesti en América Latina. "Ella presentó su libro y realizó una performance llamada 'Cuerpos para odiar' que fue el cierre de la muestra. A Claudia la acompañó con lecturas propias Alan Figueroa, poeta transviano local".[21]

[21] Datos obtenidos de la exposición oral de Paula Bonomi.

Foto 4. Claudia Rodríguez[22]



Foto 5. María Belén Correa[23]



[22] "Presentación en el Museo de Arte y Memoria de la artista trans chilena Claudia Rodríguez" en el cierre de la muestra Transitares. https://www.andaragencia.org/presentacion-en-el-museo-de-arte-y-memoria-de-la-artista-trans-chilena-claudia-rodriguez/

[23] "También necesitamos memoria, verdad y justicia", entrevista con la referente del Archivo de la Memoria Trans realizada por Agencia Andar de la CPM.
https://www.andaragencia.org/tambien-necesitamos-memoria-verdad-y-justicia/

Con la descripción del evento que realiza Bonomi, podemos afirmar que la inauguración de "Transitares" excedió los límites de otras muestras realizadas en el MAM e implicó la puesta en práctica de una *performance*, en el sentido de "operar como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados" (Taylor, como se citó en Basso, 2019, pp. 94-95). La presentación del libro de Marlene Wayar junto con Quimey Ramos descrito como "ritual dialogado" en la apertura, la lectura y acción poética de Claudia Rodríguez y las palabras de Alan Figueroa en el cierre conforman escenas performáticas con la presencia de cuatro activistas travesti-trans que pusieron el cuerpo exponiendo su propio arte.

La articulación del MAM entre lxs distintxs artistas de la muestra con lxs activistas de la presentación y el público en general ubicó a lxs trabajadorxs del MAM y de la CPM en un lugar que fue más allá del que ya tenían como *emprendedores de memorias*. "Decidimos que la mejor manera de hacer la muestra era poner esas narrativas, esas historias y derivas de trayectorias en primera persona. No íbamos a ser nosotres les que íbamos a contarlas *Nunca Más en su nombre*".[24]

> Muchas veces la empatía con nosotres es por imaginarse "lo que debe ser el sufrimiento de encontrarse en un cuerpo que no te corresponde, en un cuerpo equivocado". Ideas más alienantes ¡imposible! ¿no? Porque yo no sé vos, mi cuerpo no está equivocado, por empezar porque es indivisible mi existencia de este cuerpo. Yo desde que existo soy este cuerpo, yo soy con este cuerpo. Entonces eso es anular absolutamente nuestras potencias políticas, afectivas, deseantes. Y a su vez es negar la inconformidad con el cuerpo, propia de la humanidad. Porque no hay sujeto que no padezca en relación al cuerpo. Se nos asigna a nosotras la inconformidad con el cuerpo y es un error. Porque la inconformidad es dentro de un sistema que nos ha dicho

[24] Datos obtenidos de la exposición oral de Paula Bonomi.

> "no sos posible", "no sos posible" y una así se construye. Entonces como "no sos posible", no lo sos en la escuela, y de ahí en adelante, no sos posible en la universidad, no sos posible en tu familia, no sos posible (Raina, 2019, Entrevista a Quimey Ramos, p. 8).

La apertura del espacio para la muestra y la decisión de que la puesta del cuerpo, la voz y el arte sean exclusivamente de la comunidad travesti-trans, habilitó la potencia históricamente negada al colectivo y ubicó a la institución en un proceso de mayor conciencia al respecto. Los tonos de la muestra fueron en esa sintonía "relatos y obras desmarcadas de la victimización y estigmatización de los estereotipos",[25] reconociendo las luchas y organización de las resistencias trans a través del arte.

Asimismo, en esta ocasión la CPM y el MAM realizaron una instalación con los archivos de la DIPPBA: documentos varios, legajos, videos que dan cuenta del espionaje al colectivo travesti y trans. La misma se llamó: "Alias. Archivo Dippba, registro e inteligencia a la comunicad trans, travesti y transexual". El "alias" era el nombre propio de las personas trans, puesto en los informes policiales entre comillas, como "nombre de batalla". El registro del alias en los informes policiales era una práctica que venía de la última dictadura militar en las investigaciones a personas perseguidas por razones políticas. En el caso de la documentación hallada en DIPPBA y expuesta en la muestra, se trata de acciones registradas en los años noventa, en el momento de conformación de las organizaciones de la comunidad trans.[26]

Frente a estas producciones y las que veremos más adelante del AMT, es importante retomar la pregunta por el marco social que permitió en esos años abrir el campo de escucha, visibilización y expresión de la comunidad LGTBIQ+. Si bien es imposible

[25] Datos obtenidos de la exposición oral de Paula Bonomi.

[26] "La acción colectiva de las personas *trans*, en especial de las travestis, comenzó probablemente a inicios de la década de 1990 –se trata del más reciente de los movimientos relacionados con los derechos personalísimos– (...)" (Berkins y Fernández, 2005, como se citó en Barrancos, 2014, p. 33).

reconstruir aquí una genealogía exhaustiva del movimiento trans en Argentina, y excede los objetivos de este escrito, retomaremos algunos momentos clave que han marcado el contexto.

Sobre el marco social

El reconocimiento del Estado, con las leyes de Matrimonio Igualitario[27] e Identidad de Género,[28] fueron el hito fundamental que condujo a muchos sectores sociales a reconocer al colectivo travesti-trans, postergado y negado por décadas. Pero, como mencionamos con anterioridad, el movimiento trans y su lucha existen desde mucho antes de estos mayores niveles de visibilidad. Que, a partir de la década del 2010, se hayan establecido diálogos entre algunos sectores de la sociedad y el colectivo es muestra de un trabajo subterráneo y constante por su parte. Estas leyes, impulsadas por diferentes frentes y organizaciones de activistas, pusieron en escena una deuda histórica de la democracia: la necesidad de ampliar la ciudadanía y de incluir a las personas trans en el cauce de los derechos humanos (Barrancos, 2014).

Entre las trayectorias militantes que impulsaron desde muy temprano el movimiento trans, cabe destacar a Claudia Pía Baudracco, que, además, con su historia, atraviesa de múltiples maneras los archivos y obras analizadas en este texto. Fue una reconocida activista argentina por los derechos y reconocimiento de las identidades LGTBIQ+. En el libro *Si te viera tu madre. Activismos y andanzas de Claudia Pía Baudracco*, María Aversa y Matías Máximo (2021) reconstruyen parte de su vida y militancia, a partir de una entrevista realizada por Javier Capuano en 2010 y a partir de

[27] La Ley de Matrimonio Igualitario –Ley N° 26.618– se sancionó el 15 de julio de 2010.
[28] La Ley de Identidad de Género –Ley N° 26.743– se sancionó el 9 de mayo de 2012.

otras voces de personas que rodearon a "La Gorda" hasta el momento de su muerte, en marzo de 2012.[29]

Dentro de su militancia, Claudia Pía Baudracco hizo un trabajo de sistematización de las detenciones policiales a la comunidad a mediados de los años noventa:

> Íbamos documentando la cantidad de detenciones que había en población trans para las famosas estadísticas policiales, y las detenciones de lesbianas, de varones trans y de varones homosexuales, gays, que en ese momento aún se seguían llevando nada más que por averiguación de antecedentes o estadísticas. A los varones homosexuales les ponían el artículo 2.h, que decía "incitación carnal a personas del mismo sexo". Estamos hablando del año ´93, que es plena democracia (Aversa y Máximo, 2021, p. 17).

Se refiere a los Edictos Policiales 2 F "incitación al acto carnal, escándalo público" y 2 H "vestir prendas contrarias al género" por los cuales detenían constantemente a personas LGTBIQ+.[30] En 1996 se produjo

> una de las cartas fundamentales más progresistas de América Latina hasta entonces, gracias a una buena cantidad de representantes de ideas progresistas y de un cierto número de feministas. Se garantizaba la igualdad de género y de todos los sujetos afectados en derechos por causa de su orientación sexual. El nuevo estatuto de la ciudad requería el fin de los Edictos Policiales en concordancia con las nuevas garantías (Barrancos, 2014, p. 34).

Para lograr este triunfo, Claudia Pía Baudracco recuerda "hicimos guardia 45 días hasta que se tocó el tema del Código de Faltas. Automáticamente, por el alegato de inconstitucionalidad, se

[29] Claudia Pía Baudracco murió el 18 de marzo de 2012, tres meses antes de la sanción de la Ley de Identidad de Género. En su honor, el 18 de marzo es el día de la promoción de los derechos trans.

[30] Karina Pintorelli fue detenida 1.937 veces. Matías Máximo menciona esta historia y los poemas de esta mujer trans que contó sus detenciones antes, durante y después de la dictadura militar.

derogó el edicto policial completo". De esta manera, se eliminan varias figuras de control social dentro del Edicto Policial en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lo que representó un importante logro para el movimiento trans.

Claudia Pía Baudracco fue parte de los orígenes del movimiento trans en Argentina desde fechas muy tempranas: "Desde 1993 hasta 1997, nos llamamos 'Asociación de Travestis Argentinas'; en 1997, decidimos incorporar la segunda T, 'Asociación de Travestis Transexuales Argentinas' (ATTA); y, en el año 2000, nos lanzamos a hacer el trabajo a nivel nacional" (Aversa y Máximo, 2021, p. 18). Además de la organización colectiva y la lucha en contra de los Edictos Policiales, Claudia también trabajó incansablemente para que el Estado reconozca a las personas trans dentro de lo que se conocía como "Programa de Sida":

> (...) en el año 2006, nuestro primer logro: ya con quince provincias conformadas en la red, logramos que lo que en ese momento se llamaba "Programa de Sida" realizara una vigilancia epidemiológica y nos tipificara como trans, no como varones ni mujeres. Y tuvimos datos que cambiaron el paradigma en el VIH con respecto a nuestra población. Y yo digo "cambio de paradigma a nivel mundial": fue el primer país que hizo un estudio de serología en VIH específico en población trans (Aversa y Máximo, 2021, p. 19).

La trayectoria militante de Claudia no se agota aquí, y ya hemos mencionado momentos claves del movimiento trans en Argentina que compartió con muchas otras activistas. Pero Claudia, además de ser militante fue una *emprendedora de memorias disidentes*: "La Gorda siempre jodía con las fotos, le encantaba, tenía una buena cámara y sacaba muchas. Ese tema para ella era importante, era una de sus prioridades y siempre andaba pidiendo y juntando" (Aversa y Máximo, 2021, p. 63).

Archivo de la Memoria Trans (AMT)

> Con Pía empezamos en el año '93 a hacer ATA, la primera organización masiva en Argentina y a medida que iba pasando el tiempo seguíamos juntando material. Había una caja donde íbamos poniendo cosas como tickets aéreos, cartas, postales, fotos; eso se iba acumulando y en las mudanzas algunas cosas se perdían y otras continuaban, y esa caja sobrevivió, incluso a las familias, que muchas cosas para ellos eran papeles y basura. Cuando recuperamos esa caja encontramos un tesoro, como cuando se encontró la caja de Frida Khalo, se encontraron fotos increíbles (María Belén Correa, en entrevista Agencia Andar).

María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco "habían imaginado tener un espacio donde reunir a las compañeras sobrevivientes, sus recuerdos y sus imágenes". Desde su presentación el AMT se define como "un espacio para la protección, la construcción y la reivindicación de la memoria trans".[31] Motorizadxs por María Belén desde el exilio, entre el año 2012 y el 2014, el AMT funcionó como un espacio virtual en el que se reunían y compartían fotos, anécdotas, cartas y crónicas policiales de la comunidad trans. El trabajo de recopilación y preservación comenzó de la mano de la artista visual Cecilia Estalles en 2014:

> El Archivo contiene un acervo de más 15.000 documentos. Se registra un material que comienza desde principios del siglo XX hasta fin de la década de los años 90. Su acervo conserva una colección que incluye memorias fotográficas, fílmicas, sonoras, periodísticas y diversas piezas como DNIS, pasaportes, cartas, notas, legajos policiales, artículos de revistas, y diarios personales. [32]

[31] https://archivotrans.ar/index.php/acerca

[32] Datos obtenidos de la página del AMT. Citamos, a continuación, su misión y visión, además del equipo completo de trabajo. La misión del AMT es reunir y rescatar un acervo documental sobre la historia de vida de la comunidad trans argentina. La visión es constituirse como un referente/organismo documental y de memoria colectiva de las identidades trans. La política documental del AMT adhiere a la lucha contra

La consciencia archivística de Claudia Pía Baudracco y de Maria Belén Correa se convirtió en una forma de resistencia colectiva al crearse el AMT. Aunque Claudia no llegó a presenciar su conformación, ha sido promotora originaria del mismo e inspiración para las demás. El equipo, que hoy lleva más de diez años trabajando, ha encontrado formas de resistencia en lo biográfico, construido y compartido colectivamente. Estas historias de vida han encontrado la potencia de archivarse: para auto narrarse, para visibilizarse, para representarse, para mostrarse como quieren ser mostradas. En esta experiencia, construyen sus memorias colectivas y sus identidades. Como El Teje (2007),[33] que en su presentación planteaba como objetivo principal: "dar voz a través de la palabra materializada y con cierta sistematización al silencio social histórico del que somos víctimas las travestis y transexuales. Porque el silencio, lejos de ser inmaterial, se traduce sobre los cuerpos en dolor, desaparición y muerte" (Vollenweider 2022, p. 27). En el AMT, los archivos personales permiten reconstruir las dimensiones más íntimas y humanas que implican sus vidas, sus sensibilidades, sus visiones del mundo (Funes, 2017). Desplegar las historias personales de las personas travestis y trans a través de sus fotografías, cartas y documentos más íntimos genera como resultado una *operación subjetivante* (Bugnone, 2023). Se trata de resistir frente a la cultura

---

la transfobia: el trabajo para la formación educativa y la inserción social-laboral de las personas trans, así como la denuncia de todo tipo de transfobia institucional o social. Asimismo, el Archivo es un espacio cooperativo en el cual también intervienen artistas, activistas, archivistas, periodistas, historiadorxs, curadorxs, críticxs de arte, editores, conservadores, investigadores y docentes en un intento por idear nuevos proyectos a partir de lenguajes diversos. Actualmente el equipo de trabajo está conformado por María Belén Correa, Cecilia Estalles, Cecilia Saurí, Magalí Muñiz, Carola Figueredo, Teté Vega, Luis Juárez, Sonia Beatriz Torrese, Carolina Nastri, Marina Cisneros, Katiana Villagra, Paola Guerrero, Iris Kaufman, Luciana Leiras, Alba Lombardi. https://archivotrans.ar/index.php/acerca

[33] La revista publicó siete números con Marlene Wayar como directora, en los que participaron númerosxs referentes trans y travestis, como Lohana Berkins y Naty Menstrual.

cisheteropatriarcal que no sólo reprime, sino que disciplina, silencia, invisibiliza y niega.

> El Archivo de la Memoria Trans conjuga la materialidad de los archivos, pero también la recuperación de voces borradas de la historia por la violencia y la represión del sistema cisheteropatriarcal. No se trata sólo de un archivo que resguarda documentos y construye una memoria, sino que aparece como un archivo afectivo que recupera un pasado diseminado en objetos, documentos y recuerdos que no aparecen en los archivos institucionalizados tradicionales (Saxe, 2023, s/p.).

Interesa recuperar el concepto de *archivo afectivo* que utiliza Facundo Saxe y relacionarlo con el primer libro publicado por el AMT para analizar las formas en que archivo y arte se conjugan en la construcción de estas memorias disidentes.

Sobre *El Libro Rosa. Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020)

> Archivo de la Memoria Trans es una *reunión familiar*. Surge de la necesidad de volvernos a abrazar, volvernos a mirar, de *reencontrarnos* después de más de 30 años con las compañeras que creíamos muertas, con las que nos distanciamos por diferencias o por el exilio; y principalmente con los *recuerdos* de las que ya no están. (*El Libro Rosa. Archivo de la Memoria Trans*, 2020, p.9).

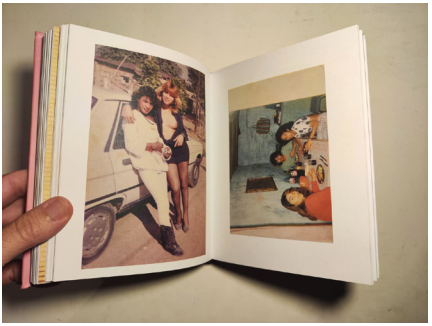
Reunión familiar, *reencuentro* y *recuerdo* son las palabras que destacamos de lo que sería el prólogo de la publicación.[34] Sobre el final

[34] Es interesante destacar la estructura no convencional del libro: no tiene títulos, capítulos, ni números de páginas al principio. Comienza con un texto que firma el AMT "a modo de prólogo". Le sigue casi la mitad del libro de fotografías, sin nombres o pie de fotos, hasta que le siguen unas quince páginas de relatos firmados que guardan relación con fotografías previas. La siguiente parte del libro combina una gran cantidad de fotos con algunos relatos intercalados. El libro tiene 366 páginas y tiene el tamaño de un álbum de fotografías de 14cm x 18cm.

de estas palabras iniciales dicen: “Este nuevo libro es nuestro álbum familiar, donde brillan todas las purpurinas y nos acompañan todas las colibríes” (*El Libro Rosa. Archivo de la Memoria Trans*, 2020, p.11).

Fotos 6 y 7. Fotografías tomadas por la autora.
Libro Rosa del Archivo de la Memoria Trans, 2020.





En el género fotográfico del “álbum familiar” se repiten ciertos patrones identificables para quien lo mira dentro de una cultura normada que define el concepto de familia. Pero, ¿qué tipo de álbum familiar se crea en este libro? Obviamente, en principio, se trata de un colectivo y no de una familia nuclear con lazos de sangre.

En general los trabajos que utilizan álbumes familiares hacen un recorrido que va de un espacio privado, íntimo, a un espacio público y colectivo, con las resignificaciones que ello implica. En este caso, el álbum familiar se construyó en colectivo, de manera íntima, pero también haciéndose público. Estos elementos refuerzan la concepción de *archivo afectivo* y en estos intersticios se construyen las memorias disidentes. “Es un archivo colectivo de memorias que el sistema cisheteropatriarcal no quiere visibles y respirando, un archivo afectivo de la historia trans-travesti en Argentina” (Saxe, 2023, s/p.) Lo que rodea la publicación, también, es la concepción de familia de la comunidad trans.

> Las travestis transitan un ambiente social donde la discriminación y la travestofobia son registros permanentes de los espacios en los que se desenvuelven. Una característica que diferencia al travestismo de otros grupos oprimidos es que muchas veces no encuentran contención en sus familias, ya que muchos/as de sus familiares se cuentan entre las personas que no respetan su identidad (Berkins y Fernández, 2005, p. 79).

Cuando lxs familiares responden a las formas de existencia del deber-ser heterosexual, se entrama la historia familiar a partir de relatos orales, escritos, fotografías, videos. Existe la posibilidad de acceder a estos archivos para construir esa historia familiar que será transmitida de generación en generación. "Tanto es así que por seguro las historias que creemos que son anécdotas particulares dentro de una familia se repiten en diferentes estructuras familiares, con sus respectivas particularidades, pero siempre siguiendo el lineamiento de gestos heroicos, historias destacables o acciones que llevaron a un logro adquirido" (p. 25). Entonces, ¿qué sucede con lxs miembrxs de las familias que no cumplen con esos estándares y son excluidxs? De la mano de Vollenweider nos preguntamos "(...) cómo es posible reconstruir la historia desde el silencio intencionado, pudiendo revelar la intención de borramiento y negación de las desviaciones de género, sexualidades e identidades" (2022, p. 24). A los lugares oscuros de las genealogías familiares, con los intentos de borramiento de las identidades sexo-genéricas diversas, el AMT los llenó de purpurinas y brillos. Volvió sus historias "archivables", "narrables" y transmisibles para diferentes generaciones. Para muchas activistas travesti-trans, el haber vivido infancias negadas las condujo a una labor militante muy comprometida, no solo para reparar sus propias historias sino para que las generaciones futuras no tengan que padecer. [35]

[35] Marlene Wayar, en el libro *Bitácora* (2022) dice: "Son las infancias quienes tienen hoy las herramientas desde las escuelas y desde sus propias ópticas para plantarse también en contra del amor familiar, que es un amor un tanto extorsivo. La familia como ese micro-Estado que se arroga el monopolio de la violencia. Las infancias

En *El Libro Rosa* construyen un álbum familiar colectivo que configura una memoria colectiva, disidente. Como sabemos, las fotografías

> son inseparables de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo índex. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo). (...). El índex se detiene en el "esto ha sido" no dice: "esto quiere decir" (Dubois, 2002, p. 51).

Las fotografías y los relatos orales del libro funcionan como vehículos de conexión de esta familia creada. Las huellas afectivas de este archivo revelan los lazos de la comunidad. La declaración inicial del libro "este es nuestro álbum familiar" y su formato marcan la principal orientación de lectura para los sentidos de las imágenes. Fotografías amateurs de distintas activistas travesti-trans que muestran su cotidianidad, pero también viajes o vidas en el exilio, cartas, fiestas, carnavales, que, en conjunto, forman este álbum familiar colectivo y dialogan, en ciertos casos, con algunos testimonios que relatan historias referidas a las imágenes. Esos relatos orales narran historias de resistencias, alegres o tristes, pero resistencias acuerpadas que construyeron refugios comunitarios. Estas memorias orales y visuales conforman el modo alternativo de contar sus historias. De todo esto y mucho más se construye la memoria colectiva disidente desde el AMT.[36]

---

tendrán las herramientas para decir que eso no es así, que ese monopolio de la violencia no tiene que darse desde ese supuesto amor familiar" (p. 79). Susy Shock también se ha preocupado por la enseñanza y transmisión de historias de identidades travesti-trans hacia las infancias, su libro *Crianzas* (2017) es prueba de ello.

[36] Sin la intención de ser exhaustiva, se planteó el análisis de una de las publicaciones del AMT, pero al momento cuentan con varias más, que pueden consultarse en su página web: https://archivotrans.ar/index.php/publicaciones Allí se puede consultar, también, el catálogo con sus diferentes series documentales y los fondos documentales de todas las personas trans que nutren el archivo con sus fotos y documentos personales.

A modo de cierre

Este texto surgió como resultado de las reflexiones que se abrieron tras la entrevista realizada a Matías Máximo por su libro *El Nunca Más de las locas…* .[37] A la hora de pensar cómo se construyen narrativas que den cuenta de estas historias postergadas y negadas recuperamos el diálogo con Matías Máximo que profundizó en aquellas otras formas de contar.

> En el caso de *El Nunca Más de las locas* me ocurre que, después de haber leído mucha bibliografía setentista, veo una perspectiva, en muchos casos, por supuesto que hay excepciones, súper solemne para abordar determinadas temáticas. Y, en ese sentido, me parece que la solemnidad y la heteronorma van de la mano (…). Hay un atajo, una forma de resistencia en la manera de hacer memoria, de relatar nuestras vivencias que muchas veces mezcla cierto humor, cierto desparpajo, cierta forma torcida de hacer memoria que tiene que ver con una "memoria loca", digámosle. A mí me parecía súper importante, para contar ese período específico, contarlo con nuestra tonalidad, con nuestra narrativa, con nuestro "cómo". Tiene que ver con que no quise traducir al lenguaje solemne y heteronormado (Máximo, M. (2023) en entrevista oral con la autora).

En el marco de la mesa de "Artchivos disidentes", derivamos nuestro análisis a la pregunta por la construcción de esas "memorias locas", esas memorias disidentes en relación a los archivos y al arte. Así, analizamos diversas obras artístico-culturales, performances,

[37] El *Nunca Más de las locas* es un libro para volver sobre la historia reciente argentina y escuchar todas las voces de la comunidad LGTBIQ+ que fueron desestimadas. Es un libro también para la memoria, las luchas, las resistencias y las alianzas. Logra tomar aquellas memorias subterráneas (Pollak, 2006) de personas LGTBIQ+ perseguidas durante la dictadura militar pero también en democracia, poniendo en tensión los cortes políticos y represivos de la transición democrática. Es un libro que habla de las historias en plural, que se nutre de historias de vida para narrar diferentes acontecimientos históricos. Partiendo del título, propone una resignificación, una relectura de un texto canónico de inicios de la democracia, como lo es el Informe de la CONADEP que derivó en la publicación del libro *Nunca Más*, en 1984.

libros, prácticas artísticas y actorxs claves: militantes de la comunidad LGTBIQ+ y *emprendedorxs de la memoria* en la construcción y difusión de estas *memorias locas*, *disidentes* que combaten el olvido, el silencio y la negación.

A partir de esas nuevas formas o modos disidentes de narrar y, a medida que fue ganando en visibilidad las luchas de la comunidad travesti-trans, pudimos repasar diferentes estrategias a la hora de interpelar a diversos sectores sociales desde la producción cultural y artística. Estas producciones y prácticas culturales estuvieron articuladas con archivos elaborados por la propia comunidad travesti-trans –como el AMT– o con instituciones vinculadas a archivos de la represión y a la construcción de arte y memoria –como el MAM–.

En nuestro recorrido, analizamos la muestra colectiva "L*osotr*s" de 2014, impulsada por el MAM, que exhibió por primera vez la forma en que las agencias de inteligencia persiguieron y vigilaron a la comunidad LGTBIQ+. Además, como hemos mencionado, se hizo una convocatoria y se conformó una muestra colectiva con muchxs artistxs. A diferencia de "Transitares", no se buscaron artistas de la comunidad travesti-trans exclusivamente. Tal vez por eso en el catálogo describieron a "L*osotr*s" como una muestra "diversa, colectiva e incompleta", reconociendo los límites de la representación y habilitando la pregunta de ¿quiénes son lxs otrxs? Y, ¿quiénes "nosotrxs"? De todos modos, lo novedoso y disruptivo fue comenzar a abrir esos canales de comunicación que permitieran que esas *memorias subterráneas* salgan del silencio. Como sabemos, la habilitación de los marcos sociales de escucha es fundamental para que se amplifiquen las voces relegadas, negadas.

"Transitares", en 2018, abrió aún más el espacio del MAM para la articulación entre artistas, activistas y público en general, dejando esta vez muy en claro que la voz y el arte de la comunidad travesti-trans no serían representados por cuerpos cis. Este dato es clave a la hora de pensar su resistencia colectiva por ser reconocidas por su arte, pensamiento y formación, además de por su

existencia. Por eso, este capítulo también es incompleto. No es posible nombrar a todas las activistas del movimiento travesti-trans que son activistas, artistas y *emprendedoras de memorias disidentes*. Hemos profundizado en algunas trayectorias militantes, como la de Claudia Pía Baudracco, que ha sido nexo entre la lucha del movimiento y la creación del AMT.

Así es que cerramos con el AMT, como *archivo afectivo*, que está plagado de huellas afectivas que revelan los lazos de la comunidad. Archivos personales que se vuelven parte de un archivo colectivo para una construcción colectiva de una memoria que no sea contada por otrxs.

Bibliografía

Aversa, María María y Máximo, Matías (2021). *Si te viera tu madre. Activismos y andanzas de Claudia Pía Baudracco*. La Plata: Edulp.

Basso, Florencia (2019). *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. La Plata: Colección Entre los libros de la buena Memoria; Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones y Universidad Nacional de General Sarmiento.

Barrancos, Dora (2004). Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por los derechos a la legislación positiva. *Revista, Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* Vol. 11, No. 2.

Berkins, Lohana y Fernández, Josefina (2005). *La gesta del nombre propio: Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la*

Argentina / - 1a ed. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Bugnone, Ana y Macioci, Victoria (2023). El Archivo de la Memoria Trans: imágenes de un archivo instituyente. *RUNAS. Journal of Education and Culture* 4(8), Artículo e230123. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17134/pr.17134.pdf

Da Silva Catela, Ludmila (2002). El mundo de los archivos, en Ludmila da Silva Catela y Elizabeth Jelin (eds.) *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. (eds.), Madrid: Siglo XXI.

Dubois, Philippe (2002). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.

Funes, Patricia (2017). Biografía, historia y política. Escrituras de sí de una Madre de Plaza de Mayo. *Revista Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política* - Instituto de Ciencia Política de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República en Montevideo, Uruguay.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Larralde Armas, Florencia (2015). *Relatar con luz: El lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012).* [Tesis de maestría. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación]. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1143/te.1143.pdf

Lvovich, Daniel y Bisquert, Jorgelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/UNGS.

Máximo, Matías (2023). *El Nunca Más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura*. Buenos Aires: Marea.

Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al margen.

Prieto, Cristian (2017). *Fichados. Crónicas de amores clandestinos*. La Plata: Pixel

Prieto, Cristian (2020). *El maricón de los chilenos.* Mar del Plata: Ediciones Gogol.

Raina, Andrea (2016). Memorias e historiografía en torno al debate por la "violencia política" en la Argentina, 2003-2013. *Revista de Sociología y Antropología: VIRAJES*, 18 (1), 109-129. DOI: 10.17151/rasv.2016.18.1.6

Raina, Andrea (2019). Aprendiendo en el "más acá": Entrevista realizada a Quimey Sol Ramos en el Bachillerato Popular Trans "Mocha Celis", el 25 de agosto de 2019. *Revista Aletheia*, 10. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11673/pr.11673.pdf

Saxe, Facundo (2023). Archivo, testimonio, literatura: disidencias sexo-genéricas y memoria cuir/queer en Argentina, en Courau, T. y Palaisi, M.-A. (éds.), *cARTographie queer/cuir*. París: Euro Philosophie Éditions.

Shock, Susy (2017). *Crianzas. Historias para crecer en toda la diversidad*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.

Vollenweider, Szabine (2022). Introducción, en *Bitácora*. Área de Educación del Palais de Glace, digirido por Marlene Wayar. https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/media/uploads/site-37/bitacora-libro.pdf

Wayar, Marlene (2022). Archivos culturales ocultos: genealogías precolombinas, ancestralidades (Muxes, Hijras, weye), en *Bitácora*. Área de Educación del Palais de Glace, digirido por Marlene

Wayar. https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/media/uploads/site-37/bitacora-libro.pdf

Wayar, Marlene (2019). *Travesti/ una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

Fuentes utilizadas

Transitares. Recorridos disidentes, políticos, poéticos y visuales, por Paula Bonomi. Exposición oral, septiembre 2023.

Entrevista a Matías Máximo, autor de *El Nunca más de las locas*, entrevista oral realizada por la autora, agosto 2023.

El Libro Rosa. Archivo de la Memoria Trans Argentina (2020). Buenos Aires: Talleres Trama.

Repositorios digitales consultados:

https://www.comisionporlamemoria.org

https://www.andaragencia.org

https://archivotrans.ar

Cruces entre archivo, imagen y afectos

La exposición "Nuestra Historia" (2022) del Archivo de la Memoria Trans

Victoria Macioci

Introducción

La construcción de la memoria colectiva y su relación con los archivos ha sido objeto de numerosos estudios, que han demostrado que estos procesos no son más que la expresión de luchas políticas que preceden a dicha (re)construcción. En este sentido, el giro archivístico representa un cambio significativo en la percepción y la utilidad del archivo tanto en el ámbito académico como en el cultural. Esta transformación impulsada por la teoría crítica, con autores como Michel Foucault, Jacques Derrida y Michel De Certeau, ha desafiado las concepciones tradicionales del archivo como un depósito estático de información objetiva y neutral para mostrarlo como un sitio de poder, donde se construyen y mantienen ciertas narrativas y discursos dominantes. Esta comprensión crítica del archivo ha llevado a una reevaluación de su función y significado en la sociedad contemporánea. A su vez, los cambios tecnológicos, como el acceso masivo a internet, han tenido un impacto relevante

en la forma en que interactuamos con los archivos. La digitalización y la accesibilidad en línea han democratizado el acceso a la información archivada, al tiempo que han planteado nuevos desafíos en términos de preservación y autenticidad. Las prácticas artísticas, tanto en la producción como en la exhibición, han respondido de manera activa y reflexiva a este contexto dinámico. Los artistas y curadores han explorado el archivo como un recurso rico y polifacético, utilizándolo como fuente de inspiración, material de trabajo y objeto de crítica. En lugar de simplemente aceptar el archivo como una entidad estática y neutral, han intervenido en él, subvirtiendo sus narrativas preexistentes y proponiendo nuevas formas de ver y entender el pasado y el presente.

Actualmente, nos encontramos en lo que Lila Caimari denomina "el momento archivos" (2020), un fenómeno que es especialmente relevante en Argentina, un país que ha dedicado grandes esfuerzos para reconstruir su pasado reciente de desapariciones forzadas y terrorismo de Estado. Sin embargo, cuando se aborda la memoria del colectivo de la disidencia sexual, especialmente del colectivo trans, las respuestas son limitadas y a menudo insuficientes, ya que la historia no contada desborda la cronología de la última dictadura militar y pone en tela de juicio la democracia como una fiesta a la que todos fueron invitados.

En este contexto, la creación del Archivo de la Memoria Trans (AMT) adquiere una relevancia particular: se trata de un paso importante en el proceso de recuperación de la memoria histórica y la promoción de los derechos humanos en Argentina. Este archivo se enfoca en recopilar y preservar la memoria de las personas transgénero que fueron víctimas de violencia y discriminación en dictadura y democracia. El trabajo del AMT se erige como una respuesta crítica a la narrativa histórica prevaleciente, que ha sido tradicionalmente elaborada desde una perspectiva cisgénero y objetivante por instituciones como la psiquiatría, la morgue y la policía. El enfoque del AMT implica un cambio paradigmático en la construcción de la memoria colectiva de la comunidad travesti

trans, al promover la voz y la autorrepresentación de sus propios miembros. En contraposición al discurso normativo impuesto por las instituciones mencionadas, el archivo busca recopilar y preservar documentos y testimonios que reflejen las experiencias de vida de las personas trans, funcionando no solo como un repositorio de memoria histórica, sino también como un testimonio vivo de la resistencia y la diversidad de la comunidad travesti trans en Argentina.

La tarea de cuidar la memoria de la comunidad

En el año 2012, María Belén Correa creó un grupo en la red social Facebook, entonces popular, al que denominó "Archivo de la Memoria Trans". El propósito de este grupo, al cual se accedía por invitación, era reunir a antiguas amistades y conocidas de la comunidad trans de Buenos Aires, específicamente de las décadas de los ochenta y noventa, con la intención de compartir una variedad de materiales guardados a lo largo de los años en sus archivos personales, tales como fotografías, documentos, recuerdos, registros de objetos, entre otros, que pudieran ser digitalizados y compartidos. Bajo el encabezado del grupo, María Belén lo definió como un "espacio para la recolección y protección de la memoria trans en fotos, recortes, videos, revistas, películas y entrevistas, pero sobre todo en historias contadas por las sobrevivientes" (Archivo de la Memoria Trans, 2018). Este impulso fue motorizado por el fallecimiento de su amiga, Claudia Pía Baudracco, quien fue una referente travesti trans de la lucha por la Ley de Identidad de género y una histórica militante de causas como los derechos de las personas con VIH/SIDA, las personas privadas de su libertad y el consumo libre de marihuana. Tres décadas antes de la creación del grupo de Facebook, en la Ciudad de Buenos Aires, María Belén Correa, recién llegada de Luján, y Claudia Pía Baudracco, quien había regresado de Italia, se mudaron juntas. En aquellos tiempos, la vida era adversa para

las chicas, ya que enfrentaban violencia en las calles, extorsiones y detenciones policiales arbitrarias. Este contexto de discriminación y persecución estatal y social les dejaba como casi única opción laboral viable la prostitución. Durante el cumpleaños de Belén, en 1989, mientras realizaban "el ritual" diario de asegurarse de que todas estuvieran presentes, dado que diariamente alguna era arrestada, Claudia Pía propuso la creación de un grupo, considerando que la situación era insostenible con cada una por su lado. Así fue como se fundó la Asociación de Travestis Argentinas (ATA). Resulta notable que el nombre de la primera organización impulsada por Claudia Pía y María Belén fuera ideado, sin quererlo, por un policía que, en respuesta a las demandas del grupo por sacar de la comisaría a una de sus amigas, les preguntó de manera sarcástica: "¿Quiénes creen que son? ¿La Asociación de Travestis Argentinos?". Esa misma noche, en el departamento ubicado en la calle Armenia, Belén, Claudia y un grupo de chicas iniciaron un camino de activismo sin percatarse de ello: ATA, que más tarde incluiría las identidades transexual y transgénero, convirtiéndose en ATTTA [Figura 1]. Este último es, sin duda, un fundamental para comprender el activismo de la población trans en Argentina (Comedi, 2016).

Figura 1. Julia Lagos en su casa durante una reunión de ATTTA



Fuente: Archivo de la Memoria Trans]

Hasta finales de 1990, la comunidad travesti-trans en Argentina enfrentó una violencia sostenida, exacerbada durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástica, que buscaba imponer un modelo de familia y una moral "occidental y cristiana" de carácter patriarcal. Lugares como el Pozo de Banfield, un centro clandestino de detención y tortura, fueron utilizados como correctivos especiales para las disidencias sexuales. Las víctimas de esta violencia fueron históricamente invisibilizadas, y se estima que la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas excluyó alrededor de 400 legajos catalogados como "depravados y sodomitas". En Argentina, los edictos policiales que criminalizaban a las personas trans y permitían su detención y multa por simplemente transitar la calle estuvieron vigentes hasta el año 2000. Durante la dictadura, un artículo que prohibía vestir prendas contrarias al género y, en democracia, un artículo que aludía al escándalo público e incitación al acto carnal sirvieron para justificar los abusos y la persecución policial. Ser parte de la comunidad trans significaba vivir en la clandestinidad, enfrentando persecución, criminalización y violencia recurrentes. La Autopista Panamericana, donde muchas personas trans ejercían la prostitución, era un sitio de persecución policial y asesinatos. Este contexto forzó el exilio masivo de muchas personas trans entre 1970 y 1990. A partir de 1990, una serie de marcos normativos y políticas de derechos impulsadas por organizaciones del colectivo LGTTTBIQ+ comenzó a cambiar la situación de la comunidad trans y permitió el regreso de muchas exiliadas. En esa década, se establecieron los primeros precedentes de cambios de nombre y sexo ante la justicia. La Ley de Identidad de Género de 2012 (ley 26.743) permitió la despatologización de las identidades trans y posibilitó que las personas modifiquen sus datos en documentos personales y reciban atención médica para adecuar su cuerpo a la identidad autopercibida. En 2018, el asesinato de Diana Sacayán fue el primero en ser catalogado como un crimen de odio a la identidad de género y travesticidio, y en 2021 se sancionó la Ley de Cupo e Inclusión

Laboral Travesti Trans, reservando un mínimo del 1% de los cargos públicos para personas travestis, transexuales y transgénero. Es importante destacar el rol de ATTTA como punto de partida de una lucha que comenzó de manera incipiente entre un pequeño grupo dentro de la comunidad trans y que hoy, treinta años después, se ve reflejada y visibilizada en el Archivo de la Memoria Trans. Resulta que ese incipiente grupo de Facebook devino en lo que hoy es un archivo construido por y para la comunidad travesti trans de referencia para toda Latinoamérica. La filóloga argentina Graciela Goldchluk (2022) lo califica como el acontecimiento archivístico más relevante del siglo XXI, debido a la creación de un archivo propio por parte del colectivo trans para su propia visibilidad y reivindicación.

Aquí, la práctica archivística y la militancia se fusionan, según lo expresado por María Belén: "El sentido militante del archivo radica en la capacidad de rescatar historias y experiencias, basándose en la memoria de las sobrevivientes" (Erbetta, 2017). Aquí ya se puede observar como uno de los textos más importantes del giro archivístico "Mal de archivo. Una impresión freudiana", de Jacques Derrida (1997), sirve como herramienta para analizar este fenómeno, Goldchluk (2022) señala que el filósofo comienza su análisis hablando sobre cómo el siglo pasado fue el de los "archivos del mal", asociados con la opresión y la violencia, mientras que, en el siglo actual, los archivos, lejos de ser algo del pasado, florecen como agentes instituyentes, con una energía creativa y subversiva.

El Archivo de la Memoria Trans: del grupo cerrado a la página web

Durante un período de dos años, el AMT operó como un espacio virtual, configurado como un grupo cerrado en una plataforma de redes sociales, donde se compartían recuerdos y anécdotas en forma de imágenes y testimonios. En el año 2014, el AMT [Figura 2] crea su página web, allí se encuentra el catálogo de colecciones y series, sus publicaciones, vídeos, actividades, prensa y una sección

denominada WikiTrans, que contiene información biográfica sobre destacadas figuras de la comunidad y efemérides relevantes.

Figura 2. Logo del Archivo de la Memoria Trans Argentina



Fuente Archivo de la Memoria Trans

En la página web se explicita el objetivo del AMT como un espacio destinado a la protección, construcción y reivindicación de la memoria trans. Tal como se ha mencionado anteriormente, María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco soñaban con la idea de tener un espacio donde se pudieran reunir las historias de las sobrevivientes a la dura historia que vivió la comunidad. El equipo de trabajo está formado por un equipo especializado de mujeres trans sobrevivientes, fotógrafas contemporáneas y conservadoras de fotografías y papel. Asimismo, es un espacio cooperativo en el cual también participan periodistas, historiadoras, curadoras y críticas de arte, editoras, conservadoras, investigadoras y docentes, en un intento por complejizar e idear nuevos proyectos a partir de lenguajes diversos.

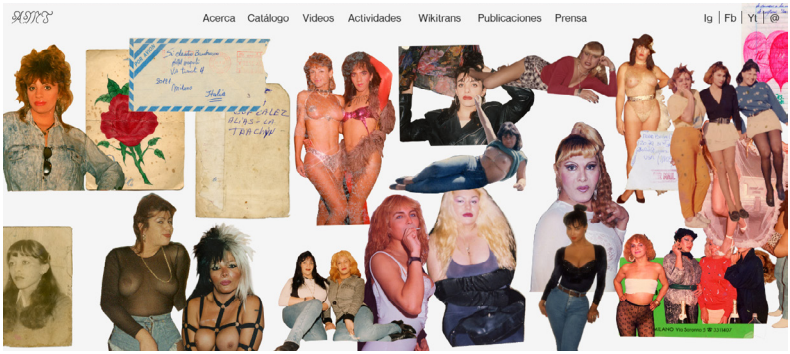
Con la colaboración de Cecilia Estalles, se inició un trabajo de recopilación y preservación del material fotográfico y documental del AMT. Estalles (2018) relata que descubrió la existencia del grupo de Facebook llamado Archivo de la Memoria Trans, mientras investigaba sobre la muerte de Gina Vivanco, una travesti asesinada por la policía en 1991. Según Estalles, en la actualidad, el archivo cuenta con un acervo de más de 15.000 documentos digitalizados,

aunque no se encuentran centralizados en un único espacio físico, ya que muchas piezas son devueltas a sus propietarias después de pasar por el proceso de catalogación y preservación digital (Estalles, 2018).

El acervo del AMT abarca desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los años noventa, e incluye una amplia variedad de materiales, como fotografías, películas, grabaciones sonoras, documentos de identidad, pasaportes, correspondencia, legajos policiales, artículos de revistas y diarios personales. Las fotografías en su mayoría datan de las décadas de los ochenta y noventa, muchas de las cuales muestran interiores de hogares, reflejando la represión que aún se vivía en las calles para la comunidad trans, a pesar del fin de la dictadura militar. Estalles describe una serie de fotografías que capturan "un gran momento en el que todo estaba permitido: los desfiles en los carnavales de los ochenta y los noventa" (2018, p. 2), en las que las personas trans disfrutaban de la sociedad, luciendo sus mejores atuendos y expresando su identidad con libertad.

La colección del AMT [Figura 3] está organizada en cuarenta y dos fondos y trece series, que abarcan temas como infancia, activismo, exilio, correspondencia (cartas y postales), carnaval, fiestas, cumpleaños, trabajo sexual, vida cotidiana, show, retratos hechos por fotógrafos, mi cuerpo y trabajos, profesiones y oficios. La proyección del archivo es convertirse en un referente y organismo documental de las identidades trans, con una política documental que respalda la lucha contra la transfobia y promueve la educación y la inclusión social-laboral de las personas trans.

Figura 3. Página principal del Archivo de la Memoria Trans www.archivotrans.ar.



Fuente: Elaboración propia]

En línea con la distinción entre memoria y archivo que plantea el filósofo chileno Maximiliano Tello en *Anarchivismo* (2018), el AMT se constituye como una condición para la memoria, proporcionando un soporte para su preservación y reconstrucción, pero no la representa ni es su sinónimo. Por lo tanto, la constitución y actualización continua del acervo del archivo, su exposición pública y el diálogo que fomenta entre la comunidad trans y la sociedad en su conjunto contribuyen a la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva.

"Nuestra historia", una exhibición construida a partir del archivo

Siguiendo, casi sin querer, la premisa que propone Jaques Derrida sobre que "el archivo debe estar expuesto afuera" (1997, p. 233), el AMT ha expuesto su acervo en diversos formatos, como libros, exposiciones, podcast y audiovisuales. En este caso, analizaremos la exposición "Nuestra Historia" [Figura 4]. Esta fue inaugurada en el Museo del Bicentenario el 10 de noviembre de 2022, y permaneció

abierta al público con entrada libre y gratuita hasta el 15 de enero de 2023. En la propuesta curatorial se exhibieron diez mil imágenes digitalizadas pertenecientes al acervo del archivo que ilustran las experiencias del colectivo trans desde 1936 hasta 1999.

Figura 4. Exhibición "Nuestra Historia" en el Museo del Bicentenario



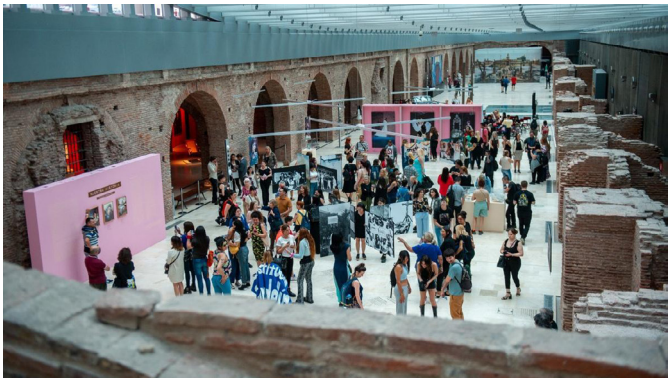
Fuente: TÉLAM]

"Nuestra historia" se constituyó como un proyecto que trascendió la exhibición de imágenes para exponer su trabajo por la reconstrucción histórica y visibilización de las vivencias de la comunidad trans en Argentina a lo largo del siglo XX. La exposición no se limitó únicamente a mostrar fotografías digitalizadas, sino que presentó un entramado multidimensional que incorporó relatos contextuales, narrativas y testimonios relevantes, todo ello destinado a enriquecer la comprensión del público sobre las fotografías expuestas y su trasfondo histórico y social.

La exhibición se organizó en tres secciones [Figura 5]: comienza con una mirada a la representación de la comunidad trans en

los medios de comunicación desde la década de 1980. A través de una serie de documentos fotográficos, se exploran temas como el activismo, la criminalización, la persecución, el exilio y el trabajo sexual, además de presentar escenas más íntimas de la vida cotidiana de la comunidad. La última sección, mediante una línea de tiempo, destaca las conquistas alcanzadas durante los gobiernos democráticos. Esta metodología expositiva permitió a los espectadores adentrarse en la compleja realidad histórica y social de la comunidad trans, explorando sus desafíos, logros y la diversidad de sus experiencias a lo largo del tiempo.

Figura 5. Panorámica de la exhibición "Nuestra Historia" en el Museo Bicentenario



Fuente: TÉLAM.

Hal Foster, en *Impulso de archivo* (2004), introduce la idea de que la conexión entre arte y archivo se ha convertido en una tendencia en la escena artística contemporánea, donde el artista actúa como archivista. Foster destaca que este impulso de archivo no es simplemente una vinculación superficial entre el arte y el archivo, sino una fuerza subyacente que da forma al trabajo de muchos artistas, quienes buscan hacer presente información histórica perdida o desplazada a través de la manipulación de imágenes, objetos y textos, y favoreciendo el formato de instalación.

Esta perspectiva se ve reflejada en el análisis de Anna María Guasch en *Arte y Archivo* (2011), quien señala que el giro de archivo en el arte contemporáneo recupera el concepto de memoria, en contraste con la tautología del arte conceptual, subrayando la importancia de las estrategias creativas que revalorizan la memoria y la historia. El impulso de archivo que Foster identifica en el trabajo de artistas como Thomas Hirschhorn y Tacita Dean puede ser utilizado para documentar y destacar narrativas históricas específicas, en este caso, las de la comunidad trans en Argentina. La integración de diversas formas de medios y narrativas en la exposición refleja las transformaciones culturales de comienzos del siglo XX que Foster menciona, donde el desarrollo industrial y los nuevos medios tecnológicos de registro, reproducción y distribución de imágenes aparecen con fuerza en las exhibiciones artísticas.

En este contexto, el proyecto expositivo "Nuestra historia" en Argentina es un ejemplo de cómo el arte contemporáneo se entrelaza con el archivo y la memoria. Así, la exposición construyó, a partir de las fotografías, un entramado multidimensional que incluía relatos contextuales, narrativas y testimonios relevantes. Al hacerlo, se reconstruyó y visibilizó las vivencias históricas de la comunidad trans a lo largo del siglo XX. Podemos pensar que esta manera de exponer enriquece la comprensión del público sobre el trasfondo histórico y social de las fotografías; es decir, se alinea con lo que Foster y Guasch describen: un arte que actúa como un archivo viviente, recuperando y recontextualizando la memoria histórica de una comunidad marginada.

Exhibir la historia individual y colectiva atravesada por el afecto

Las imágenes expuestas propusieron un acceso a las historias personales dentro de la comunidad trans en Argentina, contrastando fuertemente con la historia hegemónica contada a través del

Estado y los grandes medios de comunicación. Desde momentos de alegría y celebración hasta episodios de protesta y resistencia, las fotografías revelaron la complejidad y la vitalidad de la vida trans, así como la importancia de preservar y visibilizar esta historia para las generaciones presentes y futuras. La teoría del espacio biográfico de Leonor Arfuch (2002) ofrece un marco conceptual relevante para analizar este procedimiento, nos sugiere pensar cómo las narrativas individuales [Figura 6], estos pequeños relatos de las vidas trans, se integran en un entorno sociocultural más amplio, que abarca las dinámicas sociales, políticas y culturales de Argentina durante el siglo XX y finales de la década de 1990.

Figura 6. La actriz santafesina Lali Rolón reconociéndose en una fotografía exhibida



Fuente: TÉLAM.

No se puede mencionar la idea de espacio biográfico y la memoria trans sin considerar el giro afectivo, la teoría queer y los estudios de género. Estas perspectivas, en su conjunto, nos proponen una ontología relacional y reconocen el potencial de la materialidad y el cuerpo; a su vez nos permite explorar los mundos afectivos fuera de los marcos normativos y repensar cómo la afectividad impregna el tejido de lo social, con el potencial de naturalizar ciertas

relaciones de poder, al tiempo que poseen un fuerte potencial para desarmar esa misma normalización (Ahmed, 2015).

En la compilación *Teoría del afecto* (2010), Melissa Gregg y Gregory Seigworth exploran cómo el afecto y las emociones influyen en las interacciones sociales, la cultura y la política, asimismo, discuten temas como la relación entre el afecto y el poder, y su papel en la formación de identidades individuales y colectivas hegemónicas y marginales, como es el caso de la comunidad travesti trans. En este mismo sentido, Sara Ahmed asegura que "[l]as estudiosas feministas y queer nos han mostrado que las emociones 'importan' para la política; las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también" (2015, p. 38). El modelo de Ahmed posibilita un análisis para evaluar los procesos de afección en las prácticas artísticas a partir de archivos personales, lo que permite un acercamiento que ha venido produciéndose en otros campos afines y que es pertinente para la reflexión sobre las relaciones entre agencia y afectividad en este tipo de imágenes exhibidas para afectar y hacer reflexionar al público.

A través de esta exposición, se evidencia cómo las experiencias personales de las personas trans están intrínsecamente entrelazadas con los contextos históricos y sociales en los que se desenvolvieron. Las imágenes pasaron por una selección que capturó momentos emblemáticos de la vida cotidiana, la militancia, el activismo y la celebración dentro de la comunidad trans. Estas fotografías sirvieron como documentos visuales y constituyeron testimonios visuales de la resistencia, la solidaridad y la lucha por los derechos humanos y la igualdad de las personas trans en un contexto social y político marcado por la discriminación y la marginalización.

Para analizar estas fotografías desde el giro afectivo, podríamos pensarlas como imágenes afectadas, partiendo del hecho de que las imágenes expuestas dentro de una exhibición artística tienen un carácter más permeable que no ve agotada su fuerza en sus

características formales, representacionales, sino que permiten una entrada a lo sensible y aportan una presencia viva.

La exhibición interpela fuertemente al público a través de la pregunta "¿Cuál es tu primer recuerdo de una persona trans?", que se encuentra escrita sobre un módulo de la sala del Museo del Bicentenario que acompaña fotos de mujeres trans, y continúa con la afirmación "Seguro nos viste en la televisión y como vedettes. Muchas veces ridiculizadas", poniendo en cuestión, mediante el texto y la imagen, la representación en los medios masivos de comunicación como víctimas pasivas de una cantidad atroz de horrores, delitos y marginalidad. Como explicita Foster: "estos archivos privados cuestionan a los públicos: (...) tienen por objetivo perturbar el orden simbólico en general" (2004, p. 21). Así, el uso del archivo visual íntimo como materia prima para confeccionar una propuesta artística curatorial pretende, efectivamente, contrarrestar una narrativa negativa hegemónica sobre la comunidad a través de memorias fotográficas, cartas, notas, legajos policiales, artículos de diarios y revistas, hasta pasaportes y el "Reglamento de procedimientos contravencionales".

Desde pequeños relatos personales, la exposición propone reconstruir nuevos sentidos colectivos para que "el día de mañana, cuando alguien pregunte cuál es su primer recuerdo de una persona trans", las recuerden "tal cual" son. Este trabajo de archivo y de difusión a través de proyectos artísticos curatoriales se erige como un documento vivo en constante expansión y una plataforma de investigación atravesada por el lenguaje fotográfico, que recupera y articula documentos históricos invisibilizados para promover la acción visual y política. La recuperación y visibilización de estas historias individuales y colectivas forman parte de lo que Arfuch describe como "espacio biográfico", un ámbito donde las narrativas personales se entrelazan con las colectivas, generando una comprensión más rica y diversa de la historia.

Construir y reconstruir el álbum familiar

La imagen captada de manera amateur y conservada por decisión individual en cada archivo personal hasta ser agregada al acervo del AMT no se manifiesta como prueba de una verdad revelada. Por el contrario, la construcción de un archivo de imágenes, a la manera de álbum familiar, tiende a armarse una narrativa propia, a construir subjetividad. La imagen desde la intimidad propone microhistorias, porque no es solo un archivo cuya temática se revela desde la contrahegemonía, sino que sus prácticas archivísticas proponen otras maneras de archivar, consignar y exhibir.

Estalles se refiere al acervo como fotos de familia porque "las piezas son fotos, anécdotas, chistes, van dialogando entre ellas hasta llegar a un mapa aproximado de la amiga que no está. Arman un nuevo retrato, colectivo, y descubren cosas, detalles que se habían olvidado" (2018, p. 2). Otra vez, aparecen las imágenes como disparadores para reconstruir historias y memoria, las compañeras del colectivo trans recuerdan a sus amigas que perdieron en el camino, completan la historia que no aparece en la imagen [Figura 7], que

> están en la órbita del recuerdo, del mirar con nostalgia y con firmeza para adentro y recordar, entre todas, el olor a ese perfume que la caracterizaba, ese timbre de voz que era solo de ella, los gestos, los silencios, los gustos, quién le puso el nombre nuevo, las sutilezas que se pierden sin en el ejercicio de la memoria colectiva. (Osorio, 2022, p. 2)

Figura 7. Área de conservación y preservación digital del AMT



Fuente: Archivo de la Memoria Trans.

Según Osorio Alarcón (2022) "ha sido la imagen, y más la imagen fotográfica debido a la capacidad de registro de la realidad, el soporte privilegiado de la memoria, el espejo de la memoria" (p. 3). Sin embargo, hablamos de construcción de una memoria narrativa a partir de las imágenes porque "lejos de garantizar la fidelidad integral del objeto recordado, cuando dichos códigos [visuales] se activan tienes una oportunidad de traer a tu mente algún tipo de imagen que se aproxima a la imagen que de hecho tuviste en la percepción" (Damasio, 2003, p. 153).

Para pensar la relación entre hecho fotográfico y memoria, la teoría queer nos propone el concepto de "imágenes afectadas" para enmarcar las representaciones visuales, narrativas o simbólicas cargadas de afectos, es decir, de emociones y sensaciones que desafían las normas heteronormativas y patriarcales. Estas imágenes son fundamentales para entender cómo se construyen y experimentan las identidades y las relaciones queer, ya que el afecto y la emocionalidad juegan un papel crucial en la formación y expresión de la subjetividad queer. Estas imágenes, como las que

se expusieron en la exhibición "Nuestra Historia" del Archivo de la Memoria Trans, presentan cuerpos y relaciones que se salen de lo normalizado por la cultura dominante.

Al exponer estas imágenes en espacios como el Museo del Bicentenario, provocan una reacción emocional en el espectador, ya sea de disconformidad, incomodidad, curiosidad o empatía, lo que permite cuestionar y desmantelar las normas preestablecidas. Estas imágenes afectadas [Figura 8] son cruciales para visibilizar y validar las experiencias de personas queer que han sido históricamente marginadas y silenciadas, de esta manera, se facilita la creación de comunidades de afecto entre personas queer al ver sus propias experiencias y emociones reflejadas en estas imágenes, los individuos pueden sentir una conexión profunda y un sentido de pertenencia, esencial para la construcción de solidaridades y redes de apoyo dentro de las comunidades LGTTTBIQ+.

Figura 8. Fotografías exhibidas en "Nuestra Historia" en el Museo Bicentenario



Fuente: TÉLAM.

Asimismo, muchas veces las imágenes afectadas en la teoría queer utilizan la performance y la subversión para desestabilizar las categorías fijas de género y sexualidad. Al jugar con la ambigüedad, la exageración y la parodia, estas imágenes provocan una respuesta afectiva inmediata e invitan a reflexionar sobre la naturaleza construida de las normas de género y sexualidad. Además, estas imágenes a menudo abordan la interseccionalidad, reconociendo cómo diferentes ejes de opresión, como el racismo, el clasismo y el capacitismo, interactúan con la identidad queer. De este modo, no solo muestran la complejidad de la experiencia queer, sino que también evocan una gama de afectos que reflejan las múltiples capas de marginalización y resistencia.

A partir de estas ideas, que ponen en tensión la objetividad del acto fotográfico como soporte verídico e irrefutable de la historia, pensamos que en un archivo mayormente visual, el montaje se convierte en la herramienta artística clave que da forma a la narrativa histórica de la comunidad trans en Argentina durante los años ochenta y noventa. Este relato, marcado por vacíos y ausencias generadas por la represión y la censura policial, así como por momentos en los que no había cámaras analógicas disponibles para documentar, proyecta la idea de un álbum familiar incompleto que deja de lado los momentos difíciles, las peleas, y ese "lado B" que, aunque no siempre esté a la vista, también cuenta su parte de la historia.

Algunas consideraciones finales sobre archivo, imágenes y afectos

A lo largo de este trabajo hemos analizado el Archivo de la Memoria Trans Argentina y su exposición "Nuestra Historia" como un caso donde la memoria, el archivo y el afecto se entrelazan en pos de una reconstrucción de la narrativa histórica sobre la comunidad travesti trans. Como archivo en internet hasta su materialización en una

exhibición física, el AMT ha sido un testimonio vivo de las experiencias individuales y colectivas de la comunidad trans en Argentina. Desde la perspectiva de autores como Leonor Arfuch, Sara Ahmed, Melissa Gregg y Gregory Seigworth, hemos comprendido cómo las imágenes, especialmente cuando están imbuidas de afecto, desempeñan un papel fundamental en la construcción y reconstrucción de la memoria histórica. La teoría del espacio biográfico de Arfuch resalta la integración de narrativas personales en un contexto más amplio, mientras que Ahmed nos insta a considerar el papel del afecto en la formación de identidades y comunidades.

Como pudimos analizar, la exhibición "Nuestra Historia" expone fotografías e incorpora relatos contextuales, narrativas y testimonios relevantes para enriquecer la comprensión del público sobre el trasfondo histórico y social de las imágenes expuestas. El análisis de la exhibición desde la perspectiva de autores como Hal Foster y Anna María Guasch revela cómo el arte contemporáneo se entrelaza con el archivo y la memoria para construir un relato histórico alternativo. El uso de imágenes afectadas, como aquellas presentadas en "Nuestra Historia", desafía las normas de género y sexualidad, en suma con el concepto de montaje como un proceso artístico que construye narrativas históricas nos lleva a apreciar el papel del AMT y su exhibición como agentes poderosos en la construcción de una memoria colectiva. Así, el potencial de las imágenes afectadas y el montaje artístico, la exhibición desafía las normas de género y sexualidad, y por tanto, promueve la inclusión y la solidaridad dentro de las comunidades queer.

Bibliografía

Archivo de la Memoria Trans Argentina. (2018) www.archivotrans.ar.

Ahmed, Sarah (2015). *La política cultural de las emociones.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género. https://es.scribd.com/document/360388551/Ahmed-Sara-La-Politica-Cultural-de-LasEmociones.

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Caimari, Lila (2020). El momento archivos. *Población y sociedad, 27*(2), 222-233. Salta: Universidad Nacional de Salta. https://doi.org/10.19137/pys-2020-270210.

Damasio, Antonio y Mulder, Arjen (2003). The Memory as Living Archive: Interview with Antonio Damasio. En *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* [La memoria como archivo vivo: entrevista a Antonio Damasio. *La información está viva: arte y teoría sobre el archivo y la recuperación de datos*]. Rotterdam: v2 Publishing/Nai Publishers.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta.

Erbetta, Emilia (2017). Archivo de la Memoria Trans: el registro que quiere contar la historia de las trans en Argentina. *UnoAR*.

Estalles, Cecilia (2018, septiembre). Fotos de familia. *Nimio, 5*. La Plata. https://doi.org/10.24215/24691879e008.

Foster, Hal (2004). An archival impulse. *October, 110*, 3-22. Cambridge, MA: MIT Press.

Goldchluk, Graciela y Pené, Mónica (comps.). (2013). *Palabras de archivo.* Santa Fe: Editorial de la UNL. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf.

Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory J. (Eds.). (2010). *The affect theory reader.* Durham: Duke University Press.

Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal.

Osorio Alarcón, Fernando (2022). Prólogo. En Aversa, María Marta y Máximo, Matías, *Si te viera tu madre* (pp. 139-145). Buenos Aires: Editorial Archivo de la Memoria Trans.

El triángulo rosa en Argentina

Conexiones de un archivo de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas

Facundo Saxe

Introducción

¿Qué ocurre con las disidencias sexo-genéricas ante el archivo? ¿Qué pasa cuando se piensa el archivo y la huella de un silencio, una ausencia? ¿Qué ocurre cuando los archivos de las disidencias sexo-genéricas no están ni van a estar y son una impresión afectiva de algo en el archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2003) subjetivo y colectivo? ¿Qué materiales pueden construir un archivo afectivo transnacional y transtemporal de las disidencias sexuales? Con relación a estos y otros interrogantes, este ensayo busca reflexionar sobre cómo un símbolo del exterminio a las disidencias sexuales, el triángulo rosa, puede emerger como parte de una constelación archivística contra-normativa cuyas apariciones contienen huellas culturales de vidas sexo-disidentes más allá del tiempo y el espacio.

En este recorrido me interesa conectar algunas apariciones culturales, situadas en Argentina, vinculadas a la memoria queer y (algunas) al triángulo rosa (y sus ecos). Considero que los materiales culturales de esta deriva construyen formas afectivas de la

impresión de un archivo sexo-disidente y dialogan con la historia y la genealogía de las disidencias sexuales, así como con la memoria y las huellas de la represión, la persecución y el exterminio. Para esto se analizará esa serie de apariciones de diferentes materiales culturales argentinos que configurarían la idea del triángulo rosa como un archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2003) multidireccional y temporal y espacialmente caótico. Asimismo, este archivo de sentimientos se construiría por fuera de las posibilidades normativas y aparecería como impresión afectiva en diferentes enunciaciones cuir-queer que forman parte de una genealogía cultural sexo-disidente.

Para esto, primero abordaré brevemente algunas nociones teóricas e históricas en relación con el archivo y el triángulo rosa. Luego, analizaré algunos casos de apariciones culturales del triángulo rosa en el contexto argentino en diferentes soportes (cine, historieta, literatura). El aporte de este artículo se vincula al registro de apariciones del símbolo con relación a una sistematización de las figuraciones del triángulo rosa para trazar un estudio transnacional comparativo de estas emergencias como archivo de la disidencia sexual.

El trabajo parte desde una categoría de las teorías queer que me resulta muy interesante, la idea de archivo de sentimientos de Anne Cvetkovich (2003). Considero que las apariciones del triángulo rosa (en distintas materialidades: testimoniales, ficcionales, híbridas) constituyen un archivo de sentimientos, un archivo donde lo borrado pervive como huella afectiva o impresión de un archivo que ya no persiste como tal, un archivo de sentimientos con conexiones a las disidencias sexuales pensadas como disturbios multidireccionales situados en tiempo y espacio (Saxe, 2021). Porque los archivos de las disidencias sexuales, a veces, no son los archivos tradicionales. Con esto me refiero a que la materialidad de los archivos sexo-disidentes tiene que ver, también, con el silencio y lo borrado, con las múltiples posibilidades que ofrece la cultura

de hacer hablar al silencio. Pienso al respecto en las palabras de val flores:

> Comenzar por un silencio. Por los ecos de un silencio. Por hacer hablar ese silencio. No para hacerlo callar sino para desplegarlo en sus efectos. Un silencio de una experiencia corporal y de las confrontaciones subjetivas contra los límites de las regulaciones del género. Un silencio que nos toca a tod*s, de distintas maneras y con diferentes intensidades. Pero nos toca al fin (flores, 2013, p. 181-182).

En cuanto a las apariciones, me centraré en el documental *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad* (2014) y, en menor medida, en otras referencias situadas.

Algunas coordenadas sobre el triángulo rosa y el archivo de sentimientos

Este ensayo piensa el archivo desde un lugar afectivo y vinculado a la interrupción (flores, 2013)[1] y la falta de certezas. Se busca reflexionar sobre cómo funcionan, en este caso, el arte y la cultura como archivos afectivos que contienen huellas o impresiones archivísticas de lo muchas veces no conservado. Asimismo, esta idea de archivo afectivo entra en diálogo con las nociones desarrolladas por Derrida: "Nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo. (...) Nada es, pues, más turbio y perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo" (Derrida, 1997, p. 97-98). De ahí que me interese abordar apariciones que se piensan por fuera de una direccionalidad pasado-presente-futuro, y se acercan más a ciertas derivas del presente

[1] Señala sobre la interrupción val flores: "Interrumpir la lógica identitaria de los géneros literarios, las disciplinas académicas, los trabajos y profesiones, produce cruces narrativos, interfaces identitarias, ficciones somáticas, imaginarios híbridos, que descolocan los horizontes de lectura sostenidos bajo la promesa de un objeto delimitado y definido, ya sea desde la pedagogía, el activismo, la literatura." (2013, p. 22).

y el *por-venir* de las disidencias sexo-genéricas en relación con las zonas complejas del testimonio y la ficción:

> En un sentido enigmático que se aclarará quizá (quizá, ya que nada debe ser seguro aquí, por razones esenciales), la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. (Derrida, 1997, p. 45)

Leo los aportes de Derrida en *Mal de archivo* (1995) con relación a su contexto y a la aparición de la etiqueta teoría queer en Estados Unidos en el período 1990-1995 (Saxe, 2021). Asimismo, leo a Derrida como un texto más de los exponentes del pensamiento sexo-disidente del período. Uno de los puntos que fundamenta mi lectura torcida (Llamas, 1998) de Derrida se articula en torno a su traducción, realizada en 1997 por Paco Vidarte, destacado filósofo marica español y productor de pensamiento sexo-disidente. No creo que sea casualidad que leamos a Derrida en esa traducción, se trata de genealogías e impresiones archivísticas de las disidencias sexuales que respiran en la cultura, el arte y la teoría.

En las páginas siguientes voy a recorrer una serie de menciones del triángulo rosa que quiero pensar como apariciones/conexiones que formarían parte de un archivo de sentimientos. Esta propuesta teórica archivística afectiva es desarrollada por Ann Cvetkovich como "una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, si no en las prácticas que rodean su producción y su recepción" (2003, p. 22). A partir de esta noción, quiero armar una serie cultural-artística-teórica de apariciones del triángulo rosa que se vinculan con las memorias de las

disidencias sexo-genéricas en diferentes medios, principalmente en Argentina.

En ese sentido, construir esta serie de apariciones como ensayo de un archivo de sentimientos sexo-disidente conecta a las disidencias sexuales situadas en nuestro contexto con otros espacios y momentos, una forma de conectar y contener documentos de la más diversa índole:

> El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo, y puede incluir la experiencia de ver películas (...). Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. (...) Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida. A Walter Benjamin le gustaban las galerías del siglo XIX de París porque las consideraba un almacén de la historia del capitalismo. Por esa misma razón, me gusta el archivo de sentimiento que podemos encontrar, a veces inesperadamente, en los lugares, objetos y gestos de las culturas públicas lesbianas. (Cvetkovich, 2018, p. 380)

Por supuesto, si pensamos la producción cultural queer-cuir en el caso de Argentina con relación a la memoria de las disidencias sexo-genéricas, nos encontramos con un paralelismo ya conocido, la reflexión comparada sobre el eje dictaduras latinoamericanas/nazismo. En particular, cuando dentro de esa ecuación comparatística entramos en las representaciones culturales de las disidencias sexuales, aparece la comparación con la matriz represiva del nazismo sobre la liberación sexual de los años veinte. Y dentro de esa matriz existe un significante que se ha vuelto un símbolo transnacional de la opresión y el exterminio de las disidencias sexuales,

el triángulo rosa. En el caso argentino, en relación con la persecución a las disidencias sexuales, también aparece este símbolo.

Inicialmente, el símbolo del triángulo rosa aparece como representación de la discriminación, la represión y el exterminio a las disidencias sexuales durante el nazismo: fue utilizado como etiqueta para los prisioneros homosexuales en los campos de concentración nazis. Con el avance de los movimientos sexo-disidentes, esta etiqueta injuriante fue reapropiada y resignificada por diferentes colectivos LGBTIQ+ como símbolo de lucha política y recordatorio del exterminio que, además, forma parte de una matriz de memoria de las disidencias sexuales. Porque el triángulo rosa deviene una matriz comparativa específica para pensar la persecución, represión y exterminio de las disidencias sexuales; que puede ser leída como una matriz transnacional y multidireccional para reflexionar sobre la memoria queer en textos culturales. Simplemente, a modo ilustrativo, me interesa señalar algunos de los textos (literarios, testimoniales y audiovisuales) que podrían formar parte de esa matriz: *Los hombres del triángulo rosa* (Heinz Heger, 1972), *Pierre Seel, deportado homosexual* (Pierre Seel y Jean Le Bitoux, 1994), *The Pink Triangle. The nazi war against homosexuals* (Richard Plant, 1986), *Aimée & Jaguar. Una historia de amor, Berlin 1943* (Erica Fischer, 1994), *Yo soy mi propia mujer* (Charlotte von Mahlsdorf, 1992), *Paragraph 175* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 2000), *Itinerario de un triángulo rosa* (Rudolf Brazda y Jean-Luc Schwab, 2010), *Bent* (Martín Sherman, 1979), *Bent* (1997, dir. Sean Mathias) *Sidonie Csillag. La 'joven homosexual' de Freud* (Ines Rieder y Diana Voigt, 2000), *Y Leo Classen habló* (Leo Classen, 2021), entre muchos otros. Esta serie no rompe con lo establecido habitualmente, textos que recuperan la memoria de los triángulos rosa desde el testimonio, la ficción o la hibridez genérica, siempre pensando la situación de persecución, represión y exterminio durante la Segunda Guerra Mundial y la continuidad de las leyes represivas en la posguerra (como el caso del tristemente célebre parágrafo 175).

Ahora bien, el triángulo rosa tiene apariciones que trascienden esa matriz y lo ubican en otros momentos, espacios y medios. Por supuesto, con el avance de los movimientos sexo-disidentes a partir de los años sesenta y setenta en Occidente se produce una reapropiación y resignificación del símbolo opresivo en un símbolo de lucha política. La circulación del libro testimonial más conocido, *Los hombres del triángulo rosa* de Heinz Heger, ocurre gracias a la difusión que realiza el movimiento LGBTIQ+ a partir de los años setenta. A partir de esa internacionalización, el símbolo aparece en otros tiempos y espacios. Acerca de esto, realizo algunas menciones totalmente arbitrarias: la película francesa *Un amour à taire* (Christian Faure, 2005), el documental audiovisual italiano *Il Rosa Nudo* (Giovanni Coda, 2013), la historieta belga *Triangle Rose* (Michel Dufranne, Milorad Vicanovic y Christian Lerolle, 2011), o la película austríaca *Große Freiheit* (Sebastian Meise, 2021) entre otras obras ya del siglo XXI.

Pero vayamos hacía atrás. Si prestamos atención a la vestimenta del personaje sexo-disidente Frank-N-Furter del célebre músical cinematográfico estadounidense *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), en su delantal científico-médico aparece el triángulo rosa invertido (Rubino, 2013, p. 75), como empieza a utilizarlo en esos mismos años el activismo sexo-disidente. Y así como aparece en esa película y en la llamada liberación gay-lésbica de los años setenta en Estados Unidos y Europa, también aparece, una vez más, en carteles y reclamos de los años ochenta en el contexto de la crisis del Sida y acompañando el lema "silencio = muerte". En pleno contexto de la construcción del Sida como una supuesta "enfermedad gay," ante el abandono y la estigmatización de las víctimas, el activismo vuelve a utilizar el triángulo rosa como recordatorio y símbolo de lucha.

Incluso en producciones culturales totalmente diferentes, como las series *El reino* (2021-2023) y *The Handmaid's Tale* (emitida desde 2017, adaptación de la obra de Margaret Atwood) o la película *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005, adaptación de la novela

gráfica del mismo nombre), la aparición de persecución a las disidencias sexuales parece recurrir a la matriz del triángulo rosa. Porque, aunque en esos tres casos no aparece el símbolo, sí aparece esta persecución como un factor que inicia la distopía totalitaria y el exterminio, recurriendo a una imaginería visual que recupera la represión nazi a las disidencias sexo-genéricas. Más allá de todas estas menciones, me interesa en particular presentar casos en los que aparece (o podemos conectar de alguna forma con) el triángulo rosa en producciones culturales situadas en Argentina, que funcionan como conexiones e impresiones de un archivo de sentimientos que, por un lado, habla de la represión durante la Segunda Guerra Mundial pero que, por otro lado, conecta con la persecución a las disidencias sexuales en nuestro país.

El triángulo rosa en Argentina

El caso de *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad* (2014, dir. Ignacio Steinberg y Esteban Jasper) es el que más me interesa. Porque explícitamente vincula el activismo LGBTIQ+ argentino con el triángulo rosa como parte de un mismo sistema genealógico transnacional. El documental, desde recursos tradicionales, sigue la historia de un médico nazi en Argentina y Europa y construye nexos para pensar la persecución y los avances en materia de ampliación de derechos para la población LGBTIQ+ en el siglo XXI. El triángulo rosa atraviesa todo el documental, pero conectando al activismo LGBTIQ+ transnacional: las imágenes iniciales recorren manifestaciones LGBTIQ+, crímenes de odio en Rusia, Chile y Argentina. Aunque la principal referencia es las manifestaciones por la llamada Ley de Matrimonio Igualitario sancionada en Argentina, en 2010. El documental asocia el activismo y la militancia con el pasado y con un nombre en particular, que será objeto central de la película. Ese nombre es Carl Vaernet, un médico danés integrante de las SS, que experimentó con prisioneros

del triángulo rosa en Buchenwald. A partir de allí, el documental se traslada por diferentes espacios siguiendo la pista de Vaernet antes, durante y después del nazismo; además de ir retratando la situación en Alemania respecto a las disidencias sexuales en diferentes períodos, estableciendo un punto de contacto con el presente en Argentina y otros países. El documental sigue la pista de la historia de Vaernet por esos espacios, haciendo un desplazamiento de Argentina a Europa en la búsqueda de información y de sobrevivientes a sus experimentos. Para ese recorrido retoma distintas investigaciones académicas sobre el triángulo rosa.

En un momento, la pista llega a Dinamarca, a la búsqueda de descendientes de Vaernet y a un equipo de investigadores que profundizó en su historia. El documental realiza un retrato bastante minucioso del personaje, describiendo su carrera médica antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, exhibiendo que sus experimentaciones respecto a la sexualidad y las hormonas con el fin de buscar una "cura" para la homosexualidad lo acompañaron durante mucho tiempo. Y dejando en claro que el nazismo le permitió la experimentación en prisioneros homosexuales.

Paralelamente, la narración recorre el clima de libertad sexual en el Berlín de la República de Weimar (1919-1933), señalando la presencia del activismo homosexual y la figura de Magnus Hirschfeld y la lucha contra el parágrafo 175 (que penalizaba la homosexualidad masculina). También, se relata la llegada del nazismo y la destrucción del Instituto de Investigación Sexual de Berlín en 1933, así como la persecución estatal a la homosexualidad, el aborto y las listas rosas para perseguir homosexuales. El documental retrata este proceso como parte del genocidio perpetrado por el nazismo: aparecen, en imagen, entrevistas y aportes de diferentes investigadores, como Daniel Feierstein que narra algunas cuestiones en relación a las políticas del genocidio y cómo se utiliza el aniquilamiento de población para infundir el terror.

Con ese hilo, entre la historia de Vaernet y la historia de las disidencias sexuales en Alemania durante el nazismo avanza el

documental. Por un lado, se recorren los campos de concentración que funcionan hoy en día como lugares de memoria y se explica la clasificación de los campos y el significado del triángulo rosa; por otro, se cuenta de forma pormenorizada las experimentaciones que realizó Vaernet en Buchenwald, donde operó prisioneros colocando una glándula artificial que inyectaba testosterona (recordemos, con el fin de encontrar una supuesta "cura" para la homosexualidad). En ese punto, la narración realiza algo interesante: contrasta el hecho histórico relatado con el presente, expertxs de hoy en día hablan de las consecuencias de esos experimentos. A su vez, da cuenta a partir de documentos conservados, la consecuencia, muchas veces fatal, en los prisioneros sobre los que Vaernet experimentó.

Una de las cuestiones más potentes del documental aparece cuando se señala que Carl Vaernet se refugió en Buenos Aires. La película relata la situación de Vaernet al final de la guerra, cómo escapa de Europa y cómo termina en Argentina; donde, durante su primer año, trabaja para el Ministerio de Salud. El documental repasa una investigación que encuentra el contrato de Vaernet con el Ministerio, donde se incluían todos sus datos: en Argentina, se hacía llamar Carlos Pedro Vaernet. La narración visual se dirige a la dirección de su domicilio en el barrio de Palermo, donde funcionaba también su clínica privada. Por supuesto, lo que encuentran ya no es el hogar de Vaernet ni su clínica, se topan con un hotel. En esa zona del documental, una pregunta respecto a su práctica privada con una respuesta evidente ronda en todo momento, ¿siguió investigando curas para la homosexualidad? La respuesta podría ser afirmativa por varias razones.[2]

El documental no sólo narra lo que pasó con Vaernet en Buenos Aires; repasa, además, la búsqueda de sus descendientes. Se relata

[2] Hay que señalar que, en ese contexto (la posguerra en muchas naciones de Occidente), los tratamientos para "curar" la homosexualidad eran algo común y, tristemente, muchas veces legitimado por la ciencia y la sociedad.

cómo investigadores encontraron a su hija en Buenos Aires, quien ya no tenía mucha memoria para el momento en el que pudieron entrevistarla. Pero también llega a sus descendientes en Europa, a su nieto recordando cuando su padre lee la carta que comunica la muerte de Vaernet en Argentina (muere en 1965 en Buenos Aires). Y, mientras, se recorre la historia colectiva y se enumeran datos estadísticos de arrestos, encarcelamientos y muertes de triángulos rosa en campos de concentración. El documental no deja de abordar cuál fue la situación de los homosexuales en la posguerra (tiempo durante el que el parágrafo 175 siguió vigente) y la falta de compensación para los sobrevivientes homosexuales por parte del estado alemán. Detalla brevemente que existen pocos testimonios conservados y que, recién en 2005, el parlamento europeo incluyó a los homosexuales dentro de los grupos perseguidos por los nazis.

Hacia el cierre, se muestra el monumento a los homosexuales perseguidos por el nazismo en Berlín y concluye con imágenes de marchas LGBTIQ+ en diferentes lugares y manifestaciones a favor de la Ley de Matrimonio Igualitario en Argentina. Al final, retoma el triángulo rosa y explicita cómo fue adoptado como emblema por el movimiento LGBTIQ+ a nivel internacional.

El documental realiza un interesante trabajo de conectar historia y genealogías. Porque, por un lado, indaga en investigaciones que terminan encontrando a un médico nazi que experimentó con homosexuales en Buenos Aires; pero, por otro, también vincula la historia de las disidencias sexuales en Argentina con la genealogía del odio y el terror del nazismo. En ese recorrido, el triángulo rosa se convierte en una conexión afectiva archivística para pensar tanto el presente de Argentina (retratado en las manifestaciones a favor de la Ley de Matrimonio Igualitario) como la persecución a las disidencias sexuales en nuestro país y en otros contexto espacio-temporales. Se narran crímenes de odio de nuestro presente y el pasado reciente y se los conecta con la historia de los triángulos rosa y la historia argentina. El documental mismo propone conectar a los triángulos rosa, como exponente del aniquilamiento, con

las luchas de nuestro presente situado en Argentina. Considero que el triángulo rosa, en sí mismo, es parte de un archivo cultural afectivo, la huella o impresión de archivo de sentimientos que no se puede completar del todo (¿qué hizo Vaernet en su clínica privada en Buenos Aires?) pero que igual pervive en los materiales culturales. En este caso en el *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad*.

Hay otro dato del documental que me interesa rescatar y que voy a utilizar para conectar con el siguiente material dentro de esta deriva cultural relacionada con el triángulo rosa. Cuando la narración está situada en Europa, se da a conocer que, de los aparentemente 17 prisioneros que sufrieron experimentos por parte de Vaernet, encontraron a uno. El documental lo señala como Gerard S., relata todo lo que le ocurrió durante los experimentos, y rescata que logró sobrevivir. Cuando los investigadores lo encuentran está viviendo con su familia. Le preguntan por las compensaciones estatales para sobrevivientes y señala que "eso no era para gente como yo". Ese sobreviviente recuerda mucho a los relatos que hallamos en libros como *Los hombres del triángulo rosa* y *Pierre Seel, deportado homosexual*, dos de los testimonios de sobrevivientes más difundidos y conocidos desde los años setenta y ochenta del siglo XX.

Pero Gerard S. también recuerda a un personaje de ficción llamado Arnold Moser, que aparece en la saga de *Dora*, una historieta argentina del siglo XXI. Esta historieta forma parte de toda una constelación de cómics argentinos de las últimas décadas que se conectan con las memorias sexo-disidentes y el pasado reciente. Ese conjunto de obras recrea hechos históricos o construyen ficciones o autoficciones que miran al pasado argentino y a la persecución a las disidencias sexuales en relación con la represión durante la Segunda Guerra Mundial. En ese grupo de historietas, se podrían mencionar obras como *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia* (2015) de Julián Gorodischer y Marcos Vergara; que, a partir de la historia, la entrevista periodística, el recuerdo

familiar y las genealogías sexo-disidentes, construye una historieta autoficcional que conecta la represión del nazismo con la historia de Argentina y el presente de las disidencias sexuales. También se podría sumar a este listado obras de Nacha Vollenweider como *Notas al pie* (2017), que, a partir de una narración que juega con lo autobiográfico y una enunciación lesbiana, construye conexiones entre Alemania y Argentina para pensar la represión y la discriminación del presente en Europa y la dictadura en Argentina, todo desde una perspectiva sexo-disidente e interseccional. En esa serie de historietas también ubico la saga de *Dora*, personaje creado por Ignacio Minaverry; que cuenta, a la fecha, con las obras *Dora * Número 1 * 20.874 * Rat-Line* (2009); *Dora Nº 2 El año próximo en Bobigny 1962* (2012); *Dora: malenki sukole 1963-1964* (2018); *Dora: Amsel, Vogel, Hahn 1964* (2019); *Dora Beit Mishpat* (2020); *Dora La ciudad muda* (2024). Esta saga ficcional cuenta con una perspectiva sexo-genérica para abordar la memoria (Saxe, 2019) y tiene como protagonista a Dora, una chica lesbiana que vive en Europa y persigue a criminales de guerra nazis en un recorrido que la lleva a recorrer distintos lugares de Europa y Argentina. La historieta trabaja con una recreación ficcional del pasado histórico que establece paralelismos entre la dictadura argentina y el nazismo. Resulta interesante considerar que Minaverry utiliza a Dora como personaje de ficción para recrear hechos y cuestiones históricas, pero no sólo para hablar de la memoria de la Segunda Guerra Mundial en Europa: Dora está construida como espejo para pensar la realidad de Argentina y la memoria en nuestro país. Por ejemplo, en uno de sus volúmenes la reflexión sobre la apropiación de niños polacos por parte de los nazis, resuena mucho a la apropiación de niños en Argentina durante la última dictadura militar.

En el tomo *Dora Amsel, Vogel, Hahn* (2019), Dora llega a un país nórdico para entrevistar a un sobreviviente de los campos de concentración, cuyo testimonio puede servir para el juicio de un criminal nazi. Ese sobreviviente, Arnold Moser, no quiere hablar, se niega. Hay algo traumático, muy denso, en esas pocas

páginas. Finalmente decide grabar su testimonio y Dora lo escucha y lo vuelve a escuchar, mientras está recostada. ¿Por qué no quiere hablar Arnold? Porque fue un triángulo rosa. Por supuesto, no quiere hablar porque en Alemania la homosexualidad seguía siendo ilegal en la posguerra y los sobrevivientes homosexuales no fueron víctimas reconocidas. Este personaje recuerda mucho al Gerard S. del documental *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad*.

En ese capítulo del tomo de 2019, Dora se vincula brevemente con los prisioneros homosexuales en los campos de concentración. En la recreación ficcional se nota la influencia de los pocos testimonios conservados, como el libro *Los hombres del triángulo rosa* de Heinz Heger (1972), y la intención de reflexionar sobre la disidencia sexo-genérica. ¿Por qué digo eso? Algunas derivas: primero, Dora logra que Arnold acceda a dar su testimonio gracias a que, por primera vez, se enuncia como "homosexual" (estamos en los primeros años de la década del sesenta en Europa);[3] lo que logra cierta afinidad y empatía entre ambos personajes. Segundo, el marco ficcional transcurre en un contexto en el que los prisioneros del tristemente célebre párrafo 175 (los del triángulo rosa) no podían dar testimonio legal porque, en Alemania Federal, éste siguió vigente luego de la Segunda Guerra Mundial. Es decir que la homosexualidad[4] seguía siendo ilegal y condenada. Recién en 1969 esto cambia parcialmente y abre una época diferente (por ejemplo, se publica en los setenta el texto de Heger). Y tercero, Arnold no queda como una mera anécdota en esas páginas: el personaje sirve a la saga de Dora para jugar con la reflexión sobre las épocas, las generaciones sexo-disidentes y los cambios que se avecinaban en los años sesenta y setenta. En uno de los últimos tomos publicados,

[3] Así se identifica Dora en la viñeta. Esa identificación tiene que ver con el contexto histórico recreado.

[4] Utilizo la categoría homosexualidad porque es el término utilizado por movimientos sexo-políticos en el contexto específico y la palabra utilizada en algunos de los materiales. No utilizo la categoría de forma patologizada.

Dora La ciudad muda (2024), Arnold Moser se convierte en una suerte de confidente de Dora. A partir de una conversación telefónica, se da a conocer que existe una amistad entre ambos personajes y que Dora habla con él sobre cuestiones de relaciones afectivas y sexualidad (por ejemplo, charla con Arnold sobre la primera vez que Dora visita un bar lesbiano en Roma). Y no sólo eso, Arnold le cuenta que está trabajando en un símbolo para una agrupación homófila. En un juego ficcional-histórico magistral, se muestran algunos de los diseños que está haciendo el personaje para ese símbolo y uno es el triángulo invertido (algo que va a ocurrir a partir del activismo de fines de los sesenta y setenta, la resignificación del triángulo rosa). Considero que en Dora habita una impresión del archivo de sentimientos del triángulo rosa.

Al respecto, quisiera hacer una pequeña interrupción en este ensayo y hacer una reflexión afectiva. La primera vez que leí Dora, la aparición de ese personaje me impactó. Me impactó en el cuerpo, me hizo lagrimear. No había nada que yo no hubiera leído, que no supiera, que me sorprendiera. Pero había algo en el modo en el que aparece el personaje, en el trauma, en la empatía que construye con Dora, algo no del todo claro, como una huella, me gustaría decir una impresión de archivo, que me hizo efecto en el cuerpo. Y me sorprendió que eso no me pasó con el testimonio más canónico, el libro *Los hombres del triángulo rosa* de Heinz Heger, que me parece un texto muy valioso por supuesto, pero que considero afectado por las décadas de silencio, prohibición y las mediaciones escriturales y editoriales (el sobreviviente no podía hablar con su nombre y apellido, antes de 1969 no se podía publicar, son la recreación en primera persona de las conversaciones entre el sobreviviente, Josef Kohout y el periodista Hans Neumann). Algo pasaba que hacía que la ficción rompiera el silencio que afectaba el texto testimonial. ¿Cómo testimoniar viviendo en una sociedad (como le pasa a Arnold, el personaje de Dora) en la que tu vida sigue siendo ilegal después de pasar por el trauma del campo de concentración? ¿Qué queda del testimonio después de vivir más de veinte años en

una sociedad en la que la propia identidad sexual es ilegal? Algo de lo que se siente respecto al Gerard S de *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad* (2014) también estaba en el Arnold Moser de *Dora*.

Me interesa recorrer brevemente otras conexiones con el triángulo rosa en el contexto argentino. En el ensayo *El fantasma del Sida* (publicado en Argentina en 1988, originalmente en Brasil en 1987) de Néstor Perlongher, aunque no aparece de forma explícita el símbolo, sí conecta con la República de Weimar como momento-disturbio sexo-disidente. Por supuesto, no se trata de apariciones del triángulo rosa pero sí creo importante pensar que construyen conexiones afectivas y archivísticas (sentimentales) con el momento del triángulo rosa. Este ensayo de Perlongher es un texto adelantado a su tiempo, que traza conexiones y paralelismos sobre la crisis del Sida con otros momentos y otros giros conservadores:

> Una enfermedad relacionada con lo sexual toca en un punto particularmente sensible para la sociedad contemporánea, tan preocupada con la higiene y el cuidado del cuerpo. A ese pesado estigma, signo de múltiples reglas de orden social, se agrega, en el caso particular del SIDA, otra complicación derivada de la posibilidad de que la enfermedad sea transmitida por la sangre. En este punto surge un interrogante: a pesar de la práctica corriente de las transfusiones, ¿el miedo a la mezcla de sangres no conservará, en el imaginario social, la fuerza de su simbolismo atávico? No hace, al cabo, demasiado tiempo que el nazismo esgrimió los principios de la sangre para fundamentar su racismo ario. Alguna sombría similitud pueda acaso esbozarse entre el actual reflujo de la revolución sexual –que corona una época ávida de experiencias contestatarias– y la atrevida locura de las décadas de los '20 y los '30, los *Años Locos*, que preludió los horrores del fascismo y de la guerra. (Perlongher, 1988, p. 12-13)

De vuelta, no se trata de una mera casualidad. Me interesa pensar una conexión, una impresión de archivo de sentimientos, una

huella, parte de ese disturbio del pasado; porque Perlongher profundiza lo que significó el paralelismo entre la caída de la liberación sexual de los años veinte con el ataque contra la liberación sexual en la crisis del Sida de los ochenta y noventa del siglo XX:

> Si la primera ola de liberación homosexual fue ahogada en sangre y gases por el nazismo, la segunda impulsó transformaciones en las normas jurídicas y forenses de algunos países del Primer Mundo. La exclusión de la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales por parte de la Asociación de Psicólogos Americanos, en 1974, puede ser considerada un episodio simbólico en el proceso de salida de la clandestinidad de las homosexualidades contemporáneas. (Perlongher, 1988, p. 75)

Perlongher está refiriendo a ese momento que también aparece en el documental *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad*. La liberación sexual mencionada en el documental, que aparece como hito sexo-disidente en su ensayo, podría ser uno de esos "laboratorios de experimentación sexual" de los que él nos habla citando a Foucault, en los que la visibilidad y el activismo les disputaban sentidos, territorios y políticas a las ficciones de cisheteronormalidad patriarcal. Me interesa reflexionar sobre el concepto de "laboratorios de experimentación sexual" cruzado con la idea de "archivo de sentimientos" para pensar todas estas conexiones textuales, literarias e históricas. Y, en particular, corriéndonos de cualquier tipo de ejercicio histórico imaginativo romantizado, pensar el período de la República de Weimar (1919-1933), en particular en Berlín, como un momento-laboratorio de experimentación sexual. Berlín fue una de las grandes metrópolis que ofrecían libertad sexual. Una capital conocida por sus bares travestis, homosexuales y lesbianos, famosa en la época por sus drogas, sus orgías, su libertad y su diversión. Algunos datos para ilustrar: según Andreas Sternweiler (2004), en Berlín, en 1896 había seis bares homosexuales; para 1900 eran doce; y en 1933, más de cien. Esos momentos, a veces borrados o invisibilizados, quedan

como impresiones, huellas, en lo que Cvetkovich denomina archivos de sentimientos.

Conectado a esto, existe otro material que me interesa mencionar brevemente que, aunque no aparece el triángulo rosa de forma explícita, sí se podría inferir su presencia y una conexión verificable con la persecución a las disidencias sexuales durante el nazismo. Me refiero a la novela *El diablo en el pelo* del uruguayo Roberto Echavarren (publicada en Argentina en 2005), un relato queer que narra la historia de Tomas y su vínculo con Julián, entre otras cuestiones. En un momento, el relato se detiene en una obra de teatro en la que el protagonista está colaborando. Casi como una interrupción en la narración central, la acción de la novela se suspende y tenemos la descripción de la trama de esa obra de teatro:

> A fin de disponer las secuencias sónicas para *Dos hombres y un caballo*, la obra teatral que le habían encargado, alquiló algunas horas del estudio de grabación perteneciente a un conocido músico que vacacionaba en la zona. (Echavarren, 2005, p. 32)

La obra es la historia de dos soldados alemanes que escapan del ejército nazi, desertores. Terminan, en el último momento de sus trayectorias vitales, como amantes refugiados en una cueva. Jan y Gusti están juntos en ese final en el que ocurren una serie de flashbacks que narran sus vidas hasta ese momento. Por ejemplo, en la historia de Jan se puede leer lo siguiente:

> Jan, el herido, proviene de Berlín. En su adolescencia, en los años de Weimar, había sido amante del escritor inglés Christopher Isherwood.
>
> Isherwood vivía en el palacio Hatzfeld, sede del Instituto de Investigaciones del Dr. Magnus Hirschfeld, al que llamaban el "Einstein del sexo", pero más bien deberían haberlo llamado el "Einstein del estilo" –opinó Jan– porque estudió, en *Travestis*, la erotización, que nos concierne, de la vestimenta.

> El inglés y el futuro soldado dormían con frecuencia en una buhardilla en el obrero barrio de Berlín, que Jan ocupaba junto con sus padres. El padre era un tipógrafo anarquista que toleraba el amancebamiento de los jóvenes; la madre bendecía el pan que les llegaba vía Isherwood.
>
> Recorrían Berlín en expediciones de *Wanderlust*. Dos lesbianas los pintarrajeaban y les prestaban pieles y botines de alto empeine. En un show de cabaret entonaban a coro: "Somos las señoritas del camión diecisiete,/ colocamos caños en los retretes./ Si quieren estrenar un inodoro funcional,/ no tienen más que ¡telefonear!"." (Echavarren, 2005, p. 33).

Sorprenden la cantidad de referencias a las disidencias sexuales en los años veinte en esta cita: Christopher Isherwood (escritor británico homosexual que visitaba el Berlín de esa época y escribe el libro de 1939, *Adiós a Berlín,* que termina sirviendo de inspiración para el musical *Cabaret*), Magnus Hirschfeld, sus publicaciones, el Instituto de Investigación Sexual de Berlín. Algunas de estas referencias no llaman la atención en el documental *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad*, pero sí sorprenden en una novela que no está, en una mirada superficial, trabajando sobre archivos o genealogías sexo-disidentes. Porque si vamos a la historia de las disidencias sexuales, la importancia del Instituto de Hirschfeld es insoslayable: es uno de los mayores archivos y núcleos socio-culturales-políticos de la historia sexo-disidente. Un espacio que aparece una y otra vez como resto, como impresión de ese momento en diferentes textos. A veces, cuando lo que queda es una huella de algo borrado, la literatura (o el cine o la historieta u otros medios) viene a cumplir una función que la Historia (con mayúscula) no puede concretar porque, a menudo, sigue insistiendo en borrar la cultura y la historia de las disidencias sexuales. Recordemos que el instituto fue destruido por los nazis y su archivo, uno de los más grandes archivos sobre sexualidad de la humanidad, fue quemado (Bauer, 2017). No es casualidad la mención a

Hirschfeld, a su obra, al Instituto y a Christopher Isherwood. Parte de todo un sistema de sociabilización cultural de los años veinte y treinta entre Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Pero la conexión con ese contexto no termina ahí. En otro momento de la historia de Jan se dice:

> A los quince años fue sorprendido por la policía copulando con un camarada en un orinal público de Heilbronn. (...) Lo destinaron a una cárcel de menores, pero el compañero con quien había copulado en el baño de Heilbronn, que ya era adulto, fue enviado a un *lager* donde murió (Echavarren, 2005, p. 34).[5]

¿Qué etiqueta puede haber recibido ese compañero de Jan en el *lager* (campo) donde murió? Casi como un detalle se cuela la referencia a los campos. Y ahí queda como clave la posibilidad del triángulo rosa. ¿Una novela rioplatense del siglo XXI hablando de las disidencias sexuales en la República de Weimar? No lo sé. Pero sí podemos decir que aparece su huella, su resto, su impresión de archivo de sentimientos.

Jan y Gusti cuentan su historia en esas pocas páginas que interrumpen la narración, con un final que recuerda a mucho de lo que ocurrió con las disidencias sexuales en los momentos conservadores y represivos:

> "Estoy muerto", murmura el agonizante. "Muerto y consumido, como todo el resto. De mí queda piel hundida, los huesos empapados, pero igual veo todo. Hasta que lleguen y me quemen con un lanzallamas seguiré volviendo a este cuerpo después de cada noche." (Echavarren, 2005, p. 35)

Estas conexiones del archivo de sentimientos, de sus huellas, sus impresiones, que muchas veces son más borramientos que realidades, aparecen en los textos de las disidencias sexo-genéricas en diferentes tiempos y espacios. Y forman parte de una genealogía

[5] El destacado es mío.

que combate el olvido, la represión y el disciplinamiento. ¿Por qué apelar al archivo de sentimientos para pensar la memoria cuir? El archivo de sentimientos nos funciona para pensar las temporalidades de las vidas sexo-disidentes por fuera de un sistema cisheteropatriarcal que las quiere borrar de la historia y la cultura. Así como el párrafo 175 siguió vigente en la República Federal Alemana luego de la Segunda Guerra Mundial, construyendo una línea de tiempo opresiva, disciplinadora y represora para quienes recibían la etiqueta "homosexual"; en Argentina, cuando termina la dictadura, en los años ochenta, no cesa la persecución a los colectivos sexo-disidentes, en particular la represión sistemática, violenta y disciplinadora sobre el colectivo trans-travesti.[6]

El triángulo rosa conecta esos diferentes tiempos y espacios de las disidencias sexuales y configura un archivo de sentimientos que rompe con la ortodoxia:

> Debido a sus archivos poco ortodoxos, el trauma se asemeja a las culturas gais y lesbianas, que han tenido que luchar para conservar sus historias. Ante la negligencia institucional, junto con historias borradas e invisibles, los archivos gais y lesbianos han sido creados gracias al esfuerzo de activistas de base, al igual que han hecho otros movimiento políticos y culturales que han reclamado atención sobre otras historias traumáticas, desde el Holocausto hasta el trabajo y el activismo de derechos humanos, la esclavitud y el genocidio.

[6] En otro recorrido por materiales vinculados a la memoria sexo-disidente en Argentina mencioné "apariciones de diferentes archivos vinculados a las disidencias sexo-genéricas, y que aparecen en los bordes de lo institucional, entre el activismo y la academia, la teoría y la militancia, y contribuyen a la respiración de una memoria invisibilizada, borrada o reprimida por el cisheteropatriarcado. (...) casos como el Archivo Digitalizado del Activismo Lésbico en Argentina Potencia Tortillera, la colección documental "La disidencia sexual en la mirada de la DIPPBA" de la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires, "Sexo y Revolución" el Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-Genéricas del CeDInCI/UNSAM, el Archivo de Memorias Sexodisidentes de Santa Fe-Argentina, la web Moléculas Malucas-Archivos y Memorias fuera del Margen, Archivos Desviados-Proyecto independiente de archivo y documentación sexodisidente, colectivos como Memorias Disidentes Sudacas, y el Archivo de la Memoria Trans" (Saxe, 2023).

> Creadas en torno a la sexualidad y la intimidad, y por lo tanto, a formas de privacidad e invisibilidad que son a la vez elegidas y forzadas, las culturas gais y lesbianas suelen dejar huellas efímeras e inusuales. En ausencia de documentación institucionalizada, o como oposición a las historias oficiales, la memoria se convierte en un valioso recurso histórico, y colecciones de objetos efímeras y personales permanecen junto a los documentos de la cultura dominante con el fin de ofrecer modos alternativos de conocimiento (Cvetkovich, 2018, p. 23-24).

Existen conexiones entre los diferentes momentos y espacios de los disturbios sexo-disidentes, conexiones multidireccionales, transnacionales y transtemporales. El triángulo rosa y sus apariciones son una de esas conexiones que, en sí misma, funciona como un archivo afectivo de eso que queda como impresión borrada o huella de la ausencia. La última aparición de esta serie del triángulo rosa ocurre en las palabras de Effy Beth, activista y artista trans que, en relación a una de sus performances y a la persecución de las disidencias sexuales en Argentina y otros espacios, dice lo siguiente:

> Caminé con la estrella amarilla cosida a mi abrigo que se usaba en la época de los holocaustos para marcar a los judíos, también con el triángulo rosa invertido y el triángulo negro, que se utilizaba para señalar a homosexuales, asociales, prostitutas, maleantes, feministas y enfermos mentales entre otros (2016, p. 12).

A modo de conclusión

Algo de todo lo que podemos encontrar en estos materiales que he conectado con el triángulo rosa tiene que ver con el silencio, pero no el silencio desde enunciaciones sexo-disidentes. Me refiero al silencio de un sistema cisheteropatriarcal con el fin de invisibilizar, ocultar o borrar los disturbios sexo-disidentes. Ese silencio me

genera preguntas como las que se hace la investigadora lesbiana Canela Gavrila:

> ¿Qué otros elementos se ponen en juego para silenciar una disidencia sexual frente a un régimen heteronormativo? ¿Y si hay un trauma político que impide el estudio de determinados/as sujetos/as, corresponde a ellos/ellas ser los sujetos/as traumáticas/os o a una sociedad que niega, invisibiliza e inferioriza su existencia? ¿El silencio es de quienes viven esas situaciones o de quienes no quieren oírlas? (Gavrila, 2019, p. 4)

En ese marco, el triángulo rosa no sólo es un símbolo del exterminio resignificado por el movimiento LGBTIQ+, también es un archivo afectivo de eso que fue borrado, negado, invisibilizado u olvidado, pero que sigue habitando en las huellas e impresiones de un archivo de sentimientos. El símbolo se construye como archivo de sentimientos a partir de todos esos materiales, a partir de "una multitud de dinámicas metodológicas carroñeras" (flores, 2018, p. 55).

Si el triángulo rosa está en *Dora*, en el documental *El triángulo rosa y la cura Nazi para la Homosexualidad*, en las palabras de Effy Beth, en *The Rocky Horror Picture Show* y en otros ejemplos que ya no son sólo el testimonio; son, quizás parte de la huella de eso que ya no está, que no fue, ya que el silencio es lo que quedó. Pero en todas esas otras apariciones que podemos conectar, el triángulo rosa se vuelve una impresión de archivo de sentimientos. Un último ejemplo que no he mencionado en el recorrido anterior: en 1975 se estrena en *The Rocky Horror Picture Show*, en 1972 se publica *Los hombres del triángulo rosa* de Heinz Heger, en 1971 se funda el Frente de Liberación Homosexual de Argentina, el FLH (federación de grupos activistas homosexuales que sucedió a la primera agrupación sexo-disidente conocida en Argentina, el Grupo Nuestro Mundo). Uno de los grupos que lo integró se llamó Triángulo Rosa, incluso antes de que se publicara el libro de Heinz Heger, en Argentina ya existía un grupo con ese nombre dentro del FLH.

Porque la historia de las disidencias sexuales pervive en forma latente, subterránea, algo de lo que Michael Pollak llama memoria subterránea (2006).

En 1975, el mismo año que se estrenaba *The Rocky Horror Picture Show* en Estados Unidos, en Argentina se publicaba lo siguiente:

> En estos campos de concentración, los homosexuales eran señalados con un triángulo rosa puesto sobre la manga o sobre el pecho, que servía para distinguirlos de los detenidos políticos (triángulo rojo), de los malhechores (verde), de los Testigos de Jehová o Sectarios de la Biblia (violeta), de los gitanos (marrón) de los hebreos (amarillo), de los criminales (negro). Un testimonio narra, como relata Wolfgang Harthauser en su libro "El Gran Tabú", que solamente en el período de su permanencia en Sachsenhausen, fueron entre 300 y 400 los homosexuales eliminados a sangre fría, muertos como consecuencia de los trabajos forzados o que venían con los huesos de brazos y piernas rotos. Solamente en el campo No 5 de Neusustrum, un tercio de los prisioneros estaba compuesto por homosexuales. En un proceso contra un guardia acusado de otros cien homicidios, se reveló que ese sujeto estaba especializado en lanzar potentes chorros de agua helada contra un hombre, por largo tiempo, hasta hacer lo morir. Sus víctimas predilectas eran hebreos y homosexuales (Somos 6, 25).

Este fragmento pertenece al texto "De Sodoma a Auschwitz. Cómo el nazismo perseguía a los homosexuales", escrito por Massimo Consoli en diferentes semanarios y cuya primera versión se publicó en 1972. Ese texto fue reproducido y publicado en el fanzine *Somos*, en su sexto número.[7] Ese fanzine era la publicación del FLH en Argentina en los setenta. Considero que esta aparición del triángulo rosa (junto con todas las otras mencionadas) confluyen y conectan en un archivo de sentimientos de las disidencias sexuales.

[7] Texto original "De Sodoma a Auschwitz. Cómo el nazismo perseguía a los homosexuales", escrito por Massimo Consoli y publicado en el número 6 de *Somos* de agosto de 1975 (extraído del Boletín nº 3 del CIDAMS, Centro Italiano para la Documentación de las Actividades de las Minorías Sociales, pp. 19-25). Apareció de 1972 a 1974 en distintos semanarios en Italia, Suiza y Francia. La primera versión es de 1972.

En ese archivo, el triángulo rosa es una impresión afectiva de eso que quisieron destruir pero sigue respirando en todo tipo de materiales culturales. Porque existe un sistema cisheteronormado y patriarcal que lo que busca es el exterminio de las disidencias sexuales, que pretende exterminarnos y/o confinarnos al silencio. Pero ese exterminio, ese sueño de exterminio (Giorgi, 2004), es imposible. Porque incluso en las huellas o las impresiones del borramiento seguimos habitando. Y cuando se combate el olvido y el deseo de destrucción de las disidencias, cuando el silencio se rompe, la cultura, el arte y la producción de conocimiento pueden ser formas de combatir los borramientos y vengar a todxs aquellxs quienes no pudieron enunciar ni tener vidas vivibles.

Bibliografía

Bauer, H. (2017). *The Hirschfeld Archives. Violence, Death, and Modern Queer Culture.* Philadelphia: Temple University Press.

Beth, E. (2016). [Matías Máximo comp.], *Que el mundo tiemble. Cuerpo y performance en la obra de Effy Beth*. La Plata: EDULP.

Classen, L. (2021). *Y Leo Classen habló*. Barcelona: Egales.

Consoli, M. (1975). De Sodoma a Auschwitz. Cómo el nazismo perseguía a los homosexuales, en *Somos*, N° 6, Buenos Aires.

Cvetkovich, A. (2018 [2003]). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.

Derrida, J. (1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Dufranne, M., Vicanović, M. y Lerolle, C. (2011). *Triangle Rose*. Tournai: Éditions Quadrants Astrolabe.

Echavarren, R. (2005). *El diablo en el pelo.* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Fischer, E. (1994). *Aimée y Jaguar. Una historia de amor, Berlín 1943.* Barcelona: Seix Barral.

flores, v. (2013). Masculinidades de niñas: entre "mal de archivo" y "archivo del mal", en flores, v. y tron, f. (comp.) *Chonguitas: masculinidades de niñas.* Neuquén: La Mondonga dark, pp. 181-195.

flores, v. (2013). *interruqciones. ensayos de poética activista. Escritura. política pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.

flores, v. (2018). Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer, en VVAA. *Pedagogías Transgresoras II* (pp. 139-208). Sauce Viejo, Bocavulvaria Ediciones.

Gavrila, C. (2018). No mentimos, agrandamos mundos pequeños [Texto inédito]. Conversatorio *Lecturas torcidas y descolonización del saber, ¿la disidencia sexual en llamas?* La Plata, 21 de octubre.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gorodischer, J. y Vergara, M. (2015). *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia*. Buenos Aires: Emecé.

Heger, H. ([1972] 2011). *Die Männer mit dem rosa Winkel: der Bericht eines Homosexuellen über seine KZ-Haft von 1939-1945.* Hamburgo: Merlin-verlag.

Heger, H. (2002). *Los hombres del triángulo rosa. Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazis.* Madrid: Amaranto.

Jasper, E. y Steinberg, N. (2014). *El triángulo rosa y la cura nazi para la homosexualidad*.

Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI.

Mahlsdorf, C. (1994 [1992]). *Yo soy mi propia mujer*. Barcelona: Tusquets.

Miller, B. (2017-2025). *The Handmaid's Tale*. Estados Unidos.

Minaverry, I. (2009). *Dora * Número 1 * 20.874 * Rat-Line.* Buenos Aires: La Editorial Común.

Minaverry, I. (2012). *Dora Nº 2 El año próximo en Bobigny 1962*. Buenos Aires: La Editorial Común.

Minaverry, I. (2018). *Dora malenki sukole 1963-1964*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas/La Maroma Editora.

Minaverry, I. (2019). *Dora Amsel, Vogel, Hahn*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.

Minaverry, I. (2021). *Dora Beit Mishpat*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas y Revista Fierro.

Minaverry, I. (2023). *Dora Integral 1.* Buenos Aires: Hotel de las Ideas.

Minaverry, I. (2024). *Dora La Ciudad Muda.* Buenos Aires: Hotel de las Ideas.

Perlongher, N. (1988). *El fantasma del SIDA*. Montevideo: Punto Sur Editores.

Plant, R. (1986). *The Pink Triangle. The nazi war against homosexuals.* Nueva York: Henry Holt and Company.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al margen.

Rieder, I. y Voigt, D. (2004 [2000]). *Sidonie Csillag. La 'joven homosexual' de Freud.* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Rubino, A. (2013). El monstruo queer en The Rocky Horror Picture Show (1975) Sexualidad, género y parodia camp del cine de terror, en. *Archivos de la Filmoteca* (72), pp. 31-44.

Saxe, F. (2019), Heroínas feministas en la historieta. Género, memoria y disidencia sexual en Dora de Minaverry, en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 91, 2019, p. 93-108.

Saxe, F. (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.

Saxe, F. (2023). Archivo, testimonio, literatura: disidencias sexo-genéricas y memoria cuir/queer en Argentina, en Courau, T. y Palaisi, M.-A. (éds.), *cARTographie queer/cuir*. EuroPhilosophie Éditions.

Schwab, J. y Brazda, R. ([2010] 2011). *Itinerario de un triángulo rosa. El último superviviente deportado por homosexual.* Madrid: Alianza.

Seel, P. y Le Bitoux, J. ([1994] 2001). *Pierre Seel. Deportado homosexual.* Barcelona: Bellaterra.

Sherman, M. (1988) [1979]. Bent, en Shewey, D. (Ed.). *Out Front: Contemporary Gay and Lesbian Plays*. Nueva York: Grove Press.

Sternweiler, A. (2004). *Self-confidence and persistence. Two Hundred Years of History.* Berlín: Schwules Museum.

Vollenweider, N. (2017). *Notas al pie*. Buenos Aires: Maten al Mensajero.

Referencias audiovisuales

Coda, G. (2013). *Il Rosa Nudo*. Italia.

Epstein, R. y Friedman, J. (2000). *Paragraph 175*. Estados Unidos.

Faure, C. (2005). *Un amour à taire*. Francia.

Mathias, S. (1997). *Bent.* Inglaterra.

McTeigue, J. (2005). *V for Vendetta.* Estados Unidos.

Meise, S. (2021). *Große Freiheit*. Austria.

Piñeyro, M. y Piñeiro, C. (2021-2023). *El reino.* Argentina.

Sharman, J. (1975). *The Rocky Horror Picture Show*. Estados Unidos.

Sobre autores y autoras

Carolina Añón Suárez es profesora asistente de Lengua y Literatura Latinoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Fairfield. Tiene un doctorado en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Minnesota y un profesorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Su investigación aborda los feminismos, las narrativas de memoria de la generación posdictadura en América Latina, y las humanidades médicas. Es autora del libro *Cuentan las pibas: narrativas infanto-juveniles de la generación posdictadura en Argentina* (2024) y co-editora de *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina* (2023).

Julián Axat es abogado, magíster en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Docente de Historia de los Derechos humanos del UNMa, profesor de las Diplomaturas en Acceso a la Justicia y Derechos Humanos de distintas casas de estudio: UNLPam, la UNGS y la UNR. Autor de *El hijo y el archivo. Poesía, Justicia y Derechos Humanos* (2021). Publicó en poesía *Peso formidable* (2004), *Servarios* (2005), *Medium* (2006), *ylumynarya* (2008), *Neo o el equipo forense de sí* (2012), *Musulmán o Biopoética* (2013); *Rimbaud en la CGT* (2014), *Offshore* (2017), *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (2019), *Perros del Cosmos* (2020); entre

otros. Fue funcionario de la Justicia de la Provincia de Buenos Aires, como defensor público (2008-2014), en la Justicia Federal en el ámbito del Ministerio Público Fiscal, como director del Área de Acceso a Justicia (2014-2024). Actualmente se desempeña como secretario letrado de la Procuración General.

Teresa Basile es doctora en Letras y profesora titular de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de La Plata-Argentina. Es magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es directora (desde 2018) del Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-CONICET-UNLP). Es miembro del Comité Asesor de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Fue *chair* –junto con Bernardita Llanos– de Lasa Cono Sur (2021-2023). Dirige, junto con la Dra. Emilia Perassi (Universidad de Torino), el Programa I+D perteneciente al IdIHCS-CONICET: "El Testimonio: del Cono Sur a la zona andina y más allá..." desde 2025. Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (2018); *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019) y *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos* (2024), así como un conjunto de volúmenes colectivos: *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales* (con González, 2024); *Inscripciones de una revuelta. Testimonios del terrorismo sexuado* (con Chiani, 2023); *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur* (con Chiani, 2020); *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas* (con González, 2020); *Bolaño en sus cuentos* (con Aguilar, Almenara-Leiden, 2015); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (con Calomarde, 2013); *Onetti fuera de sí* (con Foffani, 2013), entre otros. Fue directora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay* (2005-2015).

Federico Cantoni es doctor en Visual & Media Studies por la Universidad IULM de Milán, y actualmente es investigador postdoctoral en la Universidad de Salerno y profesor en la Universidad

de Milán. Especializado en literatura hispanoamericana, con especial atención al escenario contemporáneo del Cono Sur (Argentina y Chile), sus principales intereses de investigación son el estudio de las relaciones entre narración, memoria y procesos de formación de la identidad en escenarios postdictatoriales, las relaciones entre literatura testimonial y modos narrativos no miméticos, fenómenos narrativos inter-, trans- y crossmediales. Actualmente está desarrollando un proyecto de investigación sobre nuevas configuraciones del testimonio contemporáneo. Es autor del volumen *HIJOS argentini. Trame intergenerazionali e percorsi identitari* (2023) y de numerosos artículos científicos.

Maximiliano Ignacio de la Puente es licenciado en Ciencias de la Comunicación, magíster en Comunicación y Cultura y doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente regular concursado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Se ha especializado en los estudios de las representaciones teatrales y las memorias escénicas del pasado reciente argentino. Sus últimas publicaciones incluyen los artículos: "*Museo Ezeiza*, *Edipo en Ezeiza* y *Un domingo en familia*. Teatro argentino, pasado reciente y comunidades representadas", en el número 49 de la revista *Cahiers d'études romanes*; y "Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo", en el número 23 de *Kamchatka. Revista de análisis cultural.*

Daniela Dorfman es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Literaturas Hispanoamericanas por Boston University (BU) y se repatrió con una beca de

investigación postdoctoral UBA-CONICET. Posteriormente, continuó su investigación en el Laboratorio de Investigaciones en Ciencias Humanas LICH-UNSAM, donde continúa actualmente como investigadora de CONICET (en espera de designación). Se especializa en problemas de derecho en el arte y la literatura de América Latina, sobre lo cual ha dado conferencias en la Universidad de San Andrés (Buenos Aires), Northwestern University (Chicago, IL), UNAM (México) y PUC-Valparaiso (Chile), entre otras presentaciones. Es docente de grado y posgrado en UNSAM, en la UBA y en la Universidad Torcuato Di Tella. Sus últimas publicaciones trabajan problemas de acceso a la justicia, el lawfare en las democracias contemporáneas y temas de género y derecho.

Verónica Estay Stange es doctora en Lengua y Literatura francesas con posdoctorado en Arte Contemporáneo, profesora investigadora de Semiótica en la Universidad París Cité, y docente en el Instituto de Estudios Políticos de París. El primer eje de su investigación está centrado en la evolución de las formas estéticas del Romanticismo al arte contemporáneo, pasando por el Simbolismo y las vanguardias. El segundo eje está dedicado al estudio de las obras artísticas y literarias vinculadas a la memoria y la posmemoria (transmisión de los traumas colectivos a través de las generaciones), particularmente en Chile y Argentina. Ha coordinado dieciséis publicaciones colectivas, y es autora de setenta artículos y cinco libros, entre los cuales se encuentran *La resaca de la memoria* (2023), *De Papudo al infierno* (2024) y *La postmémoire à l'œuvre* (2025).

Natalia Fortuny es profesora de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET. Doctora en Ciencias Sociales y magister en Historia del Arte, coordina el *Grupo FoCo* de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política (IIGG-UBA). Publicó, entre otros, los libros de ensayo *Arder con lo real. Fotografía*

contemporánea entre la historia y lo político (2021) y *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2014); y de poesía *La Guerra Civil* (2023), *Chacarita* (2017) y *La construcción* (2010). Realizó con J. Blejmar y M. Legón la muestra y libro-catálogo *Escala 1:43. Juguetes, historia y cultura material*.

Lea Hafter es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y guionista por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (INCAA), es profesora adjunta de Filología Hispánica (UNLP) y de Guion (Universidad Nacional de las Artes). Actualmente, dirige el proyecto "El archivo visible. Escrituras, circulación y edición en América Latina" (Agencia FONCyT/2021 y UNLP/2023). Desde la perspectiva de los trabajos con y desde el archivo, sus investigaciones se centran en los procesos de escritura, especialmente en los cruces entre la literatura y el cine en obras hispánicas. En esta línea de trabajo, recientemente ha editado y publicado *Textos tempranos*, de Manuel Puig, diversos artículos ("¿Amas o esclavas? Derivas del deseo lésbico entre Armando Bo y Manuel Puig", "El archivo Horacio Quiroga: fragmentos (de un guion)", "Escribir guiones durante los inicios del cine argentino. Algunas reflexiones a partir de *La jangada*, de Horacio Quiroga") y se encuentra preparando un volumen sobre los argumentos cinematográficos de César Tiempo.

Victoria Macioci es profesora y licenciada en Historia del Arte por la UNLP, becaria del CONICET y doctoranda en Letras (FaHCE-UNLP). Investiga archivos digitales vinculados a la memoria y la cultura visual de la comunidad LGTTTBIQ+. Coordina el trabajo de archivo, digitalización y acceso en la Biblioteca Claudia Pía Baudracco, donde trabaja con mujeres trans y travestis mayores en la preservación y puesta en valor de sus memorias. Forma parte de la cátedra de Sociología del Arte en la Facultad de Humanidades de la UNLP y es profesora adjunta de la cátedra Historia del Arte II en la Facultad de Diseño de la UDE. Entre sus publicaciones

recientes se encuentran *La potencia de la imagen en Internet: el caso del Archivo de la Memoria Trans* (2025) y *El Archivo de la Memoria Trans: imágenes de un archivo instituyente* (2023).

Andrea Raina es licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Litoral (UNL), doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es becaria posdoctoral CONICET (2023-2026) por el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (IHUCSO- CONICET-UNL). Es docente en la Cátedra Historia Social Argentina (FAHCE/UNLP). Dicta el seminario Historia, Imagen y Memoria para el Diploma de Extensión Educación, Memoria y Derechos Humanos, que imparte la Universidad de Chile en conjunto con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Ha dictado el seminario de postgrado "Las mil manos de Clío. La historiografía y las otras formas de narrar historias" junto con Luciano Alonso en el año 2024 (UNLP). Integró el Comité Editorial de *Aletheia*, Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE, UNLP por más de diez años. Integra proyectos de investigación en UNL y UNLP. Investiga temas de historia reciente en Argentina, especialmente en el campo de las militancias políticas. Sus últimas publicaciones se centran en las experiencias militantes revolucionarias de los años setenta, en el ciclo de protesta y diferentes "azos" no estudiados como el "Ocampazo" y el "Manzanazo", y en las memorias sobrevivientes, su análisis y sus significados.

Facundo Saxe es profesor y doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Actualmente se desempeña como profesor adjunto de Literatura Alemana y docente a cargo del seminario de grado "Teorías Queer". Es investigador adjunto del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) con lugar de trabajo en el CInIG (Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/

CONICET). Ha dictado seminarios de grado y posgrado sobre representaciones culturales, disidencia de sexo-género y teorías sexo-disidentes y queer en la UNLP y otras universidades nacionales y del exterior. Su área de especialidad aborda la representación de géneros y sexualidades disidentes en textos culturales desde una perspectiva comparada. Ha publicado los libros *Disidencias sexuales. Un sistema geo-planetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*, *El cuerpo marica*, *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* (en co-autoría con Atilio Rubino y Silvina Sánchez) y *El pensamiento marica*. Se dedica a la producción de investigación desde las disidencias sexo-genéricas (con relación a derivas teóricas vinculadas a literatura-historieta-cine) y a la creación de dispositivos culturales sexo-disidentes.

Emiliano Tavernini es profesor en Letras, magíster en Historia y Memoria y doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Becario Posdoctoral de Conicet (2022-2025) con el proyecto titulado "José Luis Mangieri y el proyecto editorial de la colección 'Todos Bailan' de Libros de Tierra Firme (1983-1992)". Docente de Introducción a la Literatura y del seminario de posgrado Taller de Tesis en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Editor de las colecciones *Versos aparecidos* y *Narrativas de la memoria* de la editorial *MeVeJu* de la Subsecretaría de Derechos Humanos de la provincia de Buenos Aires. Editor de la revista *Aletheia*, de la Maestría en Historia y Memoria de la Fahce. Sus investigaciones actuales se centran en la escritura poética y los proyectos editoriales de poesía surgidos en las posdictaduras del Cono Sur. Forma parte de la Red Internacional de Literatura y Derechos Humanos y de la Red Internacional de Investigación y Aprendizaje "Memoria y Narración".

Florencia Larralde Armas es Investigadora Adjunta del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS-UNLP). Doctora en Ciencias Sociales, Magister en Historia y Memoria, y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Forma parte el comité académico del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES). Ha publicado los libros Relatar con luz: usos de la fotografía del desaparecido (EDULP, 2018) y Ex ESMA: políticas de memoria en el ex centro clandestino de detención (La oveja roja, 2022). Sus investigaciones giran en torno a las memorias sociales sobre el terrorismo de estado argentino y el análisis de distintos tipos de dispositivos: sitios de memoria, fotografía, museos y juicios de lesa Humanidad.

En este volumen proponemos indagar el llamado "giro archivístico" que cobijó tan diversas tendencias a nivel global y local. En esta ocasión, nuestro foco parte de la notable importancia que adquirió el archivo referido al terrorismo de Argentina durante (e incluso antes) de la dictadura (1976-1983), en su doble factura: los archivos *de* la represión y los archivos *de* las víctimas. Son, diría Jacques Derrida, "los archivos del Mal". Este destacable impulso archivístico promovió la gestación de múltiples creaciones literarias y artísticas que recuperaban documentos, fotografías, objetos, legajos, entrevistas, huesos, ADN, tanto de archivos institucionales como familiares. Estos acervos resultaban intervenidos, contaminados, desviados, borroneados, tajeados, ficcionalizados para explorar otras zonas más allá del escenario judicial. Dan lugar a la creación de *artchivos*.

CLACSO