

◆ Epílogo

Vestigios del pasado

Ana Forcinito

Vestigios del pasado, como desde el título se sugiere, propone una intersección espacial y temporal y, al mismo tiempo, la imposibilidad de su confluencia. Organizado, en primera instancia a través de la centralidad del vestigio y del sitio de memoria (es decir “de lo que queda” del pasado, tanto materialmente resguardado como simbólicamente resignificado), interviene en la discusión en torno al rol que juegan estos sitios en los usos, los archivos y los diseños de la memoria en el Cono Sur y al mismo tiempo, en los debates acerca de qué hacer con los lugares que, en el pasado, se usaron como centros de tortura y exterminio. En este sentido, el volumen se ubica no ya en las luchas primerizas por la memoria luego de las transiciones democráticas sino en el marco de políticas de memoria que oficializan (o al menos no obstaculizan) la transformación de tales centros en sitios destinados a preservar la memoria colectiva. El volumen da cuenta, no solo del anclaje de la memoria que rediseña el sentido de los centros de detención clandestinos, sino además examina muchas de las imágenes que intentan retornar a estos espacios para generar nuevos sitios de memoria, que ahora transitan en las imágenes, o en muchos de los testimonios a través de los cuales se recupera el sentido de la denuncia y la resistencia asociado a los que son ahora espacios de preservación del recuerdo. Al mismo tiempo, esta colección de ensayos enfatiza no solo el resguardo de los vestigios, sino además la tarea de su resignificación. Y en esa persistente tarea se registran también discusiones en torno a los debates políticos sobre la memoria, sus lugares, sus imágenes y sus voces.

Como indican las editoras Megan Corbin y Karin Davidovich, el volumen examina la importancia de hacer visibles los sitios de memoria, con un énfasis en la escenografía de lo visible asociada también a un escenario político en el cual se reflexiona sobre el anclaje del pasado y sus rastros en el presente. No se trata solo de una visibilidad neutralizada, sino de un devenir visible de las narrativas oficiales asociadas a los procesos de justicia transicional y a las memorias que desobedecen (o por lo menos amplían) los contornos oficiales de las narraciones de las comisiones de verdad, para poner en juego el ingreso de

Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas
Hispanic Issues On Line 22 (2019)

nuevos sujetos narrativos que renuevan, contorsionan o desafían las prácticas de la memoria con nuevas lentes y nuevas voces. Por otra parte, el volumen registra los usos (o desusos) de esos espacios memoriales y las transformaciones del sentido que se producen en la transmisión de la memoria, incluyendo algunos de los encendidos debates que se generan.

Son muchos los sitios asociados a la tarea de la construcción memorial y conmemorativa: y aunque los antiguos centros de detención se reformulan y se reescriben superponiendo al horror del pasado, la afirmación de la vida asociada a los derechos humanos, no son éstos los únicos que albergan esos vestigios que sobreviven y los sentidos que desde el presente se le otorgan: el cine, la imagen fotográfica, el mismo diseño urbano, la telenovela, el archivo, la literatura, la casa de la infancia son todos sitios en los que inscriben los sentidos del pasado y las huellas que han dejado. La lista no termina ahí. Y es que el anclaje de la memoria no puede residir en un solo lugar sino está presente en múltiples márgenes que dan cuenta también de los numerosos sujetos de memoria y de los diversos medios en los cuales se inscribe, se transforma, se registra, se cobija, se debate y se trasmite.

Esta reconstrucción y transformación de la memoria trae a la discusión la importancia de destacar la estética de la memoria, aun en los casos en los que está asociada a los archivos o a sus aspectos más ligados a la evidencia. Y, sobre todo, implica la necesidad de repensar la relación entre el hacer visible la memoria y el evento, la materia o incluso el vestigio que se intenta hacer visible. Estas dos reflexiones que incluyo a continuación contribuyen a pensar justamente este aspecto de la visibilidad/visualidad de la memoria y entran en diálogo con muchos de los ensayos de este volumen. Empiezo por una intervención que hace Hugo Achugar en una exposición sobre la memoria realizada en Uruguay en el año 2001, cuando proponía pensar a la memoria como la pipa de René Magritte y decía “esta memoria no es una pipa”. Y al marcar la diferencia entre la ontología de la memoria y su estética, enfatizaba el poder de evocación, de interpretación y sobre todo del uso de la estética en la tarea de hacer visible las huellas de la memoria. Lo mismo podríamos decir de los sitios de memoria, que aunque albergan, abren paso y dan sentido a esas huellas del pasado, no nos traen la memoria del pasado ni lo que queda de él, y mucho menos, lo son. Sigo por Ana Amado, quien en un libro sobre el cine argentino y la política, y tomando a Jean-Luc Godard como punto de partida para explicar el título de su propio libro (*La imagen justa*) rememora una cita de Godard que apunta a una de las paradojas de la representación cinematográfica para hacer “un llamado a pensar la imagen de su relación ética (justa) con la realidad, a la cual no reemplaza (ni refleja), ya que es sólo una imagen” (10). Así Amado subraya este cruce entre la ética y la estética en una imagen que (siguiendo a Godard) no es justa sino “justo una imagen” para situar en

esta paradoja, tensión y continuidad entre la justicia y la belleza, la imagen que no *es* sino que *representa o revela*. Pero hay otra confluencia en Amado y en ella, con la referencia a Francisco Urondo y “la palabra justa” superpone la estética y la ética a la lucha política. En este segundo cruce, la representación del pasado es también representación de una temporalidad que se resiste al borramiento de la idea de futuro que caracteriza la globalización de la imagen y de la cultura. En este anclaje, que es político, pero también estético (y ético) se revela, para Amado, el tiempo, tanto los intervalos (del trauma) que escapan a la representación como las reconstrucciones del pasado que contradicen y reescriben las escrituras autoritarias de las dictaduras. El tiempo está asociado al espacio al que se retorna en este volumen, como sitio de memoria, pero también como una imagen (que no es una pipa) de los vestigios pretéritos. Una imagen justa, en el sentido que le da Amado. Y también, una imagen política: un sitio que no es el vestigio, pero que está habitado por él y lo hace visible.

La arquitectura del recuerdo implica al mismo tiempo un pasaje por la estética de lo visible. No porque se niegue la fuerza de evidencia de tales vestigios, sino porque implica además una tarea creativa que trae al escenario lo que había quedado en la invisibilidad. Así se hace presente en el ensayo de Carla Manzoni, donde el arte abre espacios a la hora de resignificar conceptos e imágenes centrales a la dictadura y que siguen siendo clave en la democratización. También Ana Guglielmucci y Loreto López G. se centran en los diseños de visibilidad (en Argentina y Chile) y en las transformaciones que vienen con los cambios de políticas de Estado a partir de las cuales lo visible no reside solamente en los vestigios del pasado sino en las disputas por la interpretación de ese pasado y en el lugar que se otorga a las luchas de la memoria ancladas en el respeto a los derechos humanos. La imagen en movimiento, también como espacio de memoria, sirve a Elizabeth Osborne para acercarse desde el cine documental al sitio de memoria, pero reelaborado como movimiento al pensarlo desde la sucesión de imágenes y de un nomadismo que escapa y sobrevive lo fijo del sitio de la memoria para desmontar las interpretaciones asociadas a su sedentarismo. También Guillermina Walas se acerca a la imagen y la estética de la representación en el cine para examinar los sentidos políticos y las disputas que despiertan proyectos memoriales como el de la exESMA. Walas se detiene a repensar la continuidad que establece Jonathan Perel en sus filmes (y que retoma ella misma en su análisis) con otro sitio de memoria, ahora en movimiento, incluso pensado como monumento: el río, la memoria, lo que olvida, o se erosiona.

Los escenarios de la violencia del terrorismo de Estado también son estudiados en este volumen como centrales en la articulación de las narrativas testimoniales, como en el caso de Paula Simón que explora los espacios concentracionarios, tanto en los sitios de tortura y exterminio como en las calles,

las casas y sobre todo, los cuerpos de los detenidos. Y es que también la relación que se establece entre la subjetividad y el espacio de horror ubica al testimonio mismo como lugar en el cual el ahora “reaparecido” sale del centro clandestino precisamente a través de su testimonio. También Claudia Bacci, con su propuesta de las “escenas testimoniales” asociadas a la narración se aleja de la noción de sitio de memoria únicamente en su relación con espacios que funcionaron como centros clandestinos de tortura y exterminio, para pensar también en el testimonio como lugar de memoria en el que se reconstruyen otros lugares de memoria (en el caso de su ensayo la “casa de la calle 30” de La Plata pero también el testimonio o el archivo oral).

A través de una intervención en la producción testimonial del Cono Sur en la primera década del nuevo milenio, Edda Fabbri (ex prisionera política uruguaya), ponía en juego con su propio testimonio la estética del recuerdo, para proponer que no solo la memoria sino además el olvido sirven como punto de partida para reconstruir tanto el hallazgo del evento del pasado como los indicios que lo rodean en el presente. Y si el sitio de la memoria que Fabbri proponía eran los muros cerrados del penal, su testimonio (ciertamente muy poético) devino un nuevo sitio de memoria, donde a través de la escritura se intentan encontrar las hendiduras por las cuales acercarse a las trazas de la memoria y a sus huellas, las visibles y las que no lo son. El título del testimonio de Fabbri es *Oblivion* y en él sugiere que tanto el sitio que alberga la memoria como el vestigio opaco o invisible del pasado se revelan a través de un ejercicio asociado al recuerdo que también involucra un cierto olvido. Este volumen también explora al testimonio mismo como lugar de la memoria y da cuenta de esas hendiduras por las cuales pareciera que una cámara intenta fotografiar en primeros planos los rastros que deja la memoria en espacios diversos: tanto los espacios del horror de los centros clandestinos como lugares asociados a la militancia y la resistencia, tanto los espacios de las excavaciones de los equipos de antropología forense como las imágenes en movimiento del cine o el video, tanto los diseños de sitios asociados al recuerdo como al confinamiento de la memoria a través de sitios diseñados para el olvido.

El olvido también recorre este volumen. El olvido neutralizador, el olvido asociado al trauma, el asociado al trabajo de duelo: un olvido que es siempre selección y que enmarca, como el encuadre de una cámara lo que queda dentro del campo visual de la memoria y lo que se deja afuera. El olvido es de alguna forma parte de la memoria. Lo que se olvida en las palabras, los rituales, e incluso en los marcos de la memoria, retorna a veces agazapado y se desborda en otros escenarios. Algunos debates que se han producido en torno a estos espacios memoriales (y el caso de la ExESMA mencionado en la introducción puede servir de ejemplo) apuntan justamente a debates sobre el olvido y sobre los desbordes que el olvido intenta, pero no logra, doblegar. Y

sin embargo, hay otras formas del olvido que parecen formar parte de muchos de los debates sobre la memoria y sus lugares. Hugo Vezzetti, por ejemplo, ha insistido en la importancia de un cierto olvido, hasta el punto de sostener que la regla del “recordar para no repetir” debería ir acompañada de una regla del olvido, en la forma de una “rememoración capaz de cierto olvido” (37). Carlos Liscano propone, por su parte, en su introducción a *Oblivion* de Fabbrì: “ir hasta donde están los recuerdos, ver cómo son y ponerlos en palabras. Para sí crear el olvido”. Y agrega: “El olvido no es la falta de memoria, son los recuerdos que se fueron a su sitio, al país del olvido, organizados en palabras” (5). En esta relación más íntima que propone Liscano entre el olvido y la memoria, tanto los sitios que albergan las memorias como los que albergan los olvidos están habitados por los rastros de las ausencias.

No hace falta, tal vez, volver a recordar a Funes, el memorioso y a su memoria simultáneamente poderosa e impotente: no se trata del recuerdo de todo ni de una memoria totalizante, sino más bien de lo que las políticas de la memoria emanadas de las luchas por los derechos humanos intentaron diseñar: justamente la arquitectura cuidadosa de aquello del pasado de lo que no puede prescindirse si se piensa en el nunca más. Y mientras los vestigios de lo pretérito, en sus irrupciones y sus irreverencias, corren el riesgo de sumarse a innumerables recuerdos para diseñar un mapa imposible e innavegable, el sitio de memoria ejerce el gesto del anclaje, en el cual se evidencian las tramas, los marcos y los encuadres del tiempo presente y sus interrogaciones a lo que queda del pasado, o incluso a lo que no puede verse de él. El gesto del anclaje no es, sin embargo, solamente espacial sino que funciona, como ha sugerido Andreas Huyssen, como una detención del tiempo vertiginoso (101). Este anclaje, sin embargo, no logra fijar a la memoria. La memoria, rodeada de olvido y desmemoria no queda fija en su “sitio” sino que está en constante devenir. Encontrar un lugar y ponerlo en escena no significa fijar para siempre memorias sedentarias, sino que implica muchas veces, ponerlas en movimiento y transformación, y dejar que salgan a la superficie las disputas por las interpretaciones y los significados.

El vestigio, como marca de una supervivencia, no puede sino indicar que está *en lugar de* lo que no ha podido sobrevivir y que por lo tanto, interpela al observador con una llamada a entender el sentido. Como en el famoso epígrafe que usa Ricardo Piglia para referirse a eso que escapa de la relación experiencia y sentido, a esa pérdida a la que su *Respiración artificial* intentaba si no desentrañar al menos aludir, el sitio de memoria implica también una tarea de significación que no puede evitar un pasaje ni por los archivos ni por sus usos. De ahí la importancia que se da, desde la introducción de Corbin y Davidovich a los debates no ya de la formación y arquitectura de los sitios de la memoria, sino los de sus usos y sus diseños y sobre todo, de las significa-

ciones que quedaron entre los pliegues del recuerdo pero que deben hacerse visibles. La introducción deja clara esta tarea de arquitectura permanente, y de constante trabajo en proceso. Y los ensayos de este volumen sirven para ubicar algunas de las piezas de este diseño del recuerdo, sin pretender representar ni todos los sitios de memoria ni todos sus pliegues ni pretender encontrar los lugares en los cuales ha de fijarse para siempre lo que queda del pasado.

La memoria como campo de batalla sacude al sitio de memoria de toda pretensión de anclaje fijo y por lo tanto pone en movimiento al archivo mismo. Circe Rodríguez Pliego plantea desde el comienzo de su ensayo la relación entre el sitio de la memoria y una serie de tensiones que le sirven de marco al acercarse al rol de estos lugares conmemorativos que se construyen sobre otros, asociados al horror del pasado. Situándolos en relación directa con los procesos de justicia transicional, tanto en cuanto a la construcción de narrativas memoriales como en su afirmación del nunca más, sugiere que el anclaje de la memoria en estos sitios debe entenderse en relación directa a la verdad, la justicia, la reparación y la no recurrencia. Anclar la memoria en sitios que guardan (y resguardan) sus residuos, implica también una tarea donde la interpretación sobre ese pasado abre las puertas a tensiones y paradojas que no siempre pueden resolverse. Desde el cine argentino en las décadas del ochenta y noventa (Ruiz-Tresgallo) a intervenciones que trabajan otras aristas estéticas de la cámara y el montaje o a sitios de memoria asociados a las series televisivas (Cosimini) se sugieren también en este volumen los riesgos de la exposición de las vulnerabilidades en las narraciones (y representaciones) de la violencia del terrorismo de estado. En el caso de Ruiz-Tresgallo, se enfatiza la mercantilización del pasado y con ella la de los centros de detención representados en el cine. Cosimini, por su parte, se aleja de lecturas críticas del espacio televisivo para defender su potencial mediador que, propone, activa las memorias ejemplares, las plantea también como una parte central de las discusiones sobre el lugar que tiene la memoria y sobre las formas que adquiere su ejercicio.

También las neutralizaciones de los sitios de la memoria y los procesos de invisibilización y destrucción de los mismos (Howe) deben tenerse en consideración porque dan cuenta de disputas sobre la memoria que quedan fuera de los procesos de construcción memorial pero que los interrumpen. La pregunta por las exclusiones de la memoria resulta relevante en el debate sobre su anclaje: ¿cómo puede anclarse una memoria que por estar marcada por el discurso de los derechos humanos, ha dejado de lado, en algunas instancias, los sentidos políticos que resultan difíciles de incorporar al entramado de los sitios? Esta pregunta resulta central en el ensayo de Marchesi y los debates en torno a la “cárcel del pueblo” en Uruguay. Así se exploran las disputas de la memoria sobre todo en relación a lo que, propone Marchesi, queda “fuera

de lugar” de las políticas de museización que están vinculadas a cuestiones particulares de los procesos de justicia transicional en cada uno de los países del Cono Sur.

Se plantean aquí, en la presente colección de ensayos, diferentes sitios en los cuales la conmemoración, el archivo y el devenir de la memoria se ponen en escena: el ex-centro clandestino, la imagen en movimiento, la exposición de arte, la serie televisiva, la literatura, el testimonio oral, la casa de la infancia, el espacio del reencuentro. Los lugares aludidos están entrelazados por caminos sinuosos del recuerdo, por la construcción de la memoria colectiva y por las poéticas que hacen posible esa reconstrucción. De ahí la importancia de los ensayos de Alicia Kozameh, Nora Strejilevich, Laura Alcoba, y Virginia Martínez que exploran las aristas artísticas y las poéticas testimoniales, ya sea audiovisuales, culturales o literarias. Me detengo brevemente en los ensayos de las escritoras y documentalistas para destacar la estética de la memoria y la reflexión sobre sus sitios. En el caso de Kozameh, que comienza con un epígrafe de su “Bosquejo de alturas”, la reflexión sobre ese pasado que no existe como tal sino solo como presente continuo está anclada en la idea del retorno al lugar de la experiencia carcelaria: un lugar que al ser evocado tiene un efecto en el sobreviviente pero que Kozameh proyecta como un espacio de aprendizaje para el presente y para el futuro. En el caso de Strejilevich, se propone a las baldosas como sitios de memoria que homenajean, conmemoran, y que surgen del emprendimiento ciudadano para contrastarlo con otros sitios que representan políticas de Estado. Laura Alcoba propone —con su reflexión sobre *La casa de los conejos* y de la historia de un retorno con su hija— hacer hincapié en los afectos y las emociones que despierta ese regreso y en una serie de reconstrucciones y de reencuentros que el retorno a ese lugar hace posible. Virginia Martínez, por su parte, piensa en la imagen del río, como lugar emblemático de la inmigración primero, pero luego arrasado por la imagen de los cuerpos desaparecidos que a veces reaparecían en las costas. Asimismo, piensa en lugares de reclusión, como el caso del Penal Punta de Rieles a través del cual Martínez marca la dificultad de acceso que tuvo cuando filmaba *Memorias de mujeres* y que resultó en el uso de planos lejanos, que vuelven a remitirnos a la idea de una imagen justa y que en este caso señalan hacia una imagen distanciada del lugar, cercana a las sobrevivientes y concebida como casi inaccesible. Estos acercamientos dan cuenta de diferentes aspectos de la memoria, la del tiempo como presente continuo, la de las voces, ya sea narrativas, e infantiles que se traman en el presente o poniendo sobre la mesa y lo inaccesible de algunos de esos lugares donde se albergan los recuerdos. Así nos acercan y nos alejan de los vestigios, como si en esa oscilación residiera la arista estética de su representación.

La figura del arqueólogo resulta aquí central al ejercicio de la memoria. Como cuando el director de grupo de arqueología forense (José López Mazz) en el documental *Las manos en la tierra*, de Virginia Martínez, da una de las claves al referirse a las capas que permiten al arqueólogo hablar de *lo* desaparecido y de “los” desaparecidos. A la excavación y los sujetos de la búsqueda, el filme de Martínez suma la imagen del retorno a los lugares que albergan señas sobre los diferentes aspectos de los crímenes.

Esas capas del olvido y el encubrimiento, también pueden pensarse en relación a la memoria y sus sitios, sobre todo en las estéticas que se usan para diseñar los espacios en los que residen fotografías, testimonios, objetos, reconstrucciones del pasado, documentos, álbumes familiares, videos, instalaciones, dibujos, textos curatoriales, cortos, películas, y que además de volverse archivos se rediseñan como espacios de encuentro entre la memoria resguardada y quienes hacen memoria. En esas estéticas, que también son políticas de la memoria, transitan las transformaciones de los diferentes momentos de justicia transicional en el Cono Sur y en lo que muchas veces fueron los vaivenes entre modelos de responsabilidad y modelos de pacificación e impunidad. Las estéticas de la memoria dieron forma a los sentidos del recuerdo con una persistencia que no se aminora con los años. Y los sitios en los que esas memorias se instalan, más o menos visitados, más o menos invisibles, más o menos virtuales, son todos parte de una cartografía del recuerdo en permanente resignificación.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. “Esta memoria no es una pipa. Cuatro ejercicios sobre memoria, imaginación y arte”. *El Ejercicio de la memoria*. Centro Municipal de Exposiciones. Montevideo: Doble Emme, 2001. 22–37.
- Amado, Ana. *La imagen justa: Cine argentino y política, 1980–2007*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2009.
- Borges, Jorge Luis. “Funes, el memorioso”. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Liscano, Carlos. “Introducción”. *Oblivion*. Edda Fabbri. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y Presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Forcinito, Ana. "Vestigios del pasado". *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22 (2019): 285–293.
