

Reseña

MAX MURMIS | murmismax@gmail.com
 Universidad de Buenos Aires



Arte y Memoria

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles

- Tornay, L., Álvarez, V., Laino Sanchis, F. y Paganini, M. (comps.)
- Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2021
- Buenos Aires
- ISBN 978-987-8363-82-0
- 350 páginas

El libro *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* tiene una osadía insoslayable: se propone establecer lazos originales entre tres campos (la Historia, el arte, la memoria) raramente explorados en conjunto. Esta compilación de 10 artículos, centrada principalmente (pero no exclusivamente) en la última dictadura militar argentina (1976-1983), reseña un variado conjunto de prácticas artísticas que se esfuerzan por construir y conservar la memoria de las víctimas del terrorismo de estado.

El libro persigue una triple intención. En primer lugar y principalmente, pretende evaluar la capacidad del lenguaje artístico (en un sentido amplio, incluyendo desde el cine y la fotografía hasta las performances e intervenciones urbanas) en la reparación del trauma del artista. En segundo lugar, y de forma más tangencial, reivindica el rol de los colectivos artistas en la construcción de relatos sobre el pasado (cuestionando, por lo

tanto, la vieja pero vigente creencia de la exclusividad de los espacios académicos como agentes de producción historiográfica). Finalmente, de modo transversal y más implícito, procura advertir sobre la labilidad y la reversibilidad de las políticas de memoria.

| El arte como reparación del trauma

Desde la introducción, los compiladores (Lizel Tornay, Fabricio Laino Sanchis, Victoria Álvarez y Mariana Paganini) hacen explícita la pregunta que guía su interés: ¿puede el arte reparar el trauma? O más bien, ¿cuentan las distintas formas de arte con herramientas adecuadas para resignificar el vacío de la pérdida?

Sus aportes a este problema son deudores de los importantes avances de las últimas décadas en los estudios sobre la memoria, un campo cuyo

origen se remonta a los pioneros aportes de Maurice Halbwachs en los años veinte, pero que ha vivido un inédito impulso desde la década de los ochenta (Cuesta Bustillos, 1998). Los especialistas adoptan hoy una premisa que hasta entonces no era tomada como evidente: la distinción entre los conceptos de Historia y memoria, dos nociones tradicionalmente pensadas como sinónimas. La Historia, escritura del pasado pretendidamente crítica, que se atiene a un conjunto de reglas formales de tratamiento empírico, desconfía de la memoria como relato, dado que esta última es afectiva, subjetiva por definición y totalmente ajena al requisito de comprobación documental.

Si bien una oposición radical entre estas nociones es indeseable (Traverso, 2007), la distinción ha sido fructífera para la investigación. Ha legado, en particular, una idea fundamental que aquí nos interesa: la memoria individual está sujeta a una permanente transformación. La memoria no es jamás —no puede serlo— un registro objetivo del pasado: la reconstrucción de lo vivido es simplemente irrecuperable, y apenas es posible el esfuerzo de evocarlo. Pero en cada evocación el recuerdo es recreado, reinventado, reinterpretado. En otras palabras, hay un acto creativo siempre mediado por el presente al momento de recordar: por los silencios deliberados, por los inevitables olvidos y por la dificultad de articular el habla. En efecto, en casos traumáticos la evocación puede sucumbir en el pantanoso orden de lo indecible.

Es especialmente en estos casos que *Arte y memoria* defiende el rol del hecho artístico, único proveedor de la imaginación necesaria para rescatar al recuerdo del inconsciente. Pero no se trata aquí de buscar una reconstrucción exacta de lo ocurrido, lo cual sin duda haría revivir el dolor de la experiencia: cuando se trata del trauma, advierte Patrizia Violi en el capítulo 2, la representación no debe —no puede— ser mimética, sino aspirar a transformar la subjetividad del sujeto. Mediante el arte, el testigo/sobreviviente puede resignificar el vacío

producido por la pérdida, asociándolo con una nueva experiencia autorreflexiva y empoderante.

Verónica Perera nos ofrece un ejemplo de esa operación en el capítulo 4, en el que analiza el proceso creativo de la dramaturga y directora Lola Arias con ex combatientes de la guerra de Malvinas. Arias reunió en *Campo minado* a seis hombres que estaban dispuestos a aniquilarse: tres argentinos, dos británicos y un gurkha. Su propuesta forzó a los excombatientes a reconstruir sus narrativas posbélicas por completo, ofreciéndoles nuevos filtros para repensarlas (la deconstrucción de la masculinidad hegemónica, por ejemplo) y un marco novedoso para exhibirlas (en convivencia con la memoria rival de un ex enemigo). Los testimonios finales fueron fruto de un proceso de construcción colectiva, que en gran parte supuso una negociación entre los recuerdos de los combatientes y los deseos estético-políticos de la directora.

El resultado de dicha negociación se percibe claramente en los atributos de género: progresivamente, los actores fueron despojando sus relatos de los signos de la belicosidad heroica, paradigma según el cual los varones experimentan el deber de mostrarse agresivos, valientes y capaces frente a la mirada de sus pares (un paradigma que se realiza plenamente en la guerra, pero no se reduce a ella). Marcelo Vallejo, uno de los combatientes argentinos de la obra, es quizás el ejemplo más manifiesto de esta transformación. Antes del trabajo con Arias, su enérgico patriotismo le impedía siquiera escuchar música inglesa, que él concebía como síntoma del imperialismo británico. Al final del proceso, en contraste, había entablado una profunda amistad con Lou Armour, uno de los combatientes ingleses, y admitía que por primera vez pudo reconciliarse con su profunda fragilidad durante la guerra, lo cual suponía un alejamiento significativo de los atributos de la masculinidad hegemónica. El proceso creativo producía de este modo una verdadera transformación en la subjetividad de los artistas, que ellos mismos percibieron

como terapéutica: sus memorias de la guerra, después del hecho teatral, ya no son lo que eran.

Si bien los artículos de *Arte y memoria* se enfocan en el impacto del proceso creativo en la subjetividad del artista, hay asimismo reflexiones sobre el posible efecto en el espectador. En general, estos efectos se piensan menos en términos psicológicos (la reparación de un trauma) que políticos (la transformación de la realidad social). En la *Siluetada*, intervención urbana realizada en septiembre de 1983 y reseñada en el capítulo 8, había una voluntad explícita por parte de los realizadores de integrar a los espectadores. Se confeccionaron treinta mil siluetas de papel en talleres abiertos a los manifestantes, que fueron luego exhibidas en la Plaza de Mayo y sus alrededores. La metáfora detrás del gesto era contundente: aquellas siluetas representaban a los cuerpos que ya no estaban.

Es evidente que, en la cabeza de los artistas y de las Madres (que apoyaron y colaboraron con el proyecto), la función estética de la intervención estaba al servicio de la acción política. De hecho, el rechazo a exhibir la obra en museos o de reclamar su propiedad intelectual responde a esa misma lógica: al minimizar su presencia, los realizadores permitieron que su obra devenga una herramienta política mucho más significativa. Difundida en el espacio público, *La Siluetada* logró tanto más impacto que encerrada en un museo.

Sería imposible entender a las obras reseñadas en este volumen como hechos meramente estéticos. Hay una voluntad de transformación política en cada intervención, entendida en un amplio espectro de la palabra: desde la voluntad individual de un realizador de apelar al lenguaje artístico para suturar sus propias heridas, hasta a una dimensión más explícitamente colectiva, en la que la obra es pensada como herramienta de concientización o de agitación. De este modo, los artistas reseñados son actores fundamentales en la construcción y conservación de una memoria colectiva

sobre el pasado dictatorial; y *Arte y memoria* hace un meritorio trabajo en reconocer su esfuerzo.

| El pasado, una arena de disputa

Un segundo eje de análisis posible para *Arte y memoria* es su reivindicación del arte como agente constructor de relatos sobre el pasado. La propuesta no carece de audacia, pues dialoga con un antiguo —pero irresuelto— problema, que atañe a la propia identidad profesional de los historiadores: ¿a quién le compete la legitimidad de la narración sobre el pasado?

Como observación inicial, debe reconocerse que ninguna representación sobre el pasado goza de consenso absoluto. Más que pasado, quizás convendría hablar siempre de pasados en plural, dado que para todo suceso histórico existen múltiples versiones. Ello es más evidente cuando de la memoria se trata: dado su carácter eminentemente subjetivo, cualquier intento de reducir la memoria colectiva a una versión única sería un ejercicio inútil. El testimonio ofrecido por un testigo será siempre *su* verdad (siempre y cuando no se trate de un engaño deliberado), de forma tal que la experiencia subjetiva no puede ser refutada por pruebas documentales. Incluso un mismo individuo, en dos instancias distintas de su vida, puede producir testimonios muy diferentes sobre un mismo hecho, filtrados por la cambiante sensibilidad del tiempo presente.

Pero también la Historia, disciplina que se pretende crítica y sujeta a una comprobación empírica, alberga un constante e inevitable desacuerdo. Hace tiempo que la disciplina ha abandonado la pretensión, introducida por los positivistas a fines del siglo XIX, de una separación radical entre sujeto y objeto de estudio. No hay consenso posible a la hora de hacer Historia: todo investigador proyecta sus valores, sus preconcepciones y sus intereses sobre las fuentes, lo cual deriva en versiones altamente

dispares sobre un mismo proceso. Estas versiones compiten entre sí, con la esperanza de obtener la aprobación de sus pares y lograr una máxima difusión al gran público. Así, la Historia es una bulliciosa arena de disputa.

Pero los historiadores profesionales no poseen el monopolio de la producción historiográfica, pues, como advierte Alejandro Cattaruzza (2017: 60), “un conjunto de otros actores colectivos —agrupaciones partidarias, sectores sociales, grupos étnicos o de género, entre otros— continúan organizando sus propios pasados y se empeñan en difundirlos”. Sin embargo, persiste aún en los espacios académicos una cierta desconfianza frente a estas versiones del pasado, en general consideradas metodológicamente poco rigurosas. Según esta visión, su falta de estatuto científico los priva de autoridad para hablar sobre el pasado. Así, lo que está en disputa en la producción historiográfica no es solamente el contenido, sino también la legitimidad de su autoría.

Arte y memoria se entromete en este debate al reivindicar al hecho artístico como agente válido de construcción de relatos históricos. No se trata solamente de defenderlo como un medio válido y atractivo para reproducir ideas creadas en la academia, idea que un historiador como Gabriel di Meglio ya había sugerido, en un interesante artículo (Di Meglio, 2011); sino también como potencial *creador* de tesis novedosas. Ello significa que el impacto de la obra ya no atañe solamente a la subjetividad del artista o del espectador, sino también a la construcción de conocimiento histórico. La idea es especialmente explorada con respecto al cine documental en el texto de Lizel Tornay (capítulo 3). La autora se detiene en una escena precisa de un documental sobre la Resistencia francesa al régimen colaboracionista de Vichy. En la escena, una entrevista a ex resistentes maquí (todos ellos varones) es interrumpida por una compañera (en principio, no invitada a la entrevista). Se la percibe visiblemente ofendida por una pregunta del

entrevistador, e interviene para defender el accionar de su grupo. Su imprevista irrupción no estaba planeada por los documentalistas, pero su inclusión en el corte final de la película sugiere que ellos notaron su interés. En definitiva, la intervención de la mujer desnudaba un aspecto todavía mal estudiado de la historia de la *Résistance*: la comprometida resistencia de las mujeres.

El film, exhibido en 1981, se adelantaba al menos una década a la irrupción del feminismo en la historiografía francesa. No se contentaba con reproducir las teorías vigentes, sino que directamente abría nuevos caminos de investigación. En efecto, el arte cuenta para ello con una ventaja: no se impone una demora de varias décadas para estudiar un suceso histórico, norma que forma parte del ABC de las “reglas del oficio”. Por supuesto, ello no supone desacreditar la metodología de la disciplina histórica, ni negar la importancia de la cautela empírica y teórica en el proceso de investigación; simplemente, es una invitación a no descartar de plano las iniciativas artísticas. En ocasiones, ellas pueden tener algo importante que decir.

| Un llamado de atención

Al momento de cerrar el libro, el lector siente un gusto ambivalente en el paladar: por un lado, contempla la dulce imagen de una miríada de iniciativas artísticas muy potentes, que asumen con entusiasmo la tarea de reparar el trauma personal, erigirse en herramienta de lucha o contribuir al conocimiento sobre el pasado. Semejante muestra de entrega parece demostrar, una vez más, que la lucha es necesaria y vale la pena.

Pero esta esperanzadora idea convive con una amarga sensación: que por más fructífera que resulte la lucha, esta se revela lenta, dificultosa y reversible. Ante la multiplicación de iniciativas negacionistas, que han conquistado importantes espacios de poder en los últimos años en

Argentina y en varios países de la región, la posibilidad de que la memoria de la dictadura se desvanezca es un peligro latente. Así, *Arte y memoria* deviene un duro recordatorio de la magnitud de la tarea pendiente: las conquistas del pasado, tan laboriosamente alcanzadas, no están a salvo.

Sin embargo, a mi entender *Arte y Memoria* no es un canto a la resignación, sino una advertencia y un llamado a la participación: si las representaciones del pasado son una arena de combate, esta no puede abandonarse a las manos de reaccionarios y negacionistas. Quizás, como los artistas que pusieron el cuerpo por la memoria colectiva, haga falta sumergirse en el lodo.

| Bibliografía

- Cattaruzza, A. (2017). "El pasado como problema político.", en *Anuario IEHS*, 32(2), pp. 59-78.
- Cuesta Bustillo, J. (1998). "Memoria e historia, un estado de la cuestión", *Ayer*, (32), pp. 203-246.
- Di Meglio, G. (2011). "Wolf, el lobo: Observaciones y propuestas sobre la relación entre producción académica y divulgación histórica". *Nuevo Topo*, 8, pp. 107-120.
- Traverso, E. (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Franco, M y Levín, F, *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, pp. 67-96.