

***Imágenes, estática y espectralidad  
Experiencias liminares en los bordes del archivo  
Dar el tiempo a la imagen para abrir dispositivos  
y que circulen los ancestros***

***Magalí Haber***  
**(IIGG) FSOC-UBA**  
**Argentina**

**Introducción**

A partir de mediados de la década del '90 comenzó a surgir una serie de producciones artísticas críticas de determinados mecanismos de reproducción de la memoria del pasado reciente argentino. Una de las hipótesis principales que se sostendrá es que ya no se sitúan en el sitio trazado por la pregunta infinita y vaciadora de lo representable y lo irrepresentable sino, aunque giren en torno a un inimaginable estético, en un más acá afirmativo que produce y experimenta con lo hallado en placares, lo que se ha logrado arrancar a algún archivo estatal u organismo de derechos humanos, testimonio o entrevista. Como sucede en *Guardapolvos*<sup>1</sup>, avanzan produciendo un torbellino de papeles, tiempos, espacios y afectos en la propia casa<sup>2</sup>. Si alcanzan un más allá lo hacen a través de la producción de artefactos máquinas de lectura y (re)presentación del pasado reciente que atraviesan, combinan y tuercen dispositivos para producir verdades profanas. Sostendremos por otro lado que en sus procedimientos provocan una *restitución* de imágenes al ámbito de lo pre-individual. Este abordaje del testimonio procura pensarlo no sólo como relato de una “experiencia” de desobjetivación, es decir como testimonio de haber sido privado de la lengua a través de las violencias y tecnologías concentracionarias que reducen al sujeto a nuda vida, sino en sus diferentes articulaciones con el archivo.



[www.kotai.blogspot.com](http://www.kotai.blogspot.com)

turneoblog.com

Fotografías de *Guardapolvos*

Este tipo de producciones estéticas comienza con una serie de ensayos documentales realizados por hijos de desaparecidos *Los Rubios*<sup>3</sup> (2003) dirigida por Albertina Carri, *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2012) de Nicolás Prividera, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, (H) *Historias cotidianas* (2001) de Andrés H Habegger, *Nietos: identidad y memoria* (2004) de Benjamín Ávila que luego prolifera hacia nuevos formatos y llega a abarcar a realizadores que, si bien de la misma generación, no son ya únicamente hijos desaparecidos. Algunos ejemplos de estos otros formatos son los ensayo fotográfico de Lucía Quieto: *Ausencias y Filiaciones*; las obras teatrales: *Mi vida después* (2009) dirigida por Lola Arias; *Guardapolvos* (2011), dirigida por Tamara Kiper; las novelas *La casa de los conejos* (2008) y *Anna C* (2012) de Laura Alcoba; *El secreto y sus voces* (2002), y la trilogía *Un Yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), *Las Islas* y *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro; *Los topos* (2008) y los cuentos reunidos en *76* (2007) de Félix Bruzzone; *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; el blog editado luego como libro de Mariana Eva Pérez: *Princesa montonera* (2012); una serie de films documentales: *El Predio* (2010), *17 Monumentos* (2012), *Murales* (2011), dirigidas por Jonathan Perel; y, finalmente cine ficcional: *El Premio* (2011) dirigida por Laura Markovitch. Recientemente se formó un colectivo científico-artístico integrado por un grupo de H.I.J.O.S denominados Colectivo Hijos o *HUACHOS* (científicamente producidos por el genocidio) que se propone reflexionar sobre lo ocurrido durante la década del 70 mediante la búsqueda y experimentación de nuevos lenguajes, combinando intervenciones políticas con arte y producciones académicas<sup>4</sup>. Estas obras testimoniales involucran no sólo a quienes testimonian –ya sea como sobrevivientes, como herederos o como hijos de desaparecidos- sino también a sus “espectadores”, que asisten a la apertura del inconsciente social y político a partir del montaje de materiales pretéritos: enunciados pasados y presentes, fotografías, objetos personales, grabaciones de audio, videos, cartas. El presente escrito, por lo tanto, será un intento de pensar la problemática del

testimonio y el archivo a partir, o más precisamente con, algunas de las imágenes de algunas de las obras mencionadas más arriba.

## **I. De la experiencia, la infancia y el silencio**

La enorme dificultad y potencialidad que encierra la noción de experiencia se debe a que abarca los ámbitos de la teología, la teoría estética y la ciencia. Se torna, por lo tanto, objeto de una pluralidad de definiciones contradictorias y problematizaciones específicas al interior de cada uno de dichos campos.<sup>5</sup> En sucesivos esfuerzos plasmados en diversos textos<sup>6</sup> Benjamin va desarrollando, rodeando, modificando y especificando cierta noción de experiencia para apartarla lo más posible de su acepción positivista. Tal vez se podría proponer a modo de hipótesis que sus críticas al positivismo, al método historicista –la empatía–, a cierta concepción tecnocrática del progreso, e incluso la relación entre las imágenes dialécticas y el sujeto, resultan inescindibles de sus desarrollos en torno a dicha noción. Esta última concierne a la relación entre sujeto y acontecimiento; más precisamente, a la disponibilidad, in-disponibilidad del acontecimiento a ser directamente transmitido.

A partir de la modernidad, con el fin de los modos artesanales de trasmisión de la tradición, según el autor, se da una mutación en los modos de (re)producción de lo heredado que deshace el vínculo directo entre cuerpo, experiencia y narración. La guerra, la técnica y la novela introdujeron una ruptura en la forma de trasmisión artesanal. Desde entonces lo narrado se sitúa más allá de la experiencia cruda, localizada en el cuerpo del narrador. Allí el cuerpo se hallaba implicado en lo narrado; la narración incluía las circunstancias en que éste recibió el relato. Con la novela el recuerdo ya no tiene asegurado el encuentro con un heredero, ésta implica a la melancolía –es decir la inaccesibilidad del objeto, el duelo por un objeto que paradójicamente jamás se ha poseído. La novela se mueve alrededor del “*sentido de la vida (...) pero preguntar por*

*él es la expresión incipiente de la perplejidad con la que el lector se ve instalado precisamente en esa vida escrita” (Benjamin, 2008: 82). Con la novela, por lo tanto, última forma que adopta la narración e indicio más temprano de su fin, nos acercamos a su disolución. Decece la comunicabilidad de la experiencia y nos hallamos ante la perplejidad del sujeto frente a “el sentido de la vida”. El sujeto está desde entonces “desasistido de consejo” ya que “la facultad de intercambiar experiencias nos ha sido arrebatada”.*

De tal diagnóstico han surgido lecturas que se quedan únicamente con el tono nostálgico de las reflexiones del autor -el fin y la imposibilidad de la experiencia a partir de la reproductibilidad técnica- que enfatizan en las imposibilidades y el momento negativo de la misma. Sin embargo, es posible rastrear un vínculo entre técnica y experiencia que vincula la práctica histórica -en tanto acción política- a la constitución psíquica o interior del sujeto. El proyecto de los pasajes se proponía liberar los deseos incumplidos de la técnica del siglo XIX en el siglo XX; desligar la técnica de la concepción teleológico-progresista de la historia (fruto de la comprensión instrumentalista de la razón) a partir del proyecto utópico de Blanqui.

Como se ha sugerido más arriba, la experiencia se halla, según Benjamin, inextricablemente ligada a la tradición y a sus técnicas de transmisión. De ello se desprende que la relación entre memoria individual y memoria colectiva en cada época depende precisamente de los modos históricos (en este caso técnicos y artesanales son los que identifica el autor para los períodos históricos que compara) en que la tradición es transmitida. En la interpretación benjaminiana de la memoria involuntaria ésta no se sitúa en el interior del sujeto. No es posible pensarla aislada del proceso histórico que provocó su emergencia. Por lo tanto, no es una estructura presente a lo largo de toda la historia (omnihistórica), sino que depende de un proceso histórico singular.

La experiencia, definida como la conjunción de elementos del pasado individual con los del pasado colectivo, anteriormente estaba asegurada por el culto:

Donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción con elementos del pasado colectivo. Los cultos, con sus ceremonias, con sus fiestas (...), cumplían continuamente la fusión entre estos dos materiales de la memoria. Provocaban el recuerdo en épocas determinadas y permanecían como ocasión y motivo de tal fusión durante toda la vida. Recuerdo voluntario e involuntario pierden así su exclusividad recíproca (Benjamin, 1973).

El recuerdo se vuelve privado como resultado de las condiciones urbanas e industriales de la vida moderna (la tecnificación de la vida). Es la imposibilidad de incorporar los hechos a la *experiencia* lo que ha producido el pliegue que ha hecho posible la dimensión privada del recuerdo o la memoria involuntaria -antes fusionada plenamente con la colectiva a través del culto-.

Los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediamente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia (Benjamin, 1973).

Lola Arias, directora de *Mi vida después*, señalaba que el pasado incluye todas las historias, incluso las mentiras que le contaban a Carla pequeña. En sintonía con esto último Tamara Kiper, directora de la obra de teatro *Guardapolvos*, reflexiona sobre el rol que jugaron las mentiras y silencios de los adultos en su vida:

Eso de ni vivos ni muertos es uno de los puntos más perversos para los que quedamos, porque llena de huecos y no respuestas que los adultos no tenían ni para ellos, y por eso no tenían para dar a los chicos (...) A una nena la madre le explica lo que puede sobre por qué su papá no está más. En mi caso, que unos señores malos se lo llevaron. Un chico, a esa edad, procesa lo que puede. Entiende algo, a la vez el padre deja de estar, no lo acuesta a la noche... –evoca, y mira por la ventana como buscando las palabras exactas-. Hay muchos sentimientos encontrados que no están permitidos porque uno percibe la tragedia (...)

Desde la infancia, mi educación y mi vida fueron marcadas por el silencio. Ese aprendizaje de que no se hable del tema porque es

peligroso, que te pueden venir a buscar a tu casa. Eso lo tenía marcado a fuego (...) La vida no fue lineal para acercarnos a él [al pasado], y la obra tiene esa estructura porque tiene que ver con esto: así fue, y así es la vida real (Kiper)

Shoshana Felman, refiriéndose al holocausto, sostiene que el arte funciona como medio que expande la capacidad de ser testigos. Ante este tipo de acontecimientos habría una imposibilidad en la interpretación y elaboración de la experiencia debido a que, como el acontecimiento aniquiló el recurso a la corroboración de lo visto a través de la conmensurabilidad entre modos de ver divergentes, imposibilitó que se crease un modo de ver y de percepción compartido socialmente (Felman, 1991). Tales lagunas sobreviven en el presente y son precisamente los intervalos desde los que se producen las intervenciones estéticas del *por-venir* –que no pretenden reproducir lo ya dicho hasta el momento y sus modos de decirlo, es decir, reproducir fetichísticamente un espíritu de época pasado producido como tal en el presente. Se trata, más bien, de narraciones situadas en el presente, pero al mismo tiempo, desde la infancia. Entendido este “desde la infancia” en sus múltiples dimensiones: un modo del preguntar, una pregunta por la experiencia transcurrida cuando se era infante (biográficamente y también en relación al lenguaje y la experiencia con el afuera); desde una posición de in-fans, lúdica; razonadora a partir de materias de la infancia (juguetes).

En *El secreto y sus voces* los testimonios están atravesados por saberes a medias, por saberes sabidos en el límite de un no-saber o directamente por saberes no sabidos. En una escena de *M Prividera* entrevista a su tía –que todo el tiempo habla desde una dimensión especulativa- acerca de la actividad política/militante de su madre –asunto que jamás termina de esclarecerse en el film-:

**Tía:** Yo no tengo ningún dato de que Marta haya entrado en la clandestinidad ni nada”

**Prividera:** Pero bueno estaba acá. En la clandestinidad no estaba; estaba en su casa.

**Tía:** La información no se preguntaba directamente. Todo se suponía. No se contaba para no comprometer. Ni siquiera lo decíamos. Ni siquiera lo decíamos. Yo ahora te lo estoy diciendo a vos. Pero ni siquiera lo hablábamos entre nosotros.

**Prividera:** Bueno en ese momento era seguridad pero ahora seguimos sin saber y ahora ya es por...porque nos olvidamos.

**Tía:** Y ahora es porque nos olvidamos y porque nos desperdigamos y porque cada uno se metió para adentro.

A continuación el director mantiene una discusión con su hermano acerca de la poca predisposición de quienes conocieron a su madre, tras haber llamado a varios de ellos, para aportar datos acerca de su pasado. A pesar de que la película está plagada de testimonios que se suceden infinitamente, incluso en los extras del film, éstos pareciesen moverse en una paradoja de un decir sin decir o un decir que jamás proporciona datos certeros. Prividera le dice a su hermano que no es cuestión de decir “es mi vida privada. No, no tengo ganas de hablar” sino que hay una responsabilidad histórica – o ético-política agregaríamos- que deberían cumplir. La búsqueda, por lo tanto, se articula montando pero interrogando a estos silencios o “no-saberes”<sup>7</sup> de diferentes ídoles (bien y mal intencionados que provienen de instituciones o del Estado, otros consecuencia de la eliminación de pruebas, algunos producto del dolor, etc.) sin descanso, empujando el testimonio hacia sus límites.

*La casa de los conejos* de Laura Alcoba, 2009; *El premio* de Paula Markovitch e *Infancia Clandestina* de Benjamín Ávila pueden pensarse como variaciones sobre el tema de la infancia de hijos de militantes durante la dictadura. También sobre los efectos de las mentiras de los adultos y de las propias, ya que en los tres casos se trata de chicos obligados a ocultar su identidad en el colegio: su verdadero nombre, la ocupación de sus padres y todo tipo de información que pudiese comprometer la seguridad de sus familias y aquellos con quienes convivían. Se palpa en estas obras el sentimiento de soledad y aislamiento respecto de otros niños con vidas aparentemente más “normales” y felices así como en relación al mundo adulto (con el cual se mezclan pero del que

tampoco forman parte y del que en varias ocasiones reciben reprimendas cuando no logran comportarse del modo en que se espera que lo hagan vulnerando la seguridad del grupo) como resultante de la situación. Estas producciones estéticas bordean, tornando fugazmente perceptibles, los modos en que circuló y modeló las relaciones sociales el terror; aunque también las resistencias, en ámbitos más pequeños: en el colegio (entre padres y profesores, entre profesores y alumnos, entre alumnos) entre padres e hijos, entre hijos y los compañeros de los padres, entre hijos y tíos, entre padres y abuelos y finalmente entre nietos y abuelos. Se instalan en dichos vacíos o intersticios de la experiencia argentina de los años 70 aún pendientes, que no habían sido tematizados hasta entonces. Cada una de estas obras presenta, sin embargo, un abordaje diferente de la infancia en relación a los efectos -presentes y futuros- de dicha época.

*Infancia Clandestina* transcurre durante la contraofensiva montonera, la película se inicia con el regreso de Cuba a la Argentina del protagonista y sus padres, quienes junto a su tío llevarán diferentes tipos de acciones armadas a lo largo de la película. Desde una visión más idealizada pretende recuperar para el presente, no casualmente, la figura del *tío*<sup>8</sup>: de la militancia feliz, joven y maravillosa en oposición a la figura del padre: serio, ensimismado, derrotado; que se niega a festejar el cumpleaños de su hijo, mientras que el tío –que termina convenciendo a la familia- concibe al festejo y la alegría como parte de la revolución y del ethos militante. De alguna manera, pensando en términos históricos o en sus efectos, despega al camporismo, previo al golpe militar, de la lucha armada posterior, reafirmando al primero sobre el segundo. El mundo del colegio se presenta en la película como un mundo idílico, un refugio del peligro que se respira en la casa -también un embute que simula ser una fábrica de maní con chocolate pero donde se esconden armas-. La historia gira en torno a la tensión entre el mundo de las armas y el del colegio. En este segundo ámbito el personaje se enamora y lo que se añora es una vida “normal”, que podría transcurrir regularmente si Juan no fuese hijo de montoneros y no se viese obligado a ocultar su identidad. El mundo exterior,

representado por el colegio y sus campamentos y canciones aparecen desafectados de la violencia desatada entre fuerzas de seguridad -policiales y militares- y organizaciones armadas.

En *El Premio*<sup>9</sup> los vínculos entre infancia, colegio, mundo doméstico y exterior resultan mucho más porosos. Ya desde la primera escena hay un intento vano de la madre por impedir la entrada del viento que se cuela violentamente a través de la ventana. En otra escena es el agua la ingresa con fuerza por debajo de la puerta. La película, relato autobiográfico también, en este caso de Paula Markovitch, transcurre durante la dictadura en San Clemente del Tuyú en una pequeña casa sobre la playa expuesta a las inclemencias del entorno. Allí viven Cecilia de siete años y su madre -en casi toda película el espectador comparte la incertidumbre de Cecilia respecto del destino de su padre-. En la primer escena del film se destaca el pequeño cuerpo de Cecilia en sus esfuerzos por desplazarse en patines sobre la arena húmeda de una inmensa playa desértica. Luego se sucederán escenas del colegio donde la niña, también con un nombre falso y con los problemas aparejados por ocultar su identidad, se relacionará con sus compañeros y la maestra. Éstas relaciones oscilarán entre la traición, el castigo y la solidaridad: su mejor amiga que por celos la traiciona al delatar que ha sido ella quien permitió a un compañero copiarse en un examen; la maestra, que para incentivar la delación amenaza con sancionar a todo el grado, la castiga obligándola a permanecer en la intemperie<sup>10</sup>, en un rincón del patio bajo la lluvia y el frío. El momento más álgido sucede cuando los militares van al colegio y ofrecen un premio a quien escriba la mejor composición con motivo del día de la bandera. Cecilia escribirá su verdad fragmentaria sobre los militares; lo que ha oído en su familia y su relación con la desaparición de un familiar<sup>11</sup>. Luego de hacerlo decide enterrarla en la arena, como ha hecho antes su madre con libros comprometedores; sin embargo el perro que la acompaña desentierra el cuaderno. Finalmente, entonces, decide entregar el escrito.

Cuando su madre lee el borrador de lo que ha entregado prepara todo para huir, pero, debido a los horarios de los micros los esfuerzos resultan vanos. Como última opción acuden a casa de la maestra, de la que el espectador espera lo peor luego de la escena en la que fomenta la delación entre alumnos y tras sus expresiones en clase sobre el benéfico rol social de los militares. Sin embargo, ésta última empatiza con la situación, se muestra comprensiva y les devuelve la composición para que sea reescrita. Finalmente, en un giro tragi-cómico, gana el concurso con la nueva versión del escrito y se muestra ansiosa y decidida a recibir el premio a pesar de la enérgica prohibición de su madre. Se suceden varias peleas: Cecilia se escapa, se sube a una pila de trastos viejos y se niega a bajar, se lastima, el perro la sigue desconcertado, desquita su bronca contra éste. Finalmente su obstinación logra vencer la paciencia adulta: su mamá se ve obligada a contarle lo que había evitado decir mediante todo tipo de evasivas a lo largo del film: su padre probablemente esté muerto. Lo hace para que entre en razón respecto al peligro que constituyen para ambas los militares e increpándola sobre lo vano de recibir un premio de quienes han matado a su padre. Aun así la niña insiste hasta tal punto, en recibir el premio, que su deseo le es concedido. La maestra una vez más la ayuda, no sin orgullo de que sea una alumna suya la que reciba el premio, prestándole a Cecilia zapatos de su hija, aunque uno o varios talles menores al suyo. En este caso el exterior o la sociedad en sus vínculos con la violencia se manifiestan (como en *El secreto y sus voces*) en sus pequeños fascismos cotidianos, a partir de personajes ambivalentes, a veces hipócritas, egoístas o indiferentes pero también capaces de pequeños gestos de resistencia, solidaridad y ayuda al prójimo.

A continuación se suceden las dos escenas más fuertes de la película. El terror de Cecilia -que presente hasta entonces en sus sutilezas recién ahora cobra contundencia al ganar en precisión- en el acto de entrega del premio. El terror se percibe en los gestos de la nena al hallarse de una vez frente a los militares y se suma a la incomodidad de estar en los zapatos -apretados- de otra (aunque al mismo tiempo se da la reconciliación con

la amiga que la había delatado, quien le tira un beso desde lejos para darle valor). Después de la tensión de recibir un premio de los asesinos de su padre volvemos a la inmensidad de la playa. El llanto y el viento se apoderan de aquel pequeño cuerpo que ha sido expuesto sucesivamente a diversas fuerzas (socio-políticas: relación filial, relaciones de amistad, tecnologías disciplinares escolares como exámenes, castigos, ejercicios de redacción, de matemáticas, etc.; naturales: frío, viento, lluvia, arena; relaciones con el mundo animal). Constantemente en la película asiste el espectador a la pregunta -reformulada- de qué puede un cuerpo, en este caso el de una niña expuesta al terrorismo de estado. Los recuerdos de la directora son explorados en sus intensidades múltiples, las relaciones que se establecen con el viento, la arena, la casa precaria y porosa en relación a su exterior inmediato, la playa, el perro -con quien transita zonas liminares entre el mundo simbólico y el animal, sin que la relación con lo animal se resuelva en su domesticación-, las tensiones, diferencias y anudamientos entre las inclemencias de la naturaleza y las sociales. Estas fuerzas que constituyen el recuerdo permiten rozar zonas aún intransitadas del pasado, resultan inescindibles del testimonio de la autora y al mismo tiempo fue ineludible volver a explorarlas con los intérpretes de la película -no todos actores<sup>12</sup>- y el resto de su equipo.







Imágenes de *El Premio*

## II. Prendas, gestos espectrales y estática

*Papirosen* (2011) de Gastón Solniki resulta un caso paradigmático, ya que elabora, tal vez influenciado por las obras testimoniales argentinas, un acercamiento minucioso a los modos en que la experiencia del holocausto se transmite a través de las diferentes generaciones de la familia. Por medio de un corpus de 200 horas de material fílmico obtenido a lo largo de 11 años, acotado a 74 tras un arduo trabajo de edición, Solniki consigue captar “*lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo*” (Didi-Huberman, s/r). Los efectos de la Shoá aparecen en el film insertos en los hábitos de consumo de la clase media y alta argentina: en conflictos de pareja que derivan en divorcios, problemas económicos, festividades judías, reuniones familiares, viajes (que incluyen la visita del padre a Praga -sitio en que transcurrió parte de su infancia- donde se obsesiona con la compra de un autito de juguete idéntico a aquel con el que jugaba de pequeño), conversaciones telefónicas, desfiles de moda y charlas íntimas. La trasmisión del judaísmo atravesado por el holocausto se muestra en su indiscernibilidad respecto al modo de vida específico en el que se anudó: un mundo de departamentos típicos de clase media alta argentina, de ambientes cuadrados, cargados de muebles, adornos y portarretratos, con empleadas domésticas que a lo largo de los años van adquiriendo diferentes grados de intimidad con la familia, teléfonos inalámbricos, celebraciones y cenas familiares cargadas de tensiones. Quizás la imagen más inquietante de toda la película sea aquella que abre y cierra el film: abuelo y nieto –hijo de la hermana del director- sentados en una aerosilla atraviesan el blanco infinito de una montaña nevada de un centro de ski hasta desaparecer de la pantalla. Sin embargo, el ruido perturbador que producen las aerosillas, una vibración constante –como si hubiese un motor imposible, inmemorial e inhallable- perdurará a lo largo de toda la película perforando las imágenes, tornándose más o menos audible. Al inicio la

voz de la abuela del director, en un castellano metálico, resultado de su acento polaco, se superpone a la imagen de las aerosillas. Cuenta que durante la Segunda Guerra Mundial estuvo escondida junto a su marido y a su hijo en un cementerio y luego en el bosque; y que más tarde llegaron los tres a Argentina como inmigrantes ilegales. Recién hacia el final de la película el espectador asiste, luego de escenas íntimas y silenciosas entre el nieto y el abuelo -mientras esquían a través de recovecos solitarios de la montaña- a la conversación que tiene lugar en la aerosilla. Víctor canta *Papirosen* –tema que da título a la película- y le cuenta a su nieto, Mateo, que su padre solía cantársela a él de pequeño. Mateo le pregunta si su bisabuelo murió viejo y éste responde que no, que murió joven, de tristeza. El nieto sorprendido pregunta si se puede morir de tristeza y su abuelo le responde que sí. A esta altura de la película el espectador ya sabe que el bisabuelo entró en una grave depresión tras la muerte de su suegro –que la familia interpreta como acontecimiento que desencadenó todos sus duelos pendientes- ya que previamente, superpuesto sobre una filmación del casamiento, fue narrado por la bisabuela. La muerte había sido muy poco tiempo antes de la boda, pero se decidió, siguiendo la tradición judía en torno a tales situaciones, que la fiesta se llevase a cabo de todos modos. Años más tarde la depresión que se inicia con la muerte del suegro será, según la familia, el desencadenante del suicidio. El suicidio es representado por el hijo (o sea por el padre de Gastón y abuelo de Mateo) en el mismo baño donde aconteció, tras explicar que por tal acontecimiento evita usar dicho baño cuando visita a su madre. El acto suicida es (re)presentado en sus mínimos movimientos -cómo lo hizo, dónde estaba sentado, cómo, con la cabeza inclinada hacia qué lado-.

La imagen del lento desplazamiento de las aerosillas con su ruido imposible, y su movimiento sin principio ni fin, o su comenzar por el medio -ya que el cable atraviesa la pantalla- impregna toda la película. Desde las imágenes de la hermana del director bailando reflejada por luces de neón, con la mirada perdida, en su Batmitzvá; hasta el viaje a Miami que mezcla el reencuentro con familiares -también sobrevivientes del

exterminio nazi- con las compras, altercados familiares y comentarios psicoanalíticos de la madre, con los rituales de la tradición judía. Las secuelas de la Shoá y la vibración constante del dolor –o la fuerza de su campo magnético- en las generaciones subsiguientes aparecen encarnadas e inescindibles de las “delicias” de la clase media/alta argentina; de los pequeños gestos de los personajes: en el ir y venir por la cocina del nieto; cuando intercambia frases cotidianas con su padre por un teléfono inalámbrico y al mismo tiempo pincha, distraído pero enérgico, un sobrecito de azúcar; cuando el abuelo despierta a su nieto, levanta las persianas de madera de las ventanas -típicas de argentina, capaces de producir una oscuridad perfecta para el descanso- de la habitación mientras se cambia y ayuda a vestir a su nieto con gestos de una masculinidad decidida -ya casi extintos en una época que ha roto con aquel estereotipo gestual de masculinidad- para iniciar la jornada de ski que hemos mencionado; en la relación entre la empleada doméstica -su modo de atender el teléfono, la forma en que se dirige a los diferentes miembros de la familia, la manera de servir el té- y la bisabuela o entre la bisabuela y su hijo -en los modos precisos en que lo recibe en su casa, con ofrecimientos de comida mezclados con el hablar franco acerca del dinero y las propuestas de nuevos modos de administrarlo cuando el hijo atraviesa una crisis económica-.

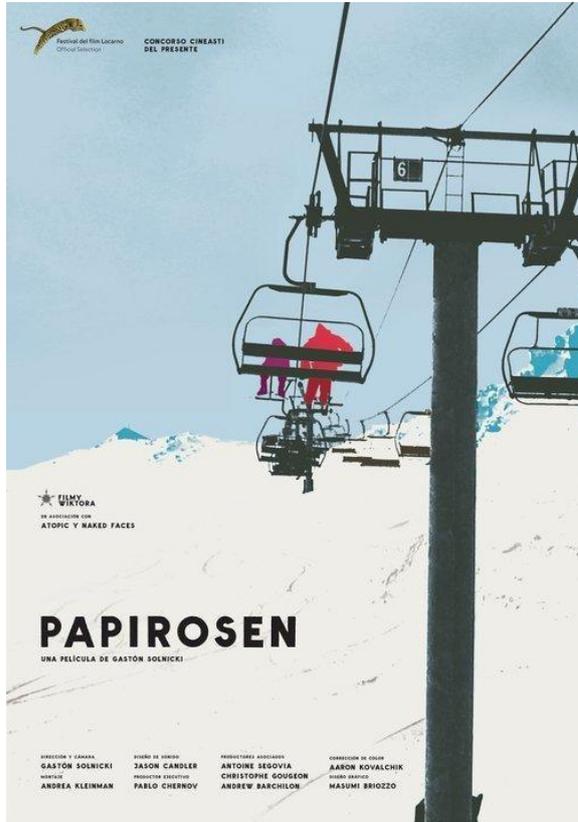


Foto Izq.: Afiche de Papirosen.

Foto Der.: Casamiento de los padres de Gastón Solnicki.







Imágenes de *Papirosen*.

El tipo de operaciones que describimos en las diferentes obras consisten en *Dar el tiempo* a la imagen, para habilitar así la exploración de determinadas emociones, intuiciones gestos o palabras que no pudieron ser registradas o desplegadas en la situación. Porque en este tipo de acontecimientos “*la catástrofe golpea no sólo al sujeto sino a la materialidad misma del sentimiento*” (Benjamin, 1973). Acontecimientos sinestésicos<sup>13</sup>, que mezclan sensaciones, imágenes, tiempos y lugares heterogéneos. Un trabajo consiste en explorar, hacer sensible o dar tiempo a aquello aún pendiente del pasado. Se trata de afectos que no entran en el repertorio sensible ya existente ni son localizables claramente en el pasado, el presente o el futuro, en espacios cerrados o claramente delimitables. Tampoco se localizan en cuerpos –o partes de los mismos- ni en dominios sensoriales ya delimitados. Este tipo de acontecimientos para ser atendidos en el presente demandan traducción; es decir, ser insertados en una cadena no de equivalentes sino que inevitablemente implica transformaciones. Su elaboración requiere un montaje de “cosas” y tiempos heterogéneos; allí el presente y la presencia de los cuerpos aún palpitantes resulta ineludible. Requiere *dar el tiempo* a las imágenes, recorriéndolas una y otra vez; proyectándolas, montándolas con intuiciones, actuándolas, superponiéndolas sobre cuerpos ajenos y propios. Ya que:

Dar tiempo a la imagen es la única condición para que ésta pueda sacar a la luz, allende el momento histórico que documenta, todos los recuerdos, todas las resonancias culturales, todos los estratos superpuestos, todos los deseos y las protestas, las profecías incluso que es capaz de proferir (Didi-Huberman, s/r: 286).

Esta expansión del tiempo en la imagen la constituye en ámbito de transmisión genealógica “*en un escenario para que pasen los ancestros*”.

En *Mi vida después* voces pretéritas almacenadas en aparatos ya vetustos, rememoración de relatos familiares y recuerdos de la infancia sobre los ‘70, fotografías, objetos personales, cartas, expedientes judiciales y *prendas* se montan para crear imágenes o dispositivos capaces de captar las resonancias del pasado y abrirlas al

porvenir. Lola Arias relata la experiencia perturbadora a la que asistió junto a su equipo al encontrarse con una grabación inédita del padre de Mariano Speratti:

Mariano había venido al ensayo y había dicho: ‘Encontré una cinta de grabación que tiene como unas marchas, unas músicas que grabó mi papá’, y me dice: “Hay un momento en que está la voz de él’. Pensábamos mucho sobre eso, no hay nada más material que la voz. La voz de alguien es lo más material cuando el cuerpo no existe. La foto, la filmación, nada recompone la presencia de la voz, es como directamente la presencia. Encontramos la voz del padre llamando a una marcha, como hablando por un megáfono y decidimos usarlo porque podía funcionar, y en uno de los ensayos yendo para atrás y adelante con la cinta aparece la voz y fue casi como “¿qué pasó?”. Estaba la voz ahí, la voz de él hablando con el hijo, como en un juego de autos que estaban haciendo, aparece casi como una especie de milagro en un ensayo y quedamos congelados. Era como si hubiera venido el fantasma. Nunca sentimos tanto la presencia de los que no estaban como el día que encontramos esa voz. Él tenía ese material del padre y no lo sabía (*Arias, 2011*).

En una época que excluye la muerte y pretende ampararse en la ciencia para negar cualquier tipo de trascendencia espiritual, incluyendo desde ya el contacto con voces ancestrales, estas supervivencias (*Nachleben*) funcionan casi como acontecimientos para-normales, inasimilables a la lógica del historicismo relativista; al tiempo que reclaman nuevos modos de pensar los legados del pasado. Los instrumentos de medición con los que cuenta el presente resultan obsoletos para lidiar con tales apariciones.

Estas respuestas espectrales -indecidibles entre el mandato y la promesa y entre más acá y más allá- surgen mediadas, y resultan inescindibles, de las técnicas, o soportes específicos del archivo. Sin embargo, las respuestas de los espectros, como señala Derrida, conservan el mismo grado de automatismo que pueden poseer las palabras de los vivos. Esto se debe precisamente a que se trata del automatismo propio de las técnicas archivísticas de toda cultura:

He aquí al menos lo que **creemos saber**, ésta es la apariencia: el otro ya no responderá nunca más. Ahora bien, a pesar de estas necesidades, de estas evidencias y certezas acreditadas, a pesar de todas las tranquilizadoras seguridades que nos dispensa un saber así o un creer-saber semejante, el fantasma continúa hablando a través de ellas. Quizá no responda, pero habla. Esto habla, un fantasma. ¿Qué quiere decir esto? En primer lugar, o de forma preliminar, esto quiere decir que sin responder dispone de una respuesta, un poco como el contestador automático (**answering machine**), cuya voz sobrevive al momento de su registro: usted llama, el otro está muerto, ahora, lo sepa o no, y la voz le responde, de modo muy preciso, a veces con alegría, le instruye, incluso puede darle instrucciones, hacerle declaraciones, dirigirle peticiones, ruegos, promesas, mandatos. Suponiendo, **concesso non dato**, que un vivo responda alguna vez de modo absolutamente vivo e infinitamente ajustado, sin el menor automatismo, sin que una técnica de archivo desborde jamás la singularidad del acontecimiento, sabemos en todo caso que una respuesta espectral (así, pues, instruida por una **tékhnē** e inscrita en un archivo) es siempre posible. No habría ni historia, ni tradición, ni cultura sin esta Posibilidad. De esto es de lo hablamos aquí. Es de esto en verdad de lo que tenemos que responder (Derrida, s.n).

Me gustaría proponer entonces, que los ejercicios de memoria que he intentado describir en el presente escrito, suceden en estos pliegues del archivo, donde la circulación entre el mundo de los muertos y el de los vivos parece aún posible. La espectralidad de los dispositivos archivísticos modernos y sus vínculos con el más allá y lo desconocido han sido tematizados al menos en dos películas: en *Contacto*, basada en la novela de Carl Sagan, donde la protagonista intenta contactarse con su padre ya fallecido y con algún tipo de inteligencia extra-terrestre a través de la creación de una máquina basada en un sistema de frecuencias de radio y antenas satelitales; y en *Poltergeist*, donde a través de la estática de la pantalla de televisión una niña es secuestrada por un tipo extraño de vida espectral. Prividera retoma esta relación entre estática y más allá en *M* y en *Tierra de los padres*. En ambos casos la estática es sucedida por una imagen del Río de la Plata. Los granos característicos de la falta de imagen se superponen fundiéndose con las ondas del río; formando un cuadro

impresionista gris, que sugiere la privación del color o la fusión de todos los colores. La estática, que con la era digital ha dejado de existir (aunque curiosamente ha sido recuperado reciente y artificialmente en los videos de internet para reemplazar a la pantalla negra, pasando a ser paradójicamente código o imagen de la falta de imagen. Ya que no es efecto espontáneo del dispositivo a la falta de imagen sino imagen elegida para dar cuenta de tal fenómeno) fue, mientras existió—como hemos visto—un elemento perturbador. La estática irrumpe y la trasmisión de la imagen se interrumpe. Ésta se deshace en un granulado gris, lluvioso. Fin de la imagen y exhortación violenta de la pantalla al silencio con su ensordecedor shhh. Luego si afortunadamente la imagen se reestablece retornamos a ella como voyeurs, accediendo repentinamente a una escena de la cual habíamos sido expulsados; ya comenzada y que ha dejado de pertenecernos. En *Poltergeist* la nena frente al televisor encarna el suspenso que genera aquel umbral de espera a la apertura de otra escena, la del contacto con el mundo de los muertos. Toda imagen, a partir del cristianismo (en tanto antropotécnica de la encarnación y de la anunciación), está constituida por esta doble dimensión: la fragilidad de la presencia acechada por la muerte que se resume en una supervivencia fantasmal o en una *chispa de vida*<sup>14</sup>. Se trata en estos registros, por lo tanto, de pequeños gestos; *palabras jugadas* en los bordes del archivo, sobreviviendo a los poderes que buscan numerarla y modularla como materia uniforme e inerte.

Una de las escenas más conmovedoras de *M* es el encuentro entre el director y una compañera del INTA de Marta Sierra. Ambos buscan, ansiosamente, en el piso de cemento de una especie de quincho del INTA, un *Marta* que había trazado su madre cuando trabajaba allí. Lamentablemente no encuentran su nombre. Los silencios, las miradas y los gestos entre ambos, si bien sutiles, resultan desoladores. Observar a Nicolás Prividera buscando una especie de lápida *avant la lettre* para elaborar tal vez alguna forma de duelo -si es que tal cosa resulta realmente posible- es asistir a uno de los momentos donde imagen y dolor se anudan para devenir imagen sensible.

Como se ha tematizado innumerables veces, a la eliminación física y destrucción psicológica de los sujetos en los campos de concentración se sumó el intento de destruir todo aquello que debería haber sobrevivido a su muerte. El hurto de bienes (propiedades, muebles, objetos de valor, ropa) culminando en la apropiación de sus hijos formó parte de dicha lógica. No casualmente varios sobrevivientes de la ESMA han relatado lo conmovedor que fue reencontrarse en la “pecera” -archivo/depósito del horror- con sus objetos personales: muebles, televisores, ventiladores, valijas, e incluso su propia ropa -esa segunda piel que se impregna de los olores y adopta la forma de los cuerpos que la habitaron. De ahí probablemente el carácter espectral (evocativo, como elemento de vehiculización de afectos y de sentidos entre generaciones pero al mismo tiempo lúdico) que asumen las *prendas* en obras como *Mi vida después*<sup>15</sup>. En tal obra los hijos representan un día en la vida de sus padres disfrazándose con sus ropas.

A la desolación del cemento alisado sin embargo se suman también en *M*, aunque no reemplazando al dolor por la desaparición, una serie de imágenes en movimiento que logran recuperar gestos breves y silenciosos de Marta Sierra, cargados de la densidad de una vida entera:

En el instante supremo, el hombre, todo hombre, es remitido para siempre a su gesto más ínfimo y cotidiano. Y sin embargo, gracias al objetivo fotográfico, el gesto se carga del peso de una vida entera; ese comportamiento irrelevante, hasta bobo, compendia y condensa en sí el sentido de toda una existencia (Agamben, 2005: 30).

Refiriéndose a estas imágenes el director señala en los extras de la película (donde se lo ve recibiendo un premio en un festival): “*las películas nos devuelven a los ausentes o a los muertos vivos. Esa es una potencia del cine.*”

El peso de los gestos, las ficciones, los silencios y lo sutil no se debe en estas obras a una afición esteticista o snob al detalle sino, más bien, a los modos en que han circulado y continúan circulando los sentidos y afectos -no siempre reductibles a las palabras- en relación a lo acontecido en el pasado. Al respecto Prividera señala:

La diferencia tal vez entre países centrales y países como los nuestros es que a nosotros nos costaron vidas esos sueños y el costo de esas vidas, esas vidas que se perdieron es lo que pesa en la memoria de esa generación y la que hace que sea tan difícil para ellos hablar de ello y hablar autocríticamente de ello. Por eso yo sabía que lo importante en la película iban a ser los silencios, las dudas, los gestos. Más, mucho más que las palabras, aunque es una película muy hablada.

Otra imagen superviviente en *M* es el registro, con el cual culmina la película, de las palabras de Nicolás en un acto por la colocación en el INTA de una placa con el nombre de su madre.

### **III. De testimonios, archivos, dispositivos y ancestros en movimiento**

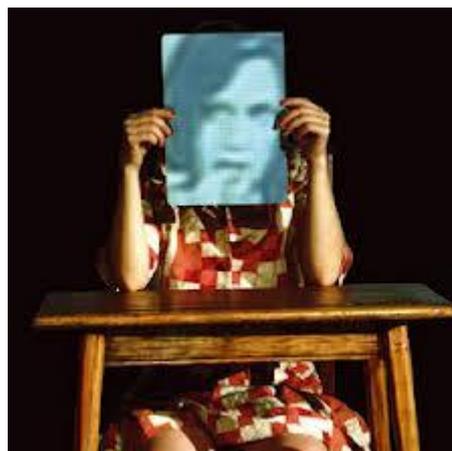
Collingwood-Selby define a la fotografía como medio que se cancela a sí mismo para ofrecer la prueba tangible e irrecusable de la presencia de lo que alguna vez fue. En ella, según la autora, testimonio, inscripción y archivo trabajan a favor del retorno memorable de lo que ha sido ya una única vez. El pasado es dispuesto como presencia y la fotografía como presentación y no en los términos de la preterición, de la promesa (imposible) de redención de lo irredento:

No es el *pretérito* en su *preterición*, el *ya no ser* y el *no ser todavía* de lo inolvidable-inmemorial, lo que esta 'memoria' fotográfica se dispone a reconocer en y para la historia, sino más bien el pasado en y como su propia presencia y presentación (Collingwood-Selby: 216-217).

Según la autora, la fotografía aportó un modelo a la historia más adecuado que el de la escritura para pensar la relación del presente con el pasado ya que brindó una solución para la superación del problema entre el testimonio del tercero –desafectado, desinteresado que ve lo que les pasa a otros- y el del sobreviviente –que vivió lo ocurrido en carne propia-. La empatía pretende cancelar la distancia que torna imposible el testimonio del tercero para dar con el hecho despojado de la parcialidad y pasión del sobreviviente, superando la distancia entre prueba y testimonio.

El único testigo realmente válido para la historiografía historicista sería aquel capaz de ofrecer un testimonio tan imparcial como el de un tercero y a la vez tan cercano a los hechos como el de un sobreviviente (...) tendría que ser a la vez un testis y un superstes, una prueba –en el sentido jurídico del término- viviente de lo ocurrido (Collingwood-Selby: 210).

Sin embargo, luego de *Mi vida después* la fotografía ya no puede seguir siendo caracterizada tan fácilmente como pura presencia de lo sido tal cual fue. En una escena, una fotografía de la madre de Liza Casullo, trabajando en un noticiero, junto a César Masetti, es proyectada sobre una pantalla. A continuación la hija se disfraza con ropa casi idéntica a la que lleva la madre y sitúa su cuerpo en el lugar exacto en el que se proyecta el de la madre. Luego, a estos dos estratos se superpone un tercero: Liza sostiene delante de su rostro las hojas, con noticias de la época que leía instantes atrás, y sobre éstas se proyecta la cara materna.<sup>16</sup>



La imagen que se describe resulta del instante en que la actriz levanta las hojas sobre su rostro como se ve en la segunda foto. Es decir, de una conjunción entre ambas (ya que en la segunda se ha eliminado la proyección de la fotografía).

En este uso de la fotografía ¿sería posible afirmar que estas imágenes liberan a la fotografía y al testimonio de sus funciones habituales? Alguna de sus consecuencias fue, por ejemplo, que a partir del testimonio que ofrece Vanina Falco en la obra teatral la justicia por primera vez en la historia se expidiera a favor de que una hija declarase en contra de su padre –por la apropiación de su hermano Juan Cabandié-. También se

podría mencionar el testimonio de Bastera, construido alrededor de las fotografías que logró sustraer clandestinamente de la ESMA.<sup>17</sup>

La mezcla de elementos de la fotografía, el video, la escritura y el teatro implica un acercamiento experimental a la realidad y a las situaciones cotidianas, como decía Benjamin respecto del teatro épico, que afloja sus articulaciones a través de la búsqueda de formas técnicas expresivas renovadoras. En estos casos, el lugar y el sentido de cada elemento queda establecido al final de la obra. Tal tipo de encuentros o producciones estéticas intervienen no sólo sobre los objetos, fragmentándolos y produciendo nuevos, sino que abren a estos mismos dispositivos hacia otros usos y funciones.

En la modernidad la fragmentación taylorista y la producción del cuerpo racionalizado del trabajador -fragmentado en espacios, tiempos, ritmos- en conjunción con la aproximación iconográfica, basada en la descomposición del campo visual, donde cada gesto es reconducible a un sentido, dirección, fin, intención o significación determinada, indujeron a una racionalización del movimiento en el cuerpo viviente, a una inscripción objetivante de la vida. Según Anselm Franke:

Fue Walter Benjamin quien concibió juntos ambos registros de la modernidad, en tanto el Taylorismo y la emergencia de una variedad de tests fisiológicos y psicológicos situaron a la tecnología en un punto clave en el que el sujeto y el objeto ya no permanecían separados sino sujetos a gobierno, dando lugar a nuevas formas de subjetividad. Benjamin mantuvo una perspectiva que vio más que una mera dimensión distópica en estas configuraciones que vinculaban subjetividad y tecnología. Él proclamó la necesidad de invertir el sistema taylorista y transformarlo de un sistema de optimización de subordinación de la máquina a uno de invención creativa (...) *(Franke: 40)*<sup>18</sup>.

El autor citado sostiene que en la perspectiva tecno-utópica de Benjamin, que reimagina lo estético en respuesta al cambio tecnológico de los sentidos, la tecnología debe ser transformada de medio de dominación de

la naturaleza en medio para “*dominar el juego entre seres humanos y naturaleza*” para crear nuevas formas de colectividad y producir transformaciones en las relaciones entre la naturaleza y lo humano (Franke, 2010). Acontecimientos imaginales –casi imposibles de describir con palabras- como los hemos analizado o técnicas fotográficas como las de Lucía Quieto -que abre literalmente la imagen a partir de su proyección sobre nuevos espacios para lograr el encuentro imaginal entre hijos y sus padres desaparecidos- establecen nuevas relaciones entre espacios, tiempos, cuerpos readaptando funcionalmente aquellos dispositivos.

Y organizar el pesimismo no quiere decir otra cosa que expulsar la metáfora moral fuera de la política y descubrir en el espacio de la acción política el espacio imaginal (**Bildraum**) al cien por ciento. Pero este espacio imaginal ya no puede, en modo alguno, medir contemplativamente. (...) [Y luego, a propósito de la necesidad que enfrenta el artista, ante las exigencias de la revolución, de ‘ponerse en función en lugares importantes de este espacio imaginal’, y quizás interrumpir su ‘carrera artística’:] ‘Tanto mejores se hacen los chistes que cuenta. Y tanto mejor los cuenta. Pues también en el chiste, en la invectiva, en el malentendido, dondequiera que una acción extrae la imagen desde sí misma y la es, la arrastra dentro de sí y la engulle, allí donde la cercanía se ve a sí misma a los ojos, se abre este buscado espacio imaginal, el mundo de actualidad multilateral e integral, en que desaparece el ‘buen cuarto’, en una palabra, el espacio en que el materialismo político y la creatura física del hombre interior, la psique, el individuo o lo que sea que queramos achacarle, comparten uno y otro en conformidad con una justicia dialéctica, de manera que no le queda ningún miembro que no hubiese sido arrancado. Sin embargo, y precisamente después de semejante aniquilación dialéctica, este espacio será, todavía,

espacio imaginal, y, más concretamente: espacio corpóreo (**Liebraum**).  
(Benjamin, 1980: 80)

Según sostiene Agamben trabajar con imágenes es para Warburg:

(...) operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también, y sobre todo, de lo individual y lo colectivo (...) Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero, de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia (y que podría reformularse en el sentido de que hay vida en todo aquello en que hay imagen), aquellas están, de alguna manera, vivas. Estamos habituados a atribuir vida sólo al cuerpo biológico. Ninfa, por el contrario, es una vida puramente histórica. Al igual que los espíritus elementales de Paracelso, las imágenes, para estar verdaderamente vivas, tienen necesidad de que un sujeto asumiéndolas, se una a ellas; mas en este encuentro (...) se cela un riesgo mortal (Agamben, 2010: 51).

Reanudando a partir de aquí la problemática del testimonio, dar testimonio involucra, entre otras cosas, el riesgo y la tarea política de asumir y unirse a las imágenes del pretérito para abrirlas al porvenir:

Hay una foto mía a los 9 años con la ropa de mi madre, sus anteojos y un diario en la mano. En esa foto yo actúo de mi madre y actúo mi futuro al mismo tiempo. Siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas, como si dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos la misma persona en algún raro pliegue del tiempo" (Arias).

Mi abuelo, mi padre y yo tuvimos vidas muy diferentes. Mi abuelo criaba caballos. Mi padre trabajaba en un banco. Yo soy bailarín. Pero hay algo que los tres tenemos en común: a los 3 nos gusta bailar malambo. Estas son las botas que usaba mi abuelo. Cuando me pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo (Pablo Lugones en Arias).

Cuando Pablo Lugones se pone las botas de su abuelo y baila, genera la impresión de que sus piernas se moviesen solas, como si las botas animasen al cuerpo. Sin embargo, el trabajo de constituirse en doble implica no sólo una superposición de cuerpos sino al mismo tiempo una separación o proliferación de la identidad en más de uno. Supone establecer diferencias, mal-interpretar, seleccionar, mezclar. Se desencadenan a partir de entonces procesos de individuación, es decir, apropiaciones, usos, rearticulaciones de las series narrativas o regímenes de verdad de una sociedad que detienen los automatismos psíquico-fisiológicos, es decir, las articulaciones automatizadas entre las verdades y los cuerpos proponiendo otras nuevas. Si, como sostiene Coccia, las imágenes suponen una ontología específica, que no se confunde con la de los cuerpos ni con la de los espíritus, y mucho menos con la del sujeto o la del objeto; el testimonio no puede ser abordado si no es a partir de una microontología imaginal.

Superposición de estratos entre cuerpos, imágenes, tiempos y espacios en *Mi vida después*.



Las prendas son arrojadas a modo de juego entre los actores en *Mi vida después*.

Pablo Lugones baila folklore entre las prendas.





Nicolás Prividera superpuesto a una fotografías de su madre Marta Sierra.



© Magalí Haber

## Notas

1 Obra teatral dirigida por Tamara Kiper.

2 Los placares de donde salen todos los documentos que tapizarán la escena constituyen un umbral desde donde entran los espectadores a la sala y luego los actores a escena, dividiendo el exterior con el interior del teatro.

3 Si bien se podría colocar al inicio de esta serie a *Juan como si nada hubiera sucedido* consideramos más pertinente ubicarla como bisagra entre producciones anteriores y las que se señalan a continuación.

4

<http://colectivodehijos.blogspot.com.ar/2012/03/huachos-cientificamente-producidos-por.html>

5 Para un exhaustivo estudio de dicho concepto –que si bien llega al posestructuralismo lamentablemente deja afuera las elaboraciones de Deleuze y presenta un lectura del posestructuralismo que no compartimos- véase Jay, Martin: *Cantos de experiencia. Variaciones sobre un tema universal*, 2009.

6 *El Narrador, Sobre algunos temas en Baudelaire, Pobreza y experiencia y La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* que ganan en especificidad y potencia si se los relaciona con sus desarrollos más tempranos sobre el lenguaje o con los posteriores sobre el surrealismo.

7 Desde ya los vacíos que mencionamos se suman los del ocultamiento deliberado y destrucción de pruebas por parte de los genocidas, la falta de datos precisos en el núcleo más íntimo respecto a la militancia debido a la lógica impuesta por la clandestinidad y la pregunta por el nombre propio de la madre que inevitablemente se sustrae a un conocimiento exhaustivo.

8 Destacamos la figura del tío en alusión a Héctor Cámpora a quien se lo llamaba el tío y al mismo tiempo al lugar que ocupa muchas veces la figura del tío: un adulto con el cual no se establece una relación patriarcal, o no responsable de transmitir la ley, cercano generacionalmente muchas veces aunque perteneciente al mundo adulto. En la película el tío aparece como consejero amoroso y quien convence a los padres de Juan de hacer un festejo por su cumpleaños.

9 Una de las mejores películas ficcionales sobre el pasado reciente argentino que, lamentablemente, hasta el momento sólo ha circulado en festivales.

10 La intemperie es un elemento clave en la película. El recuerdo de la directora y el film se estructuran a partir del juego e irrupción de los elementos naturales propios de San Clemente del Tuyú. Éstos se cuelan en la casa, dan lugar a juegos e interacciones específicos entre los chicos, con los animales. La intemperie del castigo es también la intemperie en la que juega a enterrarse y desenterrarse, a rodar por las dunas y a tirarse arena con sus amigos y por la que pasea con un perro, que la acompaña en sus ratos libres.

11 Lamentablemente no nos ha sido posible acceder a la película que hemos visto hace más de un año al momento de redacción del artículo, razón por la cual hemos perdido algunos detalles. Por el mismo motivo es posible que haya algunas imprecisiones en la narración de la trama.

12 Muchos de los intérpretes no eran actores profesionales sino habitantes del lugar.

13 Según el diccionario de la Real Academia consultado en su versión online en 2013: **sinestesia** (De *sin-* y el gr. αἴσθησις, sensación). **1. f. Biol.** Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él; **2. f. Psicol.** Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente; **3. f. Ret.** Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. *Soledad sonora. Verde chillón.*

14 Retomamos con el término la impronta de los textos de Foucault (2009), *Yo, Pierre Riviere*, de Deleuze (2009): *La inmanencia: una vida...*

15 También en este punto es posible pensar el vínculo entre la producción de lo humano, la imagen y el paradigma occidental cristiano a partir del santo sudario, primera y única imagen de Cristo.

16 En la fotografía que adjuntamos el fondo es negro, mientras que en la obra el fondo es la pantalla con la imagen de la madre y Cesar Masetti y el cuerpo de la actriz es superpuesto al de la primera manteniendo todo el fondo del estudio televisivo y a Masetti. En el siguiente enlace que resume una serie de escenas de la obra se puede ver la escena referida: <http://www.youtube.com/watch?v=IkkzTeauia8>.

17 Su testimonio relata el funcionamiento interno de la ESMA, la transformación de sus diferentes espacios a lo largo del tiempo, sus tareas como fotógrafo, las historias de aquellos a quienes se vio obligado a fotografiar –tanto militares como detenidos-desaparecidos-, la confección de documentación falsa, etc.

18 Traducción propia.

### **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. *Ninfas*: Valencia: Pre-textos, 2010. Impreso.  
----- *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.  
----- *Medios sin fin*. Madrid: Editora nacional, 2002. Impreso.
- Arias, Lola. “Mi vida después: itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias”, entrevista con Ana Longoni y Lorena Verzero, 2011:  
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/162/entrevista.pdf>  
---. *Mi vida después (My life after)*. Buenos Aires: Talleres Trama, 2009. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El Narrador” en *El Narrador*, Trad. de Pablo Oyarzun Robles, Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. Impreso.  
---. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980. Impreso.  
---. “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1973. Impreso.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea, 2011. Impreso.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2009. Impreso.
- Derrida, Jaques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995. Impreso.  
---. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*.  
<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- Didi-Huberman, Georges *El gesto fantasma*, consultado en Noviembre de 2013 en:  
[http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi\\_huberman.pdf](http://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf)
- Franke, Anselm “Much trouble in the transportation of souls, or de sudden Disorganization of Boundaries” en *Animismus*, AAVV, Entra City-Kunsthal Antwerpen and M HKA- Museum of Contemporary Art, Antwerp. Impreso.
- Kiper, Tamara “Cómo romper con el silencio”, Entrevista con Akerman, Sebastián, Página 12, 7-5-2012. Consultado en Noviembre de 2013:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-25135-2012-05-07.html>

-