



JORNADAS DE SOCIOLOGÍA

Ponencia:

Arte y Memorias de nuestro
pasado reciente:
¿78 in-olvidable?

Yanina Belén Tornello
Instituto de Formación Docente Continua Villa Mercedes
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza
yaninabelentornello@gmail.com

Introducción

La presente propuesta pretende abordar avances parciales del proyecto de investigación de tesis de la Maestría en Arte Latinoamericano (UNCuyo) “Políticas de la Memoria y Prácticas Artístico Culturales en torno la última dictadura militar argentina: Reconstrucciones en Villa Mercedes, San Luis (2005-2015)”. La investigación apunta al abordaje de prácticas artístico culturales, vinculadas al campo de la memoria de nuestro pasado reciente, que se han llevado a cabo en los últimos diez años dentro del espacio público de Villa Mercedes. Se consideran tanto las prácticas que se proponen desde las políticas oficiales de la memoria como aquellas que surgen de grupos sociales emergentes.

¿Cómo se ha resignificado y reconstruido desde las políticas de las memorias oficiales y desde otros grupos sociales emergentes el sentido de las memorias a partir de las prácticas artístico culturales? ¿Desde qué lugar discursivo se construyen esas prácticas y de qué manera influyen la resignificación y reconstrucción del pasado reciente en nuestro presente? Son algunas de las preguntas que constituyen el problema de investigación.

En este trabajo se realizará una aproximación al análisis de una de las producciones artísticas que forman parte del corpus de la investigación, “78 Inolvidable”. Se pretende indagar sobre las representaciones vinculadas a los sentidos que se construyen en relación a la memoria del pasado reciente desde la perspectiva de las políticas oficiales, a partir del análisis de una entrevista realizada a la artista autora de la obra y un artículo periodístico del medio local. Para ello se proponen distintas dimensiones de análisis que intentan entretener la complejidad que implica el abordaje de los discursos de la memoria desde un enfoque crítico. Un enfoque que se construye a partir de aportes teóricos de autores como Ana Longoni, Nelly Richard, Pilar Calveiro, Walter Benjamín, Hugo Vezzetti, Gérard Wajcman, Boris Groys, entre otros.

Algunos interrogantes que atraviesan la problematización de este trabajo residen en ¿Qué sentidos en torno a la memoria se inscriben en esa producción artística? ¿Qué debates emergen en torno a la representación del pasado? ¿Cómo operan la temporalidad y la espacialidad en la construcción de ese discurso? ¿Qué lugar ocupan los desaparecidos en esa producción?

Aproximaciones al análisis de la producción artística “78 Inolvidable”

La memoria y el olvido se han establecido, especialmente a finales del siglo XX, como preocupaciones dominantes a nivel global a partir de los debates generados en torno al Holocausto. Andreas Huyssen, uno de los principales precursores de esta idea, plantea que a su vez resulta relevante “reconocer que mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos.” [CITATION And01 \p 20 \l 3082]

A partir de esta afirmación se propone realizar una aproximación al análisis desde el contexto de producción de la obra. Nelly Richard entiende por contexto de producción a la “localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva” [CITATION Nel \p 81 \l 3082] En palabras de Richard, se intenta indagar sobre el valor situacional y posicional de las realizaciones discursivas vinculadas al sentido de la memoria desde las políticas oficiales locales.

En el marco de la conmemoración del 24 de marzo del año 2015 uno de los medios periodísticos locales anuncia como titular la “Inauguración de un monumento que evoca a los desaparecidos en Villa Mercedes”. En el artículo se especifica que se trata de “...el Monumento a la Memoria, un espacio que será lugar de encuentro para aquellos que recuerdan a sus seres queridos. La estructura marrón de metal y material tiene cuatro metros de alto y es el primer monolito del país con estas características.” [CITATION EID15 \l 3082] Por su parte en la entrevista la artista, autora de la obra, plantea que “...una obra monumental, algo dedicado a los desaparecidos tengo entendido que no hay.” (Rosa, 2018)

En estos discursos emerge el carácter extraordinario y espectacular ante lo monumental de la obra frente a la temática abordada. La monumentalidad en el campo de la memoria del pasado reciente ha conformado un entramado complejo de discusiones y debates. Según Ana Longoni, desde las posturas críticas, los monumentos se plantean como una amenaza a la constitución de una memoria estática y unívoca que afectaría a la mirada que tenemos frente a la historia. En palabras de la autora: “propuestas como museos o monumentos amenazarían con solidificar y congelar la memoria estableciendo una visión rígida e unilateral de la historia.” (Longoni & Bruzzone, 2008, pág. 19).

Wajcman acentúa esta perspectiva al sostener que “el peligro es que la memoria se disuelva en ese frenesí patrimonial que embarga a nuestros países y que adquiere la forma de una tendencia irresistible a la gran conmemoración [...] el peligro son los monumentos” (Wajcman, 2001, pág. 192) Néstor García Canclini, se inscribe en esta línea de pensamiento crítico cuando hace referencia a que la estética dominante privilegia:

“[...] el predominio de la acción espectacular sobre formas más reflexivas e íntimas de narración, la fascinación por un presente sin memoria y la reducción de las diferencias entre sociedades a una multiculturalidad estandarizada donde los conflictos, cuando son admitidos, se resuelven con maneras demasiado occidentales y pragmáticas” (García Canclini, 1995, pág. 35)

Podríamos decir que, en esta producción artística en particular, la monumentalidad está atravesada por el carácter espectacular de una estética dominante, resulta un riesgo en tanto puede reducir el sentido de la memoria a una visión histórica rígida y unilateral atentando contra formas más reflexivas e íntimas de narración. En este último sentido Boris Groys sostiene que “tradicionalmente se entiende que una obra de arte es algo que encarna al arte como totalidad, otorgándole una presencia inmediatamente visible” (Groys, 2015, pág. 94).

María Angélica Melendi plantea que quienes construyen monumentos y memoriales “quieren creer que aún existe, transparente, el antiguo pacto retórico entre público y obra, y que las Bellas Artes son capaces de decir lo indecible, de representar lo irrepresentable.” (Melendi en Lorenzano & Buchenhorst, 2007, pág. 305) En este mismo sentido Régine Robin reconoce esa debilidad de los monumentos “Lo que les falta a la mayoría de los museos o memoriales de narración “homogeneizante” es la parte de sombra, un indecible que no se disimule detrás de lo inexplicable o lo ininteligible sacralizando el acontecimiento.” (Robin, 2014, pág. 141) La artista explica en relación a su obra:

“Tiene la forma, y está inspirada, en la copa del mundial. Entonces tiene el globo arriba, que es un mapa mundi. Después tiene los laureles de la victoria. Tiene la bandera que envuelve el globo terráqueo y abajo tiene un bajorrelieve que es muy poquito relieve. Trabajado en cemento directo y tiene una pátina hecha con ferrite en color óxido. Y la parte de arriba está trabajada en hierro y chapa batida [...] Todo está en la placa, porque yo me olvidé de las cosas... Para eso están las placas, para recordarlo ¿viste?” (Rosa, 2018)

Podemos comprender la obra desde la perspectiva tradicional de las Bellas Artes, que insiste en ese “antiguo pacto retórico entre público y obra” que Melendi problematiza. Que implora la sacralización del acontecimiento en el intento de reproducción de su transparencia y que confía en que todo está ahí, en la obra y en la placa.

Ante lo expuesto anteriormente Robin cuestiona ese “exceso de imágenes y de explicaciones, la ilusión de una posible puesta en contacto con lo real de ese pasado, un pasado que podría hablar en su mismo horror.” (Robin, 2014, pág. 141) Victoria Souto Carlevaro se vincula de algún modo con esta idea al proponer la imposibilidad de “la efectiva restitución cristalina del pasado y conducente de un sentido unívoco que fuera capaz de traer al presente condensado, todo el horror del cautiverio.” (Souto Carlevaro, 2010, pág. 89)

En este contexto la pregunta emergente que subyace es si desde estas producciones artísticas monumentales cabe la posibilidad de que la forma pierda su eficacia en vías de construir discursos y narraciones que aborden lo irrepresentable, que complejicen la construcción de sentido en relación a la memoria del pasado reciente. En palabras de María Paulinelli “cómo la inoperancia de las formas de representación puede generar posibilidades nuevas o tan sólo diferentes para decir lo indecible, nombrar lo innombrable, narrar lo inenarrable” [CITATION Mar071 \p 95 \l 3082] Un interrogante que invita a dejar cierta apertura y que se continuará indagando en la presente investigación.

Otra dimensión de análisis se centra en cómo opera el poder y el miedo en este tipo de producciones. Wajcman al respecto sostiene que “de una u otra manera, todo monumento es monumento al orden social; concierne en cualquier caso al significante del poder en la medida en que tiene que ver con encargos públicos” (Wajcman, 2001, págs. 181-182) La artista narra el contexto de surgimiento de la obra:

“Fue en el año 2015, surgió en el marco de un concurso. Pero no sé si tuvieron miedo, pero nadie se presentó. Es la única obra, tengo entendido, destinada y dedicada a los desaparecidos que hay en el país. No conozco otra. La gente ha tenido miedo de hacer una obra. Es todo un tema...” (Rosa, 2018)

A partir de lo planteado podemos preguntarnos qué discursos son validados desde las políticas oficiales en relación a la memoria. Es necesario recuperar un fragmento de la placa, al cual la artista en la entrevista acude:

“Pronto a cumplir los 200 años de Nuestra Independencia, tomemos el ejemplo de aquellos héroes que forjaron el destino de La Patria, los que lucharon por la libertad y la unión de nuestro pueblo; sin olvidar que también, fueron gloriosas muchas actuaciones de la Fuerzas Armadas en el acervo de nuestra historia, siendo indispensable su función de organizar de modo permanente la Soberanía Nacional Argentina, su integridad territorial y capacidad de autodeterminación y por sobre todo proteger la vida y la libertad de sus habitantes” [CITATION Viv18 \l 3082]

A medida que avanza la lectura es notable la valoración de la figura del héroe, la patria y de la gloriosa actuación de las fuerzas armadas. La placa nos dice qué y cómo debemos recordar, y refuerza qué es lo que no debemos olvidar de nuestro pasado reciente. Esta idea trae a colación los postulados del GAC¹ vinculados a los monumentos: “Se funde el bronce para dar forma al héroe y de esa manera cerrar en un paquete la discusión sobre la posibilidad de apropiarnos de nuestra historia, y elegir por nuestra cuenta a quién queremos recordar o reivindicar.” (GAC en Longoni & Bruzzone, 2008, pág. 212) Es preciso abrir ese paquete cerrado de discusión que instaura valores centrados en lo heroico y lo patriótico. Pilar Calveiro sostiene al respecto:

“La revisión crítica de la experiencia política, el rechazo de los relatos míticos en torno de la víctima inocente o del héroe combatiente pueden facilitar el pasaje de una memoria responsable que sea, a la vez, fiel al pasado por la recuperación de sus coordenadas de sentido, y ligera, amable con el presente para formar no solo parte del presente, sino de lo que vendrá” (Calveiro en Lorenzano & Buchenhorst, 2007, pág. 61).

La autora plantea desde un enfoque crítico la necesidad de deconstruir estos estereotipos míticos que giran en torno a ciertas figuras para construir sentido ante las necesidades del presente y del porvenir. Benjamin acuerda con esta idea, pero prefiere hablar de “vencidos” y “vencedores”. En sus postulados teóricos manifiesta, en relación al pasado de los vencidos, que allí está el “potencial que necesitamos para enfrentarnos a los vencedores del presente, recuperando a través del recuerdo que contiene el presente como el momento de la crítica, al pasado como derrota reivindicada, y al futuro como realidad a realizar” (Benjamín, en Colombo, 2009, p.88)

1 Grupo de Arte Callejero

Ricoeur sostiene que “en ese punto de intersección complejo, en ese presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro es el horizonte de expectativas, es donde se produce la acción humana, en el espacio vivo de la cultura” (Ricoeur, 1999, pág. 22) En esta misma línea de pensamiento Hugo Vezzetti afirma que:

“Si la memoria es una dimensión activa de la experiencia, si la memoria es menos una facultad que una práctica [...], el trabajo de la rememoración requiere que quienes sean capaces de sostener una compleja construcción permanente la actualización del pasado depende de cierta elección, de cierta libertad en el presente, de modo que el pasado no impone su peso, sino que es recuperado por un horizonte que se abre al porvenir” [CITATION Hug96 \p 2 \l 3082]

Desde estas perspectivas no es posible pensar el tiempo histórico desde la linealidad y la simplicidad. La dimensión de lo temporal entreteje la complejidad en la construcción de los relatos de memoria. Didi-Huberman, desde una perspectiva anacrónica del tiempo en la historia del arte, defiende la idea basada en que “ante una imagen el pasado no deja nunca de reconfigurarse, dado que esa imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.” (Didi-Huberman, 2018, pág. 32)

Elizabeth Jelin fortalece esta idea de reconfiguración permanente del sentido del pasado, particularmente en la construcción de los discursos de memoria. Según la autora, no se resuelve con la sola instauración del monumento, sino que “el paso del tiempo histórico, político, cultural necesariamente implica nuevos procesos de significación del pasado con nuevas interpretaciones y entonces surgen revisiones, cambios en las narrativas y nuevos conflictos.” (Jelin, 2002, págs. 56-57)

El abordaje de la temporalidad de las imágenes desde la categoría de lo anacrónico, invita a pensar en nuevos procesos de significación y reconfiguración del pasado a partir de la interpretación de la obra, lo que requiere plantear nuevas revisiones, narrativas y conflictos. Desde esta mirada la representación de la figura del desaparecido sería otra dimensión a analizar desde cuestionamientos como ¿Qué lugar ocupan los desaparecidos? ¿Cómo son “evocados” -como anuncia el titular del diario-? ¿Quiénes son los desaparecidos que se “evocan”? La artista en la entrevista, explica su obra:

“Tienen todas las caras y están todas vendadas y tomadas de la mano y están como sometidas. Pero hay una persona, esta que está embarazada, y hay algunas que están

de pie. Todos tienen la cara vendada excepto uno que es el que está de frente y levantando la mano. Esa posición de sufrimiento” [CITATION Viv18 \l 3082]

Pilar Calveiro define al desaparecido como “una persona que, a partir de determinado momento, desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida ni de su muerte.” [CITATION Pil14 \p 28 \l 3082] Por otro lado, Leonor Arfuch en relación a la desaparición plantea:

“Es que la desaparición traza un espacio sin equivalente donde presencia y ausencia se tensan en una simultaneidad dolorosa, sin pausa, sin aquietamiento. La visualidad aparece, así como un terreno privilegiado: hay necesidad de recuperar las imágenes, los rostros, los momentos, las expresiones cotidianas de la vida que súbitamente se tornaron en sombras.” [CITATION Arc14 \p 74 \l 3082]

En esa “evocación” a la figura generalizada del desaparecido ¿qué tensiones se generan entre la presencia y ausencia? ¿Qué rostros, expresiones cotidianas o momentos se recuperan de los desaparecidos? En el discurso de la artista se consolida la representación del desaparecido como víctima inocente del sufrimiento en una imagen absoluta, estática y solidificada en el cemento y, a su vez, en el tiempo. Desaparecidos sin rostros y sin nombres que, en el intento de querer recordarlos, vuelven a desaparecer.

Esta imagen del desaparecido dialoga también con el espacio seleccionado para el emplazamiento de la obra: el cementerio. Resulta pertinente abordar el término “lugares de memoria” de Pierre Nora, según este autor “no se trata únicamente ni principalmente de lugares topográficos, sino de marcas exteriores en las que pueden apoyarse las conductas sociales para sus transacciones cotidianas”[CITATION Pie92 \l 3082]

Martínez de la Fuente propone pensar que “el lugar de la memoria es la vida pública, a reserva de qué entendamos de esta como la constitución de comunidades de debate y discusión no solo de exhibición.” (Martínez de la Fuente en Lorenzano & Buchenhorst, 2007, pág. 50) El GAC, en consonancia con esta idea, afirma que “nos movemos en la ciudad de los monumentos, identificamos lugares, nombramos los espacios que habitamos citando el rótulo impuesto. El poder propone una versión de pasado donde no hay lugar al disenso.” (GAC en Longoni & Bruzzone, 2008, pág. 212).

Desde esta mirada resulta relevante problematizar la selección -unilateral- del cementerio como espacio público para emplazar el monumento en el marco del concurso organizado por

las políticas oficiales locales, para dar indagar sobre el sentido desde el cual se concibe a la memoria. En esta elección impuesta desde el poder, debido a que la comunidad no participó en esa decisión, ¿la imagen monumental no se transforma en un intento de sepultura ante la ausencia de los cuerpos? ¿No pretende formar parte de un discurso tranquilizador para asimilar el sentido de pérdida cada 24 de marzo? ¿No surge en este acto una controversia? Nelly Richard plantea al respecto:

“La falta de sepultura es la imagen sin recubrir, del duelo histórico, que no termina de asimilar el sentido de la pérdida, y que mantiene ese duelo inacabado, en una versión transicional. Pero es también inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser re explorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme.”
[CITATION Nel \p 109 \l 3082]

Desde este planteo la falta de sepultura de ese duelo histórico abre la posibilidad de re explorar las capas superpuestas en la obra, desde una mirada crítica, por una memoria activa y disconforme. La artista propone en su discurso una relación entre mundial del 78 y lo que simultáneamente estaba ocurriendo respecto a la dictadura argentina. Este juego entre una puesta en escena y un detrás de “bambalinas” es recurrente en su discurso:

“La dictadura comandada por Videla encontró en el Mundial de 1978, el mejor telón para cubrir la obra macabra de la desaparición y la muerte [...] El Mundial de fútbol, fue el circo montado como telón por los militares que respondían a un sistema de gobierno de facto [...] En Argentina muchos lo creyeron, otros supieron mirar detrás de las bambalinas. (Rosa, 2018)

En este proceso de re exploración de las capas superpuestas por una memoria activa y disconforme, se observa que estas ideas vinculadas a “la puesta en escena” tienen cierta analogía con parte de su discurso en relación a las conmemoraciones recientes desde las políticas oficiales locales cada 24 de marzo. Ella plantea “Se ha venido muy abajo... Quedaron con que lo van a restaurar para el año que viene.” (Rosa, 2018)

En función de lo expuesto es viable problematizar ¿qué función cumple el monumento y para qué o quienes está destinado? ¿Puede ser considerada una puesta en escena ante un acto político? ¿Qué se esconde detrás de bambalinas? ¿Qué intencionalidades se vislumbran desde las políticas de la memoria oficiales? En este marco “se vuelve indispensable una política de la memoria que decida con carácter deconstructivo (provisional), qué recordar, cómo

recordarlo, cómo conservarlo y transmitirlo” (Martínez de la Escalera en Lorenzano & Buchenhorst, 2007, pág. 50) Como sostiene Nelly Richard:

“[...] las imágenes deben ser una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender a examinar las racionalizaciones que sobre sufrimiento nos ofrecen los poderes establecidos [...] La criticidad de ese arte de la memoria se debe a la exacta tensión entre contenidos de representación (el qué del pasado) y el (cómo del recordar) para involucrar a lo transcurrido en una nueva narrativa recreadora de la experiencia.” [CITATION Nel \p 88-89 \l 3082]

Consideraciones finales

Esta aproximación al análisis de una de las producciones que conforman el corpus de la investigación da cuenta de la complejidad que implica el análisis de los discursos de memoria. También de la necesidad de un enfoque crítico que reconstruya permanentemente los sentidos respecto a la memoria del pasado reciente.

El presente trabajo en lugar de cierre se transforma en un punto de apertura hacia nuevas posibilidades y reconstrucciones. Es necesario continuar con el análisis considerando otras dimensiones que se ponen en juego en estos discursos y que construyen junto a otras prácticas artísticas un entramado de debates y discusiones en la conformación de campo artístico local.

Es por esa razón que este escrito se propone como parte de un posible recorrido y no como punto final ni definitivo, sino que inclusive invita a regresar al inicio de esta propuesta continuamente y reconstruir a partir de nuevas miradas. 78 inolvidable se desarma, se fragmenta y se transforma en una interrogación para seguir pensando en relación a otras prácticas: ¿78 in-olvidable?

Bibliografía

- Calveiro, P. (2014) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue
- Canclini, N. G. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo .
- Dominick Lacapra ... [et. al] *Pasados en conflicto: representación, mito y memoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Groys, B. (2015). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* . Buenos Aires : Fondo de cultura económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Longoni, A., & Bruzzone, G. (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Nora, P. (1992). *Comment écrire l'histoire de France. Les lieux de mémoire*. Les France, París: Gallimard
- Paulinelli, M. (2007). Particularidades discursivas de los relatos de memoria. *Revista Memoria y sociedad Universidad Pontificia Javeriana*.
- Richard.Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Ricoeur, P. (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid
- Robin, R. (2014). Sitios de memoria e intercambios de lugares. *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre la memoria*.
- Souto Carlevaro, Virginia (2010) *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Vezzetti, H. (1996). Variaciones sobre la memoria social. *Punto de vista, N°56* .
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo* . Buenos Aires: Amorrortu.

Fuentes:

- El Diario La República. (25 de marzo de 2015). *Inauguraron un monumento que evoca a los desaparecidos en Villa Mercedes*. Villa Mercedes, San Luis,

Argentina. Obtenido de <https://www.eldiariodelarepublica.com/nota/2015-3-25-8-16-0-inauguraron-un-monumento-que-evoca-a-los-desaparecidos-en-villa-mercedes>

Rosa, V. (4 de Abril de 2018). (Y. Tornello, Entrevistadora)