

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

# La memoria como asedio en la Argentina post-dictadura.

Veliz, Claudio.

Cita:

Veliz, Claudio (2010). *La memoria como asedio en la Argentina post-dictadura*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/108>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/1ya>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

*Acta Académica* es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

## VI Jornadas de Sociología de la UNLP

“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario.  
Reflexiones desde las Ciencias Sociales”

La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010

# La memoria como *asedio* en la Argentina post-dictadura

## Introducción

### Entre *ruinas* y *fantasmas*

*La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado (...) Pues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella.*

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

*No hay porvenir sin Marx, sin la memoria y la herencia de Marx, en todo caso, de un cierto Marx, de su genio, de por lo menos uno de sus espíritus.*

Jacques Derrida, *Espectros de Marx*

### Para abrir un recinto clausurado

En Benjamin, el eco de las voces sepultadas por el huracán civilizatorio, el rastro de las ruinas acumuladas por el paso avasallador del cortejo triunfal, o, para decirlo de otro modo, el espectro irredento de la materialidad violentada, irrumpen, en cada presente peligroso, de un modo intempestivo, fugaz, relampagueante. Y esta (in)oportuna irrupción, ajena tanto a las bienintencionadas voluntades como a los cómplices silencios conciliadores, viene a anunciarnos que el pasado, aun en su irremediable trunquedad, (nos) reclama su redención. De un modo similar al de la proustiana *memoria involuntaria*, estas mesiánicas chispas irredentas sobrevuelan el mundo de los vivos, nos *asedian*, nos amenazan, nos interpelan, nos exigen la tarea imposible de hacer justicia con las víctimas. Benjamin propone *leer* la historia como cifra ruinoso y cadavérica de un reclamo, de un grito apenas perceptible, de una materialidad acuciante. *Leer* el presente como catastrófico, las ruinas como exigencia,

la amenaza espectral como tarea pendiente, y la detención/suspensión del vértigo arrollador, como promesa de justicia.

Benjamin insta una *política* de la *lectura* como redención de lo irredento, de la *traducción* como recuerdo de los nombres sepultados en los signos, de la *memoria* como un *despertar* des-mitificador de la vigilia. Y el carácter intempestivo de este gesto radica en que no toda traducción logra (re)componer los fragmentos estallados de un lenguaje absolutamente *otro*; no toda lectura consigue hacer justicia con las ruinas acumuladas por la tempestad; no toda obra de arte (y sobre esto había insistido Adorno) podía aspirar a producir una *negatividad*, una *disonancia* capaz de articular –no un novedoso punto de vista sino– una nueva forma de la visibilidad (escamoteada por los *monumentales* documentos de cultura), una singular *dialéctica de la mirada*; no toda imagen puede constituirse como “el recuerdo involuntario de una humanidad redimida” (1), como repentina iluminación dialéctica donde “lo sido comparece con el ahora a la manera del relámpago en una constelación” (2); no toda rememoración (nos) permite *despertar* de la pesadilla que *pesa* sobre el presente, *despertar* de la ruinosa vigilia de un tiempo vacío que no es posible “pensar sin espanto”, es decir, sin remitirlo a la catástrofe de “lo sido”. *Despertar* es, para Benjamin, “abrir un recinto en el pasado, hasta entonces clausurado” (3), producir un nuevo saber sobre ese pretérito pretendidamente cerrado para tornarlo inacabado; un saber del *resto*, del exceso que relampaguea en los márgenes desde siempre, impidiendo/ suspendiendo/ difiriendo la sutura. Y este gesto de apertura propiciado por la *lectura* de lo nunca escrito, por el *montaje* de una imagen redentora, por el *despertar* de la ensoñación de la vigilia, constituye, justamente –tal como lo expresa Benjamin de un modo explícito–, la clave de la praxis *política*.

Pero además, estas figuras-imágenes efímeras e intermitentes no constituyen, meramente, iluminaciones dialécticas de lo *sido* (del pasado) en su comparecencia con el *ahora* de la cognoscibilidad, es decir, del peligro; sino que también pueden articularse como la promesa de una lengua y/o de una historia *redimidas*, de una lengua y de una historia absolutamente *otras*. Paradójicamente, el lenguaje de la teología le sirve a Benjamin como anuncio anticipatorio (manifestación de la *otredad* en la barbárica continuidad de lo mismo) de una verdad y una justicia tan profanas y profanadoras que, al igual que la *felicidad*, jamás serían alcanzadas por la vía teologal, y que sólo pueden ser pensadas en/como la suspensión del presente.

## Entre la memoria y la espera

Ya se trate de una imagen (dialéctica) que abre un surco clausurado en el pasado o de una constelación (monádica) premonitoria en que la redención irrumpe como promesa (o bien de la simultaneidad de ambos acontecimientos), estos relámpagos fugaces, estas chispas mesiánicas irrumpen como alegóricas figuras de lo inapresable, del asedio, de la amenaza, del peligro, de la inminencia, del exceso. Y es entonces cuando nos sobrevuelan los fantasmas derridianos...

También la *fantología* que nos propone Jacques Derrida alude a la exigencia y el asedio de un *otro* que nunca está presente como tal sino como espectro inasible del pasado y/o del por-venir. El fantasma es un muerto que no muere jamás, y que siempre está amenazando con (re)aparecer; es lo que asedia la ontología, lo que acontece más allá del *ser* y del *no ser*, de la presencia y de la ausencia, de lo vivo y de lo muerto. Como en Benjamin, la fantología derridiana alude tanto a los pretéritos espectros como a los fantasmas del porvenir, permitiendo la apertura de un juego no dialectizable entre la memoria y la espera (4). Entre la vida y la muerte, ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente, el fantasma desafía todas las estrategias ordenadoras/controladoras de la lengua y de la metafísica: elude la presencia y el dominio, la identidad y la apropiación, la seguridad y la calma, la continuidad y el cálculo. Siempre de un modo intempestivo, el fantasma asedia, sobresalta, intranquiliza, interpela, dis-junta, des-quicia.

Si para Benjamin, la redención remite al *índice secreto* inscripto en el pasado, al *secreto acuerdo* entre nuestra generación y la tradición de los vencidos, para Derrida, el porvenir sólo podía concebirse a partir de la memoria y la herencia. La espectralidad que nos habita, irremediamente, es la única garantía del *exceso* que impide las suturas definitivas, las reconciliaciones anunciadas, el fin del duelo. Dice Mónica Cragolini: “Ese *ser-con* los espectros es una política de la memoria, de las generaciones y de la herencia. Por ello la justicia se rige por un principio de responsabilidad que desquicia todo presente vivo” (2002).

## Capítulo I

### ¿Cómo leer el pasado?

#### Escrituras rememorantes

#### Museo, progresismo y empatía

Tras la catástrofe civilizatoria propiciada por el terrorismo de Estado –con su trágica secuela de desapariciones, torturas, asesinatos y robo de niños–, las contiendas relativas al problema de la memoria y la identidad no cesaron de sobrevolar las afiebradas mentes de artistas, escritores e intelectuales. Las *políticas* de la memoria se convirtieron en el escenario de un verdadero *campo de batalla*, durante las tres últimas décadas. Se sucedieron un sinnúmero de debates, charlas y seminarios obsesionados en dirimir las diversas formas de entender/ recuperar/ recrear/ leer los desoladores acontecimientos recientes, y la persistencia de sus marcas imborrables. Desde entonces, nuestras producciones artísticas e intelectuales no pudieron eludir la *exigencia* de un pasado trunco aunque pendiente, ni los reclamos de un presente saturado de tensiones.

La idea del pasado como instancia inacabada y como *deuda*, y la voluntad de relacionarnos con las víctimas asumiendo la *responsabilidad* por la actualización de las injusticias, inaugura un relato que *produce como visible* (así entendía Althusser la *lectura sintomal*) lo que la narración moral (auto)justificatoria articulaba, inevitablemente, como invisible. Esto no implica, de ningún modo, contribuir a la “distribución social” de las responsabilidades por lo sucedido (si *todos* somos culpables *nadie* lo es) sino, por el contrario, la *decisión* de actualizar la vigencia de las injusticias como política de la memoria, la herencia y las generaciones violentadas.

Tal como nos enseñaron algunos pensadores del viejo continente, la memoria nos enfrenta a un doble desafío: por un lado, el de recordar los crímenes pasados para evitar su repetición (el *adorniano* imperativo pedagógico), y por el otro, el desafío redentor (y *benjaminiano*) consistente en “hacer justicia con las víctimas”. El filósofo español Manuel Reyes Mate (RM), dice al respecto: “si resulta que sólo recordamos para que la historia no se repita, estaríamos como sacando el último jugo a los muertos en beneficio de los vivos. Bajo el señuelo de una reflexión

responsable lo único que se oculta es nuestra propia supervivencia. Sólo pensamos entonces en nosotros mismos. Recordar, además, para hacer justicia a las víctimas es salir de nosotros mismos, alcanzando así un nivel de reflexión inhabitual en la moral y en la justicia” (2003:244).

Un pensamiento que no sólo se conmueva (se espante, se horrorice, como el Ángel benjaminiano) ante las violencias de la historia sino que, al mismo tiempo, no esté dispuesto a privarse (en nombre de algún purismo metodológico *apriori*) de ejercer sus propias violencias –es decir, que no renuncie a las tensiones, las paradojas y las aporías inherentes a su trágica consistencia– no podrá dejar de formularse este interrogante/problema: ¿qué significa “hacer justicia con las víctimas”? En primer lugar, digamos que sólo una *política* entendida como *justicia* (y según Derrida, éste es el único modo posible de seguir *leyendo* el legado marxiano), estará en condiciones de ofrecer alguna respuesta para las injusticias pretéritas y presentes; sólo una lectura de los crímenes del pasado como materia irredenta; sólo un pensamiento de *lo sido* que lo conciba como el lugar de lo trunco y, al mismo tiempo, como el escenario de un inacabamiento que impide la sutura y que nos asedia desde esas mismas heridas abiertas. La particularidad de la memoria –continúa diciendo RM–, “a diferencia del *logos*, es que abre expedientes que la razón (el derecho o la ciencia) dan por clausurados (...). La memoria rompe las limitaciones temporales (declara vigente una injusticia independientemente del tiempo transcurrido) y espaciales (no se atiene a los límites geográficos del Estado), así como las que tiene el causante del daño (el que el deudor no sea solvente en nada empece la vigencia de la injusticia)” (op.cit.:252). Y es esta (re)apertura de los recintos clausurados por los relatos hegemónicos de la historia y de la filosofía, lo que Derrida denominaba *espacialización* del tiempo y *temporalización* del espacio.

No se trata, como no pocos han creído, de ponderar una memoria absoluta (como la del Funes borgeano) capaz de recordarlo todo *tal como ha sido*. El rememorar se halla más cerca del olvido que de aquello que comunmente asociamos con el recuerdo. El recuerdo no es más que un pliegue de la urdimbre tramada por el olvido. Dice Benjamin: “Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido” (1988: 18). Sin ese olvido “necesario para la vida” (así lo planteaba Nietzsche) estaríamos condenados a la eterna repetición de lo mismo, a la *museificación* del pasado (que el filósofo intempestivo denominaba *historia monumental*), a la ingenua celebración de la efeméride. Una de las políticas del olvido –así lo entiende también Héctor Schmucler– consiste en levantar monumentos recordatorios (1995:51). Un relato crítico del pasado debe renunciar a la *razón historicista* (*anticuaria* la llama Nietzsche) que inmoviliza el pasado para recuperar,

únicamente, aquellas voces con las que pretende reconocerse, tornando invisible la violencia que abortó las voces de los vencidos; a la *razón progresista* que justifica la barbarie inherente a la marcha violenta y continua del cortejo triunfal, y difiere eternamente hacia el futuro el acontecimiento redentor; y a la *razón empática* (conmemorativa) que procura vestirse con el ropaje de los vencidos, reproducir sus voces y repetir sus hazañas, retardando, de este modo, el advenimiento de la novedad radical. He aquí las más “seductoras” tentaciones para un pensamiento inerte e incapaz de violentar sus propios presupuestos, de pasar el cepillo a contrapelo de la historia. La memoria que reclama justicia con/a las víctimas es “la que hace presente la felicidad que fue posible hasta que el criminal impidió su realización”, la que “trae a nuestra presencia la injusticia pasada y declara que sigue vigente” (RM, op.cit.:253).

No es cuestión –como dice Eduardo Grüner– de perder la memoria, pero tampoco “de hacer un culto fetichista del recuerdo como valor en sí mismo”, no es que tengamos que volver a empezar de cero sino, simplemente, que intentemos “utilizar el pasado para pensarlo en tiempo presente, y no para imitar un pretérito que, convengamos, fue bastante imperfecto” (2005:377). No se trata, por consiguiente, de una mirada de la historia que *simule* la mirada de las víctimas, de un dolor que *equipare* su sufrimiento, de un compromiso con esa *misma* forma de entender la lucha que precipitó su caída. Sí, en cambio, de avizorar la colisión de ese pasado trunco con nuestro presente peligroso, recuperándolo menos “como realmente fue” que tal como relampaguea en la urgencia del instante; sí se trata de declarar la vigencia incondicional de las injusticias pasadas; de propiciar un *acuerdo secreto* con los vencidos como condición ineludible para enarbolar una convivencia ajena a las relaciones de dominio. O para decirlo con Derrida, de “una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” que sólo pueda pensarlas en nombre de la *justicia*, “ahí donde la justicia aún no está, aún no *ahí*, ahí donde ya no está (...) donde ya no está *presente* y ahí donde nunca será, como tampoco lo será la ley, reductible al derecho” (2002: 11).

### **Interrogar desde la urgencia**

También Pilar Calveiro, lo pensaba de una forma muy similar: “Todo acto de memoria se interroga por su fidelidad, sin hallar jamás respuestas definitivas. Lejos de la idea de un archivo, que fija de una vez y para siempre su contenido, la memoria se encarga de deshacer y rehacer sin tregua aquello que evoca. Y, sin embargo, no deja de inquietarse, con razón, por la fidelidad de su recuerdo. La repetición puntual de un mismo relato, sin variación, a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota.

Por una parte, porque toda repetición ‘seca’ el relato y los oídos que lo escuchan; por otra, porque la memoria es un acto de recreación del pasado desde la realidad del presente y el proyecto de futuro. Es desde las urgencias actuales que se interroga el pasado, rememorándolo. Y, sin embargo, al mismo tiempo, es desde las particularidades de ese pasado, respetando sus coordenadas específicas, que podemos construir una memoria fiel” (2005:11). Si el historicismo radical nos condena a la eterna repetición de lo mismo, y, por lo tanto, a una segura derrota; la visión del presente como absoluta novedad nos conduce a su ingenua celebración, renunciando al *secreto acuerdo* con la tradición de los vencidos, y a la posibilidad de abrir un recinto clausurado del pasado. Únicamente, entonces, una *experiencia anamnésica* siempre nueva y orgullosa de su *diferencia* (aun en un mundo que se ha quedado sin experiencias), y dispuesta a *vivir-con-los-fantasmas*, nos permitirá producir relatos, imágenes e intervenciones que “hagan justicia” con (*rediman*) lo irredento. Según sus pretensiones y sus lazos con la experiencia del presente, la memoria puede ser –continúa diciendo Calveiro– o bien resistente (peligrosa), o bien funcional al poder vigente y a su “único relato”. La memoria es peligrosa para el presente si es capaz de desvelar “que éste se asienta sobre un olvido compuesto de ruinas y cadáveres; de ahí que la obsesión de los que mandan sea definir las ‘políticas de la memoria’” (RM, op. cit.:257).

Más allá de las “buenas intenciones” de sus ideólogos y promotores, ciertas *políticas de la memoria* ingenuas, inertes e incapaces de redención se han conjugado a la perfección con algunas *políticas del olvido* que han resultado sumamente “eficaces” a la hora de conjurar los espectros tanto del pasado como del porvenir: el escamoteo de las ruinas, el silenciamiento de las voces sepultadas, la celebración del impulso arrollador del cortejo triunfal. El silencio – dice Héctor Scmucler– “no es una mera ausencia; puede ser el acto de eludir la responsabilidad de mantener la memoria que sostiene el mundo. Olvido, memoria y responsabilidad se interpenetran y forman el sustento más sólido en el que se edifica lo humano” (1995:51). Si bien nuestros relatos e imágenes –lo hemos dicho– se hallan urdidos por olvidos y silencios, la imposición del silencio como *clausura* del pasado, como conciliadora necesidad de olvidar lo inolvidable, no puede sino obligarnos a denunciar la violencia de ese gesto pretendidamente pacificador, a *leer* allí el interesado borramiento de la barbarie, a *despertar* de una vigilia que apenas puede disimular las huellas de sus catástrofes constitutivas. Tal como lo había advertido Freud –refiriéndose al *retorno de lo reprimido*– es imposible evitar que lo olvidado regrese, inesperadamente, intempestivamente, para tornar insoportable, monstruosa, la perversa trama tejida por las silenciosas complicidades. Y agrega Scmucler: “no es la ‘verdad histórica’ lo que intenta olvidarse, sino la responsabilidad de preguntarse por qué el crimen se hizo posible” (ibíd.).

Además del asesinato, la tortura y la humillación, en nuestro país se implementó la desaparición forzada de personas, un crimen que se asienta, de antemano, no exactamente en el olvido sino en la (de)negación misma del crimen, una perversa narración que colisionó aun con las *políticas del olvido* que reclamaban la clausura, el perdón y la necesidad de reconciliación. Sólo una *política de la memoria* orientada a afirmar la vigencia insoportable de las injusticias pasadas –es decir, a leerlas como ruina irredenta– podrá renovar –concluye Schmucler– “la existencia de una reflexión en la que se arriesga la responsabilidad de cada uno: cómo fue posible” (ibíd.:53).

Por su parte, Nicolás Casullo había expresado de modo contundente sus temores sobre el porvenir de las políticas de la memoria: “... a la vista de las lapidarias secuelas sociales, culturales, económicas y éticas que la crónica del terror de Estado y los desaparecidos dejaron en la Argentina (sustentadas en el pacto de silencio como corporación mafiosa de las Fuerzas Armadas), enfocar la cuestión de la memoria es preguntarse qué es posible discutir para que las políticas críticas de la memoria no concluyan también realizando esta historia ciega e inescuchable sobre sí misma, en vez de develar de esa historia su estado terminal. Qué es posible debatir para que aquello no pase a historia, no adquiera su forma final como historia, sino como conciencia de un gran impedimento de la comunidad, en lugar de homogeneizar un pasado, ahora con el problema del genocidio adentro, simplemente legalizado como pasado” (2004:83). Lo que para Renan era condición indispensable de la consolidación de la Nación (el olvido de las violencias, la consideración del pasado como monumento inmóvil, como episodio clausurado, aunque perpetuamente conmemorado/museificado de modo irreflexivo), en Casullo (re)aparece, a la inversa, como el “impedimento de la comunidad”, como la herida siempre abierta y relampagueante que impide la sutura del relato obsesionado en disimularla. Qué es posible *discutir* para evitar la clausura?, se pregunta este autor; ¿cómo aprender a vivir *con* los fantasmas? –disparaba Derrida–, ¿qué podemos hacer con los espectros, con sus intempestivas (re)apariciones?, ¿de qué modo debemos *leer* el *asedio* fantasmal para evitar la ciega repetición de la misma barbarie? O como se lo plantea la socióloga Gisela Catanzaro, inspirada en la propuesta de Renan: “qué olvidos necesarios conforman la trama de nuestras teorías actuales de la identidad”, “cómo fue que llegamos a producir estas opciones y cuáles son las fallas necesarias, los agujeros invisibles que sostienen la visibilidad de nuestras teorías sobre la identidad agujereada” (2004:61). Sólo *haciéndonos cargo* de esas fallas, *problematizando* las inconsistencias de la ficción, produciendo un *extrañamiento* respecto de las consagradas representaciones, podremos estar a la altura de las urgencias del presente y desnudar, en ese mismo gesto intempestivo, la resistente trama de las complicidades.

## Capítulo II

### Imágenes que *hacen justicia*

#### La memoria como duelo infinito

*El duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en identificar los despojos y en localizar a los muertos...*

Jacques Derrida

Tanto la literatura y el cine como los más diversos lenguajes del período *postdictadura* estuvieron signados por los horrores del terrorismo estatal. En cada testimonio, en cada imagen, en cada manifestación artística, en cada intervención pública podían adivinarse los espectros de un pasado inacabado, de la sangre irredenta, del duelo interminable. Las inestimables iniciativas de los Organismos de DDHH, pero muy especialmente de las Madres y las Abuelas, se conjugaron con las de una nueva generación agrupada en HIJOS que –tal como lo expresa Ana Amado– “depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica (...) los hijos proyectaron sus actividades institucionales bajo la interconexión entre diferentes soportes y lenguajes destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado” (2009: 140).

Re-memorar, re-figurar la pérdida, *despertar* de la pesadilla de un presente que no se reconoce en las intermitentes imágenes del pasado, situar a la comunidad toda frente a la silenciada persistencia de aquellas violencias. El montaje, como quería Benjamin (y más específicamente, el montaje cinematográfico), nos permite abrir un recinto clausurado, hacer estallar una verdad inapresable, advertir la presencia fugaz de las ruinas como exigencia de redención, producir imágenes capaces de *hacer justicia* con las violencias del pasado. El duelo como trabajo infinito –ya que darlo por terminado supondría la aceptación de la pérdida y su consiguiente reemplazo (convirtiendo a las víctimas en mercancías calculables e intercambiables)– y el cine como duelo magnífico (Derrida). Tal como afirma Lorena Verzero, a diferencia del epicismo didáctico de los filmes “setentistas”, los documentales del siglo XXI (y muy especialmente los realizados por los hijos de las víctimas) no hacen más que afirmar la búsqueda. En dichos ensayos cinematográficos, aunque partiendo de gramáticas muy diferentes, “se intenta vehiculizar un trabajo de duelo ahondando en los años en que las

personas, que luego serían desaparecidas y desprovistas de identidad, portaban significaciones sociales y políticas; al mismo tiempo que se construyen relatos para ese pasado, en un intento no siempre eficaz de esculpir la propia identidad” (Verzero, 2009: 196). Esta nueva forma de concebir el relato parece responder –de un modo benjaminiano- ya no a la necesidad de reconstruir el pasado tal como (pretendidamente) fue sino a la urgencia de *leerlo* tal como relampaguea en este presente peligroso. Entre los ensayos fílmicos signados por la temática de la búsqueda y el trabajo del duelo, debemos mencionar a *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué; *(h) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger; *Los rubios* (2003) de Albertina Carri; y *M* (2007) de Nicolás Prividera.

En estos filmes, el trabajo de duelo nunca se consuma, y *lo sido* permanece como instancia de lo irresuelto, de lo inacabado; de modo que los fantasmas del pasado –como quería Derrida- nunca serán conjurados. En cada imagen “justa” (5) en cada testimonio redentor, el pasado choca brutalmente con el presente y produce fugaces destellos de una verdad tan inapresable como reveladora. Como piezas de un rompecabezas (o de una vasija estallada, para utilizar una figura benjaminiana), imágenes y testimonios van articulándose para producir un recuerdo inesperado (la proustiana *memoria involuntaria*), una asociación imprevista que remite al *acuerdo secreto* entre ambas generaciones (la de los padres violentados/desaparecidos y la de los hijos que se proponen hacer justicia con sus espectros irredentos).

### ***Los rubios* o el fracaso de la conjura**

De todos estos trabajos caracterizados por el duelo y la búsqueda, sólo “*Los rubios* logra salir del duelo”, dice Gonzalo Aguilar (2006: 176), e incluso agrega que el final de la película coincide con dicha salida (mientras los otros filmes fracasarían en dicha tarea), y que el hecho de centrar su búsqueda en el presente y no en el pasado le habría facilitado a Carri lograr dicha “superación”, es decir, consumir el pasaje desde aquella “hija de desaparecidos” a esta “directora de cine”. Es, justamente, esta idea de conjura-resolución-superación, la que aquí nos proponemos criticar. Sólo quisiéramos adelantar, por ahora, que consideramos de suma importancia distinguir entre lo que Todorov denomina “abusos de la memoria”, con su consiguiente y repetida ritualización del pasado (una política de la memoria *museificadora* e impotente a la hora de hacer justicia con las víctimas de la violencia); y lo que Derrida

caracteriza como un *trabajo de duelo* siempre recommenzado en tanto imposibilidad de conjurar/domesticar los espectros (su *fantología*, digámoslo una vez más, se constituye como *asedio* de la ontología y, como consecuencia, de la metafísica del cálculo, la equivalencia y el reemplazo).

Polemizando con Aguilar, nosotros entendemos que la forma tan particular que tiene Carri de relacionarse con el pasado (y con el futuro), es decir, de insinuar una *política de la memoria*, puede *leerse*, perfectamente, a la luz de los *roces* y los *balbuces* benjaminianos, y también de las figuras derridinas del *asedio* espectral y el *duelo* interminable. *Los rubios* instauró una ruptura decisiva tanto respecto de la forma “tradicional” de recoger y tratar los materiales (fotos, testimonios, documentos, grabaciones, etc.) como de la propuesta de *lectura* de dichos registros. Dice Verzero: “La consigna que despliega el filme de Carri consiste en leer a contrapelo, leer los intersticios y los silencios de los discursos” (ibíd.); leer -para decirlo, una vez más, con Benjamin— *lo que aún no ha sido escrito*. Al igual que *Papá Iván*, los relatos e imágenes que pueblan el ensayo de Carri interrumpen la cronología (el tiempo lineal), como si el montaje mismo se constituyera en un ejercicio de la rememoración, es decir, como una tarea caracterizada por la fragmentariedad, la imprevisibilidad y el *asedio* (de los espectros). De este modo, su propuesta desafía ciertos criterios establecidos respecto de unas formas de la rememoración y unas políticas de la memoria incapaces –a nuestro criterio- de *hacer justicia* con la irredenta materialidad del pasado.

La deliberada *política del olvido* propuesta por los responsables directos e indirectos de los crímenes durante la dictadura y por sus cómplices reconciliadores, derivó –tal como afirma Martín Kohan– “en la certeza de que toda memoria implicaría, por definición y por necesidad, una forma de resistencia, la garantía de que el olvido podía y debía contrarrestarse por medio de su exacto antagonista” (2004). Carri parece haber entendido muy bien que la relación entre memoria y olvido es mucho más compleja y que los “mecanismos de la rememoración” suelen eludir las trampas de la voluntad. La directora trata de sortear, de cualquier modo, la tentación de instaurar un verdadero “supermercado de la memoria” (así lo llama) para contrarrestar los desolados desiertos del olvido. No hay, en *Los rubios*, un gesto complaciente ni apologista de aquella militancia ni de aquellas luchas (algo que hubiera contribuido a ritualizarlas, y a producir el *alivio* que supone haber saldado una deuda insaldable) (6); y sin embargo, su propuesta de rememoración opera como denuncia de un presente que no se reconoce ni en las

imágenes del *asedio* y la *exigencia* de los espectros (del pasado) ni en las figuras de una redención *por-venir*.

### **La estética como *forma* (de la *política*)**

Lo que sí podemos hallar en el ensayo de Carri es una *disyunción* entre imágenes y palabras. Unas y otras nunca consiguen aliarse ni armonizar para producir un todo coherente. Y esta separación viene a dar cuenta, sin dudas, de la duplicidad constitutiva de las voces y los rostros, del hiato entre su generación y la de sus padres, de la imposibilidad del duelo, de que cualquier intento de suturar los relatos y las violencias del pasado estará, de antemano, condenado al fracaso. A igual distancia de la épica y del reclamo, el de Carri es “un texto de escucha y de ausencia, volcado a la dificultad de seguir los avatares de recordar ahí donde esa tarea tiene ‘lugar’: en territorios de la intimidad, de la subjetividad” (Amado, 2009b: 103).

En tanto hija de Roberto Carri y Ana María Caruso, Albertina (junto con la actriz en que ella se duplica: Analía Couceyro) entrevista a los compañeros de militancia de sus padres, visita a sus antiguos vecinos, recorre algunos de los lugares que compartió con ellos siendo muy pequeña, observa fotografías, ofrece su sangre para el análisis de ADN... y sin embargo, no ensaya un ejercicio de rememoración tendiente a celebrar la dignidad de los padres desaparecidos, ni se presenta a sí misma como genuina continuadora de una “tradición revolucionaria” (y he aquí lo que tanto hubo inquietado a ciertos espíritus nostálgicos) que ya no puede ser pensada del mismo modo, como si, desde entonces, nada hubiera ocurrido.

Carri hace estallar los petrificados esquemas del recuerdo, pone en cuestión la plenitud de una identidad sin fisuras, subvierte las convenciones sobre la representación. Y precisamente por ello, su estética es (ya) una forma de la *política*, un modo de intervenir en un presente catastrófico (el de aquellos nefastos primeros años del siglo XXI) obstinado en conjurar (reconciliar/disimular/vencer), de cualquier manera, los fantasmas de un pasado violento; una *política* que convoca, en ese mismo gesto, a los espectros de un mesiánico porvenir eclipsado por la más absoluta desolación de ese presente perpetuo, de un presente en que el “estado de excepción” se había convertido —benjaminianamente— en la regla.

Ni estéril identificación con los representantes de una generación que no es la suya (que no puede sentirse como *propia* y de la cual no es posible, justamente, *a-propiarse*) ni ingenua reconstrucción/representación de sus vidas violentadas. En *Los rubios* sólo es posible (pre)sentir el abismo, la distancia, el vacío, el extrañamiento, la imposibilidad de recorrer una distancia intransitable (y que, sin embargo habrá que *salvar* de algún modo). Pero ¿cómo producir un *roce* con aquellas imágenes amenazantes sin caer en la tentación de apropiarse de ellas?, ¿cómo encarar el duelo?, ¿cómo *leer* los persistentes *balbuceos* de un pasado catastrófico?, ¿cómo (con)vivir con los fantasmas? Probablemente, el filme de Carri no ofrezca una receta para decidir respecto de estos interrogantes, pero sí nos sugiere algunas pistas para pensar un ejercicio de la rememoración que evite los trillados senderos de la épica, la continuidad o el museo, y que, al mismo tiempo, consiga *componer* relatos e imágenes capaces de hacer justicia con el pasado irredento, y con la promesa de un porvenir que puede “ocurrir” en cualquier instante.

### **“La foto te calma”**

Carri no se propone —así lo entiende también Verzero— hallar “la verdad” del pasado *tal como ha ocurrido* sino propiciar una colisión de aquellas imágenes con ese presente peligroso; se busca a sí misma en aquellas imágenes, se coteja con ellas, con-vive con sus fantasmas; y su búsqueda identitaria fracasa una y otra vez. Carri entiende (e incluso, llega a afirmarlo en su trabajo) que cualquier intento de “acercarse” a la verdad (es decir, de apresarla, de constituirla como un objeto de apropiación) no haría más que alejarla de ella. No hay alivio, ni superación del duelo, ni deuda saldada. Y precisamente por ello, no pocos críticos han considerado a esta obra como una estetización de dicho fracaso. Dice Verzero: “La exploración de territorios no necesariamente ‘archivables’ puede funcionar, tal vez, como un espacio productivo para la elaboración de lo acontecido. Es decir, la creación artística liberada del mandato de documentalización puede proveer herramientas que posibiliten el surgimiento de modos de nombrar y ser nombrado diferentes a los que proponen los discursos históricos. Y, tal vez, esos nombres sean más reales” (op. cit.: 202). Sin embargo, no quisiéramos que puedan entenderse estas afirmaciones como una reivindicación del arte (en general) frente a la impotencia de cualquier relato histórico (o de cualquiera de los *modos de la lectura*); pero sí nos interesa sugerir que ciertas imágenes-figuras fugaces e intempestivas, articuladas por el montaje de Carri, permiten iluminar un

“momento de verdad” que, aunque inapresable, es capaz de hacer justicia con el reclamo, el asedio y la exigencia de los espectros.

Tal como hemos afirmado, Carri utiliza con frecuencia el recurso de las fotografías, y sin embargo, invisibiliza la imagen de sus padres desaparecidos: el espectador se verá impedido, a lo largo del filme, de reconstruir los rostros de Roberto o Ana María. En una entrevista concedida a Gustavo Noriega (2009), Albertina afirma que esta imposibilidad respondió a una decisión consciente, tendiente a evitar la mirada tranquilizadora de quienes se habrían contentado con ver los rostros de las víctimas. “La foto te calma”, dice Albertina, y es ese *alivio* (que reclamaba el INCAA como condición para subsidiar el filme) el que *Los rubios* no estaba dispuesto a consentir. “Pedían una estatua” –continúa Albertina-, un homenaje, un monumento; y precisamente por ello, no podían tolerar el *asedio*, no deseaban convivir con los fantasmas de lo insalvable, de lo irreparable, de lo inasimilable, de lo insoportable.

Uno de los elementos más significativos del filme de Carri es que su tensionado diálogo con el pasado, y la forma tan particular de construir ese puente con la generación de sus padres, se apartan, decididamente, de la épica celebratoria y de la continuidad identitaria. Su gesto sólo puede pensarse como interrupción, como suspensión, como la conciencia de un hiato cuya distancia insalvable es preciso recorrer de algún modo (o mejor dicho, en el modo del *despertar*, del *salto*, del *roce*, del *baluceo*). *Los rubios* se propone, así, como un intento trágico de salvar un abismo infranqueable. Sólo como *salto* puede imaginar Carri sus repentinas colisiones con el pasado, su *acuerdo secreto* con las generaciones violentadas; sólo como *roce* efímero, fugaz, peligroso. Los hijos –dice Ana Amado- “no pueden repetir porque no han estado allí”, y por ello, las poéticas testimoniales que recogen para sus ensayos son fragmentarias, apremiantes, contradictorias, “expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero que lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación” (2009: 161). Creemos hallar en *Los rubios* una política de la memoria, la herencia y las generaciones que exhibe una siempre inquietante y tensionada *convivencia* con los espectros, con su *asedio* y sus *exigencias* de justicia. Poco importan aquí la mayor o menor identificación con aquellas luchas de los setenta, o la “demostración” de una más o menos intensa carga emotiva respecto de los familiares (cuestiones que han suscitado algunas polémicas); lo que a nosotros nos interesa de esta propuesta tan original es la *puesta en escena* de un ejercicio dialógico e “imaginal” de la rememoración que toma distancia de

todas las formas-figuras canónicas (la épica, la empatía, el museo, la apropiación historicista del pasado) de concebir las políticas de la memoria.

### **Una imagen (*política*) que hace justicia**

“Aquí al lado viven *los rubios*, vayan por ellos, es allí...” *los rubios* es la marca distintiva, el estigma elegido para la delación por parte de una clase media que nunca ha logrado disimular su complicidad. *Los rubios* son los *otros* que, sin ser rubios, son los diferentes de nos-*otros*, los *extraños* que habitan este barrio, los que escriben a máquina durante la noche, los que andan en “cosas raras”, los que no son *inocentes* como el resto de los vecinos “comunes”. Y por lo tanto, se merecen que un Grupo de Tareas arrase con ellos. Es esto lo que viene a decirnos una de las vecinas más locuaces entrevistada por la directora quien, movida por el espanto, y en un gesto decididamente *político*, decide que tanto ella como toda su comunidad de amigos (el equipo de filmación) se pongan una peluca para *jugar a ser rubios* como una forma (*su* forma) de *saltar* desde el abismo, de sellar el *secreto acuerdo* con aquella generación distante, ajena, extraña, en la que ya no era posible reconocerse.

No hay empatía ni alivio, por lo tanto, en esa imagen inesperada y disruptiva, sino simplemente salto, roce, apertura, *envío*... apenas una imagen que *hace justicia*. La nueva familia “rubia” no es un remedo de aquella otra que no pudo ser, no es su sustituta, su reemplazo, su equivalente; ni tampoco su continuadora. Es, sencillamente, una amigable comunidad que fue posible *componer* en virtud de la *escucha* de aquellos balbuceos (de las voces sepultadas), a partir de la *lectura* crítica de aquellas ruinas, por haber acogido los destellos fugaces de un pasado inacabado, gracias a la incondicional hospitalidad con sus fantasmas.

## Notas:

- (1) “Nueva tesis B”, en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción de Pablo Oyarzún Robles.
- (2) [N 2 a, 3], “Obra de los pasajes (Convolutio N)”, en *La dialéctica en suspenso...* op. cit.
- (3) “XVIII, Apéndice a Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso...* op. cit.
- (4) Ver Cragnolini, Mónica: “Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida”, *Escritos de filosofía*, Academia Nac. de Ciencias, Bs. As., 2002.
- (5) “La imagen justa” es el título de la última obra de Ana Amado. Esta idea, nos dice la autora, reconoce tres fuentes: un testimonio de Godard sobre su película *Viento del Este*, un comentario de Serge Daney sobre *Noche y niebla* de Resnais, y una expresión que Juan Gelman recupera de Francisco Urondo. Imagen *justa*, película *justa* o palabra *justa* traducen, para Amado, una propuesta ética (la justicia) que se consume en virtud de la producción estética de imágenes y/o narrativas.
- (6) Refiriéndose a los ensayos de esta generación de realizadores, dice Ana Amado: “*Concebidas como homenaje y a la vez puesta al día del vínculo genealógico, sus obras muestran más una voluntad de distancia y afirmación generacional que una incondicional adhesión afectiva o ideológica con aquellos*” (op. cit., pág. 157).

.....

## Bibliografía citada

- Amado, Ana (2009): *La imagen justa*. Cine argentino y política (1980-2007), Colihue, Bs. As.  
(2009b): “Memoria crítica y poéticas parricidas”, en María del Carmen de la Peza (coordinadora): *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de nación*, Prometeo, Bs. As.
- Aguilar, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos editor, Bs. As.
- Benjamin, Walter (1988): “Una imagen de Proust”, en *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*, Taurus, Madrid.  
(s/f): *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*; traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile.
- Calveiro, Pilar (2005): *Política y/o violencia*, Norma, Bs. As.
- Casullo, Nicolás (2004): *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*, Norma, Bs. As.

- Catanzaro, Gisela (2004): "Nación, imaginación y materia: Para una crítica de las comillas", en E. Vernik (comp.): *Qué es una nación. La pregunta de Renan revisitada*, Prometeo, Bs. As.
- Cragnolini, Mónica (2002): "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida", *Escritos de filosofía*, Academia Nac. de Ciencias, Bs. As.
- Derrida, Jacques (2002): *Spectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Editora Nacional, Madrid.
- Grüner, Eduardo (2005): *La Cosa política o el acecho de lo Real*, Paidós, Bs. As.
- Kohan, Martín (2004): "La apariencia celebrada", en *Punto de vista* n° 78, abril-2004.
- Noriega, Gustavo (2009): *Estudio crítico sobre Los rubios*, picnic editorial, Bs. As.
- Renan, Ernest (2001): "¿Qué es una nación?", en Fernández Bravo (comp.): *La invención de la nación*, Manantial, Bs. As.
- Reyes Mate, Manuel (2003): *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Trotta, Madrid.
- Schmucler, Héctor (1995): "Formas del olvido", en *Confines* n° 1, Bs. As.
- Todorov, Tzvetan (1998): *Les abus de la mémoire*, arléa, París.
- Verzero, Lorena (2009): "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil", en Feld y Stites Mor (comp.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Bs. As.

### **Claudio O. Véliz**

Lic. en Sociología-UBA

Maestrando en Comunicación y Cultura-UBA

Director de Cultura y Comunicación Social-UTN

[ninoveliz@yahoo.com.ar](mailto:ninoveliz@yahoo.com.ar)

Mesa temática n° 8