

## **Los relatos de la memoria desaparecida**

Por Jorge Luis Marzo. 2008

(Publicado en María Ruido (ed), *Rosebud*, CGAC, 2008)

*La memoria que buscamos recibe su forma del desierto al que se opone*  
Italo Calvino

### **1. Los medios ante la ausencia**

En la prisión de Tuol Sleng (Phnom Penh, Camboya), más conocida como S-21 por el código secreto empleado en el sistema carcelario durante el régimen de los Khmers Rojos (1975-1979), fueron torturadas, asesinadas y “desaparecidas” unas 20.000 personas. La cifra total del genocidio camboyano se estima entre el millón y medio y los tres millones de personas.

En una de las salas de lo que en su día fue la prisión, y que hoy es el Museo del Genocidio, se proyecta una película documental que rastrea aquellos hechos<sup>1</sup>. En una de las escenas, el pintor Vann Nath, antiguo prisionero y uno de los siete únicos supervivientes conocidos del campo, se enfrenta a las miles de fotografías (tipo ficha policial) realizadas por los guardias a los detenidos cuando estos ingresaban. Ante ese universo de rostros, todos diferentes pero igualados gracias al mismo encuadre fotográfico, el pintor habla de “lo que fue pero desapareció”, del torbellino de memoria que cada instante de flash conlleva, pero admite que aquellas fotos difícilmente pueden “explicar lo que pasó”, sino sólo mostrar a quienes les pasó y la magnitud silenciosa de lo sucedido.

Al rato, frente a la cámara de cine, el artista camina frente a sus pinturas (óleos de medio tamaño en los que plasmó las diferentes torturas que se

---

<sup>1</sup> S-21: *The Khmer Rouge Killing Machine*, dirigida por Rithy Panh en 2003.

inflingían<sup>2</sup>) acompañado de uno los exguardias mientras le interroga amablemente sobre si es verdad o no lo que está representado en sus obras. El exguardia asiente con calma, en voz baja y dibujando un esbozo de sonrisa que sólo cabe interpretar como un gesto avergonzado de anulación consciente de toda emoción.

Este documental no sólo representa un intento de bucear en las brumas de un terror “innombrable” o “invisible”; no busca únicamente poner en palabras o imágenes lo que las modernas técnicas de exterminio se encargan de hacer desaparecer, sino que supone toda una reflexión sobre la condición de la imagen a la hora de hablar de la memoria, de la memoria de los otros y de su influencia en nuestra propia capacidad de convertir el pasado en historia, de recuperar el presente negado gracias a un arte que busca sustraer a la historia de la nada, de arrancar a la historia del ruido de los signos creado para dejar la nada intacta, “pues no todo el pasado se realiza en el pasado, advertía Walter Benjamin; parte de él es el modo de resistir las imposturas de lo actual, no sólo como archivo o sepultura, sino como lucha contra esa rutina de llenar de signos para vaciar de hombres y mujeres.”<sup>3</sup>

El documental en cuestión es un excelente análisis de la jerarquía de “objetividad” que se produce entre los diferentes formatos de la imagen cuando ésta busca rescatar la memoria histórica de su propia ausencia. Cine, video, fotografía, pintura... ¿Cuál de esos formatos vehicula mejor lo que pasó en el campo S-21? ¿Es la fotografía –como dice Nath– inútil como forma de relato, quizás porque la propia máquina siempre estuvo al servicio de las exigencias administrativas de la desaparición? ¿Importa esa contaminación, en todo caso? ¿Lo es más la pintura, quizás porque en ella

---

<sup>2</sup> Para ver las obras: <http://www.providence.edu/art/cambodian/v-nhat.html>

<sup>3</sup> Carlos Ossa, “El jardín de las máscaras”; en Nelly Richard (ed), *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 73-74

no reside ninguna exigencia de objetividad? ¿Qué valores de lectura aporta la escultura, el monumento, el mausoleo, el memorial? ¿Es el video y el cine documental una herramienta eficiente y suficiente al registrar las voces de los testigos, de los documentos, de los supervivientes? ¿O el cine de ficción, con la impronta de una imaginación que siempre falseará el horror para hacerlo consumible, interpretable?

Aunque importantes, éstas no quieren ser las preguntas últimas que se hace el director de la película. Parece querer ir un poco más allá: ¿Cómo lidiar con el vacío de las vidas y de las palabras suprimidas? ¿Cómo se gestiona el relato de la muerte masiva y anonimizada? ¿Cómo se cuentan los martirios de los demás y sus experiencias en el dintel que separa la existencia del silencio? ¿Cómo hacerlo cuando las palabras pueden erigirse fácilmente en un insulto frente a lo descomunal de unas tragedias para las que el lenguaje no está preparado? ¿Puede el arte superar los límites que el horror impone a las palabras o redimir las palabras utilizadas en el horror? Pero... ¿no deberíamos desechar esa retorcida relación entre hechos “inconmensurables” y palabras? ¿no deberíamos incluso volver a utilizar todas las palabras e imágenes aún a costa de “faltar en cierto sentido al respeto” de las propias víctimas a fin de contar realmente lo que pasó?

Todas estas cuestiones adquieren especial interés a la luz de las muy abundantes prácticas artísticas contemporáneas enfocadas a cuestiones de memoria histórica. Centenares de obras de todos los formatos, en todos los lenguajes y en numerosas geografías se han constituido como formas de superación de los silencios, de las desapariciones, de las manipulaciones de signos destinadas a camuflar la memoria otorgándole forma de simple pasado. El siglo XX representó la implementación de nuevas técnicas de supresión basadas en ideologías burocráticas y totalizadoras: los genocidios coloniales, el de Armenia por los turcos, el de Ucrania bajo Stalin, la industria nazi del exterminio, la China ocupada por

Japón: planos secuencia de montones de miles de cráneos apilados en edificios de Camboya o panorámicas de enormes cantidades de cadáveres inertes en los campos y caminos de Ruanda. Todos esos acontecimientos se definen por su indefinición, por ser de una magnitud cuya escala emborrona la posibilidad de contarlos, porque tampoco sus víctimas pueden contarse. La relación entre “contar” como relato y “contar” como suma es exactamente proporcional cuando nos hayamos ante la magnitud: se pierde el sentido de ambos actos. ¿Cómo, entonces, articular un lenguaje que “haga justicia”, que coloque los hechos en un plano de recuerdo, pero al mismo tiempo de debate? ¿Cómo puede el arte –el contemporáneo, por ejemplo– ayudar en este dilema narrativo?

De la misma manera que en el genocidio judío perpetrado por los nazis no son los muertos los que verdaderamente asustan, sino el proceso para matarlos y para morir, el relato de lo ocurrido, la necesidad de sacar del secuestro a ese “universo extinguido” también se enfrenta al mismo problema: no asustan las palabras, sino la responsabilidad de generar un lenguaje, un proceso lingüístico capaz de dotar de sentido lo que no lo tuvo. Si, como decía Goebbels, la política nazi se define como el arte de volver posible lo que parecía imposible; ¿qué hacer con las palabras “indecibles” para devolverles su posibilidad? ¿Cómo revertir su situación? O, en un sentido contrario, si “el hombre es capaz de hacer lo que es incapaz de imaginar”<sup>4</sup>, ¿cómo imaginar lo que ya se hizo? ¿cómo plasmarlo? ¿podemos contar lo que en realidad no podemos imaginar que nos pase a nosotros? ¿cómo podríamos imaginar lo que creemos no ser nunca capaces de hacer?

Jean Louis Déotte ha escrito: [La comunidad de la sensibilidad respecto a la desaparición, tras la Segunda Guerra Mundial] “se reconoce en ciertas

---

<sup>4</sup> René Char, *Fureur et mystère*, Gallimard, París, 1998

instituciones como *Amnesty International*, pero también en obras de arte. Estas obras no sirven de soporte, de infraestructura o de suelo a la comunidad ética o política, sino más bien de balizas. Esta comunidad no obra: no se constituye en las obras. Las obras no le dan identidad, no son lugares de la memoria ni monumentos. Al contrario, señalan que lo que nos conmueve no puede ser el heroísmo de algunos, ni tampoco la imaginación de la barbarie, sino el sentimiento de un derrumbe del sentido”.<sup>5</sup>

He aquí el meollo de la cuestión: un arte al servicio de una restauración del sentido, un arte dedicado a restaurar la posibilidad de pensar la verdad, de utilizar las palabras y las imágenes, a pesar de que en el proceso mismo habrá, quizás, que repensar el papel de las víctimas en el relato.

## 2. El secuestro de las palabras

*No nos saludaban, no sonreían; parecían oprimidos, más aún que por la compasión, por una timidez confusa que les sellaba la boca y les clavaba la mirada sobre aquel espectáculo funesto.*

Primo Levi (*La tregua*<sup>6</sup>), relatando el día en que fue liberado de Auschwitz por soldados soviéticos.

Levi cuenta también la historia de Hurbinek, “el niño que no era nadie”, y que a los tres años murió en Auschwitz sin conseguir decir otra palabra más que un incomprensible “massklo o matisklo”: “Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías”, anotó el escritor italiano. Levi se convertía en albaceas de la existencia de Hurbinek.

---

<sup>5</sup> Jean Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”; en Richard, *Políticas y estéticas...*, p. 150

<sup>6</sup> Primo Levi, *La tregua*, El Aleph, Barcelona, 2002 (Milán, 1963)

“La mística del vacío”: así describió Levi la experiencia del horror durante el holocausto. Una experiencia basada en la aniquilación del hombre y de su palabra, en la supresión absoluta del lenguaje y de la capacidad de recordar a quienes no pudieron manifestar su existencia. Por ello, dedicaría el resto de su vida a registrar, a reconocer entre las brumas de la memoria, a todos aquellos que “no eran nadie”, hasta que se quitó la vida en 1987, quizás reconociendo en parte la frustración misma del lenguaje.

Esa mística elaborada, no por la espiritualidad, sino por el terror, no sólo había hecho desaparecer a una cantidad ingente de seres humanos, sino que incluso habría pulverizado el sentido mismo de las palabras, del lenguaje, en la medida en que ninguna expresión podría jamás transmitir lo que pasó sin utilizar las palabras mismas con las que los verdugos actuaron<sup>7</sup> y sin traicionar la necesaria distinción entre victimario y víctima. Esta idea, resumida en la conocida frase de Theodor Adorno “escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro”, es profundamente inquietante y ha supuesto el gran caballo de batalla de todo discurso enfrentado a la memoria de la “desaparición”. Tan problemática es, que el propio Adorno se retractaría un poco más tarde: “El sufrimiento perenne tiene tanto derecho de expresarse como los torturados lo tienen de gritar. De ahí que pudo ser equivocado lo que dije”.

“Cuando nos encontramos cara a cara con las fotografías del S-21, sufrimos una pérdida de las palabras”, escribió David Chandler<sup>8</sup>. El historiador Alain Forest, tras visitar el S-21 en 1982, anotó: “Es más fuerte que yo y no hay ninguna posibilidad de pensar o escribir sobre ello. Instintivamente, he metido la cabeza entre los hombros”<sup>9</sup>. Cuando Boris

---

<sup>7</sup> En este sentido, es muy sugerente la lectura del ensayo del filólogo alemán Viktor Klemperer, *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Minúscula, Barcelona, 2001 (Leipzig, 1975)

<sup>8</sup> David Chandler, *Voices from S-21*, Silkworm Books, Bangkok, 1999, p. 111

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 144

Pasternak viajó por las granjas colectivas de la Unión Soviética en los años 30, donde centenares de miles de personas fueron obligadas a morir de hambre dijo: “Lo que vi, no podía expresarse en palabras. Había una miseria tan inhumana, tan inimaginable, un desastre tan terrible que me empezó a parecer casi abstracto; no encajaba en el marco de la conciencia. Cai enfermo a causa de ello.”<sup>10</sup>

Marcelo Suárez Orozco, estudiando la actitud de aquellas personas que han rechazado confrontar análisis sobre los desaparecidos y las torturas en la dictadura militar argentina (1976–1983), señala cómo éstas expresan que “los materiales son simplemente demasiado siniestros para poder realizar cualquier tipo de análisis distanciado. Cualquier intento de analizar los materiales violentaría inmediatamente una cuestión inmensamente compleja y delicada. Al final, el análisis reproduce meramente el discurso de la violencia, sólo que en otro idioma.”<sup>11</sup> Suárez Orozco argumenta que el análisis del horror debe realizarse, aún cuando los materiales en cuestión sean “tan espeluznantes que nunca se pueda conseguir una distancia respecto al terror”. Incluso eso puede ser positivo, añade, porque el terror es parte de nuestra vida cotidiana.

En muchos de los países que han sufrido esas tragedias, se han producido a posteriori procesos políticos que, lejos de enfrentarse a la desgarrada memoria de lo acontecido, han conducido a dinámicas enquistadoras, amnésicas o directamente encubridoras de su historia reciente. Alemania o Japón tras la Guerra Mundial; o más recientemente España, Chile, Argentina, Camboya, Paraguay, Perú, Bolivia, Guatemala, Sudáfrica y otros

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 144

<sup>11</sup> Marcelo Suárez Orozco, “A Grammar of Terror: Psychocultural Responses to State Terrorism in Dirty War and Post–Dirty War Argentina”; en Carolyn Nordstrom and Jo Ann Martin (eds), *The Paths of Domination, Resistance and Terror*, University of California Press, 1992; cit. en Chandler, p. 145,

países (muchos de ellos del antiguo bloque comunista) han emergido del horror militar o policial a través de “transiciones” democráticas que, demasiado a menudo, han apostado por leyes escritas o tácitas de “reconciliación” y “punto final”. La mayoría de estas concesiones a los actores principales y secundarios responsables del horror, en aras a alejar el espectro golpista o a fin de no socavar determinados estatus empresariales, políticos o sociales, no han hecho otra cosa que contribuir a que la memoria histórica se haya constituido como un simple apéndice en los libros escolares, y que, así, la historia haya devenido simple pasado: “El tema no es la desaparición, sino la desaparición de esa misma desaparición en una cotidianidad construida sobre el olvido y la articulación de los discursos de la reconciliación y de la transición.”<sup>12</sup>

En concreto, los debates sobre la memoria histórica y los desaparecidos en las dictaduras de España, Chile o Argentina han venido dominados por unos medios de comunicación y unos procedimientos administrativos y judiciales tan volcados en la ilusión de la “normalización” que finalmente éstos se han convertido en los artífices de un cuasi-negacionismo de los efectos de las décadas del terror: “El formulismo y el tecnicismo del consenso frustraron así una manera –necesariamente polémica– de hacer memoria”.<sup>13</sup> Si no hay efectos tan tremendos, ya que las sociedades pueden llegar a pactar en sus propios senos doloridos–parecen decir estos estamentos–, emprender causas legales de restauración de la memoria sería contraproducente para el proceso democrático. Para estas actitudes, el rescate de la memoria parecería como abrir la caja de pandora y resucitar los enconos que habrían dado paso al terror, como si el terror fuera siempre resultado de dos posiciones legítimas, justificando, por tanto, el aplastamiento de una de ellas a manos de la otra: “Se ha insistido

---

<sup>12</sup> Sergio Rojas, “El contenido es la astucia de la forma”, *Chile. Arte extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*, Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Fondart, Santiago de Chile, 2006, p. 47

<sup>13</sup> Nelly Richard, “Presentación”; en Richard, *Políticas y estéticas...*, p. 10

en convertir al pasado en una amenaza, en el archivo donde descansan todas las cegueras, en el cementerio de nuestros errores, en una especie de Sida social tratando de infectar la inmaculez de un pacto, la estabilidad de un estado, la estética de clase media de un país de domingos de *malls*. ¿Para qué recordar? No es el caso de rememorar y sentarse a beber imágenes difusas, llenas de incertezas como el testimonio que las delata, sino de recuperar el presente negado”, ha escrito Carlos Ossa.<sup>14</sup>

En España, por ejemplo, el reciente debate sobre la memoria histórica es un vivo ejemplo de un ejercicio pactado de amnesia, que se ha descrito globalmente como “ejemplar”. Treinta años después (2007) del primer gobierno elegido en las urnas (1977), se debatía por primera vez en el Congreso de los Diputados la “Ley de la Memoria Histórica”. La gran mayoría de medios de comunicación, y la mitad del parlamento, se han enzarzado en un debate sobre la idoneidad y necesidad de la iniciativa, defendiendo unos la necesidad de preservar “también” la historia misma de la dictadura y relativizando otros el impacto que la Ley –y su propuesta de desenterrar a las víctimas anónimas, “desaparecidas”, del Franquismo– tendrá sobre una sociedad que es definida como “moderna”, precisamente por haber superado la violencia de los enfrentamientos ideológicos. La presión sobre el debate ha sido tal, tanto desde la izquierda como desde la derecha, que la Ley se redactó finalmente con un perfil de mínimos.

Es en este contexto, que cobran especial importancia las reflexiones de algunos intelectuales sobre la diferencia a la obra de operar sobre esas aguas pantanosas: “Hay que enfrentar las *políticas del recuerdo* a las *tecnologías de la desmemoria*”, ha escrito la chilena Nelly Richard.<sup>15</sup> Unas *políticas del recuerdo* que deben basarse tanto en el estudio de las personas, organizaciones, técnicas, procesos y dinámicas mismos que

---

<sup>14</sup> Carlos Ossa, “El jardín de las máscaras”; en Richard, *Políticas y estéticas...*, pp. 73–74

<sup>15</sup> Nelly Richard, “Presentación”; en Richard, *Políticas y estéticas...*, p. 10

auspiciaron y guiaron el terror como en la restitución del nombre, imagen y actos de las víctimas y en el cultivo de una “solidaridad sensible” hacia quienes pagaron personalmente lo que otros muchos entonces defendían y que ahora también blanden en nombre de la libertad y el estado de derecho. Las *tecnologías de la desmemoria*, por el contrario, se constituyen en los dominios de los medios de comunicación y de entretenimiento; en el terreno de las artes públicas y privadas (publicidad); en la jurisdicción de políticas educativas y legislativas tendentes a poblar de ruidos, de signos equívocos (supuestamente neutrales) los imaginarios sociales; pero también en el marco de unos procesos historiográficos y artísticos, que, o bien se agarran con sospechosa vehemencia a las tesis de la “inadaptabilidad del lenguaje”, o bien “se agotan en la lógica del *documento* o del *monumento*”.<sup>16</sup> No pocas obras de arte en España parecen dedicarse a vehicular esa misma lógica de estado. Y precisamente porque hablar del Franquismo era algo contrario a la tradicional visión “autorreferencial” del arte español y un tema que no cuadraba con el carnaval de democracia y modernidad con el que el país se arropó.

### 3. La ilusión de la proximidad

Una parte cada vez mayor de los trabajos artísticos de los últimos años inciden abiertamente en la lectura de los fenómenos sociales, psicológicos, políticos y culturales que modelan la construcción (y la destrucción) de la memoria colectiva e histórica<sup>17</sup>. Dos comunes denominadores hay entre muchos de ellos: que intentan partir de una interpretación del registro en clave de deconstrucción, y que cuestionan los límites tradicionales entre lo subjetivo y lo objetivo como paradigma hermenéutico.

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 11

<sup>17</sup> Esta sección del texto toma prestadas algunas ideas ya desarrolladas en el catálogo de la exposición *Líneas de Mira*, comisariada por Amparo Lozano para el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria (2007); J. L. Marzo, “Arte, objetividad y compromiso”.

Se elaboran cientos de metáforas y alegorías partiendo de filmaciones, fotografías y demás documentos sólidamente verificables. En ese sentido, la progresiva *audiovisualización* de las prácticas artísticas, que algunos autores han señalado como uno de los principales vectores de inflexión<sup>18</sup>, no hay que verla tanto como una voluntad de espectacularización sino más bien como una búsqueda de la objetivación de la obra de arte que rehuya del autor como gancho de su legitimidad. La *reporterización* de muchas obras así lo indica. El registro parece consolidarse alrededor de la información, tradicional anatema en el universo mental del formalismo.

El recurso, cada vez más utilizado, de la narración documentalista puede tener muchas razones de ser. La disposición a implicarse en cuestiones directas de la vida social y política es evidentemente una de ellas, alejadas ya ciertas sensibilidades etéreas y brumosas autorreferencias. La búsqueda de una *transparencia* que acote el secretismo culinario habitualmente asociado a la personalidad artística también habría que verla en esta dirección.

En este sentido, me preguntaba hace un tiempo<sup>19</sup> acerca de la posible transformación del valor de lo objetivo en el medio fotográfico de la información gracias a la enorme difusión de las cámaras digitales y al cruce entre éstas y la distribución en la red. La proliferación de la tecnología portátil de grabación y emisión de imágenes, de la que se nutren buena parte de las noticias que consumimos en la actualidad, ha provocado una evidente crisis en la percepción de “objetividad” y “realismo” informativo, otrora patentes exclusivas de los periodistas. No es la tecnología responsable de ese desplazamiento, como se piensa tan a menudo bajo la batuta del determinismo industrial, sino que esta crisis deriva del fracaso

---

<sup>18</sup> Gabriel Villota, [http://www.arteleku.net/4.1/zehar/6061/Villota\\_es.pdf](http://www.arteleku.net/4.1/zehar/6061/Villota_es.pdf)

<sup>19</sup> J. L. Marzo (ed), “Introducción”, *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 7-22

en la consecución de unos medios de formación e información independientes.

Es conveniente plantearse esta cuestión especialmente en el terreno de las prácticas artísticas que discurren por los campos de la memoria. El uso de planteamientos técnicos de narración, antes propiedad de los media, pero también la creciente apropiación de métodos sociológicos, antropológicos y archivísticos en los procesos y obras artísticas, responden a una necesidad, por no decir urgencia, en acercarse a los temas escogidos desde perspectivas de registro cada vez más supuestamente “objetivables”. Pero, ¿quién legitima lo “objetivo”? ¿y qué es lo objetivo cuando tratamos de memorias ajenas? El artista y antropólogo Pep Dardanyà ha señalado atinadamente el auge de los “artistas etnógrafos” (expresión prestada del crítico Hal Foster) entre aquellos creadores que se definen por hacer “arte social”, junto al uso creciente de técnicas procedentes de las ciencias sociales: “[...] utilizan una técnica conocida como el *mapeado etnográfico* que consiste en decidir un espacio, físico o simbólico, de actuación y hacer una inmersión en él, desgranar los diferentes significados y reordenarlos con una actitud interpretativa”.<sup>20</sup> Sin embargo, la reciente apropiación del “trabajo de campo” por parte de muchos creadores, y la asunción de una actitud “cronista” de aquellas realidades sepultadas por los discursos institucionales no parece venir acompañada de una reflexión paralela sobre el carácter contradictorio del observador en este proceso, tal y cómo advierte Dardanyà. El gran debate de la antropología y de la sociología recientes ha sido el análisis del observador antes que el estudio de lo observado. La pujanza del recurso a la entrevista en muchos de los trabajos creativos con voluntad de “objetividad” no puede esconder el hecho de que, por el simple acto de poner un micrófono y una cámara frente a alguien, el observador está automáticamente manipulando a su

---

<sup>20</sup> Pep Dardanyà, “Contaminats i contaminants”, *Boletín del Centre d’Art Santa Mònica*, Barcelona, no. 30, diciembre de 2006, pp. 11–13

interlocutor, a su objeto de estudio, a su *documento*. No parece que éste sea un motivo de reflexión: se hacen propias herramientas de otras (digamos) disciplinas, pero sin tener en cuenta el aparato crítico que las utilizaba. No obstante, este aspecto, presente en muchas de las prácticas creativas actuales no puede leerse sino a la luz de una perspectiva más amplia y compleja. Si, por un lado, podemos sospechar la presencia de restos del tradicional *kunstwollen* formalista; esto es, que el artista *puede y debe* sustraerse a los condicionantes metodológicos y éticos de las herramientas y medios, entrando en paradoja con unas prácticas de dimensión social que persiguen precisamente liquidar la subjetividad romántica, tampoco es menos cierto que, en la percepción de lo artístico, la capacidad de subvertir las lógicas dominantes del pensamiento administrativo tiene una ascendencia de la mayor importancia.

La comunión contradictoria entre el préstamo de métodos de investigación social pero exentos de su propia carga crítica y la apropiación de la tecnología a fin de reescribirla exenta de determinismo marca los límites del terreno lodoso en el que la práctica “deconstructiva” tiene lugar. Es justamente esta situación la que define al arte actual como un *conflicto eminentemente cultural*. El desplazamiento problemático de un entorno de reflexión acotado en el “entorno arte” hacia un gran marco en el que las preguntas y respuestas deben generarse en entornos socialmente más amplios, siluetea indeleblemente toda aproximación artística a lo “objetivo”. Pero también a los contextos en donde esa objetividad desea manifestarse.

La difusión en el ámbito artístico de modelos técnicos y narrativos procedentes del cine, de la televisión, y también de otros entornos más alejados, como el propio activismo social y político (¿o, más bien, el uso de los medios en los entornos activistas?), también es posible leerlo por la voluntad de muchos creadores en cruzar terrenos disciplinares y

contextuales que ayuden a romper la tradicional valla existente entre arte contemporáneo y público. Ello se consigue pocas veces, fundamentalmente porque la presión que ejerce el contexto artístico sobre sus propios actores es demasiado poderosa, pareciéndose a veces a una especie de “síndrome de Estocolmo”, por el que la víctima de secuestro no sabe vivir sin un dictado claro sobre sus objetivos. En este sentido, el contexto del arte favorece una dinámica múltiple y paradójica respecto a la visibilidad de las obras: por un lado, una obra de arte adquiere una visibilidad en un entorno codificado como artístico (léase un museo o una bienal, por ejemplo) que no conseguiría en el anonimato de los signos visuales de la calle o de otro espacio no destinado al arte. Pero, por otro lado, una obra de arte, una vez camuflada en un contexto en el que nadie la espera, puede producir cortocircuitos y *bypasses* de sentido que difícilmente logrará en un entorno significado artísticamente.<sup>21</sup>

Si la codificación artística no se produce en el objeto sino en el contexto en el que éste se presenta, parece lógico que muchos artistas deseosos de romper con el estatus de la obra como “monumento que da sentido a la plaza” quieran poner toda la atención, por el contrario, “en la plaza que connota al monumento”. Ello puede explicar el enorme énfasis que muchas prácticas actuales dan a la idea e imagen del *proceso*, tanto intrínsecamente creativo como de la constitución del tema elegido. A menudo, este recurso se emplea precisamente para “objetivar”, mostrando los condicionantes “objetivos” que afectan la “forma de la memoria”. Sin embargo, la sensación última ante muchos de los resultados subraya más bien una dirección contraria: la monumentalización de esos condicionantes, de los pliegues, de las líneas de fuga: la estetización, mediante el recurso

---

<sup>21</sup> Tengo en mente aquí las obras de algunos artistas chilenos durante la dictadura de Pinochet, como Luz Donoso, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, el Colectivo de Acciones de Arte, o Yeguas del Apocalipsis. Para una lectura más profunda de estos artistas, ver Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007

a la reporterización, de los elementos menos visibles que constituyen los diversos fenómenos de una realidad multidimensional como es cualquier relato del pasado.

Por todo ello, la pretensión del registro objetivo, la voluntad de devenir “escriba” de los procesos deconstructivos del relato histórico que hemos y seguimos heredando, y el interés por sustraerse a una memoria formalista incapaz de abandonar el dictado de un presente endógamo, entran en colisión con una falta de expectativas críticas respecto al entorno perceptivo en el que informamos de nuestra actividad artística. Todas estas paradojas no hacen mejor o peor una práctica determinada en el dominio del arte, pero si la promueven en el dominio general y complejo de la cultura como una práctica artística más, identificándola con el ejercicio oficial de “normalización” histórica.

La aplicación de un formato de “registro” (en especial, la entrevista a supervivientes, familiares o victimarios) a las investigaciones históricas conlleva ciertos problemas. Tal y cómo señala Bernard Bruneteau en relación a algunos trabajos sobre el Holocausto, “al intervenir con la investigación histórica convencional, al convertir la memoria en historia, [los libros de memoria y de recuerdos] han privado en ocasiones a la historia del genocidio de un pensamiento crítico y contextual, contribuyendo a magnificar la idea de la unicidad en relación con la totalidad del acontecimiento”.<sup>22</sup> La búsqueda incesante de testigos oculares o contextuales de la *memoria suprimida* se ha convertido en una de los recursos artístico-documentales más utilizados en las reconstrucciones del sentido. Ello es sin duda casi obligatorio, pues es en el portador vivo de la memoria en donde podemos encontrar rastros “vivos” de lo que pasó. No obstante, presentar esos testimonios sin una contextualización del *por qué*

---

<sup>22</sup> Bernard Bruneteau, *El siglo de los genocidios*, Alianza, Madrid, 2006 (Paris, 2004), p. 158

deseamos recordar, conduce a una estetización del documento que ahonda en una lectura del pasado como simple registro, como simple anécdota, como simple catálogo.

Parte de la lógica que guía esa obsesión por el *documento ensimismado*, como ya hemos señalado, tiene que ver con la necesidad de cubrir la deuda histórica con las víctimas, con los rostros, con los nombres. De ahí, la importancia que la fotografía ha tenido históricamente en este proceso. Artistas como Christian Boltanski, por ejemplo, han volcado toda su reflexión en deconstruir y resignificar la imagen de la víctima. Quizás quepa recordar aquí, al hablar del papel de la fotografía en los registros de entrada de prisioneros en los campos nazis o en las prisiones secretas de los Khmeres Rojos, lo que Gilles Deleuze señaló sobre las fotos de identidad, que “son producto de las sociedades disciplinarias y que contienen dos polos: la firma, que indica el individuo, y el número de matrícula, que indica su posición en una masa”. La fotografía como medio de restauración de la memoria histórica ha debido enfrentarse al dilema de cómo “nombrar” a los desaparecidos evitando el uso del formato disciplinario.

La fotografía adquirió un estatus tan grande en este tipo de procesos precisamente porque coincidía con las demandas de *habeas corpus* (obtener los cuerpos), en abierta oposición al *inexistencialismo* administrativo en el caso de los desaparecidos: “el arte sólo puede reencontrarse en la fotografía (Barthes), en la huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte”<sup>23</sup>. Algo de eso hay también en el uso del video-reportaje. El empleo de los relatos de supervivientes o testigos, y en especial de la reconstrucción ficcionada o acompañada de documentación paralela de algunos de los

---

<sup>23</sup> Jean Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”; en Richard, *Políticas y estéticas...*

asesinatos o de los procesos posteriores de cada caso, hunde sus razones en la urgencia de dar visibilidad lógica a hechos que alcanzan un grado tal de horror que prácticamente parecen quedar exentos de sentido.

#### 4. La distancia

“Una de las tragedias de escribir sobre las tragedias es que el peso y la textura de las palabras importan excesivamente, porque el sufrimiento necesita una medida de gracia para ser soportable a los demás”, ha señalado Jonathan Spence.<sup>24</sup> La cuestión radica, entonces, en cómo superar ese desierto lingüístico del que la memoria recibe su forma, siguiendo las palabras de Italo Calvino.

David Rousset afirmó, en su referencial estudio del universo concentracionario nazi, que “los hombres normales no saben que todo es posible. Incluso si los testimonios obligan su inteligencia a admitirlo, sus músculos no creen”.<sup>25</sup> Es, por tanto, perentorio reflexionar sobre los modos de transmitir los hechos de pasado, sin olvidar el dolor real que cuestiona nuestra capacidad de juzgar las cosas con equilibrio, pero sin dejar de lado que el análisis del horror también incide en nuestra manera de pensarlo en el presente. La elección del modo en que nos sumergimos en el terror de los desaparecidos condiciona directamente la forma en que nos pensamos como reconstructores de la memoria.

Toda reflexión sobre esta cuestión pasará inevitablemente por la idea de distancia, forzando por tanto los límites impuestos entre lo subjetivo y lo objetivo en la elaboración del relato. No poco de este debate marcó en sus días el fenómeno de lo posmoderno. Lyotard, a principios de los años 80,

---

<sup>24</sup> Jonathan Spence, “In China’s Gulag”, *The New York Review of Books*, 10 Agosto 1995

<sup>25</sup> David Rousset, *L’Univers concentrationnaire*, Les Editions de Minuit, París, 1989

definía la postmodernidad como el fracaso de la modernidad porque “lo que ahí aconteció [refiriéndose al Holocausto] no es recuperable por ninguna dialéctica”<sup>26</sup>; esto es, ya no es posible sostener con claridad el límite entre lo que puedo decir que es experiencia y lo que es ajeno, lo que es un ámbito ficcionado y lo que lo es “históricamente propio”. Si ya no hay víctimas ni victimarios que entrevistar, la reconstrucción del *sentido desaparecido* se hace insostenible, se hace fascista.

Esto mismo es precisamente lo que el filósofo chileno Sergio Rojas ha resumido con enorme acierto: “La memoria no sería nunca algo totalmente “propio” pues suele comportarse de un modo que resulta extraño a una supuesta soberanía por parte del “sujeto” o de la “conciencia”, al punto de parecernos más una superficie o un cuerpo de inscripción antes que una “facultad”. Incluso, podría pensarse que el “recordar” significa, en este contexto, algo así como “no poder olvidar” [...] La memoria en general no sería prioritariamente la “capacidad” de recordar, sino más bien la *necesidad* de recordar. Más que un recurso, expresa una *falta de recursos*.”<sup>27</sup> Esa falta de recursos a la hora de explorar la memoria coincide con la ausencia cada vez mayor de testigos, en parte debido al tiempo transcurrido, en parte a causa de una administración interesada de los documentos existentes. Todo ello lleva a una mayor ficcionalización del recuerdo y del relato histórico, de la mano del intenso sentimiento que da la “necesidad de recordar”, aún por encima de la “necesidad de acercarse a la verdad”. Con esto, no afirmamos aquí que la primera conduzca necesariamente a obviar la segunda, pero los riesgos son grandes.

Ha escrito Jean Louis Déotte: “Un arte en la época de la desaparición [...] nos obliga a reformular la concepción de las relaciones entre la historia del

---

<sup>26</sup> Jean François Lyotard, *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1988 (Paris, 1983), p. 63

<sup>27</sup> Sergio Rojas, “Cuerpo, lenguaje y desaparición”; en Richard, *Políticas y estéticas...*, p. 178

arte y la historia política, al no prestarse a las concepciones del arte como reflejo (Marx), como síntoma (Freud) o como testimonio y al alejarse a la vez de la concepción adorniana de un arte autónomo. [Asímismo] se encuentra más allá de la oposición benjaminiana entre valor de culto (arte de destinación, arte heterónimo) y valor de exhibición (arte autónomo), ya que tiene un valor de destinación, de resistencia, y que, sin embargo, se expone y se reproduce fácilmente. Planteamos la hipótesis de que este arte respeta una ley que le es exterior, heterónoma: una ley que lo insta a recoger y levantar a los vencidos de la historia, a los sin-huella, a los desaparecidos. [...] De ahí el recurso a la noción kantiana de *signo de historia* [...] ya que alude a que no existen relaciones inmediatas ni físicas entre quien actúa (puede ser una víctima) y el espectador, [por lo que] los “verdaderos” espectadores, aquellos cuya reacción va a expresar mejor el sentido del acontecimiento, son aquellos espectadores que no asistieron a la escena”.<sup>28</sup> Un argumento como éste hacia una plena “estética de la recepción” puede resultar muy útil a la luz de lo que aquí se pretende exponer: que existe un problema en la forma en que algunos trabajos artísticos entienden la reconstrucción del sentido de una memoria despedazada por el silencio que conlleva el horror; que, quizás, la utilidad de estas prácticas no reside únicamente en la “solidaridad” sino especialmente en la capacidad para narrar deconstructivamente qué entendemos por memoria cuando ninguno de nosotros estuvo *ahí*, y cómo podemos lanzarla al futuro cuando sabemos que no todo el pasado se realiza en el pasado y que parte de él es el modo de resistir las imposturas de lo actual.

---

<sup>28</sup> Jean Louis Déotte, “El arte en la época de la desaparición”; en Richard, *Políticas y estéticas...*, p. 149