

## COMUNICACIONES

---

### **Lecturas del archivo en manifestaciones artísticas sobre el pasado reciente argentino**

Haber, Magalí (CONICET/IIGG-FSOC-UBA)

Habitualmente los documentos históricos son considerados prueba fáctica y objetiva de lo acontecido, mientras que los testimonios pertenecerían a su dimensión subjetiva por tratarse de producciones narrativas o reflexiones de los sujetos una vez acontecidos los hechos. Derrida en su texto *Mal de Archivo* pone en crisis esta escisión al definir al archivo como voces supervivientes al momento de su registro que, en el presente, sin poder responder disponen de una respuesta. Al dotar al archivo de capacidad de respuesta pone en crisis la distinción entre testimonio y archivo -o entre función testimonial y documental- que se ocupa de situar al sujeto y al objeto de la historia en lugares pre-asignados. La propuesta de la presente ponencia es analizar una serie de manifestaciones artísticas sobre el pasado reciente argentino que sugieren nuevos usos y lecturas del archivo. Se analizará la relación entre lectura, escritura, infancia e interpretación del pasado en la obra teatral *Mi vida después* y en una obra de Lucas Di Pascuale.

Según Benjamin, el conocimiento del pasado tiene la estructura de la lectura, es decir, las imágenes pretéritas se vuelven legibles a partir de su actualización en el presente. El sentido, por lo tanto surgiría de estos encuentros entre momentos específicos del pasado con momentos específicos del presente que ponen en crisis al presente al recordar el pasado. Lo recordado concerniría entonces a aquello del pretérito que permanece pendiente, es decir, de imágenes no vistas antes de ser recordadas (Agamben, 2007). Partiremos entonces de la hipótesis de que estas producciones artísticas montan críticamente documentos y objetos como método de acceso a la verdad. Su política consiste en la rearticulación de sentidos, modos de ser y de pensar el pasado así como los dispositivos en que se reproduce la memoria. Quizás podríamos decir que es una forma de conocimiento cuyo modelo es la traducción, donde el sentido no depende de una: cito a Benjamin: “comparación de igualdades abstractas” sino de “la transferencia de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones” (Benjamin, 2001a: 69). Como ya se ha dicho innumerables veces, el sentido en la traducción no depende, o más bien se pierde, en la traducción literal que se atiene estrictamente a ley y su código; pero también cae en el sinsentido o en algo radicalmente otro cuando la libertad del intérprete es total. Benjamin define a la traducción, por lo tanto, más bien como una diagonal que atraviesa y roza al texto en lugares nunca tocados antes. Imposible que en tal práctica no se produzcan nuevos sentidos que transformen y expandan la propia lengua materna del traductor. Leer, precisamente siguiendo las huellas de este autor, puede pensarse tal vez como un ejercicio de memoria y traducción y; el conocimiento del pasado como una práctica interpretativa de lectura. Preguntarse entonces por la verdad del pasado es interrogarse por las condiciones temporales de la lectura. Pero ¿quiere decir esto que el pasado es inagotable, que sus huellas se pueden leer infinitamente? o más bien ¿de qué índole es la semejanza que hace coincidir súbitamente una imagen pasada con una presente? Según Derrida la transformación en los dispositivos archivantes transforma el contenido de lo

archivado, ¿pero esto quiere decir que las transformaciones en el sentido dependen del avance de la técnica? ¿se podría resolver diciendo que los dispositivos se adaptan y modifican también por la tensión que mantienen con sus contenidos? Pero, ¿podemos seguir hablando de contenidos? Dejaremos estos interrogantes para más adelante.

En *Mi vida después* los actores representan los años '70 disfrazándose de sus padres y recreando un día en sus vidas a partir de la repetición de sus gestos cotidianos. Estas narraciones se construyen montando fotografías y objetos que pertenecieron a sus padres por medio de lenguajes propios. Se valen de elementos y técnicas escolares aprendidas en la infancia; por ejemplo señalan las ciudades de las bases operativas del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) dibujando una estrella con un marcador rojo en un famoso mapa Rivadavia. También, al igual que los niños -que habitualmente lo hacen en descuidos de los padres- cometen el mayor de los sacrilegios posibles: dibujar bigotes y señalar poses y gestos sobre las fotografías. Otra de las intervenciones para representar el momento en que el padre fue obligado a afeitarse es dibujar su fotografía la barba con lápiz negro y luego utilizar la goma de borrar para eliminarla. También se utilizan autitos a los que se les desatornilla la parte de abajo para mostrar cómo se escondían las armas en los chasis de los autos. Sin embargo, quizás uno de los recursos que definen a la obra sea el uso que se hace de la ropa del pasado. En la primera escena de la obra una gran cantidad de *prendas* es arrojada desde arriba sobre el escenario.

**Prenda.** Según la vigésima segunda edición del diccionario de la Real Academia Española: (Del lat. *pignōra*, pl. n. de *pignus*).

3. f. Cada una de las partes que componen el vestido y calzado del hombre o de la mujer.

4. f. Cosa que se da o hace en señal, prueba o demostración de algo.

5. f. Cosa no material que sirve de seguridad y firmeza para un objeto.

6. f. Persona a la que se ama intensamente.

7. f. Cada una de las perfecciones o cualidades físicas o morales que posee una persona.

*Hombre de prendas.*

Luego de la pila de ropa aparece una de las actrices que relata que hace algunos años encontró un jean de su madre y que al usarlo se imagina en una moto con ella, cuando tenía su misma edad. A partir de aquel momento el pasado comienza a ser evocado, rememorado y representado, cada uno de los actores se irá disfrazando de alguno de sus padres y pondrá en acto escenas que recuerda y otras que le contaron. La ropa volverá a enfrentarse espectralmente al público en el último acto; solo que esta vez dispuesta sobre sillas y de modo tal que en esta segunda instancia su disposición la hará formar claramente figuras humanas.

Lucas Di Pascuale (2004-2005). Transcripción manuscrita del testimonio de Graciela Beatriz Daleo; en el Juicio a las Juntas Militares Argentinas (18 de julio de 1985, Buenos Aires):

“Durante el transcurso del año 2004 transcribí a mano, en letra cursiva y carillas simple faz, uno de los testimonios que forman parte del Juicio a las Juntas Militares argentinas realizado en Buenos Aires en 1985. Se trata del interrogatorio efectuado a Graciela Daleo. La transcripción manual fue una de mis maneras de estudiar en la escuela secundaria; transcribir fue reflexionar durante ese espacio entre la lectura y la escritura. Pienso que algunas veces logré retener lo que había escrito. Pero aunque no fuera así, el

transcribir era una especie de acto mágico; yo estaba convencido de que el texto permanecería en mí. La acción de transcribir, entonces, está ligada a la idea de tarea escolar. La tarea sería fijar en la memoria ese relato. Fijar en la memoria ese texto de carácter público. Y el resultado, este apunte, que no es un resumen porque no hay modo de resumir ese relato. La transcripción finalizó en 72 carillas, que luego fotocopie y encuaderné con broches y tela en el lomo”

La obra se pregunta entonces por lo que sucede entre la lectura y la escritura, por lo que se retiene y lo que se pierde en toda reescritura. Define a la transmisión del sentido como acto mágico. Esto recuerda la definición de la lectura que da Benjamin como fenómeno eminentemente telepático, es decir, como trasmisión de sentidos entre sujetos que no se hallan presentes físicamente en el mismo espacio. Otra de las dimensiones que señala el autor de la obra es la dimensión social de la memoria por medio de la escritura y cabría agregar que por supuesto también de la lectura. Ahora reflexionando un poco sobre las dos obras mencionadas: ¿Qué quiere decir esta persistencia de utilización de prácticas escolares y lúdicas en las lecturas actuales del pasado reciente?

La infancia, el juego o la capacidad mimética, más allá de ser considerada un estadio en el desarrollo del hombre, ha sido pensada a partir de su relación con el lenguaje (Benjamin, 2001b y 2007; Agamben, 2001). Aventuraremos decir que se trata del modo en que los significantes incomprensibles del mundo adulto son transformados en sentido a través de la repetición de sus enigmáticos gestos. No casualmente Benjamin define al teatro como sede de experimento de gestos, cito: “(...) que no tienen ya *a priori* un claro significado simbólico para el autor, sino que sobretodo son interrogados en ordenamientos y combinaciones siempre nuevas”. Dándole la palabra a Agamben, cito: “La crítica es la reconducción de la obra a la esfera del puro gesto. Esta esfera está más allá de la psicología y, en cierto sentido, más allá de toda interpretación” (Agamben, 2007: 313). Según el autor, allí las obras sobreviven a su envoltura formal y a su sentido conceptual ya que se emancipan del texto escrito y de un rol enteramente definido para, vuelvo a citar: “(oscilar) eternamente entre realidad y virtualidad, entre vida y arte, entre singularidad y genericidad” (Agamben, 2007: 313). Retomando lo dicho hasta aquí o la cita que hace la película *El Predio* al film de Haneke, la infancia – o la memoria- es una apertura a un *Código Desconocido*. Esta apropiación del código, o de lo desconocido, se basa en la percepción de una anestesia –de una percepción de una no percepción- es decir ocurre cuando resulta imposible apropiarse del lenguaje, de su código o del sentido. Si reservamos la palabra subjetividad para la dimensión política, es decir aquello perteneciente a la esfera de la palabra y la producción de sentidos; podemos sostener que en estos casos nos encontramos ante acontecimientos que no son de carácter subjetivo pero que sin embargo son su condición de posibilidad. Estaríamos entonces ante un modo de hacer experiencia, pero; entendiendo al concepto de experiencia ya atravesado por su condición moderna o técnica; esto es, de segunda mano, ya definible por su pobreza. Condición en la cual la narración ya no se halla ligada al cuerpo del narrador. Se podría incluso agregar que en la obra asistimos a un testimonio doblemente mediado. Los “actores” para testimoniar acerca de la propia *experiencia* testimonian sobre la *experiencia* de sus padres. Quizás todo esto se podría traducir a la siguiente pregunta: ¿Cómo testimoniar acerca de la mutilación, tortura, dolor y desaparición de cuerpos sin pretender ponerse, como dice Daney, en donde no sé está y cuando la transmisión de la herencia ya no está atada al propio cuerpo? Sin embargo, acá los actores son y no son actores y narran precisamente como el último

narrador; haciendo lo que en el presente era imposible: que la narración atravesase el propio cuerpo. Esto es, precediendo el relato por -o tal vez incluso produciendo una narración que se basa casi exclusivamente en el relato de las condiciones en que lo que se narra fue escuchado por primera vez. Aquí se trataría entonces del roce, ya que ya hablamos de todas las mediaciones que se producen y los separan, entre cuerpo y narración. Quizás tan sólo se trate de resonancias que provocan contactos breves entre cuerpos y afectos o afecciones que hacen posible instantes en los cuales el cuerpo sea algo más que materia biopolítica.

### **Referencias bibliográficas:**

Agamben, Giorgio (2007) *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo  
Benjamin, Walter (2001a) “La tarea del traductor” en *Illuminaciones IV*, Madrid: Taurus.  
(2001b) “La enseñanza de lo semejante” en *Illuminaciones IV*, Madrid: Taurus.  
(2007) “Sobre la facultad mimética” en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar.