

Educar la mirada: imágenes de la memoria colectiva

Gabriel Inzaurrealde

Universidad de Leiden, Países Bajos

<https://orcid.org/0000-0002-8822-648X>

Ana Paula Saab

Universidad Nacional de Luján, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-1527-4384>

Recibido: 10 de abril de 2024

Aceptado: 23 de julio de 2024

Resumen

Entre otras muchas cosas, la educación pública se ha ocupado siempre de regular las formas que adquiere el trato entre las generaciones. Ha sido la instancia donde se articula el legado de los mayores con las expectativas de los más jóvenes, el espacio de experiencia como diría Koselleck con el horizonte de expectativa. En la era de la digitalización y el algoritmo, las imágenes efectistas de la industria cultural, la infoesfera, así como la propaganda saturan el espacio comunicativo. Lejos de contribuir a una democratización radical de los contenidos, lo que aprecian distintos autores, es una progresiva automatización de los comportamientos. En este contexto es importante que la educación recupere los márgenes de indeterminación que le permitían escapar a la lógica de la rentabilidad capitalista. El trabajo con creaciones artísticas que involucran la memoria permite a nuestro entender desarrollar formas de sensibilidad alternativas. Ofrecemos una lectura de cuatro imágenes artísticas que, desde nuestra perspectiva crítica, podrían ser útiles como lugares de detención reflexiva. Se trata de explorar los modos en que estas obras o artefactos estéticos son singulares productores de sentido que dan forma a la memoria social, desplazando sus énfasis y provocando incorporaciones desde el inevitable presente en el que se generan (Pittaluga, Giordano y Escobar, 2016). El repertorio seleccionado para esta presentación incluye las obras de Bettini, “Recuerdos Inventados” (2002-2003), Guagnini, “30.000” (1999), RES, “Tosca memoria” (2012); y de Díaz Morales, “Pasajes” (2013).



Palabras clave: Imágenes de la memoria - Educación - Memoria - Espacio de imágenes - Terrorismo de estado - Prácticas de memoria.

Educating the gaze: images of collective memory

Abstract

Among many other things, public education has always been concerned with regulating the forms of interaction between generations. It has been the instance where the legacy of the elders is articulated with the expectations of the youngest, the space of experience, as Koselleck would say, with the horizon of expectation. But formal education has always been under the pressure of business logic that privileges training over intellectual emancipation. In the era of digitalization and algorithms, the effective images of the cultural industry, the infosphere, as well as propaganda, saturate the communicative space. Far from contributing to a radical democratization of content, what various authors appreciate is a progressive automation of behaviours. In this context, it is important that education recovers the margins of indeterminacy that allowed it to escape the logic of capitalist profitability. In our opinion, working with artistic creations that involve memory allows the development of alternative forms of sensitivity. We offer a reading of four artistic images that, from our critical perspective, could be useful as places for reflective pause. The aim is to explore the ways in which these works or aesthetic artefacts are singular producers of meaning that give shape to social memory, shifting its emphasis and causing incorporations from the inevitable present in which they are generated (Pittaluga, Giordano y Escobar, 2016). The repertoire selected for this presentation includes the works of Bettini, “Recuerdos Inventados” (2002-2003); Guagnini, “30.000” (1999), RES, “Tosca memoria” (2012) and by Díaz Morales, “Pasajes” (2013).

Keywords: Images of memory - Education - Memory - Image space - State terrorism - Memory practices.

Introducción

Existe una relación antigua y profunda entre la imagen y la trasmisión educativa. La idea que tenemos del pasado, tanto inmediato como remoto, también depende de una serie de imágenes mentales en perpetua transformación. La crisis cognitiva y enciclopédica de nuestra época se podría entender como una crisis de las imágenes, en tanto se ha hecho imposible sostener una imagen coherente, una cartografía completa, del capitalismo globalizado contemporáneo. Es algo que Frederic Jameson discutió en su ya clásico *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). La posibilidad de orientarnos en un entorno social, la posibilidad de incidir en su deriva para transformarlo era posible en una atmósfera informativa limitada a unas cuantas imágenes entre las cuales se podían discriminar aspectos relevantes. En la actual globalización digital y su proliferación agobiante de imágenes prefabricadas es mucho más difícil obtener un sentido de la experiencia, que se vuelve progresivamente más confusa y arbitraria. Esto es por lo menos lo que sostienen una serie de autores que han trabajado sobre esta cuestión. Citaremos entre otros a Franco Berardi, Bernard Stiegler, Hartmut Rosa y Sayak Valencia. Para Franco Berardi se está produciendo una profunda transformación de nuestro universo comunicativo que supone el predominio del modo “conectivo” sobre el “conjuntivo” (Berardi, 2014, p. 29). El primero genera concatenaciones que se resuelven en “la conformidad y adaptación a una estructura sintáctica” (Berardi, 2014, p. 107); es decir, la que dicta el algoritmo, por ejemplo. Estas formas de relación son las que predominan en el ritmo acelerado de la infoesfera digital generando percepciones y conductas automatizadas. Lo que llama relación “conjuntiva”, por el contrario, es la que se rige por la empatía y está atravesadas por la memoria, el afecto, el cuerpo y la experiencia. Los modos conjuntivos de relación son los que permiten el surgimiento de significados nuevos. La conjunción no se refiere exclusivamente a la interacción directa de los cuerpos. También se da allí donde la concatenación de cuerpos y máquinas puede generar significado sin seguir un diseño preestablecido (Berardi, 2017, p. 28). Para Berardi, el exceso de lo conectivo puede llevar a una estructura totalitaria donde el diseño y la repetición programada contribuyen a la subyugación del comportamiento mental¹.

1 Es insoslayable que las condiciones técnicas han alterado radicalmente las condiciones de la actividad mental y las formas de interacción entre la esfera individual y la colectiva. En la era de la acción voluntaria a la que se llamó Modernidad, estas dos esferas podían distinguirse, vincularse externamente e interactuar sobre la base de una intencionalidad efectiva. Pero, hoy en día, se ha borrado la distinción entre lo

El filósofo francés Bernard Stiegler, por su parte, también se ha referido a la “economía de la atención”, un concepto que describe cómo las plataformas digitales compiten por la atención de los usuarios a través de la IA y los algoritmos. La atención de los individuos es capturada y dirigida por algoritmos que priorizan el contenido más atractivo o adictivo, en lugar de aquel que promueve el pensamiento crítico o el aprendizaje significativo (Stiegler, 2010). Para Stiegler (2013), existe el peligro de que la exteriorización de capacidades humanas cedidas a nuevos sistemas cibernéticos de retención promueva una forma de estupidez colectiva².

Desde otro ángulo, el de la sociología crítica, existe también una preocupación por este cambio de época ligado a una tecnología que evoluciona cada vez más velozmente. Hace tiempo que hemos dejado de entender nuestros dispositivos. Para el sociólogo alemán Hartmut Rosa, por ejemplo, la aceleración social a las que nos someten las revoluciones tecnológicas hace que sea cada vez más difícil tener una experiencia genuina del mundo. Vivimos adaptándonos a las nuevas versiones de unos instrumentos cuya promesa original era aliviarnos de trabajo. Sin embargo, la innovación tecnológica hace que paradójicamente trabajemos mucho más. La sociedad contemporánea globalizada requiere de una aceleración continua en diversas esferas (tecnología, economía, cultura) para mantener una sensación de estabilidad o incluso normalidad. Esto genera un ciclo en el que el cambio no es una opción, sino una obligación, ya que cualquier detención en el progreso puede percibirse como una amenaza a la situación existente. La paradoja es que esta necesidad de cambio constante lleva a una forma de “estancamiento”, ya que no hay un avance real hacia un objetivo final, sino más bien una perpetua necesidad de mantenerse en movimiento para evitar el retroceso. Según Rosa, la aceleración social produce una crónica escasez de tiempo y una suerte de “estabilización dinámica” que empobrecen la experiencia y generan una específica forma de alienación (Rosa, 2016, p. 146).

individual y lo colectivo. Las masas y las multitudes se hallan envueltas en cadenas de comportamiento automático, impulsadas por dispositivos tecnolingüísticos. La automatización del comportamiento individual ha sido penetrada y concatenada íntegramente por interfaces tecnolingüísticas, que han dado lugar a un efecto enjambre. Si el humano es el animal que moldea el entorno y este, a su vez, moldea su propio cerebro, el efecto enjambre es entonces el resultado de la transformación humana de su entorno tecnológico, que conduce finalmente a la subyugación del comportamiento mental” (Berardi, 2017, p.36).

2 “This spiritual misery engendered by capitalism now immediately threatens it as the reign of stupidity [betise], at the very moment we have begun to speak of ‘cognitive capitalism’ and the ‘knowledge society’” (Stiegler, 2013, p.71).

Por otra parte, Sayak Valencia, autora del libro *Capitalismo Gore*, ve detrás de las formas actuales de consumo audiovisual de la industria cultural el vehículo de un régimen de estetización de la violencia y, en definitiva, de una *psicopolítica*:

Se acaba entrando en una sobresaturación constante donde la realidad producida por las industrias culturales, los medios de información y el Big Data, conquistan la psique del espectador y se apropian de su subjetividad, recombiniéndola con el deseo de consumo y la fascinación por la violencia transmitida en *High Definition*. Esta conquista de la psique es un deseo de eliminación del cuerpo, de sus afectos, de su potencia creativa, de su organización y de su contestación a los regímenes totalitarios. En síntesis, el propósito final de la psicopolítica es borrar la subjetividad y eliminar la singularidad, reforzando jerarquías de diferenciación racial, de clase, de género, sexuales y de integridad corporal... (Valencia y Sepúlveda, 2016, p. 82)

Para Valencia (2018), la industria cultural y las plataformas digitales de comunicación se han convertido en canales de difusión activa para el cultivo y la difusión de “sensibilidades regresivas” que festejan o estetizan la violencia social y la violencia de género (p. 236).

No es el objeto de este artículo ofrecer un panorama exhaustivo de este debate planetario sobre las nuevas formas de comunicación. Solo queremos señalar su relevancia para el acto educativo. Los ritmos que impone la cultura digital han cambiado fundamentalmente las condiciones de la reflexión y la experiencia. Independientemente de que estos procesos sean inherentes a los dispositivos de la tecnosfera o solo imputables a su uso, el ámbito educativo puede ofrecer cierto filtro crítico a los modelos conectivos de relación con el mundo. El sociólogo Hartmut Rosa llama a esta forma de detención “resonancia” (Celikates y Lijster, 2019). La resonancia sería el impacto subjetivo que un objeto, una imagen, una obra de arte, un rostro, producen en nuestra sensibilidad devolviéndonos la mirada. Para Rosa, la resonancia consiste en tomarse el tiempo para un diálogo con el entorno, para permitir que las cosas genuinamente nos afecten. La emancipación intelectual requiere de ese tiempo que nos permite elaborar la

experiencia. Al mismo tiempo, como explica Maldonado Goti (2021), estamos sometidos “a un bombardeo constante de imágenes alienantes y estériles” (p. 351) que pretenden adueñarse de la mirada, la fascinación y el deseo de quienes las consumen. Si aceptamos que el individuo se ve sometido hoy en día a formas renovadas de enajenación y sometimiento ligadas al consumo de imágenes tan efectistas como banales, si aceptamos que la tecnosfera ha multiplicado las formas de atemperar el sentido crítico, como parecen señalar tantos autores, es necesario que el ámbito de la educación formal pueda brindar oportunidades de resistencia.

Las luchas por la memoria que se han desarrollado durante varias décadas en Argentina nos han dejado un invaluable legado de imágenes críticas que pueden servir de contrapeso a esta crisis de la experiencia, si entendemos por esta la incapacidad para vernos afectados y aún transformados por el acontecimiento. Son creaciones que involucran al individuo en una experiencia y una memoria sociales. Son también imágenes centradas en la ausencia de un cuerpo y en el deseo de un encuentro. Las imágenes de la memoria reelaboran críticamente un legado que nos involucra a todos. Por eso pensamos que volver sobre estas imágenes de la memoria en el ámbito educativo puede ser una forma eficaz de hacer frente a esta crisis de la sensibilidad y la consciencia crítica.

La constelación de obras que se desarrolló en torno a la lucha por la aparición con vida de los desaparecidos, imágenes que hacían presente lo ausente, que actualizaban lo pretérito, que des-ocultaron lo escamoteado por el régimen, constituyen aún hoy un espacio político-afectivo que genera reflexión y conflicto. Al restituir a las representaciones la necesaria ambigüedad que toda experiencia genuina requiere, estas obras desmienten las simplificaciones que impone la lógica conectiva. Las imágenes de la memoria interrumpen el vértigo tecnológico y mediático de la infoesfera. Sugieren una temporalidad distinta a la de las conexiones digitales. Requieren una “paciencia cognitiva” (González Serrano, 2024) impropia del tiempo que marca la digitalización de la vida. Se trata entonces de postular la existencia de una red de imágenes que, por la propia naturaleza de estas, es decir, por la anacrónica, inestable y paradójica relación que establecen entre ausencia y presencia, pasado y presente y entre lo íntimo y lo político, permiten establecer vínculos conjuntivos de parentesco entre momentos históricos distintos. El espacio de imágenes que generó la memoria

activa del pasado reciente generó un “nosotros” empeñado en interferir, mediante la insistencia en el recuerdo, la temporalidad (lineal, triunfalista, amnésica) de la dominación.

En este trabajo queremos sugerir reflexiones sobre algunas de estas imágenes de la memoria porque su importancia va más allá de la conmemoración de unos hechos puntuales o el tratamiento de sus secuelas. Hemos seleccionado cuatro imágenes que representan, a nuestro juicio, dos movimientos que nos parecen relevantes para nuestra particular experiencia de la contemporaneidad: uno que va de lo íntimo a lo general y otro que viaja del pasado y la memoria a un presente caracterizado por el aislamiento y la clausura del futuro. De todas estas imágenes ofrecemos una lectura particular que intenta mostrar su relevancia para la experiencia social generando vínculos conjuntivos y mostrando su potencial para interrumpir el flujo incesante de automatismos representacionales en la era de la digitalización. Dos de las imágenes están directamente relacionadas con la catástrofe de la desaparición y sus ambiguos efectos sobre el ámbito familiar. Una tercera evoca la experiencia de la acción colectiva del Cordobazo como legado imprescindible. Finalmente hemos seleccionado una obra de Díaz Morales que entendemos refleja el impasse en el que se encuentra actualmente la subjetividad contemporánea.

**Las cosas contadas: montajes y desmontajes.
El fotomontaje de Gabriela Bettini**

Imagen 1: “Recuerdos inventados”, 2002-2003



Fuente: Gabriela Bettini³

Un caso particular de las formas de la transmisión visual de la memoria fue el papel del álbum familiar. Resulta casi inevitable que el punto de partida para la transmisión sea el núcleo familiar, porque siempre las víctimas son hijos/as, esposos/as, padres, madres, hermanos/as, tíos/as de alguien. Uno de los estudios de Kepler, citado por J. y A. Assmann (2008) sostiene que la transmisión de la memoria familiar no reposa tanto en la consistencia de “las cosas contadas”, como en el peso de la continuidad de las prácticas del recuerdo de la memoria compartida. Las obras que aluden al pasado reciente suelen presentarse como historias familiares. Pero estas historias (las cosas contadas) tienen su gramática particular, propia de las series que dan cuenta

3 Extraído de <https://www.gabrielabettini.com/RECUERDOS-INVENTADOS>

de reuniones o fiestas familiares, ritos como el casamiento o el bautizo, fotos de vacaciones y cumpleaños, rostros sonrientes que todavía ignoran “lo que nosotros sabemos”. Aunque muchas veces están lejos de ser historias lineales ordenadas cronológicamente, van pautando la historia familiar. Para dar cuenta de la discrepancia esencial entre las representaciones del Estado y las del álbum familiar, entre las huellas domésticas del desaparecido y su ausencia pública e inaprensible, muchos artistas recurrieron al anacronismo, la dislocación figurativa o la alteración del orden secuencial. Estas formas son algo más que una voluntad vanguardista: son las evidencias afectivas y estéticas de una fundamental ininteligibilidad.

Un buen ejemplo de esta sensibilidad se puede apreciar, por ejemplo, en la obra de Lucila Quieto donde se superponen los rostros de la hija con el del padre contando ambos la misma edad. Un poco más lejos que la figuración de estos encuentros imposibles va la serie de fotomontajes *Recuerdos inventados* (2002-2003) de Gabriela Bettini (nacida en Madrid en 1977, hija de exiliados y nieta y sobrina de desaparecidos). Al igual que Quieto, Bettini pertenece a una generación de artistas que muestra deliberadamente el artificio de sus composiciones. Bettini exaspera y multiplica los juegos referenciales, las alusiones y los anacronismos, combinando una cierta frivolidad lúdica con los datos duros. En la imagen N° 1 observamos una composición fotográfica que no solo superpone el pasado con el presente, sino que sobre esta discrepancia articula la mímica de un diálogo imposible con su abuelo desaparecido. Es una escena de “cosas contadas”. Una escena familiar. Pero es la nieta la que parece contarle a su abuelo precisamente aquello que lo implica trágicamente: su propia desaparición. A partir de aquí los juegos con el pasado y la memoria se multiplican haciendo que la brecha entre el pasado y el presente se ensanche aún más, tornándose extrañamente siniestra. La foto del desaparecido aparece en un cuadro debidamente enmarcado, como si ese marco estuviese conteniendo esa potencialidad de desarreglo social y político que estos rostros han tenido en el espacio público. La escena sugiere una relación normal de sucesión entre las generaciones en una familia de clase media. Sin embargo, el diálogo surrealista entre la nieta y el retrato de su abuelo trata precisamente del informe *Nunca más*, que ella parece mostrarle. Recordemos que el informe *Nunca más* o “Informe Sábado” es el primer trabajo sistemático encargado por

un gobierno sobre los crímenes de la dictadura y una de las versiones oficiales más conocidas sobre el terrorismo de Estado. El desaparecido observa, quizás, su propio nombre en el informe y muestra una actitud de curiosidad y reflexión. Lo que incrementa la extrañeza es lo apacible de la escena. Es como si nunca hubiera pasado nada. Según Astrid Erll (2011, p. 303) los miembros de la familia son las primeras personas junto a las que hacemos experiencia de vida y junto a las que recordamos. Es en el ámbito familiar donde se transmiten los eventos y las historias ejemplares, pero también los esquemas cognitivos que nos permiten organizarlos. Esto convierte a la familia en uno de los primeros marcos sociales de la memoria colectiva (Erll, 2011). Pero la familia no debe entenderse como una especie de burbuja aislada y autosuficiente, sino precisamente como la intersección entre lo público y lo privado. La composición de las memorias autobiográficas se nutre de contornos difusos entre lo compartido y lo propio, lo heredado y lo vivido. Uno de los obvios escollos para la transmisión integral de las memorias relacionadas con la desaparición es que son difícilmente transferibles en términos de vivencia o relato de la vivencia y con frecuencia solo pueden exteriorizarse como trauma o bien, como imposibilidad de experiencia (Alphen, 2006), o bien, como la experiencia de una imposibilidad de experiencia (Franco y Levín, 2007). El montaje escénico de Bettini ficcionaliza esta instancia de relato familiar (¿historia ejemplar?) donde los miembros de la familia hablan apaciblemente del pasado. El abuelo desaparecido es un militante de la época, algo que lo asocia a lo público y en general a una cultura anti-burguesa y anti-familiarista. En la composición de Bettini el personaje es reconsiderado en su domesticidad, devuelto o reconducido a la ficción del ámbito doméstico, a la artificiosa felicidad del álbum familiar y sus ordenadas continuidades generacionales. Sin embargo, en el seno de esta familia se discute precisamente el informe Nunca más que da cuenta de todo lo contrario, es decir, da cuenta de una fatal disgregación.

La estética de Bettini está indudablemente emparentada con el lenguaje fotográfico y la ironía surrealista desplegada por la fotógrafa Grete Stern en la serie de fotomontajes *Sueños*, publicadas entre 1948 y 1951 en la revista *Idilio*, dirigida por Gino Germani. En la obra de Stern, se juega con la fotonovela, el psicoanálisis y la publicidad. La mujer aparece considerada en sus roles

convencionales, encerrada en la jaula familiar, matrimonial y patriarcal, pero deseando y apuntando de manera encriptada y onírica hacia una liberación inconfesable.

Las composiciones de Bettini también evocan ámbitos domésticos de atmósfera surrealista, pero no para subvertirlos oníricamente, como en la obra de Stern, sino para reconstruirlos como una irónica trampa de la memoria. Por un lado, Bettini pone en tensión la vieja disputa propia del género fotográfico entre ficción y documento, por el otro, pone en juego tres tiempos o tres épocas superpuestas: la del período del terror (la dictadura), la literatura de los años 80 sobre ese mismo terror (el informe *Nunca más*), y la suya propia (el presente). La articulación contradictoria de todas estas referencias sugiere un desarreglo de tiempos, un encuentro de contrarios, un desorden de los archivos. En este sentido, lo que retorna en el rostro desaparecido no es el pasado ni la melancolía, sino una justicia por venir, “la justicia en la forma de un desarreglo generalizado de la imagen y del tiempo” nos dice un tanto enigmáticamente Luis Ignacio García (2018, p. 65). Los montajes teatrales de Bettini muestran la imposibilidad de una narrativa secuencial explicativa o reintegradora que garantice el sentido, exhibiendo la dimensión artificiosa y performativa de la memoria. Adjuntando la pantomima a los datos documentales y articulando las huellas de un vértigo político con la clásica escena familiar, la obra de Bettini muestra un camino alternativo para la transmisión del pasado: para contar las cosas hay que inventar recuerdos.

La inestabilidad del pasado

Al individuo debería permitírsele tener tanta angustia como merece la realidad”, afirmaba Adorno hace treinta años al pensar si era posible una educación que pudiera evitar un nuevo Auschwitz. Pero, ¿es posible aprender de aquello que es único? No es previsible la repetición del holocausto a la manera nazi. Puede ocurrir algo peor: que la estetización de lo cotidiano borre el recuerdo de lo trágico que nos constituye.
(Schmucler, 2019, p.116).

Imagen 2: “30000”, 1999



Fuente: Nicolás Guagnini⁴

La imagen 2 corresponde a una escultura colocada en el Parque de la Memoria ubicado en la ciudad de Buenos Aires a orillas del Río de la Plata. La obra pertenece a Nicolás Guagnini. En 1999 el artista pintó una foto ampliada de su padre desaparecido sobre 25 bloques de metal de 2 metros de altura, agrupados

⁴ Extraído de <https://parquedelamemoria.org.ar/30-000/>

simétricamente sobre una cuadrícula que los ordena sobre una distancia de medio metro entre sí y que en su totalidad conforman un cubo. El rostro de su padre está pintado sobre los ángulos a partir de una proyección diagonal de su fotografía sobre los vértices de los bloques. Se trata de uno de los inconfundibles retratos en blanco y negro de los rostros de los desaparecidos (es una imagen de la imagen, una foto carnet documental extraída del archivo de los desaparecidos). Aunque Guagnini retrata a su propio padre, la obra se titula *30.000*. De este modo se trastocan las fronteras entre el espacio familiar y el espacio público. El sufrimiento privado e intransferible se inscribe en un sufrimiento colectivo y comunicable. La obra tiene un dinamismo propio que altera profundamente los criterios asociados a la contemplación (punto de vista fijo, unidireccionalidad, quietud). Pero, sobre todo, no habrá nunca una imagen definitiva que pueda transmitir “la cosa”. No solo porque la imagen es esencialmente ambigua, sino porque además se desgasta. Quizás lo más significativo de esta obra, es que su visibilidad depende de la ubicación del espectador. Es él o ella quien debe salir de la quietud (del presente), y desplazarse alrededor de la escultura para encontrarse con el rostro “auténtico” (del desaparecido, del pasado). La imagen puede aparecer y desaparecer, deformarse, retorcerse, recortarse según como se ubique el cuerpo del espectador. En este “caminar la imagen” para descubrirla emerge el carácter inestable de la fotografía que revela y esconde, que promete y frustra. La imagen se “hace” caminando, y cambia a cada paso. El punto de encuentro del espectador con el rostro del desaparecido pertenecería a un “punto de vista ideal”, un delicadísimo equilibrio, siempre amenazado y siempre incómodo. Lo interesante de esta obra es que exhibe metafóricamente los problemas de la visualidad. Ver no es únicamente abrir los ojos, ver es mediación, es *praxis*.

RES Dunamis: Entre el desastre y la esperanza y Tosca memoria

Imagen 3: “Dunamis. Entre el desastre y la esperanza/Tosca memoria”, 2012



Fuente: Raúl Eduardo Stolkiner (RES)⁵

Walter Benjamin en un trabajo tan célebre como, a ratos, enigmático, titulado “Para una crítica de la violencia” (2001), muestra la indisoluble relación entre violencia y derecho. Para el crítico alemán existen dos tipos de violencia, aquella que funda el derecho y aquella que lo conserva. Ambas modalidades están relacionadas con el término alemán *Gewalt*, que habla tanto del Estado como de la ley y su forzamiento. Ambas formas de violencia se legitiman en una lógica de medios y fines. La única manera de desactivar este círculo incesante de violencia mítica, relacionada con el poder y no con la justicia, es la aparición súbita de una tercera violencia, la violencia divina, una violencia misteriosa que es medio puro y que actúa de manera fulminante, total y no necesariamente cruenta. El razonamiento de Walter Benjamin se apoya, por un lado, en los conceptos teológico-políticos de Carl Schmitt (2009) y, por otro, en la tradición teológica judía, así como en las reflexiones de Sorel (1978) sobre la huelga

⁵ <https://www.flickr.com/photos/parquedelamemoria-argentina/albums/72157632343718501/>

general revolucionaria. Quizás cabría intentar comprender los levantamientos masivos acompañados de una huelga general política como anticipaciones de esta violencia divina. De otra manera resulta bastante arduo explicar el alcance inesperado y por nadie previsto de ciertos masivos estallidos sociales que parten en dos la historia política de las naciones. Quizás sea este el caso de lo que en Argentina se llamó “el Cordobazo”. Una protesta multitudinaria que la represión militar transformó en revuelta generalizada. Una alianza novedosa entre estudiantes y obreros, una huelga general, una ciudad tomada y una onda expansiva que reprodujo el levantamiento en otra serie de ciudades.

Se han realizado muchos estudios sobre este estallido, pero ninguna forma de causalidad esgrimida por los estudiosos: la coyuntura económica de la Argentina en los años sesenta, el comienzo de la desarticulación del tejido industrial del país, la historia de la represión al movimiento obrero y estudiantil, la historia del sindicalismo peronista, la influencia del mayo francés en la militancia estudiantil, el hartazgo de los gobiernos militares de la época, pueden explicar a cabalidad las insólitas dimensiones del levantamiento. El Cordobazo de 1969, en plena dictadura del general Onganía, es un acontecimiento si por este entendemos lo que Alain Badiou explica como un hecho que no puede ser deducido lógicamente de las leyes que regulan lo previsible y lo posible en un mundo determinado. En términos filosóficos, el acontecimiento es un quiebre en el campo de los saberes vigentes, “un agujero en la enciclopedia” (Badiou, 1999, p. 205). Se trata de la apertura de nuevas posibilidades. Sus efectos dependen de los sujetos que lo asuman y lo declaren. El Cordobazo estalló como respuesta imprevista a una larga secuencia de violencia de estado. Violencia represiva y violencia económica. Pero a la vez implicó el nacimiento de nuevas formas de lucha, nuevos tipos de alianzas sociales, nuevas prácticas militantes. Su influjo político se extendió por lo menos durante una década. Puede fácilmente señalárselo como una marca, una fecha crucial, un punto de inflexión en torno del cual la historia social y política del país va gravitar durante mucho tiempo. Podría decirse que el golpe de estado de 1976, con su programa de exterminio, pretendió acabar definitivamente con este influjo y esta gravitación. El Cordobazo dio pie a una serie de amplias movilizaciones que se desarrollaron entre 1969 y 1972. Su consecuencia directa fue la renuncia del interventor federal de facto Carlos J. Caballero y el debilitamiento del gobierno. Pero también fue uno de los factores que a la larga provocaron la caída y el reemplazo del dictador Juan Carlos Onganía el 8 de junio de 1970, abriendo paso a un proceso electoral que se

concretaría en 1973. Más en general, podría decirse que el Cordobazo fue el estallido de la política en el sentido en que la define Jacques Rancière en *El desacuerdo* (1996): la interrupción momentánea de la lógica de la dominación por la lógica de la igualdad.

Rescatar el recuerdo del Cordobazo, evocar las subjetividades que se conformaron en torno a este hecho, el espíritu insurreccional que despertó entre sectores populares y medios, es lo que aparentemente se propuso hacer el artista cordobés Raúl Eduardo Stolkiner (RES). Y lo hizo recurriendo a la cruda materialidad de sus restos. La obra de RES frecuenta esa relación, la de la memoria y sus materiales: materia y memoria. A RES le preocupan los espacios, los trayectos, los escenarios donde pasaron las “cosas contadas”. De esta manera vuelve a las fuentes de la nemotecnia: la relación entre espacio, disposición de los objetos y recuerdo. En *La ruta de Cortés* (1999-2000) explora de manera paisajista y objetual los orígenes de la América colonial. Es la memoria de un trayecto que puede catalogarse como el de una violencia fundadora de derecho, el del orden colonial. En *Necah 1879* (1996-2008) el camino señalado es el trayecto del ejército argentino en el sur, durante la expedición que fraguó y culminó la destrucción de los pueblos originarios de la Patagonia marcando así el inicio del estado moderno argentino. Lo que puede apreciarse en sus exposiciones y en sus fotografías es la convicción de que la memoria está en los espacios y en los objetos. Que estos poseen una memoria material que se cruza de manera desigual con la memoria subjetiva. Es como si la memoria anidara en la roca desgastada del camino, el borde amarillento de los libros, o en los pliegues oxidados del metal envilecido. *Dunamis: Entre el desastre y la esperanza* es una exposición de RES de 2012 situada en el Parque de la memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. En ella se dispusieron viejos libros que constituían la biblioteca juvenil de los sesenta. Se dispusieron entrelazados o enredados con plantas: la memoria vegetal articulada con la memoria cultural. Ubicados como otros tantos objetos, se podían ver fotos del Cordobazo de 1969. Las marchas, la violencia policial y militar, el humo de las barricadas, la quema de coches. La exposición con materiales adicionales volvió a celebrarse en Buenos Aires entre el 31 de octubre y el 7 de diciembre de 2018 con el nombre de *Tosca memoria* (Imagen 3). Por una parte, el nombre alude a lo áspero, a lo intrincado de los materiales, a memorias en estado bruto, a memorias de una violencia que resulta difícil encasillar en un discurso de victimización. Por otro, la palabra es un alusión-homenaje al famoso dirigente obrero Agustín Tosco, uno de los

principales protagonistas del Cordobazo. En el centro de ambas exposiciones RES ha situado un Citroën 2 CV, Modelo 69. Un coche emblemático de los años sesenta en la Argentina. El modesto coche representa el arduo esfuerzo de una parte de la población para constituirse en clase media. Significativamente es el coche del padre de Mafalda, en la famosa historieta de Quino. La familia de Mafalda representaba a la familia tipo de la clase media baja, permanentemente amenazada por la precariedad. Su principal seña de distinción es este Citroën, cuidado obsesivamente por el padre de familia. Se trata entonces de un vehículo cuyo diseño ya evoca memorias comunes. El 28 y 29 de mayo de 1969, en los días de El Cordobazo, decenas de estos coches, modelos sin estrenar, son arrastrados desde la industria automotriz en huelga y quemados en las barricadas. La exposición presenta un video o cortometraje donde RES quema junto a sus invitados un viejo Citroën, y lo queman en un descampado con cócteles Molotov que un viejo militante de la época les enseña a fabricar. Se trata de una indagación provocadora en la topología de la rebelión. Es una instalación que recuerda también las exposiciones realizadas por Didi Huberman sobre memorables levantamientos en distintos países. Se revive de esa manera la violencia callejera del 69 cordobés, cuando el desarrollismo de la dictadura argentina se revelaba como una quimera. El coche quemado evoca el fin de una ilusión y el inicio de una década revolucionaria en la Argentina.

Una de las cosas que caracterizaron el terror de Estado durante la dictadura fue la combinación del secreto y el rumor, del saber y del no-saber o bien de ese saber a medias que no permitía a la población conocer o medir la verdadera dimensión del poder del Estado. El Cordobazo habría sido justamente lo contrario. En esos días, el poder represivo reveló su fuerza real y entonces también sus límites. RES muestra con la destrucción del vehículo una extraña belleza ligada a la transfiguración por el fuego. El coche pierde su funcionalidad, se transforma en otra cosa, en un objeto estético. Suspende su relación con la velocidad y la circulación, deja de ser mercancía o símbolo de estatus social. Expuesto en el presente, ese modelo de vehículo resulta anacrónico, como también es anacrónica la evocación de una táctica de lucha callejera difícilmente concebible en nuestro tiempo. Así, en ruinas, el coche adquiere entonces la capacidad de evocar la temporalidad excepcional que caracteriza el acontecimiento. Una temporalidad que se sustrae al tiempo del estado y de la producción; del trabajo y de la rentabilidad. Un tiempo donde la potencia sin poder de una fuerza colectiva, desafió no solo al poder represivo del estado, sino al carácter sagrado

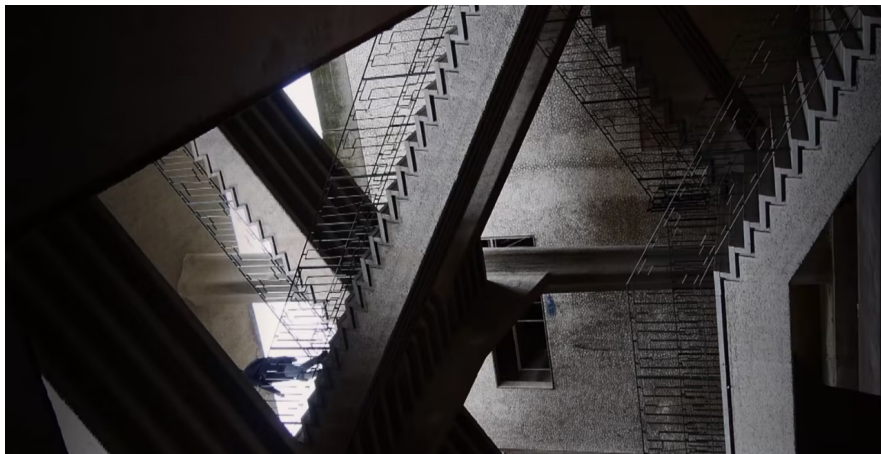
de la propiedad. Los restos de coche quemado se sostienen en viejos libros de jurisprudencia, como aludiendo a esta relación entre derecho y violencia que señalábamos al principio. Se pone en relación, en diálogo, el sujeto con su olvidada dimensión colectiva, el presente con el pasado, la ley con la excepción, la violencia del derecho con la violencia divina.

Díaz Morales: la memoria intransitiva

No lo sé. Es como si estuvieras en una escalera mecánica hacia una nube con él, nunca sabés hacia dónde sale esa escalera. (Declaraciones de Justin Theroux sobre David Lynch durante el rodaje de Mulholland Drive en ID, de Meke Paradela, 12/10/21).

La ficción ya está allí. La tarea del escritor es inventar la realidad (Ballard, 1979).

Imagen 4: “Pasajes”, 2012-2013



Fuente: Imagen cedida por Sebastián Díaz Morales

En este apartado se analizarán dos de las cinco composiciones que pertenecen a la videoinstalación “Pasajes” creada entre 2012 y 2013 por el artista Díaz Morales.

Pasajes I y Pasajes II muestran esencialmente un trayecto. En el primer pasaje, un individuo atraviesa habitaciones, pasillos, aulas vacías, desvanes, corredores y abundantes e interminables escaleras en el segundo. No vemos el comienzo de este viaje, ni su final. No sabemos nada sobre el personaje o su objeto. Es un individuo en movimiento, alguien que avanza sin retroceder jamás, pero no conocemos el motor ni la lógica detrás de este desplazamiento del que se ha elidido toda causalidad. No conocemos el punto de partida ni el de llegada, aunque estamos condenados a suponerlos. Las imágenes de espacios heterogéneos se suceden, teniendo como hilo conductor el tema que los recorre y el sonido regular de sus pasos.

El hombre que camina no es un *flâneur* ni un turista, no visita estos edificios por curiosidad. Encontramos al caminante en medio de su marcha y lo dejamos en la misma situación. Las habitaciones por las que pasa parecen ser lugares públicos, estaciones, bancos, pasillos universitarios, aulas, *lofts* y oficinas. La elipsis intercalada entre unos y otros produce la sensación de que todos estos espacios son contiguos. Las pocas personas que se cruzan en su camino parecen estar poseídas por el mismo espíritu de tránsito. Si el primer pasaje está marcado por las puertas que se cruzan, el segundo tiene su ámbito en múltiples escaleras que en su complejidad nos recuerdan los vértigos geométricos Escher, e incluso la arquitectura especulativa de Piranesi. También aquí estas escaleras se suceden en una secuencia única de fragmentos enlazados. Como en la franja de Möbius, lo que parece un ascenso se ve alterado por la perspectiva de la cámara que rota e invierte los planos, transformando todo ascenso en un simulacro y todo descenso en un ascenso invertido. Los espacios por los que transitamos con el protagonista están visiblemente degradados por el tiempo, el uso y la falta de mantenimiento. Algunos signos fugaces que distinguimos a su paso nos informan de una localización geográfica trascendente. El mapa en la pared de una escuela, la reconocible fachada de la ESMA, un cartel de protesta por el asesinato de Mariano Ferreira, son carteles que delatan a Buenos Aires. Pero es una Buenos Aires puramente interior, el interior ruinoso de los pretenciosos edificios públicos construidos a principios del siglo XX. Son interiores que llevan décadas decayendo en relativo abandono, haciendo materialmente sensible el espesor del tiempo. La

ciudad queda entonces reducida a sus interiores. Es la inquietante geografía de un laberinto sin exterior, un laberinto infinito, lleno de posibilidades (puertas, esquinas, rincones, pasillos, escaleras), pero que no llevan a ninguna parte y sobre todo a ningún exterior. La aparente determinación y direccionalidad de su andar y el hecho de que no se detiene, sugiere que efectivamente el caminante se dirige hacia alguna parte. Esto convierte los espacios atravesados en obstáculos. Entendemos que son meros pasajes de tránsito, no lugares habitables donde uno pudiese demorarse. Sin embargo, la llegada que daría a este transitar un significado parece estar infinitamente postergada. En ocasiones suponemos que este hombre busca en vano, no un lugar concreto de llegada, sino simplemente una puerta de salida. Esto convertiría su fatigoso deambular en una pesadilla. Vaya donde vaya este sujeto, encontrará nuevas habitaciones o nuevas escaleras que al mismo tiempo lo impulsan a marchar. Morales parece haber echado mano al recurso narrativo del aplazamiento infinito que caracterizó muchos relatos de Franz Kafka (y en Latinoamérica, de Jorge Luis Borges o Mario Levrero) para ofrecer la alegoría del mundo en clave digital. Si el andar de este transeúnte no tiene causa, ni formal ni eficiente, ni -en consecuencia- destino, lo que configura o canaliza su perpetuo movimiento, es el espacio mismo. El perpetuo movimiento está continuamente tentado por las infinitas posibilidades de su laberinto: puertas que se abren o escaleras que invitan a subir pero que no conducen a ninguna meta concreta. Antes de que las habitaciones puedan transformarse en un todo significativo el caminante (y con él la cámara que lo sigue) las abandona sin explorarlas. Es como si solo pudiéramos registrar su infinita multiplicidad. Aun así, estas habitaciones reclaman sentido, la disposición de sus muebles, sus carteles, los cuadros y señales que vemos fugazmente, proponen o simulan un sentido. Quisiéramos detener al caminante, suspender su paso -este paso que marca el tiempo con la precisión sonora de un compás, de un “marcapasos”- poder decir que por aquí pasó la historia, emulando al viejo cartel en una de las puertas que se cruzan en el minuto 8 (“vas a entrar en la historia”). El universo que propone esta obra nos recuerda las paradojas que Hartmut Rosa detecta en el mundo contemporáneo, ese frenesí esencialmente inmóvil, esa estabilización dinámica que nos mantiene en riguroso movimiento hacia ninguna parte. Nos recuerda también la navegación infinita en un mundo digital tan saturado de información como de olvido, un laberinto cerrado y sin afuera donde sin embargo abundan los trayectos, las entradas y los pasillos. Sentimos que en algún lugar de este laberinto hay una imagen que nos corresponde: un fragmento del pasado en el que nuestro presente podría reconocerse.

Conclusiones

Tomado en su sentido más amplio, las imágenes forman parte de nuestra relación con el mundo. No hay duda del poder que las imágenes gráficas (como la fotografía) ejercen sobre la idea que nos hacemos de la realidad. Las imágenes publicitarias y periodísticas nos dan todos los días prueba de la forma en que las imágenes (independientemente de sus soportes) pueden afectar o estimular el sensorio humano. La imagen artística tiene como peculiaridad política la facultad de poner en entredicho nuestros clichés visuales y a veces puede promover una reconfiguración sensible del mundo o una iluminación repentina que nos ayuda a reconsiderarlo. Pretender que un conocimiento enciclopédico de los hechos del terror de Estado podría evitar su reiteración, aunque sea en otra forma, con otros ropajes, es probablemente una ilusión. El mero conocimiento de los hechos del pasado nunca ha impedido por sí solo el retorno de una violencia que es propia de una sociedad escindida por intereses de clase. El resurgimiento generalizado en nuestra época de nuevas sensibilidades fascistoides lo confirma. Los hechos históricos transmitidos como acontecimientos irreversibles y circunscriptos a su época los convierten en reliquias de los vencedores. El pasado vivo se conserva más bien en imágenes supervivientes que esperan el momento histórico de su definitiva legibilidad. Las imágenes discutidas en este artículo constituyen distintas formas de tratar con el estupor que ha generado el terror de Estado en las vidas y recuerdos de distintos individuos. No se trata de representaciones “realistas”, “fieles” u “objetivas” del pasado reciente, no son ilustraciones de los hechos ni documentos informativos o probatorios; son meditaciones visuales sobre una memoria afectada. La imagen artística de la memoria es una imagen crítica porque pone en juego no solo las propias figuras que moviliza sino el marco que las contiene y las hace posibles. Estas imágenes nos hablan de la pervivencia traumática del pasado en el presente, pero también de los propios mecanismos azarosos de la memoria.

Como sugirió Walter Benjamin en sus “Tesis sobre el concepto de historia” (1995), las huellas que deja una época nunca desaparecen del todo; pueden llevar una vida subterránea y resurgir en un momento de peligro. Su eventual pervivencia y resurgimiento en la memoria colectiva está sujeta al azar de las luchas futuras, pero también a su tratamiento en las aulas. En un mundo hiperconectado que fomenta los automatismos y el diseño de los comportamientos colectivos,

la educación pública puede ofrecer un lugar de detención, “recuperando los márgenes de indeterminación que permitían a la escuela escapar de la dialéctica capital-trabajo” (Mérida, 2024, p. 107). Una pedagogía de la memoria debería poner las materialidades significativas que genera nuestra relación conflictiva con el pasado reciente a disposición de las nuevas generaciones, no en la forma de un conocimiento acabado, sino en la forma de un interrogante, de una incógnita aún por resolver y de una tarea por realizar. Como dice Maldonado Gotti, las imágenes críticas “pueden ser una herramienta de eficaz resistencia en un mundo como el nuestro, donde el asedio de las imágenes es tan cotidiano que se ha naturalizado e invisibilizado” (Maldonado Gotti, 2021, p. 358). La práctica educativa en torno al pasado reciente solo tendrá sentido si consigue desarrollar estrategias de percepción estética que interrumpan los comportamientos maquinales del continuo mediático y su gramática conectiva, permitiendo que aquellos futuros cancelados en el pasado puedan devolvernos la mirada.

Referencias

ALPHEN, E. (2006). Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory. En *Poetics Today* 27:2 (pp. 472-488). Porter Institute for Poetics and Semiotics.

ASSMANN, A. (2008). Transformations between History and Memory. *Social Research*, 75(1), 49-72. <http://www.jstor.org/stable/40972052>

BADIOU, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.

BALLARD, J. (1979). *Crash*. Octaedro.

BECKETT, S. (1995). *Esperando a Godot*. Maxi-Tusquets.

BENJAMIN, W. (1929). *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%3%a%l%20Teor%3%ada%20Cr%3%adtica%20-%20Francfort/Benjamin/El%20surrealismo.pdf>

----- (1995). Tesis sobre el concepto de historia. En OYARZÚN ROBLES, P. *La dialéctica en suspenso Fragmentos sobre la historia* (pp. 47-66). ARCIS-LOM Ediciones.

----- (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.

BERARDI, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra.

----- (2014). *La sublevación*. Hekht Libros.

BORGES, J.L. (1996). *Obras completas*. Emecé.

CELIKATES, R. y LIJSTER, T. (2019). Beyond the Echo-chamber: An Interview with Hartmut Rosa on Resonance and Alienation. *Krisis, Journal for contemporary philosophy*, 39(1), 64-78.

ERLL, A. (2011). *Locating Family in Cultural Memory Studies*. Goethe-University Frankfurt.

FRANCO, M. y LEVÍN, F. (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.

GARCÍA, L. I. (2017). “La comunidad en montaje. George Didi Huberman y la política en las imágenes”. *Aisthesis*, (61), 93-117.

GONZÁLEZ SERRANO, C.J. (2024). *Una filosofía de la resistencia. Pensar y actuar: contra la manipulación emocional*. Ediciones Destino de Editorial Planeta.

HARTMUT, R. (2013). *Acceleration and Alienation: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*. Columbia University Press.

----- (2016). *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*. Polity Press.

JAMESON, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

KAFKA, F. (1983). Un mensaje imperial. En *Obras completas*. Teorema-Visión.

KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.

MALDONADO GOTI, H. (2021). Las imágenes dialécticas como constelaciones o Benjamin no sin Adorno. *Revista de Filosofía*, 53(151), 354-373.

MÉRIDA, L.G. (2024). Simondon, Stiegler y la cuestión de la educación. *Metaxis*, VII, 73-103.

PITTALUGA, R., ESCOBAR, L. y GIORDANO J. (2016). *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. María Muratore Ediciones.

RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo*. Nueva visión.

SCHMITT, C. (2009). *Teología política*. Trotta.

SCHMUCLER, H. (2019). *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015)*. CLACSO.

SOREL, G. (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. La Pléyade.

STIEGLER, B. (2010). *Ars Industrialis association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit*. <https://arsindustrialis.org/manifesto-2010>

----- (2011). “El deseo singular”: conversación con Jean-Christophe Planche. *A Parte Rei*, 74, 1-6.

STIEGLER, B. (2013). *States de shock: stupidity and knowledge in the 21st century*. Cambridge Polity Press.

VALENCIA, S. y SEPÚLVEDA, K. (2016). Del fascinante fascismo a la fascinante violencia Psico/Bio/ Necro/política. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, (14), 75-91.

VALENCIA, S. (2018). Psicopolítica, celebrity culture y régimen live en la era de Trump. *Norteamérica*, 13(2), 235-252.

Gabriel Inzaurrealde: Licenciado y Profesor de literatura. Docente de Lengua y Literatura latinoamericana en la Universidad de Leiden, Países Bajos. Doctor en Humanidades por la Universidad de Leiden, Países Bajos. Dirige seminarios de maestría en la Universidad de Leiden y la Universidad de Montevideo. Sus últimas investigaciones focalizan en la relación entre política, memoria y educación en las dictaduras latinoamericanas. Correo electrónico: g.inzaurrealde@hum.leidenuniv.nl

Ana Paula Saab: Licenciada en Ciencias de la Educación y Profesora para Nivel Inicial por la Universidad Nacional de Luján, Argentina. Integrante del Proyecto de Investigación “Debates y tensiones sobre la literatura para la primera infancia (1960-1980)”, dirigido por Rosana Ponce. Docente en las cátedras de Teorías de la Educación II en la Licenciatura en Ciencias de la Educación y en Teorías de la Educación en el Profesorado de Educación Media de Adultos de la Universidad Nacional de Luján, Argentina. Doctora en Humanidades por la Universidad de Leiden, Países Bajos. Correo electrónico: anasaabmorandi@gmail.com