

# Políticas de la memoria: texto artístico y lectura crítica del poder

Silvia N. Barei

Profesora de Teoría Literaria en la Universidad  
Nacional de Córdoba.

ESTUDIOS • N° 16  
Otoño 2005  
Centro de Estudios Avanzados de la  
Universidad Nacional de Córdoba

*Le costó aprender que la naturaleza  
jamás tuvo el orden de una embajada  
y que la vida no da hojas de rutas  
que indiquen atajos para sufrir menos.*

Ana Gloria Moya  
*Cielo de Tambores*

## El texto como dispositivo pensante

**E**n este trabajo desarrollaremos algunas reflexiones provisionarias acerca de las posibilidades actuales de articular los estudios de la literatura y otras esferas del arte y de la cultura entendida ésta como sistema productor de textos, abriendo de este modo el campo literario a las vinculaciones posibles entre discursos estéticos y textos culturales.

La complejidad de los procesos artísticos y socio-culturales que se producen en América Latina, nos hace pensar que la reflexión teórica sobre la literatura puede inscribirse en un campo interdisciplinar. Y puede incorporar además, una reflexión sobre la relación múltiple entre lo cultural, lo intersubjetivo y los mecanismos y factores históricos que determinan la producción y recepción de los textos en nuestro continente.

En primera instancia, reconocer la complejidad cultural, es reconocer que no hay relaciones de igualdad reales ya sean inter o intraculturales, sino

relaciones jerárquicas y asimétricas, resultado de operaciones históricas signadas por lo político y lo económico.

Podemos definir entonces a nuestras sociedades como “sistemas culturales complejos” (Lotman, 1995), es decir, sistemas conformados por una multiplicidad de lenguajes diversos en los que nuestra propia comunidad de vida, nuestras convenciones sociales, nuestros sistemas signícos que son sistemas ideológicos, resemantizan permanentemente hasta la realidad cotidiana más inmediata.

Dentro de esta complejidad cultural, entendemos al texto artístico como un *dispositivo pensante*: su memoria carece de homogeneidad interna, trabaja a partir de discursos que recupera y transforma creativamente y sus sentidos dependen de la variación de los contextos culturales en los que el texto se semantiza y de las conciencias históricas con las que dialoga:

El mínimo generador textual operante no es un texto aislado - señala Lotman- sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico (1995:90)

A partir de este modelo interactivo en el que todo texto cultural “trabaja” en función de relaciones múltiples, pueden pensarse las articulaciones entre arte y fenómenos extra-artísticos en tanto relaciones que incluyen las experiencias histórico-culturales de productores y lectores y su capacidad activa para crear nuevos textos y borrar otros: dispositivos de memoria (como creación) y de olvido (como desplazamiento), constituyen el mecanismo impulsor de las transformaciones culturales.

Aunque no puede establecerse una correlación directa entre texto artístico y fenómenos extra-artísticos, no deja de ser notable que la cuestión social se cuele entre los intersticios del texto, como un locus crucial de encuentro entre los hechos culturales y las porciones de memoria que el texto archiva. Justamente es la memoria del texto artístico la que guarda informaciones que en otras zonas de la cultura se relegan al lugar del olvido, ya sea por transformaciones propias del sistema o por censuras, exclusiones y violencias.

Este es el caso de muchos textos de la cultura argentina en el período previo a la última dictadura. Nos interesa señalar en dos ejemplos cómo trabaja la memoria de esos textos, analizando brevemente y poniendo en relación la primera “instalación” realizada en la Argentina por el pintor Carlos Alonso y la novela

---

1 Gusman, Luis (1995) *Villa*. Ed. Alfaguara, Buenos Aires,

de Luis Gusmán, *Villa*.<sup>1</sup> En el primer caso, el texto oficia como registro contemporáneo de aquello que el discurso oficial trata de que no se haga visible. En el segundo, opera como anamnesis: recuperación de la memoria obturada.

Los dos textos detienen su mirada en los años 70, particularmente en el proceso de deterioro político y social que se inicia con la muerte de Juan Domingo Perón (julio de 1974) y culmina con la brutal violencia de la dictadura. Villa, el personaje de la novela de Gusmán, dice:

Como en el 55, el peronismo estaba a punto de volver a caer y veinte años después el mundo dejaba otra vez de ser un lugar seguro... (p.118)

Pero la mirada de los dos textos es diferente. Mientras uno es contemporáneo y el artista se “juega la vida” (en sentido literal) con la denuncia de lo que está sucediendo en el país, el otro es un “ejercicio de memoria” necesario, escrito en los 90, e igualmente descarnado.

Las obras marcan un ahora y un después que permite trazar un mapa de continuidades y rupturas en el campo artístico y cultural de los 70, mostrando que todas las razones y las singularidades de la época estaban cifradas en el campo político. Los dos textos adhieren a una estética que sitúa al arte en el terreno de los hechos, en una denuncia brutal que solo puede realizarse mediante un expresionismo descarnado y sobreexpuesto.

No hay, como era la práctica estética dominante en la época, apelación al realismo mágico o rescate de los mitos ancestrales de la cultura latinoamericana (*El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, por ej.), ni es necesario, como va a suceder con las novelas de los 80 (*Respiración artificial* de Ricardo Piglia, por ejemplo) un ejercicio intenso de desciframiento<sup>2</sup>. Acá el golpe de la representación hiperrealista, es como quería Arlt, un “cross a la mandíbula”.

### Caso 1. Carlos Alonso. La casa tomada

En 1976, el pintor Carlos Alonso inaugura una de las primeras “instalaciones” que se conocieron en la Argentina. En una sala de Buenos Aires monta una esce-

---

2 Entre otras novelas de los 80 que toman el tema “dictadura” podemos citar: Enrique Medina, *Las muecas del miedo*, (1983); Mario Goloboff, *Criador de palomas*, (1984); Mempo Giardinelli, *Que solos se quedan los muertos*, (1985), etc.

na terrible que no alcanza a abrirse al público por amenazas de bomba contra el local y de muerte contra el artista, que poco tiempo después -y como tantos otros- partirá hacia su exilio romano primero y español después.

Realizados en tamaño natural y en papel maché pintado con acrílico, restos de cuerpos despedazados, de animales y personas cuelgan como en el gancho de una carnicería ante la mirada borrada o amenazante de personajes siniestros. El ámbito familiar -la sala de una casa- se ha convertido en el escenario donde impera la muerte. Sabemos con Freud que lo siniestro adviene cuando lo familiar se torna no-familiar, y por lo mismo incomprendible o más aún, amenazante.

Obviamente, la información que brinda la metáfora de la “casa tomada” por decirlo en términos cortazarianos, es la alusión más clara y directa que podía hacer un artista a lo que estaba sucediendo en el país. Texto artístico y contexto histórico-político constituyen un espacio sin transición donde no hay lugar posible para la razón: el arte explicita la misma sinrazón que el poder oculta.

Por esos años, toda América Latina inaugura uno de los períodos más crueles de su historia. En la Argentina resurge una vez más la consigna que parece atravesar nuestra historia desde que Moreno mandara a fusilar a Liniers: “Liquidar al disidente”.

La justificación que Mariano Moreno publicara en *La Gazeta de Buenos Ayres*, el jueves 11 de octubre de 1810, parece una premonición del futuro de casi dos siglos teñidos de sangre:

Cubierta la tierra de cadáveres y teñida con la sangre de tantos inocentes inmolados al osado empeño de esos conspiradores contra la patria, quién podría figurarse el horrible aspecto que presentaría a la historia de América el cuadro espantoso de la desolación de esta región inmensa

Lo que la instalación de Alonso exhibe son nuevas políticas del arte que tienen que ver con la forma, con el contenido y también con los materiales con los que se trabaja: una política explícita que trabaja con un nuevo canon del cuerpo (ahora cuerpos destruidos y desaparecidos) y una política de la representación artística enunciada de una manera compleja.

El primer aspecto es central en esta exhibición que “instala” justamente en el espacio diferentes representaciones de los cuerpos (heridos, amenazantes, frag-

mentados, muertos, con el rostro cubierto, con el rostro borrado, tapados, vestidos, desnudos, etc) haciendo de ellos un espacio semiótico de fuerte referencia y simbolización.

En la multiplicidad de la semiótica social, tanto de las esferas de lo cotidiano como de lo artístico, las figuras reorganizan su significación a partir de circunstancias de la vida ordinaria. El cuerpo es, indudablemente, elemento central para la construcción de figuras, tanto porque es el mediador entre el hombre y el mundo (subjetividad) como porque ocupa un lugar en el mundo (espacialidad).

En gran medida esta instalación muestra los usos, las apropiaciones históricas e ideológicas que hace una comunidad de su propios cuerpos (individuales y colectivos) y de este modo, los cuerpos exhibidos, metonímicamente refieren a un afuera del texto que es todo un cuerpo social con sus estratificaciones de clase, de poderes, de ideologías.<sup>3</sup>

Con respecto a lo que llamáramos anteriormente “nuevas políticas de la representación artística”, este texto presenta varios aspectos interesantes: se libera del lenguaje canónico del arte y de las formas genéricas hegemónicas (pintura o escultura “instalados” en espacios nuevos y en nuevas relaciones intertextuales); desestabiliza el universo ideológico que apuesta al borramiento de la conciencia crítica; pone en escena o evidencia que el lenguaje del arte es material, es decir, es a la vez la materia y la constitución formal del texto artístico que en su forma exhibida y objetivada está materializado el sentido.

La legibilidad de este texto se integra en las condiciones de todo un sistema semiótico que vincula el arte con la esfera extra-artística: el artista desmonta códigos vigentes y lee en ellos una serie de procesos simbólicos que, desde un suelo familiar, un orden de los signos, ahora resemantizados, denuncia la violencia del poder.

Si bien está claro que en este caso el texto artístico se presenta como el lugar de un compromiso social, más allá de ello, la decisión de su puesta es un acto social simbólico, registra su capacidad de diferenciación y revela las oposiciones y

---

3 Con respecto a la noción de “canon del cuerpo”, remito a mi propio texto “Escrituras del cuerpo” (en prensa) Revista *Bitacora*, Fac. de Lenguas. Nº. 13, otoño de 2005. En relación con las categorías de erotismo y pornografía he desarrollado también la noción de “cuerpo” en la publicación *Eros*, Univ. Nacional de Jujuy, 2003.

contradicciones en todo un programa utópico que ofrece un modelo político contra el estado de terror.

El por entonces “nuevo estilo” artístico -la instalación- pone al descubierto una estrategia diferente de representación: trae un afuera del texto y hace suya la distancia traumática entre el lenguaje del arte y su referente real.

Leído desde el hoy, el texto exhibe una información necesaria y una memoria dolorosa de aquello “que queda”, que interpela desde los fragmentos.

En una entrevista publicada recientemente, Carlos Alonso señala a propósito de texto artístico y memoria:

Nunca fui un documentalista, nunca me interesó algún tipo de realidad para documentarla, aunque sí para hacer memoria...La memoria insobornable del arte fija las heridas que la realidad deja en nosotros (*La Voz del Interior*, Córdoba, 25/09/03)

## Caso 2. Luis Gusmán. La mirada siniestra

La novela *Villa*, de Luis Gusmán es, como hemos dicho, un ejercicio de memoria de los 70, escrita en los 90. Fue publicada en 1994, después de finalizada la dictadura y en plena época de conciliación establecidas por los decretos denominados “de obediencia debida” y “de punto final”.<sup>4</sup>

Por oposición a los discursos oficiales que intentaron cubrir los crímenes de lesa humanidad con un sospechoso manto de silencio y olvido obligatorio, esta novela trata de recuperar, desde la ficción, la trama discursiva de la sociedad en la época de poder omnipotente del ministro de Isabel Perón, López Rega, apodado “El brujo” por sus supuestas dotes adivinatorias, su adhesión al ocultismo y sus prácticas nefastas que llevaron a la aparición del escuadrón de la muerte denomi-

---

4 Desde la década del 90, se han publicados múltiples novelas sobre la memoria histórica referida a la época de represión y dictadura. Podemos citar *Los planetas*, de Sergio Cheifec; *El fin de la (H)historia*, de Liliana Heder; *Bajo otro cielo*, de Silvia Silverstein; *Nada que perder*, de Andrés Rivera; *La mujer en cuestión*, de María Teresa Andruetto; etc. Son innumerables además los textos de investigación periodística, los libros de poemas (cfr. gran parte de la obra de Juan Gelman) y las obras de teatro entre las que puede citarse todo el ciclo desarrollado en Buenos Aires y Córdoba denominado “Teatro x la identidad”.

nado AAA (Alianza Anticomunista Argentina). La novela está contada desde la voz y la mirada de un torturador, sujeto narrador-personaje cuyo discurso al mismo tiempo que enunciado lingüístico, sostiene una práctica aberrante que trata de justificar.

Lo que narra Villa ya estaba condensado en la obra de Alonso y podríamos citar fragmentos de la novela que parecen perfectas descripciones de la instalación analizada, por ejemplo:

Esa misma tarde Villalba me dijo, recordándome la conversación de la mañana:

-Seguramente, Villa, mañana aparecerán dos o tres cadáveres. Es como le digo: hay que terminar con la venganza y pasar a implementar una estrategia sistemática... (pag.148)

Villa, un médico de un ministerio, cómplice de los torturadores, es “el hombre mediocre” de quien hablara tan bien José Ingenieros a principios de siglo, el profesional burocratizado y fracasado, el obsecuente, el pusilánime que aun sabiendo que actúa contra la ética de su profesión, obedece y solo se gana el desprecio de quienes lo usan para sus fines:

Cummins, no sé para qué llamaste a este inútil, no sirve para nada. Este hombre ya es un muerto. No hace falta un médico, hace falta un hoyo donde dejarlo. Y estoy cansado de tu estilo empalagoso con este Villa. Que sepa de una vez de qué se trata. Que él también está hasta las manos. Estoy harto de su inocencia y de que esté distraído como si fuese un convidado de piedra. Sépalo, Villa, usted también es parte del festín (p.141)

Lo que tiene este texto de violento y excesivo, es justamente esa apelación a un expresionismo descarnado que funciona como calco de la dinámica discursiva del Estado represor.

La novela actualiza negativamente la estrategia de adhesión al discurso del poder y se propone minar su aspiración a erigirse en verdad absoluta, mostrando justamente la terrible violencia de las verdades absolutas.

La contestación de la novela, lo no dicho, es lo que puede leerse en sus intersticios como lo excluido y silenciado en años posteriores.

La tentativa de considerar el discurso de la violencia desde una focalización diferente no pasa tanto por las dimensiones ideológicas, sociales o culturales de la época, por las mecánicas brutalmente expuestas de las pericias médicas y forenses, sino por la cuestión de la subjetividad, la introspección de la mirada y la voz del narrador y por la manera como esos dos aspectos se tornan constitutivos del discurso.

Como señaláramos en la obra de Alonso, en esta novela también lo siniestro ingresa a la cotidianeidad del personaje, pero con códigos éticos que llevan al sujeto alienado al punto de percibirlo como “normal”. En ello radica su monstruosidad: en la imposibilidad de distinguir el mal convertido en pura “banalidad” (como diría Hannah Arendt), en lugar de la catástrofe que no puede reconocerse y que por lo tanto se vacía.

Reflexiona Villa en un momento inicial de la novela:

Me fui pensando entre cosas. Una, en cómo haría para enamorar a Estela Sayago...; dos, si ese doctor siniestro del que hablaba la Cuca era Firpo y tres, qué iba a hacer si en el camino de vuelta me encontraba dos o tres cadáveres. Como médico debería denunciarlos, pero nunca me había querido meter en política (p.42)

Lo que sobreviene entonces es una escena narrativa donde resulta manifiesta la extinción de una subjetividad reflexiva que pueda sostenerse sobre una escala de valores que ahora solo es mensurable en las formas de su ruina: borramiento de la palabra social, destrucción de lo humano.

Desde su memoria, el texto plantea la revisión de un proyecto social que abarca toda la historia argentina: la operación político-ideológica de constitución de la nación se ejecuta sobre la exclusión, (muerte y persecución), de una parte de sus miembros.

### **A modo de epílogo**

Un epílogo no es una conclusión; es apenas un cierre provisorio a un tema que puede abordarse desde perspectivas diferentes y que se abre de manera rizomática a futuros textos.



En este caso, podemos decir que estos textos ponen sobre el tapete el problema de las formas de representación: en la instalación, representar la violencia social en épocas represión y por lo tanto mostrar aquello prohibido, censurado o “desaparecido” a la fuerza del presente compartido por el texto; en la novela; nombrar el modo de producción y de justificación de las narraciones que legitiman al poder.

En los dos textos, las fronteras internas del mundo artístico revelan conexiones centrífugas con lo cultural y asumen la estructura conflictiva de la propia sociedad.

Así, las obras proponen modos de inteligibilidad que activan la reflexión colectiva y producen una serie de subjetividades que eluden las ideologías dominantes: los acontecimientos sociales explícitos dan consistencia a la representación desde la exhibición brutal de cuerpos y subjetividades conectados con núcleos de conflicto social.

Si por una parte, estos artistas trabajan sobre una idea de país y evocan una mirada retrospectiva de nuestra herencia histórica, por la otra, el texto artístico surge como negatividad divisoria: su deseo por encontrar significados políticos desde las grietas del mundo sensorial y de la memoria, sugiere verdades mucho más amplias y abiertas acerca de nuestra existencia como nación.

En su desesperanzada radiografía de un presente insoportable, apuestan sin embargo a aquella esperanza expresada por John Berger en uno de sus relatos

...vi una obra de arte que había sobrevivido y era una prueba de la desesperación del pasado; en una época que ha de ser sobrellevada como se pueda, veo que la misma obra nos ofrece un paso a través de la desesperación (“Los dos Colmar”, incluido en *Mirar*)

## Bibliografía

- Avellaneda, Andrés. (1997) “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”. EN: Bergero, A. y Reati, F. (comp.) *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Ed.

- Barei, S. y Aran, P. (2002) *Texto/memoria/Cultura*. Argentina, Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Lotman, Iuri. (1995) *La semiosfera I*. Valencia, España, Ed. Frónesis.
- Maristany, José. (1999) *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires, Argentina, Ed. Biblos.
- Reati, Fernando. (1992) *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires, Ed. Legasa.
- AAVV (1999) "Los años 70". EN: *Revista Tramas para leer la literatura argentina*, N° 5. Córdoba, Argentina.
- Zuccotti, Juan Carlos. (1997) *La emigración argentina contemporánea*. Buenos Aires, Argentina, Ed. Plus Ultra.