

¿CÓMO (NO) HACER COSAS CON IMÁGENES? SOBRE EL CONCEPTO DE POSMEMORIA

How (not) do Things with Images? On the Concept of Posmemoria

BELÉN CIANCIO*

belenciancio@gmail.com

A la memoria de Alejo Hunau

El concepto de posmemoria, propuesto por Marianne Hirsch desde el campo de los *Memory Studies*, está presente, desde hace varios años, no sólo en los Estudios sobre Memoria en el Cono Sur y en España, sino también en distintos espacios y formaciones discursivas como la Crítica Literaria y en un campo en formación: los Estudios sobre Cine. La publicación, en 2015, de uno de los últimos libros de Hirsch: *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, el único de su extensa producción¹ traducido al español, probablemente provoque aún mayor impacto, reproducción de su uso y aplicación, en un mundo en que la circulación de imágenes a partir de la *web* y las redes sociales parecería infinita, inmaterial y pasajera, aunque, como habría sucedido recientemente con las imágenes de niños palestinos y refugiados, sirva no sólo para producir, con un “like” o un “share”, buena conciencia, espectacularidad o banalización, sino, una vez más, reflexiones acerca del límite de lo visual. Pensar sus límites y alcances, es el motivo de este texto que desea comenzar a problematizar algunos de los supuestos del concepto de posmemoria, como la cuestión de la performatividad, el modelo socio-cultural y epistemológico desde el que se produce y los conceptos de trauma, de generación, de testigo y de género que supone².

* * *

* Investigadora adjunta en CONICET, Argentina.

¹ Cf. Marianne HIRSCH, *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem, 2015. El texto presenta algunas confusiones en algunos términos de difícil traducción como “embodiment”.

² Una primera versión de este texto: “Sobre el concepto de posmemoria”, fue presentada como ponencia en un congreso en el CSIC, en Madrid. (M. B. CIANCIO, M. B. (2013), ¿Las víctimas como precio necesario?, <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>. Última consulta: 12/10/2015)

En los estudios sobre cine en Argentina, uno de los campos donde mayor circulación habría tenido el concepto de posmemoria, al abordar el problema de una memoria en imágenes, se habría tenido en cuenta el debate en torno a lo irrepresentable que proviene tanto de la estética filosófica francesa, con autores como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman³, como del posicionamiento de Claude Lanzmann con respecto a las imágenes de archivo y cómo habría elaborado –o no– los grados de irrepresentabilidad el cine durante la llamada transición democrática, hasta el Nuevo Cine Argentino, desde distintas prácticas y géneros como el cine de ficción, el docudrama, el cine experimental y el documental; teniendo en cuenta una diferencia con respecto a las imágenes de archivo de la Shoah: la supuesta falta de tales imágenes, que, desde un cierto *horror vacui*, daría mayor relevancia a la “creación de imágenes del terror”, según Andreas Huyssen⁴.

Así como se habría instalado el concepto de posmemoria, se habría producido una interpretación del lugar del cine no sólo en la construcción de la memoria colectiva, sino en un proceso de dimensiones antropológicas, rituales, psicoanalíticas y sociales como el duelo⁵. Se trataría de un momento en que, a diferencia del cine de ficción que tuvo mayor circulación durante los años ochenta, sería en el documental el lugar donde se expresan las tensiones de esta reconfiguración dilemática de la(s) memoria(s). Siguiendo el llamado “modelo del Holocausto” y sus paradojas, dentro de esta interpretación, muchas veces ha tendido a hablarse de posmemoria de modo acrítico al construir dispositivos de análisis o clasificaciones aplicadas a producciones audiovisuales. El concepto de posmemoria surge en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies*, en el marco del “boom de la memoria”⁶ y además de producirse desde un modelo culturalista, supone –desde una perspectiva psicoanalítica– una estructura performativa de transmisión o transferencia intra, inter y transgeneracional y una interpretación del concepto de trauma⁷, liga-

³ Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, París, Les Éditions de Minuit, 2004 y Jacques RANCIÈRE, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006.

⁴ Cf. Andreas HUYSEN, “Prólogo: Medios y memoria”, en C. Feld y J. Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

⁵ Cf. Ana María AMADO, *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires, Colihue, 2009 y Gonzalo AGUILAR, *Otros mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

⁶ Andreas HUYSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁷ El lugar de la fotografía, una cierta narrativa y el espacio familiar, como indica el título del libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* son relevantes en la construcción del concepto de posmemoria. Hirsch parte de un análisis, entre otros, de los trabajos del artista visual Art Spie-

do, como en algunas teorías del género aunque no con el mismo sentido y finalidad, a esa misma performatividad que involucra no sólo imágenes y símbolos culturales, sino actos de transferencia pre-cognitivos, en el espacio familiar, que se convertirían en síntomas o, en el mejor de los casos, en expresiones estéticas, artísticas y culturales. Así, durante los últimos años tanto en Argentina como en otros países del Cono Sur y en España, habría comenzado a aplicarse el concepto de posmemoria al delimitar y clasificar no sólo un *corpus* cinematográfico y literario sino también, y por lo que supone el mismo concepto, experiencias de memoria, que desde distintas categorías de análisis, tales como la de segunda generación, u otras como “giro subjetivo” o “ensayo filmado en primera persona”, reúnen y comparan entre sí documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000-2004), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007)⁸; situándose, en este sentido, desde la función autoral, la pertenencia a una (nueva) generación o a la experiencia de filiación que los identifica como “hijos de desaparecidos”, un modo en el que son dichos y al que resisten o resignifican de distintas formas.

En este mapa, el concepto de posmemoria habría comenzado a utilizarse a veces sin situarlo y pensar no sólo las diferencias entre su historia, dominio y contexto de producción –de algún modo su genealogía entendida críticamente y no como la justificación de un paradigma o un neologismo–, sino también los conceptos de experiencia traumática, de transmisión intergeneracional, de testimonio, de familia y de género que supone. Habría que precisar que este concepto fue propuesto por Hirsch como estructura de transmisión en un primer momento para describir la memoria de los descendientes de sobrevivientes del Holocausto –de la *Shoah*, de Auschwitz y de otras catástrofes⁹– en cuanto que el vínculo con la fuente y el

gelman, inspirados en su padre sobreviviente, y de la novela *Austerlitz* de W. G. Max Sebald, a través de una fenomenología de la fotografía desde las teorías de Roland Barthes. Cf. Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 e Id., “The Generation of Postmemory”, en *Poetics Today*, Vol. 29, No 1, 2008, págs. 103-118.

⁸ La categoría de posmemoria también se ha utilizado en Chile al hablar de documentales como *La Quemadura* (René Ballesteros, 2009), o el trabajo experimental *Remitente: Una carta visual* (Tiziana Pavizza, 2008); en Uruguay *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) y *DF Destino Final* (Mateo Gutiérrez, 2008), han sido, a su vez, clasificados como posmemorias, así como algunos documentales españoles como *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005). También ha sido ampliamente utilizado desde el campo literario.

⁹ Hirsch llegaría a considerar que la posmemoria y la transmisión intergeneracional (como el “modelo del Holocausto”) se habrían universalizado y vuelto un vehículo explicativo y un objeto de estudio en otros contextos, además del Holocausto (cuya denominación es problemática) y la Segunda Guerra Mundial, como la esclavitud en América, la Guerra de Vietnam, el *apartheid* sudafricano, el comunismo en Europa del Este, los genocidios camboyano y armenio y lo que llama *Dir-*

acontecimiento traumático estaba mediado de diversas formas –sobre todo visuales– fotográficas, relatos, síntomas familiares, *actings*, no verbalizaciones, transmisiones inconscientes –semejantes a las que describieran Nicolas Abraham y Maria Torok. Esto supondría, entonces, que las memorias de los descendientes (que no estuvieron ahí, y esto es reafirmado por Hirsch, no sólo en cuanto a la distancia espacial y temporal, sino en cuanto la experiencia traumática) se fundaría en lo visual, así como en otras formas de mediación narrativa (tecnologías de la memoria)¹⁰, que se repiten en síntomas o reelaboran y reactivan en corporizaciones (*embodiments*) y obras artísticas o imágenes documentales y fotográficas, de un modo más directo que otras formas de trabajo de la memoria¹¹, y que supone que, en cuanto que la posmemoria implica una búsqueda de recuerdos, de archivos, de narraciones –que conllevan una desilusión, pérdida o falta–, se colmaría mediante prácticas performativas del deseo. Hirsch, desde la crítica literaria y la serie infinita de los *Studies*, entre los cuales se destacan los Estudios sobre Memoria y una versión culturalista del feminismo (aunque no menciona ni rescata, en la mayoría de sus libros, la memoria o la posmemoria de otras minorías que pretendía exterminar el nazismo, como los homosexuales), elabora su teoría bajo el imperativo de la interdisciplinariedad. Incluye, entonces, dentro de esta estructura o modo de transmisión, desde la producción artística y cultural, conceptos y clasificaciones del psicoanálisis (el concepto de trauma y de deseo como falta), figuras retóricas –como las que llama tropos “del abandono y la fantasía de reconocimiento materno” (que habría permitido codificar y edipizar la interpretación de textos y documentales) y “del niño perdido” (que con imágenes de la infancia podría, como menciona la misma Hirsch, provocar mayor identificación, universalización y apropiación)–, de modo fragmentario y ecléctico, y agregando acumulativamente, a lo largo de sus

ty War en Argentina. En *La generación de la posmemoria...*, se referirá también a la narrativa sobre la Nakba palestina y la memoria de los refugiados kurdos. No queda muy claro, pero pareciera que podrían incluirse, entonces, en la posmemoria a todos los acontecimientos traumáticos de la historia.

¹⁰ El concepto de “tecnologías de la memoria” que utiliza en un primer momento Hirsch y que podría relacionarse con el de “tecnologías del género” no continúa siendo trabajado por la autora. Cf., Marianne HIRSCH y Valerie SMITH, “Feminism and Cultural Memory: An Introduction”, en *Signs*, Vol. 28, No. 1, 2002, págs. 1-19.

¹¹ Una de las formas en que Hirsch define, en un primer momento, el trabajo de la posmemoria sugiere como argumento central que radica en reactivar y re corporizar: “(...) *reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression.* (Marianne HIRSCH, *op. cit.*, 2008, pág. 111). Así, la “segunda generación”, y sus producciones artísticas y testimoniales “(...) *are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma*” (Ibid., pág. 112).

numerosas publicaciones, las producciones de artistas y escritores vinculados a otros acontecimientos históricos traumáticos. Así, su recorrido posmemorialista iría desde sus primeros trabajos con las fotografías de Lorie Novak, el comic *Maus* de Art Spiegelman, la novela *Austerlitz* de W.G. Sebald, las fotografías de su propia familia –entre otras numerosas producciones visuales y narrativas vinculadas a la memoria de la diáspora y el genocidio de los judíos–, hasta algunas novelas del escritor palestino Ghassan Kanafani, pasando por la narrativa de la esclavitud negra en Norteamérica, o el archivo perdido de los refugiados kurdos, con los trabajos fotográficos de Susan Meiselas.

En la interpretación que se ha hecho en Argentina, más allá de la crítica de Beatriz Sarlo que se centra en la no especificidad de la posmemoria¹², teniendo en cuenta la categoría de generación, al hablar de los documentales de Carri, Prividera, Roqué y de otros realizadores, así como de los testimonios que muestran, se habría resignificado la definición de Hirsch al hablar de “memorias críticas”¹³ que se diferencian de una generación de testigos directos, de las armas y de la muerte y de otra joven que confronta, que estaría ahí, ahora, para plantarse explícitamente como testigos de los testigos directos. Surgirían en estas películas, entonces, al menos dos relatos: el de la militancia, los motivos de la resistencia, de la represión y los relatos de los testigos de una nueva generación. Mientras que entre unos y otros estaría el espectro del testigo que no puede hablar porque está muerto (o desaparecido), evidenciando un límite y la imposibilidad de reemplazarlo y representarlo. De este modo, se identifica una figura, la de “los nuevos testigos”, en este corpus de documentales –que ha provocado una serie inusitada de literatura, identificaciones, interpretaciones y sobreinterpretaciones–, figura que supone un posicionamiento generacional y que constituye otra figura, la del testigo-escucha, que iría al encuentro de la narración de lo ausente, de un pasado y que, desde Benjamin (extrañamente poco visitado por Hirsch y otros autores que continúan su legado posmemorialista), alude al narrador y al silencio en que lo sumió la barbarie de su experiencia¹⁴. El testigo-escucha, así, es elegido para pensar el desastre, para guar-

¹² Cf. Beatriz SARLO, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

¹³ Cf. Ana María AMADO, op. cit., pags. 155 y ss. Amado, a diferencia de algunos trabajos que se han realizado en Europa a partir de este corpus cinematográfico, no hace una clasificación de posmemorias ni parte de una definición de “segunda generación”, mucho menos afirma que esta generación no vivió la dictadura “en carne propia”, sino que resignifica desde una escritura ensayística este concepto.

¹⁴ Cf. Ana María AMADO, op. cit., pág. 202.

dar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado” de una generación.

Los comentarios y preguntas que se escuchan en los documentales: “(...) por qué no se fue del país...”, “Ellos quieren hacer la película que necesitan. Y entiendo que la necesiten. Pero la puede hacer otro, no yo” (*Los rubios*), la evidencia de la falta: “No tengo nada de él, ni tumba, ni cuerpo” (*Pápa Iván*), la voluntad de saber y el inconformismo en *M*, las ironías en el discurso, las mediaciones y cuestionamientos, evidentemente son signos que muestran una diferencia generacional, así como diversas estrategias visuales y sonoras que mediatizan y son mediadas y que se distinguen del relato testimonial documental que prevaleció durante la década de los noventa. Pero, no deberían plantearse como una diferencia temporal y espacial, como si esta generación hubiera vivido completamente alejada de la experiencia política de sus padres y como si la historia, que deviene memoria, les hubieran llegado sólo a través de hipermediaciones visuales, artísticas, fotográficas, relatos, narraciones o síntomas familiares, como en el caso de la segunda generación, nacida o crecida en la diáspora, a la que Hirsch atribuye un trabajo de posmemoria. Si bien la relación filial se interrumpió siendo muchos de ellos muy pequeños, también algunos de estos hijos fueron “testigos” involuntarios de los momentos de violencia¹⁵, muchos –como puede verse y escucharse en estos mismos documentos filmicos–¹⁶ son ellos mismos sobrevivientes, no sólo porque presenciaron el momento en que sus padres fueron secuestrados, sino porque podrían haber sido asesinados –como de hecho se creyó en un primer momento– cuando fueron llevados a los centros de detención clandestinos donde habrían sido interrogados, como si formaran parte de “cuadros subversivos”, hasta que eran reclamados por algún familiar. Algunos nacieron en los campos de detención y concentración, porque sus madres estaban embarazadas en el momento en que eran detenidas y fueron apropiados o dados ilegalmente en adopción. En este sentido, la figura del testigo alcanzaría dimensiones más complejas que las de la figura legal, y de los conceptos de “testigo directo” y “testigo indirecto”, “testigo escucha”, y, sobre todo, del testi-

¹⁵ Nicolás Prividera tenía seis años cuando secuestraron a su madre y ha sido testigo en causas que actualmente están en curso, en donde ha presentado también su documental como prueba. El trabajo comenzó no sólo como expresión estética sino como proceso de investigación junto a la presentación judicial.

¹⁶ Con respecto a los trabajos que han abordado las diferencias y similitudes entre la Shoah y las dictaduras latinoamericanas, cf. Liliana Ruth FEIERSTEIN, “Por una e(sté)tica de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina”, en *HeLix: Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, 5 (2012), págs. 124-144.

monio como figura literaria, que ha estado presente en la narrativa de la posmemoria, en términos de Hirsch, en la “escritura del desastre”, como diría Maurice Blanchot, o en toda la literatura de la “era del testigo”. Este problema en el texto de Ana Amado, y en otros trabajos que parten de la categoría de “segunda generación” tal como la define Hirsch, al utilizar el concepto de posmemoria, no alcanzaría a verse, puesto que parte desde formas ya objetivadas y legitimadas, a través de prácticas culturales, artísticas o filmicas en los documentales que analiza, pero donde una escucha atenta de los testimonios que aparecen en estos mismos trabajos permitiría ver esta diferencia. Probablemente es un problema del concepto de generación y del de testimonio que se vuelve más complejo en el documental¹⁷, así como de la psicologización que supone el concepto de trauma, que no pretende agotar este ensayo, así como tampoco dilucidar en detalle cada uno de los testimonios que se ven y escuchan, en estos largometrajes¹⁸. Pero teniendo en cuenta no sólo las producciones de quienes se posicionan como realizadores visuales y cineastas, sino los testimonios de quienes son entrevistados en estos trabajos, es posible percibir que estuvieron inmersos en las experiencias de sus padres –aunque pueda decirse que la percepción y subjetivación no fuera la de un adulto–¹⁹ y que incluso hoy son sujetos atravesados por decisiones –antagonismos gustaría decir a la laiaianos– que se subjetivizan a su vez en conflicto con aquellos discursos que los atraviesan y a partir de los cuales son dichos, bajo una mirada con la que se los etiqueta y familiariza, a veces para idealizarlos o victimizarlos. Pero es importante tener en cuenta que no todos se identifican con el proyecto de sus padres, ni con la política oficial de la memoria que se implementó con el kirchnerismo, ni son artistas o *visual performers*. Tampoco quienes producen estos trabajos pretenden siempre que sus obras sean interpretadas sólo bajo la categoría de testimonios, precisamente porque la dictadura transformó los lazos de filiación y porque crecieron en una

¹⁷ Además de la fragilidad, la elipsis, y las otras derivas que se producen en el habla, en el documental intervienen desde el plano hasta el montaje o edición de esos testimonios. El trabajo *Granada* (2005) de la artista argentina Graciela Taquini muestra cómo funciona esa edición de la memoria.

¹⁸ Cf., por ejemplo, los testimonios en *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004) y en *(h)Historias cotidianas* (Andrés Habbeger, 2001).

¹⁹ Hirsch se apoya, entre otros, en los trabajos de otra autora estudiosa del Holocausto, Eva Hoffman, quien habla de las paradojas de un conocimiento indirecto, de los que vinieron después y no vivieron los eventos, ni sufrieron sus impactos directamente. La posmemoria describiría, así, la relación de aquellos que vienen después de los testigos, cuyas experiencias serían “recordadas” sólo a través de significados de historias, imágenes, destellos, narrativas, que preceden al propio nacimiento o a la propia conciencia y que en muchos casos retornan como síntomas.

sociedad en la que lejos de una hipernarrativización, *boom* de la memoria²⁰ o musealización, habría existido un gran desconocimiento o un conocimiento negado, un pacto denegativo²¹. Es decir que si se utiliza el concepto de generación, que tiene siempre una connotación positivista, debería pensarse en la división que se produjo en el interior de esta generación entre quienes permanecieron con sus familias, escucharon relatos tempranos acerca de sus padres o podían recordarlos y evocarlos a través de imágenes y quienes fueron apropiados o dados en adopción²². Los que escucharon narraciones de otros sobrevivientes o de sus familiares y que pudieron convivir con ellos no fueron todos y los acontecimientos que se situaron como participación en la esfera pública, las marchas con las fotografías que mostraban agrupaciones de derechos humanos o manifestaciones artísticas como las del *Siluetazo* en 1983, no podían interpelar masivamente a esta generación ya sea por el pacto denegativo que hemos mencionado o por las condiciones de producción y circulación en las que se produjeron que, además, estuvieron centradas en Buenos Aires.

Si hipotéticamente se suspende el uso de la categoría de “segunda generación”, pero se retiene el concepto de posmemoria²³, difícilmente podría hablarse de (pos)memorias configuradas exclusivamente o transmitidas a través de hipermediaciones visuales, narrativas y, sobre todo, que se producen en la esfera pública –de las que desvincularse o reactivar otra memoria a partir de un relato o síntomas, o recorporalización afectiva, frente a la frialdad del archivo o de su pérdida–²⁴, de trans-

²⁰ Probablemente, por esto muchos autores han hablado de “boom” de la memoria desde el momento en que se formaran agrupaciones como H.I.J.O.S. en 1995 y comenzaran a trabajar en intervenciones públicas como los escraches y las producciones artísticas del GAC, es decir que estas prácticas formarían parte de la producción de dicho *boom*, y esta generación no habría crecido en medio del mismo en formas objetivadas como las que caracterizan a la posmemoria.

²¹ Cf. Lucila EDELMAN y Diana KORDON, *Sur, dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*, Buenos Aires, Psicolibros, 2010 y Daniel FEIERSTEIN, *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012. El pacto denegativo y, por otro lado, la situación de “sospecha” hacia los sobrevivientes durante la transición, imposibilitarían hablar de un “boom de la memoria” con las características de aquel que determinó el campo de los *Memory Studies*.

²² Estos testimonios pueden verse en (h)Historias cotidianas.

²³ En este sentido, intensificando la “performatividad” de la postmemoria “(...) *shaped more and more by affect, need, and desire as time and distance attenuate the links to authenticity and ‘truth’*” (Marianne HIRSCH, op. cit., 2008, pág. 124). En *Los rubios*, probablemente esta performatividad se produciría en los recursos narrativos que de algún modo “ficcionalizan” o ponen en escena los “mecanismos” de la memoria que produce el cine normativizado y narrativo, así como desestabilizan el uso tradicional del testimonio filmado o grabado.

²⁴ Aquello que involucra al cuerpo y que Hirsch considera característico de la posmemoria es, sin embargo, inherente a todo el resto no elaborable, no representable, de un trauma. Desde el psico-

misión familiar, de una industria cultural de la memoria o de tecnologías de la memoria como las que se produjeron en sociedades democráticas capitalistas, donde existían políticas públicas memorialistas impulsadas desde el Estado. Porque la infancia de esta generación, excepto la de aquellos niños que vivieron en el exilio, fue en Argentina y durante la dictadura militar, no después de la misma²⁵ Incluso sin conocer cada historia individual, lo cual en este caso es metodológicamente imposible y porque no es parte de este trabajo tomar el testimonio como muestra, o subjetividades como “casos”, “objetos de estudios”, o establecer un paradigma, si esta generación, considerada como segunda de una primera de padres desaparecidos, no estuviera atravesada en su corporalidad por la experiencia de sus padres, si no hubiera estado ahí, ¿por qué se busca a los niños dados ilegalmente en adopción? ¿por qué algunos de los entrevistados mencionan los momentos que tratan de recordar, o performar un recuerdo, desde la incertidumbre? ¿por qué muchos de ellos se encontraron con que habían nacido y sido registrados con otros nombres?... En este sentido, si debe hacerse una comparación o utilizar alguna analogía o concepto generacional, con la generalización, psicologización y concepto de trauma que esto supone, y que ha desplazado el lugar del analizado –que en las teorías fílmicas de fines de los setenta, como las de Christian Metz, utilizaban conceptos del psicoanálisis– del espectador al autor, no sería el concepto de “segunda generación” en el sentido que lo utiliza Hirsch, sino, en todo caso, aquel con el que Susan Rubin Suleiman llama a los niños sobrevivientes de la *Shoah*: “generación 1.5”²⁶. Porque estuvieron allí, pero no tendrían recuerdos posibles de los hechos traumáticos debido a la edad que tenían. Aunque en el caso de la generación de hijos de desaparecidos en Argentina muchos sí recuerdan o dicen recordar el momento en que secuestraron o mataron a sus padres, un núcleo traumático

análisis en Argentina, se nombraría como *plus* –el resto traumático, la piedra de silencio–, que no se expresa en palabras, sino en gestos, en lenguaje corporal, en actuaciones y síntomas. Es una cuestión que han trabajado específicamente quienes se han dedicado no sólo a la investigación sino a la práctica y clínica en Argentina con familiares de víctimas de la represión, cf. Lucila EDELMAN y Diana KORDON, op. cit., p. 61.

²⁵ En este sentido –y puesto que la obra de Spiegelman, es una de las producciones de posmemoria que configura este concepto en la versión de Hirsch– las imágenes de *Maus* emulan y resignifican las fotografías de Buchenwald tomadas por Margaret Bourke-White, los memoriales *Tower of Faces* del U.S. Holocaust Memorial Museum o algunas exhibiciones del *Museum of Jewish Heritage* en New York.

²⁶ Estos sobrevivientes vivieron hechos traumáticos “(...) before the formation of stable identity that we associate with adulthood, and in some cases before any conscious sense of self” (Susan RUBIN SULEIMAN, “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”, en *American Imago*, Volume 59, Number 3, 2002, págs. 277-195, aquí pág. 277).

que no sería reductible al *reembodiment*, o *performance* del recuerdo como el que supone el trabajo de la posmemoria²⁷, porque no estaría en el registro de lo imaginario ni de lo simbólico sino de lo real, aunque todo recuerdo, toda memoria, toda teoría y práctica puedan considerarse performativos, dependiendo qué fuerzas de fabulación o voluntad de verdad se jueguen.

Una escucha atenta de los testimonios que, desde diferentes recursos narrativos y de representación, se ven en documentales como *Nietos (identidad y memoria)*, *(h)historias cotidianas*, *M*, *Los rubios* (que habría puesto en crisis los modos narrativos de representación clásicos, y que desnuda al “rey” del documental: el testimonio), permitiría afirmar que la infancia y juventud de la generación de hijos de desaparecidos transcurrió en otra situación y contexto social y, sobre todo, desde otra experiencia que no se asimila a la que define la posmemoria. Porque, a diferencia de los padres de la segunda generación de la diáspora judía -y esto no significa pretender medir o comparar el sufrimiento-, aquello que provocó la desaparición de esta generación en Argentina fue que estaban o eran vinculados a la militancia política, incluso a la violencia -experiencias que desarticulan los modelos tradicionales de familia y de género, dentro de los cuales Hirsch describe la transmisión e identificación-, por lo tanto a muchos de estos hijos se les negaron, para protegerlos o por complicidad, los relatos acerca del destino de sus padres -lo que ha sido llamado pacto denegativo- de los que algunos apenas conservaban alguna fotografía. Esto se intensifica en el caso de aquellos que fueron apropiados y considerados un “botín de guerra”²⁸. Durante la infancia y primera juventud de esta

²⁷ La dimensión de lo performativo en el trabajo de posmemoria, según Hirsch, quien de todos modos no termina de mostrar cómo se produciría en quienes no “estuvieron allí”, tiene que ver con lo imaginativo, la proyección y la creatividad. En este sentido, probablemente ha llevado a la asimilación con el concepto de performatividad en el que se basa la categoría de “documental performativo”, según la clasificación de Bill Nichols, que contrariamente a otras formas (expositivas, de observación, reflexión o interactivas) pondría el acento en las cualidades evocativas del film o incluiría dimensiones afectivas de la experiencia desde el punto de vista del autor (Bill NICHOLS, “El documental performativo”, en Berta Sichel *et al*, *Postverité*, Murcia, Centro Párraga, 2003, 197-221, pág. 203). Características que, sin embargo, no deberían asimilarse; en la medida que en un caso se está hablando de una performatividad ligada a la experiencia y al concepto de trauma, mientras que en el otro caso se trata de un recurso narrativo que, por las características mismas del lenguaje cinematográfico, difícilmente puede considerarse como inmediatez o experiencia directa, aunque ese efecto de inmediatez se produzca, como en el caso de *Los rubios*, en el momento de ver la película. Carri utiliza muchos recursos, desde la animación, la mediación, la actuación en el desdoblamiento en el personaje de “Albertina Carri”, entre otros, como para hablar de inmediatez, aunque no apele a un discurso explicativo o a imágenes de archivos.

²⁸ Véase AA. VV., *Leyes: principales instrumentos legales sobre derechos humanos y memoria*, Cuadernos de la Memoria. Volumen 1. Buenos Aires, Instituto Espacio para la Memoria, 2009 y “Acerca del silen-

generación no existió una documentación y circulación masiva de fotografías²⁹— excepto aquellas que se mostraban en las marchas de agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo—, museos o testimonios orales, excepto por el *Nunca Más* y el Juicio, que tampoco tuvieron una circulación masiva³⁰ y que en todo caso no se enmarcarían en una “cultura visual” o museográfica, como la que caracteriza a las producciones de posmemoria que, por ejemplo, en *Maus* redibujan fotografías de circulación pública como las de la liberación de los campos de concentración y de exterminio que se publicaron en la revista *Life*.

Quizá no debería aplicarse acriticamente el concepto de posmemoria que propusiera Hirsch —en una inercia de moda académica— para describir la estructura de transmisión intergeneracional de sobrevivientes, desde la Shoah hasta la Nakba palestina incluyendo todos los acontecimientos traumáticos de la historia del siglo XX que menciona Hirsch, ni el de segunda generación en la que se incluye la misma autora —sin ser descendiente de sobrevivientes directos—, que nacieron *después* de la catástrofe y en otras condiciones de producción y reproducción social y cultural. Puesto que si la diferencia entre la memoria y el testimonio, por un lado, y la posmemoria, por otro, estaría basada, según Hirsch, en la no-experiencia y “el no haber estado” que, de algún modo, produce una falta que parecieran llenar la imaginación, distintos modos de identificación, la afiliación, la proyección,

cio”, en Lucila EDELMAN y Diana KORDON, op. cit., págs. 269ss.

²⁹ Difícilmente se podría considerar lo que algunos autores han llamado “show del horror” como cultura de la memoria, *boom* de la memoria, o “pedagogía del horror”, como las que se produjeron en Estados Unidos y en Alemania, porque ese modo de visibilización de cuerpos NN estaba más ligado a la representación de crímenes que figurarían en los policiales y no se habrían producido desde políticas públicas o cultura de la memoria (cf. Claudia FELD, *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI, 2002 y Claudia FELD, *La television comme scène de la mémoire en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée des personnes* (Tesis doctoral), París, Université Paris 8, 2004). Por otro lado, las fotografías de personas desaparecidas que mostraban Madres y Abuelas, durante la dictadura, no tenían que ver en un primer momento con actividades artísticas o culturales, o no solamente con ellas, sino con un reclamo de justicia y aparición con vida.

³⁰ En todo caso lo que existió como un relativo “boom de la memoria” fue a través de relatos televisivos como el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) presentado en 1984 en la televisión abierta y durante el juicio realizado en 1985. Según Feld, los relatos televisivos se pliegan a las lógicas institucionales de las prácticas jurídicas y dejan de lado otros formatos típicos de la televisión, con la finalidad de producir un relato socialmente legítimo sobre la desaparición forzada. Luego se produciría una etapa de silencio en el espacio mediático (1987-1994), concomitante al momento en que el Estado se desentiende de la tarea de investigar y juzgar. Finalmente, en 1995, se abriría un nuevo período en el cual surge otra configuración de la memoria, con la aparición, en diversas emisiones televisivas, de ex militares que relatan su participación en acciones represivas. Durante esa etapa, la televisión habría intervenido con sus propias lógicas y lenguajes (Feld, op. cit., 2004).

la afectividad, o la creación artística (aunque aquí habría que recordar, más que nunca, con Adorno que respecto al arte nada es evidente), al considerar a sobrevivientes, como hijos de desaparecidos, y si se trata de hablar de traumas, estaríamos ante un trauma basado en una experiencia real (y de lo real) no heredada, o no solamente, a través de la lógica intergeneracional del dolor, de las narrativas públicas o privadas, de transmisiones inconscientes, de la cultura visual, museológica o de políticas de la memoria, ni de una performatividad imaginativa. Aunque en las narraciones de la memoria puedan existir grados de performatividad, documentales “performativos”, ironías, deconstrucciones, gestos irreverentes, pastiches, mezclas, olvidos, descontextualizaciones, fragmentareidad; en definitiva, aquello que muchas veces tiende a considerarse “posmoderno” –aunque los conceptos de modernidad y posmodernidad en cine no funcionan del mismo modo que en la historia- y que en otro nivel permitiría detener la performatividad del trauma, la iteración de imágenes que, como alcanza a ver Hirsch, podrían llegar a producirlo³¹. Con respecto a la cultura visual, documentales como *Los rubios* o *M*, se sostienen en el conocimiento de los recursos narrativos por las formaciones cinematográficas de los realizadores³², así como en los trabajos que algunos de ellos están produciendo ahora y que están atravesados, en el nivel de la crítica o la teoría por el problema de la relación autonomía/heteronomía que se produce desde prácticas artísticas y culturales inmersas en un contexto social donde se producen no sólo políticas culturales de la memoria sino procesos jurídicos, y las producciones de estos realizadores se intersecan y al mismo tiempo se distancian de estas prácticas de la justicia. Esto último no tendría que ver solamente con la cuestión de diferenciar el contexto de la posmemoria, desde el modelo cultural en el que se produjera el “boom” de su antecesora, sino con que las prácticas documentales, narrativas, poéticas, artísticas o de intervenciones performativas en el espacio públi-

³¹ Con respecto a esta cuestión puede verse cómo retoma Hirsch algunos de los problemas ya planteados por Susan Sontag en *La generación de la posmemoria...* (op.cit., pags. 145ss.) En Argentina esta problemática ha estado presente en relación a una película como *La noche de los lápices* (Hector Olivera, 1986) y su continua circulación en los colegios secundarios. Esta podría ser una dimensión emancipatoria al mismo tiempo que problemática del concepto de posmemoria, en cuanto a su performatividad, y que sería importante comparar con la teoría del género, cuestión que no abordaremos aquí.

³² Como señala Feierstein, la mayoría de estos documentales son una *ópera prima*. Y de este modo desafiarían las leyes de la producción autobiográfica, que suele producirse a una edad avanzada, como “cierre reflexivo” de una larga vida: “Si Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1994) afirma haber necesitado cuarenta años para comenzar a escribir sus recuerdos sobre Buchenwald, estos jóvenes parecen cambiar la fórmula por *la escritura para la vida*: es necesario contar para empezar a vivir.” (Liliana Ruth FEIERSTEIN, op. cit., 2012).

co en Argentina y en otros países de América Latina, como Guatemala, se producen desde un correlato jurídico que también redimensiona el sentido del testimonio y donde la cuestión de la memoria no quedaría sólo incluida en el marco de una política cultural, sino en el marco de una transformación de las formas jurídicas de la verdad, de causas y juicios que, a diferencia de Núremberg y de la justicia española –que interviene en causas internacionales, pero no puede juzgar los crímenes del franquismo–, siguen en curso.