

NUMERALIA: ¿CUÁNTAS VOCES GUARDA UN TESTIMONIO?

Numeralia: How Many Voices Saves a Testimony?

CLAUDIA BACCI*

cabacci@gmail.com

Los números cuentan, pesan, miden, establecen incluso un ritmo, un compás. Los números también hacen presente el orden de las cosas en el mundo, la regularidad de las conductas, los años transcurridos desde algún suceso singular o histórico, o ambas cosas a la vez. En relación con los debates sobre memoria y pasado reciente en Argentina, los números son también una política.

En las marchas que se sucedieron en distintas ciudades del país durante el pasado 24 de marzo en conmemoración por esos años infames hubo –como ha habido cada año en esta fecha– un número que se coreó con fuerza: “30 mil compañeros detenidos desaparecidos! Presentes! Ahora! Y siempre!”. También tuvo lugar en esas fechas la visita del Presidente de Estados Unidos, Barack Obama, a su par argentino, Mauricio Macri. Juntos realizaron un acto de supuesto homenaje a lo que Macri denominó como “víctimas de la violencia política y la violencia institucional” frente al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria.¹ Macri asumió el 10 de diciembre de 2015, Día Internacional de los Derechos Humanos, sin pronunciar siquiera por error esas dos palabras tan vapuleadas –derechos humanos. Aunque dicho Monumento forma parte de la órbita de la Secretaría de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde su apertura en 1998 –Macri fue Intendente de la ciudad entre 2007 y 2015–, recién este 24 de marzo se acercó por primera vez a conocerlo junto a su par esta-

* Socióloga, Universidad de Buenos Aires.

¹ El Parque de la Memoria, fue creado en 1998 por ley de la Legislatura porteña. Se ubica en la Costanera Norte del Río de la Plata, y en su planeamiento participaron el gobierno de la ciudad, organismos de derechos humanos y la Universidad de Buenos Aires. El diseño arquitectónico y paisajístico surgió de un concurso nacional de ideas, al igual que el Parque de Esculturas para el que se realizó un concurso internacional en 1999. El Monumento abarca el periodo 1969-1983 y contiene 30.000 placas de pórfido patagónico negro en representación de ese número simbólico que los distintos organismos de derechos humanos argentinos reivindican en sus manifestaciones y denuncias. La lista total de nombres de personas asesinadas y detenidas-desaparecidas alcanza a 8.717. Esta lista surgió de los datos disponibles al momento de su construcción pero continúa sumando nombres por casos nuevos nunca antes denunciados. Para conocer otros detalles del Parque: <http://parquedelamemoria.org.ar/conformacion-de-la-nomina/>

dounidense. La displicencia (digámosle así por ahora) del nuevo gobierno ante la cuestión de la memoria del terrorismo de Estado y sus efectos sociales presentes, es una condición que comparte con buena parte de los más de 30 años de gobiernos democráticos post 1983.

Pero por sobre todo lo anterior, lo central es que este año se cumplen 40 años del golpe de Estado que estableció la más cruenta dictadura militar fundada en la sistematización del asesinato, secuestro y desaparición de militantes y activistas sociales y políticos, familiares y amigos de militantes y activistas sociales y políticos, gremialistas y compañeros de trabajo, maestras, estudiantes, religiosas, niñas y niños hijxs de militantes y activistas sociales y políticos, mujeres embarazadas, empresarios, científicos, periodistas, abogados laboristas, entre tantas otras posibles categorías sociales. La dictadura se extendió hasta diciembre de 1983, siete años en los cuales el Estado puso en funcionamiento algo más de 600 centros clandestinos de detención (varios de ellos también de exterminio) dentro de empresas privadas (ACINDAR y Ford, por ejemplo), sedes de regimientos y escuelas militares de las tres armas, propiedades ligadas a la estructura formal de la Iglesia católica (isla El Silencio, en Tigre), barcos de la Marina y talleres mecánicos pertenecientes a las fuerzas policiales, a todo lo largo de la geografía argentina. Los diferentes informes que se han elaborado y actualizado desde el retorno de la democracia consignan un número de asesinatos y desapariciones que varía entre 9.000 y 22.000. Desde las primeras denuncias de los organismos de derechos humanos afines de los 70, pasando por el *Informe Nunca Más* de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), hasta proyectos como la Base de Datos del Parque de la Memoria, diferentes instituciones sistematizan y actualizan estos números con nuevas denuncias.

Cada vez que un número toma el centro de la escena en los debates y en el pensamiento sobre el terrorismo de Estado en Argentina -y sobre las masacres organizadas en general, desde el exterminio judío-romaní europeo en la Segunda Guerra hasta el genocidio guatemalteco hoy-, presiento que detrás hay apenas (en el mejor de los casos) una preocupación por la inconsistencia de los datos, una inquietud por definir el alcance matemático del daño, pero sobre todo por cerrar esta(s) historia(s) ya sea con la idea de “reconciliación”, de “paz”, incluso de “futuro”.² Como

² Darío Lopérfido, actual Ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y Director Artístico del Teatro Colón (desde febrero de 2015), sin haberse referido nunca antes a estos temas de manera específica, inició un debate en torno a la veracidad del número de desaparecidos en Argentina

considero que no es posible el cierre o el fin de la historia, ni del sujeto, ni de la memoria, tengo entonces poco interés en los números. Que se entienda, no es que no me parezcan importantes. El volumen de víctimas genera alguna idea aproximada de la brutalidad de la matanza y, sobre todo, permite establecer las necesarias políticas de reparación y justicia, los porcentajes de las edades de quienes fueron alcanzados por la tortura y la desaparición ponen blanco sobre negro los objetivos primeros del terror. Lo que ocurre es que no creo que las enumeraciones por sí solas nos permitan comprender, y comprender es lo que considero sustancial en este tema. Comprender no es lo mismo que “conocer para no repetir” –el siglo XX puso fin a la idea de una *Historia magistra vitae*–, pero constituye al menos un esfuerzo que, si no tiene una conclusión definitiva, abre la puerta al futuro y al pensamiento desde una distancia empática y éticamente responsable.

Es desde esta perspectiva comprensivista que quisiera distanciarme de las discusiones actuales sobre los números de la tragedia y su relación con la representación –discusiones que se empantan en el intento por alcanzar una total coherencia entre sufrimiento y representación–, para concentrarme en cambio en lo singular de las experiencias ante fenómenos como el terrorismo de Estado. Voy a referirme entonces al género testimonial en su especificidad y no sólo como herramienta para las disciplinas/saberes del arte y las ciencias. Me interesa la *praxis* testimonial y su articulación con la representación, pero no sólo con la representación artística. Voy entonces a invertir la pregunta más usual acerca de qué (no) le hace el arte al testimonio, por otra que considero menos visitada y que anida en el título un poco hermético con que abro esta intervención: ¿qué (no) le hace el testimonio a la representación?

1 TESTIMONIO, MEMORIA, REPRESENTACIÓN

Los estudios referidos a la relación entre memoria e historia se han extendido de manera significativa en la última década en América Latina. Retomando parcialmente el modelo europeo construido en torno a los crímenes del nazismo y la Segunda Guerra Mundial, ese campo de trabajo académico e intelectual en nuestra

con declaraciones en un programa radial, generando una fuerte repulsa y el pedido de dimisión de parte de importantes sectores de la cultura local. Desempeñó distintos cargos como gestor cultural durante los mandatos de Fernando de la Rúa en la ciudad de Buenos Aires y en la Nación entre 1997 y 2001. URL: <http://www.perfil.com/politica/El-tenso-cruce-entre-Dario-Loperfido-y-Edi-Zunino-por-los-desaparecidos-20160127-0035.html>

región se ha caracterizado desde muy temprano por el uso de testimonios en diversos formatos, soportes y en el marco de los diferentes registros discursivos que permiten las elaboraciones artísticas y los debates intelectuales. Uno de los dispositivos de memoria que ha atravesado las fronteras cada vez más lábiles entre historia y representación (en un sentido estético), y que lo ha hecho con mucha fortuna, es el género testimonial.

El estatuto del testimonio en América Latina se ha fundado en la denuncia de las desigualdades, la violencia estatal y las relaciones de poder que la sustentan, tanto como en las resistencias sociales generadas.³ Esto es particularmente notorio en la producción que trata la violencia política en el Cono Sur. Pero también ha provisto nuevos modos de acercarse al proceso de construcción de las identidades nacionales regionales, revisando memorias pretéritas e ignoradas como las memorias indígenas y migrantes.⁴ Los testimonios indican en sus propias tramas las relaciones en ocasiones intangibles entre las desigualdades contra las cuales se luchaba en el pasado y las del presente. Por otro lado, la relación entre testimonio y representación ha sido largamente examinada en relación con las masacres y genocidios en América Latina, con el conocido debate en torno al testimonio de Rigoberta Menchú como ejemplo, pero ha habido otros antes y después de éste.

El género testimonial constituye un relato desfasado temporalmente de los sucesos a los que refiere. En ese sentido, una clave para pensar su estatuto reside en comprenderlo como un evento a través del cual se actualiza el pasado. Así, el testimonio aporta un gesto fundamental: deja resto de la experiencia, huellas de su sobrevivencia en la posibilidad –que es a la vez la imposibilidad– de representarla a través de una narración.⁵ Por otra parte, el testimonio posee una marcada cualidad polifónica, expresa performativamente la experiencia singular (subjetiva) pero también su raíz colectiva. El testigo habla en nombre propio y también en nombre de quienes no lo hacen o no pueden hacerlo,⁶ transmitiendo algo de la relación contradictoria y aun así ineludible entre las dimensiones social y subjetiva de la propia

³ Claudia BACCI y A. OBERTI, “Sobre el testimonio: Una introducción”. *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n°1, marzo 2014, págs. 5-13.

URL: <http://memoria.ides.org.ar/archivos/2257>

⁴ Pilar CALVEIRO, “El testigo narrador”, *Revista Puentes*, n° 24, agosto 2008, págs. 50-55.

⁵ Susana KAUFMAN, “Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles”, *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 1, marzo 2014, págs. 100-113.

⁶ Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Pre-textos: Valencia, 2002.

condición humana.⁷ Su capacidad de reformulación en presente –su vitalidad– es lo que hace del testimonio, y con él de los testigos, una fuente irrenunciable de relatos en el proceso de comprender los sucesos del pasado. *In-archivables*, sus interpretaciones están siempre abiertas al futuro, y ése es su legado más urgente. El testimonio es entonces el lugar y el momento en que el sujeto se enuncia como tal, sin saberse, es la narración en la cual cobra sentido su experiencia. Sin embargo, los testimonios requieren dispositivos y artefactos que los conserven y los vuelvan a poner en circulación, que los dispongan a otras perspectivas y lecturas, generando nuevos espacios sociales de escucha.⁸ Lo que quiere el testimonio es una escucha, su verdad es tan potente como la de una canción.

2 ¿CUÁNTAS VOCES GUARDA UN TESTIMONIO?

Si bien el género testimonial ha sido en general abordado a partir de su traducción escrita, en las últimas décadas han surgido numerosas iniciativas que recogen y ponen en valor el componente de oralidad del testimonio a través de archivos y análisis desde las ciencias sociales y humanísticas tanto como en las artes visuales y performáticas.⁹ Es sobre este aspecto oral del testimonio que voy a concentrarme porque entiendo que permite recomponer algo de su articulación con la instancia de la representación sin perder por eso su carácter de acontecimiento singular.

Durante unos cinco años trabajé como entrevistadora en el Archivo Oral de Memoria Abierta¹⁰. Entre los ya más de 900 testimonios audiovisuales disponibles a la consulta pública realizados desde este Archivo hay dos en torno a los cuales propongo pensar la cuestión de la representación (en el sentido anticipado).

⁷ Dori LAUB, “Truth and Testimony: The Process and the Struggles”, en C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

⁸ Alessandro PORTELLI, “Introduction: The torn-up letter”, en A. Portelli, *The text and the voice: writing, speaking and democracy in American literature*, New York: Columbia University Press, 1994.

⁹ Roxana WATERSON, “Testimony, trauma and performance: Some examples from Southeast Asian theatre”, *Journal of Southeast Asian Studies*, Vol. 41, No. 3 (October 2010), págs. 509-528.

¹⁰ Memoria Abierta es una alianza de organizaciones de derechos humanos argentinas que promueve la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos del pasado reciente, las acciones de resistencia y las luchas por la verdad y la justicia. El Archivo Oral produce testimonios audiovisuales sobre este periodo, cuyo acceso es público en la sede de la institución.

URL: <http://www.memoriaabierta.org.ar/wp/>

El primer testimonio al que voy a referirme es el de “Pepa” Vivanco¹¹. Pepa es música, es más, es maestra de música, y así su relato se encuentra puntuado por la música popular de la infancia y la juventud, que intercala mientras cuenta acompañándose incluso con una caja coplera. En un momento de su testimonio, Pepa recuerda las visitas a uno de sus hermanos, detenido legalmente en la cárcel de Rawson (en la provincia de Chubut, casi 1.400 km al sur de Buenos Aires) durante la dictadura, y se refiere a distintas formas en que la música formaba parte de esas visitas y de las actividades de denuncia en los actos de los organismos de derechos humanos de esos años. En esas visitas la música era a la vez motivo de alegría y de preocupación, podía ser al mismo tiempo remedio y veneno, tanto para ella (que hacía algo prohibido) como para su hermano (que era sometido luego a la disciplina carcelaria), y también para el resto de visitantes y detenidos presentes que participaban activamente de la peculiar escena:

“No sé, varios años muy difíciles en la cárcel de Rawson, eran esos años que los presos no podían leer, no podían cantar, no podían silbar, no podían llorar, no podían reír... y era muy difícil ir a visitarlos porque... Bueno, porque muchos de los que iban no volvían. Entonces, en la visita [...] uno hablaba con su familiar por un tubo y había un vidrio, o sea que no lo tocabas, y no se sabía si grababan lo que uno hablaba, se suponía que sí. Entonces, a él le encantaba... mi hermano me pedía que yo le cante, pero si yo me ponía a cantar iban a interrumpir la visita porque estaba prohibido y yo tenía tres días autorizados de visita cuando viajaba. Entonces esperábamos al último día, el último rato de la visita yo cantaba. Entonces ya, si me suspendían la visita ya no había perdido tanto. Y después yo no quería cantar porque yo sabía que iban a calabozo los que habían estado escuchando música, que estaba prohibido. Entonces yo, este... no podía creer que mi hermano me dijera ‘No me importa un mes de calabozo’. El calabozo en el sur no sabés lo que era, era realmente muy jodido. ‘Diez minutos de música -me decía- son diez minutos de libertad, valen la pena’. Entonces, el último rato, los que estaban con visitas cerca ya sabían y pegaban la oreja al caño ese. [...] no sé, era como el mejor recital de mi vida, cualquier cosa que cantaba yo sentía qué reparadora que es.”

¹¹ Memoria Abierta, *Testimonio de María Cornelia “Pepa” Vivanco*, Buenos Aires, julio de 2013. Pepa es música y educadora. Se formó en la Argentina y en Alemania en pedagogía musical, música antigua, música contemporánea y electroacústica. Participó en los debates en torno a la música latinoamericana en nuestro país en los años '70. Integró la Asociación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas.

No hay registro de qué cantaba durante estas visitas, Pepa no menciona ninguna canción en particular ni canta en este momento nada, sólo narra el sentido de cantar y la significación para su hermano, que sobrevivió el encarcelamiento y ha fallecido hace ya varios años. Más allá de la posibilidad de pensar si la música o el arte en general logran arrancar la existencia humana del despojo, ese momento de reconocimiento de la propia percepción en la música, así como la persistencia de la voz del hermano –su *testimonio testimoniado*– en un presente que es claramente reflexivo, marcan una dimensión de la narración que va más allá de su carácter informativo sobre la experiencia, incluso más allá de su verosimilitud. La voz, la música, esta narración, realizan su sentido en una escucha que solo puede ser actual, y juntas afectan los sentidos y la percepción del pasado. Su cita en el testimonio (y su potencial de cita en el futuro) vuelve a poner en movimiento esta cadena de voces y oídos, una canción evocada que no sabemos cuál es, pero cuyos efectos podemos comprender.

El segundo testimonio que comparto pertenece a Nelly Llorens¹². Allí cuenta cómo conoció a su esposo y formó su familia en Santiago del Estero, el nacimiento de sus hijos y la mudanza a la ciudad de Córdoba. Describe las condiciones de vida de una familia numerosa y se refiere a su pasión por la música. Mientras da cuenta de la historia y la personalidad de sus hijos desaparecidos, de sus militancias políticas y el modo en que la persecución de la dictadura se descargó sobre la familia entera, Nelly se detiene a hablar de la importancia de la música en sus vidas:

NL- [...] tenía mi bombo legüero, y mis hijos cantaban [...] He cantado y he recitado toda mi vida, así que era parte de mi yo.

Entrevistadora- Vidalas, coplas... ¿Qué cantaba?

NL- Vidalas, vidalas. Cantaba zambas también, más que nada vidalas. Porque la vidala... ¿Qué te puedo contar? La vidala no es una proyección solo de la voz, es el corazón el que canta, esa madera que acompaña al tum-tum del corazón. Es una vibración tremenda, como una oración, como un anhelo... Un recuerdo.

Por eso hay tantas letras en las vidalas [...] que les hablan a las cosas del corazón

¹² Memoria Abierta, *Testimonio de Nelly Llorens*, Córdoba, 2008. El hijo de Nelly, Sebastián Llorens, y su nuera Diana Triay, eran militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo. Fueron secuestrados el 9 de diciembre de 1975, permanecieron como desaparecidos hasta 2013, cuando los restos de ambos fueron recuperados en el Gran Buenos Aires e identificados por el Equipo de Antropología Forense. Otro de sus hijos, Pablo Llorens, habría sido asesinado en Tucumán, aunque su cuerpo no ha sido encontrado hasta la fecha. Nelly integra la organización Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba.

más que nada, a la festividad no, no tanto, más bien a las cosas profundas, a los sueños del alma...”

Continuando con su narración, Nelly evoca la figura de su pariente Juan Carlos Franco, teniente del Ejército durante los años 1920-1930, que fue nombrado defensor de oficio del anarquista Severino Di Giovanni en el juicio sumarísimo que se le hizo en 1931, donde se lo condenó a muerte. Como defensor, Franco sostuvo que Di Giovanni debía ser juzgado por la justicia civil, cuestionando la validez de la ley marcial, y a raíz de esta intervención, fue amonestado, permaneció detenido y debió exiliarse. Mientras cuenta esta historia, Nelly recuerda que Franco fue también el compositor de la “Vidala del Imposible” junto a Andrés Chazarreta, un conocido folclorista de Santiago del Estero, y decide cantarla durante la entrevista acompañada de su caja:

“Este pariente había escrito una vidala muy linda que se llama “La imposible”. Te voy a cantar un poquito, pero necesitaría la caja que está allá colgada. Esto que valga en memoria de mi otro mártir pariente mío –quedó mi prima desolada con sus dos hijitos! Yo en ese tiempo ya tenía 8 años! [inicia el ritmo con la caja y el canto]

En una noche serena/un beso pedí a una estrella/ de solo verla tan bella/y me ha mirado diciendo/Imposible, imposible/Imposible, imposible//Viendo pasar una nube/ahí le pedí “Llévame tan alto como tu subes”/y me ha mirado diciendo/Imposible, imposible/Imposible, imposible//Amor le di a una morena/de solo verla tan bella/como la nube y la estrella/me ha respondido diciendo/Imposible, imposible/Imposible, imposible//¿Para qué quiero mis ojos?/mis ojos para qué quiero/mis ojos, si se enamoran vidita/de imposibles, de imposibles/de imposibles, de imposibles/uuuhuuuhhhhh!

Esa es la vidala de mi pariente.”

Una canción en el marco de un testimonio interrumpe la secuencia narrativa. Sin embargo, Nelly continúa allí nomás narrando la historia de sus hijos, que es su propia historia, entramando distintos pasados y voces, integrando esa canción en el flujo del testimonio. La vidala no es entonces solo una pausa, o una interferencia en el relato de los efectos de la represión y el terrorismo de Estado en la vida familiar, es parte de una red de injusticias y de posicionamientos éticos ejemplares que Nelly recupera para dar forma y sentido, un ritmo y una melodía, a su relato. Su testimonio en este punto afecta sin atenuantes al ritmo popular, expande el alcance de su cadencia nostálgica y su poética, y las actualiza.

Dori Laub afirma que es preciso ver que “quien da testimonio no tiene conocimiento, ni comprensión, ni memoria de lo que ocurrió previas al propio testimonio. Que él o ella teme profundamente ese conocimiento, se aparta y está listo para clausurarlo en cualquier momento. Quien escucha necesita saber que ese conocimiento disuelve todas las barreras, quiebra todos los límites del tiempo y del espacio, del sí mismo y de la subjetividad.”¹³

El testimonio es por eso y en primer lugar un “dispositivo de escucha” más que un “dispositivo de preguntas”.¹⁴ Ese espacio que se abre –y el silencio que lo rodea–, donde los tiempos y las voces se dan la mano, metamorfosea un nosotros momentáneo, como cuando oímos una canción cuya letra no entendemos del todo pero que se integra en un instante de vida y la interrumpe. No hay número que lo logre contener ese compás ni explicar esa relación entre la experiencia, la afección y el tiempo presente.

¹³ Dori LAUB, op.cit., pág 58. Mi traducción.

¹⁴ Francisco A. ORTEGA, “Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento”, *Universitas humanística. Revista de antropología y sociología*, n° 66 julio-diciembre, 2008, págs. 31-56.