





# MEMORIA TRASLÚCIDA: VISIONES DE LA AUSENCIA

**AUTORA:** HAIZEA ARRIZABALAGA EZQUIETA

**TUTOR:** ANTONIO MONEGAL BRANCÓS

MÁSTER EN ESTUDIOS COMPARATIVOS DE  
LITERATURA, ARTE Y PENSAMIENTO

TRABAJO DE FINAL DE MÁSTER 2023-2024

JULIO 2024

**INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA**

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona

*La ausencia se basa en la noción de presencia y viceversa; quiere decir que alguien tenía que estar aquí pero no apareció, por una u otra razón. En este sentido, la ausencia es una promesa de regresar, de volver a aparecer (...). La ausencia tiene la capacidad de sacudir la estabilidad del orden, y aquí radica su importancia. Cuando la ausencia entra en la vida de alguien o de la sociedad, la suspende. Hay algo completo y ahora está vacío y este vacío está esperando a ser llenado o rellenado. Podría ser llenado con la presencia de la ausencia.*

Rabih Mroué

*Después de cada guerra  
alguien tiene que limpiar.  
No se van a ordenar solas las cosas,  
digo yo.*

Wisława Szymborska

*Somos jóvenes, y no sentimos  
piedad por los silencios que han pasado;  
tenemos miedo de otros,  
miedos que podrían distraernos de los nuestros.*

Gabriel Ferrater

## AGRADECIMIENTOS

A mis amigxs, mis *luciole* pasolinianas. Por la conversación fragmentaria, en círculos, llena de destellos luminosos que sostenemos desde hace años.

A mis padres, por su apoyo infatigable, por haberme legado la curiosidad.

A mi amiga Ele, a quien le debo esta portada traslúcida.

A mi querida prima Laura, quien me prestó su zulito madrileño para encerrarme a escribir en la ola de calor de julio.

A mi abuela Elena, quien me dio las claves para esta escritura y quien, sobre todo, me da las claves para vivir.

A mi tutor, el profesor Antonio Monegal, por acompañarme generosamente en esta “excavación” sobre la memoria y la representación de la violencia.

A Ludovico, a quien no veo desde hace una década, porque una noche ya lejana, frente al Duero en Porto, me dijo “Wind should not have memory” y luego añadió “Memory is a wild animal”. El enigma de estas palabras sigue circulándome.

A los cualquiera: cuerpos anónimos, desechados, sepultados por la Historia. Por sus visitas espectrales y, para que un día, su memoria puede al fin traslucirse.

# ÍNDICE

<b>EXORDIO</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	<b>9</b>
CAPÍTULO 1. ALEGATO CONTRA LA MEMORIA	9
Entre la memoria saturada y el olvido	
<i>Documentum, monumentum</i>	
Una digresión: Londres 38	
CAPÍTULO 2. LAS IMÁGENES FALTANTES	24
Contra la transparencia	
Arrancarle una posibilidad a lo inimaginable	
El espacio de lo traslúcido	
<b>SEGUNDA PARTE</b>	<b>35</b>
CAPÍTULO 3. <i>REAL PICTURES</i>	37
Tentativas y fracasos: resistencias de la imagen	
Un cementerio de imágenes	
Una mordedura mortal	
CAPÍTULO 4. <i>ALIENTO</i>	52
Estética de la intermitencia	
La supervivencia de las imágenes	
Intrusión y hospitalidad	
CAPÍTULO 5. <i>VAPORIZACIÓN</i>	66
Profanaciones	
Restos e intoxicación: el arte como práctica de riesgo	
Visión borrosa	
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>79</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>84</b>

## EXORDIO

He aquí otro *archivo* orbitando alrededor de la memoria. Uno más. Todavía.

Con un enunciado parecido abre Isabel Cadenas Cañón su libro *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea* (2019). Evidencia la proliferación, especialmente en las últimas tres décadas, de productos culturales en torno a la organización del relato de ciertos episodios lacerantes de la historia, constatando de esta forma la –quizás excesiva– pasión arqueológica que viene caracterizando nuestra época. Esta “abundancia” podría ser motivo de celebración para una especie cuyo devenir ha estado trágicamente determinado por la repetición de la barbarie. Podríamos pensar, no sin cierta ingenuidad, que la práctica memorialista aparece para cauterizar de manera definitiva viejas heridas que siguen sangrando, así como para prevenir otras nuevas.

Sin embargo, asistimos con asombro al efecto contrario. El exceso de artefactos de memoria no hace más que agudizar la dolencia: la gran mayoría –afortunadamente no la totalidad– insiste en recuperar el pasado de una forma inofensiva y aproblemática a partir del gesto uniformemente coreografiado de correr un velo sobre lo ocurrido. *Un tupido velo* que, en el mejor de los casos, funciona como un narcótico para la sintomatología más evidente del trauma.

Nunca antes tanta obstinación e insistencia en ejercer nuestro derecho a la memoria y, sin embargo, paradójicamente, nunca antes tanta impotencia y neutralización política de sus huellas. Es “el tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria (...). Es el tiempo de la crisis de la memoria.” (Colmeiro, 2005: 19).

Estamos frente a un objeto de estudio escurridizo: la memoria. Cuanto más tratamos de alcanzarla, más distancia impone; la correlación es implacable. No obstante, existe *todavía* un terreno fértil por explorar, un modo de restituir a lo ausente el potencial de incidir y transformar lo presente: la poética de lo traslúcido.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se inscribe en la genealogía de investigaciones que problematizan la memoria y la representación de la violencia, tomando una posición crítica al respecto. Se sitúa a medio camino entre la reflexión filosófica y la cultura visual. La doble hipótesis en que se sustenta es la siguiente: (1) todavía es posible, en la contemporaneidad, aproximarnos a la memoria de la violencia de una manera dialéctica y subversiva que, combatiendo el olvido, se oponga de igual modo a las formas recurrentes e inocuas de la memoria saturada; y (2) este modo singular de vincularnos al pasado estará siempre emparentado con la activación de estrategias de representación capaces de sortear, al mismo tiempo y con el mismo rigor, los peligros de la opacidad y los de la transparencia.

Las preguntas centrales que dirigen y articulan el corpus de esta investigación son las siguientes: ¿Puede la memoria dialéctica suponer una resistencia a la lógica de la saturación? ¿Cómo construir un arte de la memoria que, para subsanar los desastres del olvido, no sucumba a los desastres de una memoria hegemónica inocua? Así mismo, y apropiándome de una de las preguntas lanzadas por Nelly Richard en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, ¿cómo repolitizar la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica que desajuste el monopolio visual de las industrias simbólicas propiciadoras de la circulación de la forma-mercancía? (Richard, 2007: 103).

Para dar cuenta de estas preguntas, la presente investigación se organiza en dos partes diferenciadas. En la primera, constituida por dos capítulos de carácter teórico, pretendo ofrecer un estado de la cuestión acerca de la memoria y la representación de la violencia, los dos elementos que se imbrican en el trabajo. En la segunda de carácter más bien práctico, planteo un recorrido *exhumatorio* por tres obras instalativas producidas por artistas latinoamericanos entre 1995 y 2001 que, a mi parecer, pueden considerarse paradigmáticas de la doble hipótesis aquí formulada. Frente a obras predecibles, inofensivas, que construyen una imagen fija y conclusiva del pasado, en cuya materialidad y forma éste no reverbera, presento otras que, a mi parecer, permanecen abiertas, irresueltas, en un estado de indeterminación fértil que pone de relieve la complejidad y tensión de los vínculos que sostienen ausencia y presencia, olvido y memoria, visibilidad e invisibilidad, aparición y desaparición.

Para todo ello, propongo levantar la categoría de “lo traslúcido”, desplegada a través de operaciones de memoria dialéctica que introducen una fisura en el régimen de visibilidad, mediante un tercer espacio que escapa a la disyuntiva entre el régimen de luz o transparencia y el régimen de sombra u opacidad. Establezco así un paralelismo entre la memoria dialéctica y la poética de lo traslúcido, equiparando a su vez el olvido a lo opaco, y la memoria saturada a lo transparente. Me parece importante anotar, además, que adopto la categoría de lo traslúcido para hablar no solo de artefactos artísticos que juegan con la ambivalencia icónica entre la ocultación y la manifestación, entre lo velado y lo expuesto, sino también de aquellos que, de algún modo, desbordan la percepción del espectador a través de estrategias de alteración visual como pueden ser la escotomización, la intermitencia, el desajuste entre texto e imagen o la visión borrosa. De esta forma, a través de estas estrategias, no solo se problematiza la cuestión de la representación, sino que también se cuestiona el paradigma retiniano contemporáneo: ¿Qué vemos? ¿Qué no vemos? ¿Cómo mirar aquello que no puede ser visto? ¿De qué modo afinar la mirada para ver lo ausente? El objetivo es, en definitiva, aproximarnos críticamente a la paradoja formulada por Isabel Cadenas Cañón, “estar en permanente crisis de la memoria, pero rodeados de productos de memoria” (Cadenas, 2019: 14), así como de dilucidar de qué modo las obras elegidas hacen estallar esa lógica dicotómica y plantean un acercamiento subversivo, tanto en lo conceptual como en lo estético, a la cuestión de la memoria, abriendo una grieta en la organización del olvido.

Si se me permite hacer uso de él en un trabajo académico de esta naturaleza, hay un símil clave para comprender la metodología de la presente investigación: la excavación. Mi trabajo gira alrededor de la exhumación, es decir, la extracción de cuerpos metafóricos que permanecían de algún modo enterrados. Podría también decir que se trata, en un sentido agambiano, de un acto de profanación, a saber: de la restitución al ámbito humano de aquello que fue sacralizado y, por lo tanto, escindido, separado. La extracción de cuerpos se produce simultáneamente en varios lugares puesto que, a la memoria, ese *animal* escurridizo, hay que acecharla desde distintos frentes. Por eso, este trabajo no se demora en un único objeto u obra, sino que profana al menos tres, de los que hablaré detalladamente en la segunda parte. Se entierran presencias – cuerpos presentes, sean literales o metafóricos – y, sin embargo, se desentierran restos, que son, en definitiva, las presencias de lo ausente. La exhumación es, por lo tanto, siempre, una exhumación de la ausencia, de aquello que ya no está pero que, contra viento y marea, dejó inscrita la huella de haber estado.



## PRIMERA PARTE

### CAPÍTULO 1: ALEGATO CONTRA LA MEMORIA

*¿Qué sucedería si (...) el boom de la memoria fuera inevitablemente  
acompañado por un boom del olvido?  
(...) parece plausible preguntar si, una vez que haya pasado el boom  
de la memoria, existirá realmente alguien que haya recordado algo.*

Andreas Huyssen

#### Entre la memoria saturada y olvido

En “La farmacia de Platón”, el primer capítulo de *La diseminación*, Jacques Derrida se sirve del diálogo del Fedro para seguir ahondando en el binomio *gramma*/escritura-*phoné*/habla, cuestión ya inaugurada en su obra *De la gramatología*. Al parecer, según cuenta la leyenda egipcia, el dios Theuth presenta a Thamus, por aquel entonces rey de Egipto, el arte de las letras, un fármaco de la sabiduría y de la memoria, un conocimiento que hará más sabios y memoriosos a los egipcios. Este último rechaza la ofrenda refiriendo que más bien será “olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos” (Platón, 1986: 403).

La condena de Thamus a la escritura, que considera una mera exterioridad protésica, es elogiada por Platón, quien a lo largo de su obra sostiene hacia ella una permanente actitud de recelo y sospecha. El filósofo griego traza una clara oposición entre la “verdadera sabiduría” –encarnada en la tradición oral nutricia de la memoria viva– y la “sabiduría aparente” –función que cumple la tecnología de la escritura al ser un simple recordatorio o copia de la verdad–.

Para Derrida la cuestión es, en cambio, mucho más compleja. Más allá de la punzante crítica al logocentrismo y presentismo platónicos, lo que nos interesa rescatar aquí es la ambivalencia estructural que el filósofo francés asigna al artefacto de la escritura en relación a la memoria. Según considera, la escritura, liberando de forma simultánea toxicidad y procesos de cura, es capaz de dinamitar la aparente oposición entre memoria y olvido.

Funciona, por lo tanto, como un *pharmakón*, esto es, en su doble acepción terminológica, como un veneno contra la memoria y, simultáneamente, como un fármaco para el olvido. En definitiva: lo que cura es también lo que nos intoxica; pero lo que envenena puede también salvarnos.

De este modo, la escritura, comprendida como categoría amplia, más allá de su forma estrictamente textual –podríamos entenderla, por ejemplo, como *forma de inscripción de huellas*– puede bien ser clave para la preservación de una memoria efectiva, o bien limitarse a engrosar un archivo pasivo, manso, desprovisto de toda tensión crítico-discursiva. Esta disyuntiva nos confronta con un nuevo y urgente desafío: ya no se trata solamente de tomar partido frente a la dicotomía recordar-olvidar, sino de atender a la complejidad del recuerdo sin tratar de domesticarlo. No basta entonces con introducir los gestos de la exhumación en la escena donde antes había ocultación y recubrimiento; es necesario pensar detenidamente cómo desenterrar, cómo retirar el velo de lo oculto sin eliminar la radical negatividad de los restos, sin claudicar frente a la ambición moderna de alcanzar una totalidad monolítica, concluyente, sin fisuras.

Pero, ¿cómo hacerlo? ¿Cómo construir un arte de la memoria que, subsanando los desastres del olvido, no sucumba a los peligros de las políticas del recuerdo hegemónicas? Este es, sin lugar a dudas, uno de los interrogantes centrales que aborda la presente investigación.

La memoria en la que insistimos –*todavía*– lleva a cabo un doble movimiento de resistencia: por un lado, persiste y resiste a “la empresa de la desmemoria” (Richard, 2007: 132), y por otro, resiste también a toda forma de institucionalización, es decir, no cede ni se subordina a las estrategias activadas por las narrativas oficiales para promover una memoria disciplinada, dócil, complaciente; a fin de cuentas, inocua. En el artículo *Ouvrir les camps, fermer les yeux*, Georges Didi-Huberman señala un concepto crucial para definir esta memoria codificada y custodiada por los organismos de poder: la saturación. La “memoria saturada” es aquella que mantiene la apariencia de operatividad e incidencia a través de la producción y el consumo bulímicos de *souvenirs* que conmemoran, en el presente, los desastres del pasado. Sin embargo, estos artefactos memorialistas, a menudo asimilados al espacio de la mercancía, solo operan como antídoto ilusorio de la amnesia colectiva: están desprovistos de su propio potencial político, así como de la vocación por acoger la discrepancia; son rastros estratégicos de lo que Gramsci denomina “el control consensual” (Gramsci en

Cadenas, 2019: 24). Por ello, nos alejan del deseable paisaje que puede ofrecer una memoria verdaderamente subversiva y dialéctica que, más que ambicionar el almacenamiento y reproducción fidedigna de la totalidad del pasado, contempla y avanza a partir de interrogantes, dudas, polifonías y cruces de relatos, quiebres, desvíos, discontinuidades, operaciones fragmentarias o vacíos que se resisten a ser llenados.

En este sentido, Didi-Huberman plantea uno de los grandes retos que enfrentamos en nuestra tentativa de aproximación a la memoria: “Es fácil comprender que una memoria saturada sea una memoria amenazada en su propia efectividad. Es más difícil saber lo que hay que hacer para desaturar la memoria mediante algo que no sea el olvido” (Didi-Huberman, 2006: 1.012). ¿Puede la memoria dialéctica suponer una resistencia a la lógica de saturación al mismo tiempo que sortear la tentación del olvido? O, en palabras de Cadenas Cañón, “¿Cómo ejercer nuestro derecho a la memoria sin contribuir a esa saturación?” (Cadenas, 2019: 36).

Para comprender en profundidad la magnitud y pertinencia de este desafío, es necesario voltear la mirada hacia lo que Andreas Huyssen denomina el “boom de la memoria”: un fenómeno que eclosiona en el mundo occidental durante la década de los 80, y que se caracteriza, tal y como su nombre indica, por emplazar la cuestión de la memoria y la preocupación por el pasado en el centro de la agenda cultural y política. Esta “obsesión memorialística” (Traverso, 2007: 16), que en ocasiones alcanza cotas que algunos, no sin cierta ironía, califican incluso de patológicas, “contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característico de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX” (Huyssen, 2001: 13), así como también lo hace con el presentismo, símbolo insigne de la posmodernidad. No es casualidad que este fenómeno tenga lugar justo cuando las coordenadas espaciotemporales tanto del presente como del futuro han sufrido un importante desajuste, un total *out of joint*. Por un lado, “recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en que vivimos” (Huyssen, 2001: 24), y por otro, funciona como subterfugio para rehuir el paradigma apocalíptico que no cesa de enfatizar la oclusión de toda posibilidad futura, el fin de toda utopía:

Bajo diversas dramaturgias, como el fin de la utopía, el fin del arte, el fin de la historia, el fin de los grandes relatos, no deja de afirmarse la imposibilidad de construir un horizonte

común. Lo que habría desaparecido con el colapso de la Unión Soviética no sería solamente un sistema económico y de Estado, sino también el modelo de temporalidad que marcaba un desarrollo, un camino hacia una verdad y una promesa de justicia. Lo que quedaría sería la única realidad de un tiempo despojado incapaz de proyectarse más allá de sí mismo (Soto, 2020: 28).

La archiconocida –y ya erosionada por la reiteración– frase “nos es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, que al parecer pronunció alguna vez Frederic Jameson y que Mark Fisher recupera en *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, es incontestable. Asistimos, como a menudo enuncia la filósofa Andrea Soto Calderón, a la obturación total de la imaginación: tenemos la impresión de que no hay un más allá de este capitalismo tardío que devora y ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable, incluida la vida onírica (Fisher, 2016: 30), de que no existe un hueco para inscribir otra posibilidad. Ya no somos capaces de imaginar el futuro y, por lo tanto, el único asidero que nos queda, nuestra única vía de escape, son las ruinas del pasado. La conclusión de Pierre Nora es contundente y, por qué no decirlo, desoladora: “Solo se habla de memoria porque no hay más” (Nora, 2008: 19).

Con todo, no hay nada desdeñable en girar la vista hacia el pasado. De hecho, podríamos decir que el viraje arqueológico que ha marcado indefectiblemente nuestro actual vínculo con la temporalidad, era incluso un acontecimiento necesario, deseado. Suponía una oportunidad para “constituir una constelación de tiempos” (Benjamin, 2008: 95), para esbozar nuevamente un porvenir articulado dialógicamente con el presente y el pasado, un modo de no claudicar frente al mandato civilizatorio de la idea de progreso –es decir, la comprensión de la historia como un *continuum*– de cuyos peligros ya nos avisaron, primero Karl Marx y, un siglo más tarde, Walter Benjamin. Pero el legado de este último, pese a su fuerte reverberación en los círculos intelectuales y artísticos sobre todo de finales del siglo XX, no ha encontrado hasta ahora la forma de materializarse –aunque ha estado siempre ahí, latente–, y como dice el teórico Miguel Ángel Hernández en relación a la teoría de la historia de Benjamin, ésta “no es solo una epistemología, un conocimiento, sino una práctica, algo que requiere la acción política. No es un manual para historiadores, sino para activistas, para aquellos que quieran cambiar la historia. Y cambiarla es activar el pasado” (Hernández, 2011: 244).

Benjamin escribió su último ensayo, “Tesis sobre la historia”, entre finales de 1939 y principios de 1940, unos meses antes de haber abandonado París perseguido por la Gestapo,

para cruzar por los Pirineos a España. El texto, de naturaleza fragmentaria, transpira la urgencia de los tiempos y supone una firme defensa del materialismo histórico de tintes mesiánicos –no olvidemos el origen judío del filósofo, que lo emparenta con Derrida en la línea genealógica del pensamiento mesiánico– frente al historicismo imperante: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno del «tiempo del ahora» (Jetztzeit)” (Benjamin, 2008: 51). Para Benjamin, el pasado no es una temporalidad clausurada que podamos conocer y reconstruir desde la distancia del presente, sino que es un tiempo abierto, inconcluso que se vincula dialécticamente con el presente. El pasado está aquí, es ahora y puede ser activado a partir de la intervención de la rememoración y el trabajo profundo con los desechos de la historia, que permiten “hacer saltar el presente fuera del *continuum* histórico” (Benjamin, 2008: 99) y “consagrar la memoria de los sin nombres” (Benjamin, 2008: 92).

El concepto de deshecho –resto, fragmento, índice– vinculado al status de “los anónimos de la historia” y a todas aquellas imágenes arrebatadas –faltantes, olvidadas, pretendidamente desaparecidas, que viven latentes a modo de espectro, esperando a ser reveladas–, es crucial para este trabajo: “En la visión de Benjamin, la historia está llena de posibilidades no efectuadas, de promesas incumplidas, de caminos que han sido cortados. La clave de la historia que quiere contar Benjamin no está en los hechos, sino en los no-hechos, es decir, en las posibilidades” (Hernández, 2011: 244-245).

Para el filósofo, el verdadero *historiador* –figura *benjaminiana* que, siguiendo la estela de Navarro, consideraremos que se encarna en un cierto tipo de artista contemporáneo, categoría en la que se incluyen Alfredo Jaar, Oscar Muñoz y Teresa Margolles, los tres artistas con los que dialogaremos en este trabajo–, opera como un visionario, como un profeta volteado hacia atrás que posee el don de la legibilidad, es decir, que puede “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 2008: 84), permitiendo que lo ausente recupere su propia subjetividad (Cadenas, 2019: 310) y dinamitando así las perversas lógicas de las tecnologías del olvido. A lo largo de esta investigación, tendremos ocasión de detenernos más profundamente en todas estas cuestiones.

Pero volvamos a lo que ahora nos convoca. El problema no es tanto el creciente interés por el ejercicio de la memoria sino el tratamiento homogéneo y estandarizado del discurso sobre el pasado, cuyas codificaciones abarcan desde la manipulación política a través de la

incitación al consenso y a la reconciliación, hasta su banalización comercial a través de la interpelación a la nostalgia, que convierte el recuerdo en una suerte de fetiche. En cualquiera de estos casos, nos encontramos frente a fórmulas profilácticas de estructura cerrada que tratan de ofrecer un *corpus* coherente, exento de lagunas y grietas, fundamentado en la recuperación, conservación y conmemoración de una narrativa simplificada del acontecer histórico. Sin embargo, “articular históricamente el pasado no significa conocerlo «tal como verdaderamente fue». Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2008: 40). De algún modo, pues, el negocio de la memoria funciona como una especie de gabinete de curiosidades de lo que podríamos llamar, en el decir de Jean-Luc Nancy, una “filosofía de la inmunidad” sobre la memoria, donde no hay lugar para la intrusión, la porosidad, la contaminación, la multiplicidad, la incomodidad, los claroscuros, el disenso. En definitiva, un espacio aséptico donde no hay lugar para los relatos de la otredad, o lo que es lo mismo, para la historia salpicada de discontinuidades de los oprimidos (Benjamin, 2008: 97). Por esta razón, Nelly Richard insiste en fisurar el sentido unívoco:

No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado (...) para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un presente en el que esa imagen se incruste míticamente como recuerdo, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia creía haber cerrado como pasados y finitos, para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues y dobleces de la interrogación crítica (Richard, 2007: 144).

### ***Documentum, monumentum***

*No hay poder capaz de fundar el orden por la  
sola represión de los cuerpos por los cuerpos.  
Son necesarias fuerzas ficticias.*

Paul Valéry

Estos “bloques de sentido” a los que se refiere Richard de forma alegórica podrían ser traducidos, en su aspecto literal y más estrictamente material, por las dos formas paradigmáticas más recurrentes de engarzar un pasado “resuelto” en las costuras del presente: el documento (que en este trabajo será permutable por el término “archivo”) y el monumento. La palabra “documento” proviene del latín *documentum*, del verbo *doceo*, que

significa “enseñar”, “instruir”, “hacer ver”, “informar”. La palabra “monumento”, a su vez, proviene del latín *monumentum*, del verbo *monere*, que significa “recordar”, “advertir”, “aconsejar”. Ambos términos evidencian una cierta intención pedagógica, la voluntad de transmisión de unos saberes específicos y, por ello, probablemente parciales. En ambos términos habita una forma sibilina de la dominación: arrojar luz y dirigir la mirada sobre ciertos relatos, ciertas “verdades”, dejando otros deliberadamente en la sombra.

Ambas derivas responden a lo que Huyssen ha calificado como “la musealización del mundo” (Huyssen, 2001: 30), un fenómeno en auge cuya intención es transformarlo en un gran escenario de exhibición, donde cualquier elemento es susceptible de convertirse en un objeto de y para el espectáculo y la mercancía. La vida humana deviene así un paseo en *loop* por un museo de dimensiones inabarcables que en ciertos momentos llega a asemejarse a un parque de atracciones o a un mercado al por mayor. Nada que ver con el deambular del *flâneur*, que se lanza a lo inesperado dejándose afectar por las atmosferas de la multitud –y cuya mirada, además, no está ligada a lo económico, a lo productivo–; sino más bien con la marcha frenética y desvitalizada entre monolitos conmemorativos, ciencias taxonómicas y pasillos de catálogos de lo que vendría siendo un fiel consumidor de memoria. Un paseo eminentemente estético, de naturaleza coleccionista, que se caracteriza por devorar reliquias del pasado sin tomarse el tiempo y el cuidado de digerirlas. Como dice Soto parafraseando al filósofo Guy Debord:

La vida se ha convertido en espectáculo, donde espectáculo quiere decir una inversión concreta de la vida, en la que los seres humanos somos espectadores y partes de un movimiento del cual no tenemos agencia. (...) Un lugar en el que el consumo y circulación de las mercancías ocupa el lugar central que regula las condiciones de la existencia, invadiendo la vida y apropiándola de vínculos (Soto, 2020, 17-18).

El archivo se erige como una acumulación sistematizada de documentos cuya finalidad se sostiene en unos preceptos ficticios: ser una puerta de acceso directo a los acontecimientos del pasado. Tal y como menciona Foucault, el archivo aspira “a la constitución de un espacio de todos los tiempos” (Foucault, 2010: 20). Tiene por lo tanto un objetivo un tanto ambicioso: abarcar la totalidad, sin restos. Es innegable, sin embargo, que, en ese gesto minucioso y compulsivo de la conservación de huellas, tiene lugar una microfísica del poder: el archivo está sometido a las reglas de juego del marco de la legalidad que dictamina qué será preservado y qué será desechado o, en otros términos, qué puede ser mostrado y qué

debe ser ocultado. La clasificación de documentos no es, por lo tanto, una empresa neutral. Responde siempre a la voluntad de los mecanismos de poder que saben que el dominio del archivo es una forma efectiva de dominar la realidad social. Organizando el entramado entre memoria y olvido, la institución archivística funciona entonces, en el decir foucaultiano, como una tecnología más de gobierno y disciplina sobre la vida y los cuerpos: “La memoria en sí misma es un mecanismo disciplinario que Foucault denomina ‘un ritual de poder’; selecciona lo que es importante (las historias de triunfo), lee como una narrativa continua lo que estaba lleno de rupturas y contradicciones y sienta precedente para otras conmemoraciones” (Halberstam: 2018: 26).

Ningún filósofo se ha ocupado tanto como Derrida de analizar la contradicción que atraviesa a la propia estructura del archivo: la relación entre el deseo compulsivo de archivar y su consustancial mal, el deseo radical de represión y supresión. En su obra *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, señala principalmente dos cuestiones relevantes para este trabajo.

En primer lugar, el archivo es la impresión de la memoria sobre la superficie de una exterioridad –un domicilio, que Derrida denomina “arcóntico”, cuya función es acumular y capitalizar los artefactos documentales– y que, por lo tanto, como veníamos diciendo, funciona como un elemento protésico y suplementario de la memoria viva. De ahí que Derrida afirme: “Ningún archivo sin afuera” (Derrida, 1997: 19). ¿Qué ocurre cuando arrancamos el archivo de su residencia habitual y, además de intervenirlo, le asignamos una nueva domiciliación? ¿De qué modo esa migración e intervención del archivo puede alterar un régimen de visibilidad?

En segundo lugar, el archivo “trabaja siempre y a priori contra sí mismo” (Derrida, 1997: 20), es decir que, pese a que su vocación de consignación y custodia es lo que posibilita la conservación de la memoria, su verdadera supervivencia es siempre a condición del olvido. Al deseo patológico de retener e inscribir la memoria lo amenaza siempre la pulsión de muerte. Del mismo modo que muchas ciudades fueron levantadas sobre ruinas antiguas – en un doble intento de suprimir con esa nueva inscripción tanto las huellas del pasado como el propio gesto de la supresión, de la borradura–, la presencia del archivo se instituye a partir de un magma de ausencias: lo exhibido pervive a costa de lo oculto; tal es la violencia del archivo:



La historia contada, la historia transmitida, la historia visible, es la historia de los vencedores. Se trata de una historia que solo ha podido ser realizada a través del ensombrecimiento de los vencidos. Una historia, la historia heredada, construida sobre las tumbas de los olvidados (Navarro, 2011: 244).

Por esta razón Benjamin afirma que “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual unos lo heredan de los otros” (Benjamin, 2008: 42). Cultura y barbarie son, según su perspectiva, nociones hermanas. La transmisión cultural de una generación a la siguiente –lo que Federico Campagna llamará la “canción-mundo” que va pasando de unas manos a otras– es no tanto la transferencia no tanto de los acontecimientos pasados sino sobre todo de la violencia intrínseca al archivo, del poderoso gesto de decidir qué representaciones permanecerán como legado y cuáles se soterrarán. En conclusión: la cuestión no versa tanto sobre la representación de la violencia, sino muy especialmente sobre la violencia de la representación y todo lo que en ella está en juego:

No de otro modo sino muy críticamente el materialista histórico examinará el inventario del botín que los primeros (los dominadores) ponen a exhibición ante estos últimos (los dominados). A este inventario se le denomina cultura. Sin ninguna excepción, todo lo que de bienes culturales el materialista histórico alcanza con su mirada tiene una procedencia que él no puede observar sin espanto (Benjamin, 2008: 92).

En su obra *La atracción del archivo*, la historiadora Arlette Farge fija su atención en todos los vacíos que atraviesan el archivo: “El archivo no es un depósito del que se extrae por placer, es constantemente una carencia (...). La carencia opone su presencia enigmática a la abundancia de documentos” (Farge, 1991: 46). Nos encontramos frente a una nueva declinación de la inflación cuantitativa de la memoria a la que se refería Colmeiro: la febril era del archivo que, determinada por el imperativo de registrar todo y por su consiguiente sobreabundancia documental, contrasta radicalmente con la comparecencia espectral de todo aquello que se ha dejado fuera, de todo lo que falta. Así pues, el archivo está poblado de restos que por un lado permanecen, pugnan por algún tipo de existencia a pesar –y precisamente por– su incompletitud (Taccetta, 2020: 31) y, por otro, se resisten a que su aparición tenga lugar bajo la imposición del marco de representación hegemónico. ¿Cómo hacer presente lo ausente sorteando al mismo tiempo los riesgos de la sobreexposición y el excesivo iluminismo del régimen de la transparencia?:

No se pueden resucitar las vidas hundidas en el archivo. Esa no es una razón para dejarlas morir una segunda vez. Hay poco espacio para elaborar un relato que no las anule ni las disuelva, que las mantenga disponibles hasta que un día, en otro lugar, se haga otra narración de su enigmática presencia (Farge, 1991: 95).

Se trata de posibilitar que la memoria de esas vidas —de esas imágenes también, como veremos en el próximo capítulo— que a *priori* el archivo ha desechado, sigan ocupando un espacio de indefinición, oscilando entre la disponibilidad y el enigma, es decir, entre la *resurrección* que propone la tiranía de la transparencia —exponerlas a la plena luz—, donde corren el riesgo de ser mal decodificadas e incorporadas al campo de la cultura conmemorativa pasivizante, y la *disolución* total —enterrarlas, opacarlas—, donde pierden definitivamente el potencial para interrumpir el orden de lo sensible. Benjamin describe con suma lucidez la dificultad de la tarea:

Pero, ¿de qué puede ser rescatado algo que ya ha sido? No tanto del desprestigio y el menosprecio en que ha caído sino de una determinada manera de ser transmitido. Una manera que, al dignificarla como “herencia”, resulta más desastrosa de lo que podría ser su desaparición (Benjamin, 2008: 95).

El desafío es, entonces, “continuar pensando con los espectros” (Rancière, 2006: 58), a saber, tomar un compromiso político con las formas de apariencia que habitan en el plano de lo invisible y que, queriendo aparecer, no tienen en cambio voluntad de alcanzar una plena presencia. Comprometerse significa aquí acoger, cobijar, ofrecer un domicilio, aunque sea frágil e incluso itinerante, a todas esas realidades borradas, olvidadas, negadas. Activar los procesos de cura de esas realidades que, pese a haber sido sofocadas hasta casi su extinción, existen; organizar esas latencias para que activen sus movimientos (Soto, 2022: 45). De ahí la importancia de cuestionar la naturaleza del archivo para detener la hostilidad de su maquinaria. ¿Cómo apostar por la legibilidad del pasado desde un lugar que no sea el del impulso archivístico y el deseo desmesurado de representación?

En el artículo “Entre memoria e historia: la problemática de los lugares”, Pierre Nora afirma: “Si aún habitáramos nuestra memoria, no necesitaríamos destinarle lugares. No habría lugares, porque no habría memoria arrastrada por la historia” (Nora, 2008: 20). Una alusión más al problema platónico de la encarnación: hemos trasladado la memoria inscrita en los

cuerpos y las almas a soportes aparentemente más confiables, la hemos hecho existir en un afuera, más allá de nosotros, en un corpus independiente. A fin de cuentas, hemos delegado el cuidado de la memoria a estos aparatos, a los que les hemos dado el status de una “segunda piel”, sin apenas ser conscientes de la “extrema fragilidad de los registros culturales de la modernidad occidentalizada y su rápida desaparición tras el desvanecimiento de su sociedad” (Campagna, 2021: 125). Con todo, no se trata de criminalizar estas formas de memoria puesto que a menudo cumplen con una función que, aunque precaria, no deja de ser importante: cuidar la memoria refugiada de las minorías. Y es que “sin vigilancia conmemorativa, la historia las aniquilaría rápidamente” (Nora, 2008: 25). La cuestión entonces no es tanto el qué sino el cómo: desde qué prisma y de qué modo cuidamos de la memoria para que ésta libere su potencia disruptiva.

En la actualidad, como dice Pierre Nora, “los museos, archivos, cementerios, colecciones, fiestas, monumentos, santuarios (...) son los rituales de una sociedad sin ritual; sacralidades pasajeras en una sociedad que desacraliza” (Nora, 2008: 24-25). Son los nuevos rezos a los dioses paganos para conmemorar la lluvia sobre las cosechas, la muerte de nuestros seres queridos o la batalla triunfal al enemigo; pero en casi todas ellas hay algo del orden de lo simbólico que se pierde. La acumulación *indiscriminada*, el deseo de rentabilidad y la organización aséptica de signos visibles de la memoria, son la causa de esa pérdida:

A medida que desaparece la memoria tradicional, nos sentimos obligados a acumular religiosamente vestigios, testimonios, documentos, imágenes, discursos, signos visibles de aquello que ya fue, como si ese dossier cada vez más prolífico debiera convertirse en no se sabe bien qué prueba ante qué tribunal de la historia (Nora, 2008: 27).

Es como si una voz interior nos impulsara a la repetición compulsiva: “archiven, construyan, siempre quedará algo”. Somos los Sísifo de la contemporaneidad, empujando un pedrusco gigante ladera arriba, condenados a fracasar una y otra vez. Porque, ¿qué hay detrás de esa compulsión casi inconsciente? ¿Qué importancia tiene que esa cantidad ingente de datos nos sobreviva? ¿Tendrá algún tipo de valor esa acumulación de documentos y monumentos para el porvenir? ¿Cómo será la recepción de esa información? ¿Qué pensarán de nosotros quienes los hereden? Como dice Susan Sontag, “quizás se le atribuya demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión” (Sontag, 2004: 134). ¿No tendrá más sentido, entonces, dedicar tiempo a pensar las huellas, a decidir el modo en que queremos

intervenirlas, a reflexionar sobre qué legado queremos ofrecer al porvenir, qué diálogo futuro queremos establecer con las nuevas generaciones?

El escritor italiano Federico Campagna, discípulo de Franco Berardi, maneja este tipo de interrogantes especulativos en su libro *Cultura profética. Para la imaginación que viene*. Hereda la mirada mesiánica de Benjamin y toma el lenguaje de la profecía para dirigirse a “los adolescentes arcaicos del posfuturo”, nombre que otorga a aquellos que viven entre un apocalipsis y una nueva cosmogonía, entre el ocaso y el nacimiento de una nueva canción-mundo. Lo que nos interpela especialmente del intempestivo –en el sentido nietzschiano del término– y singular planteamiento de Campagna para este trabajo es su concepto de “ruinas fértiles”:

Antes de que se cierre el telón sobre esta cosmología, los que aún viven en ella tienen la oportunidad de dejar tras de sí algo fértil: si eso significa sacrificar la verdad, basta con recordar que todo comienzo exige un sacrificio (...), una mentira que pretende crear un terreno fértil para que broten nuevas cosmogonías. Más radicalmente, equivale a una reescritura completa del marco del mundo que esta sociedad adoptó como su propia perspectiva de existencia. Su función no es esbozar el esquema de un nuevo proyecto social, ni corregir retrospectivamente el antiguo, sino sustituir la narrativa existente del tiempo y del mundo por una versión redimida que nunca fue ni será (Campagna, 2021: 102).

La propuesta parece francamente radical, pero, más allá del aspecto sacrificial que al parecer exige este *impasse* colectivo entre el ocaso de un mundo y el nacimiento de otro y, más allá también de la alusión a la mentira, lo que Campagna está señalando aquí, siguiendo el rastro de Benjamin, es la posibilidad de recuperar nuestra agencia, nuestro potencial de subversión para convocar y hacer implosionar pasado, presente y futuro, puesto que “la historia no solo tiene la tarea de hacerse de la tradición de los oprimidos, sino también de fundarla” (Benjamin, 2008: 103). No se trata entonces de dejar simplemente ruinas, se trata de dejar ruinas fértiles.

Una de las tesis que sostiene este trabajo es que las prácticas contradiscursivas, es decir, todas aquellas que, desde un posicionamiento político problematizan el acercamiento al pasado y desafían las formas hegemónicas, pueden ser ruinas fértiles. En este sentido, el teórico James Young hace una distinción entre los “monumentos” y los “antimonumentos”. Los monumentos se erigen a menudo como construcciones figurativas, espacios de

autoridad con una finalidad instructiva que gestionan un mensaje sin dialogar con los espectadores, cuerpos pasivos que los producen y consumen. Los contramonumentos, sin embargo, ocupan una posición subalterna con respecto a la normatividad del lenguaje: no pretenden contener en su forma un sentido unívoco, sino que se construyen como aperturas disruptivas que muestran las grietas de la memoria. Son, por lo tanto, “negaciones, espacios conmemorativos dolorosamente autoconscientes, concebidos para desafiar las premisas esenciales de su ser (Young en Martínez, 2013: 92). Al ser estructuras abiertas, frágiles, interpelan a la participación del espectador. Su potencia reside justamente en su impotencia, en su “poder no poder”; son monumentos contra sí mismos. En este sentido y como veremos más adelante, las tres obras que se presentan en este trabajo son, indudablemente, contramonumentos.

### **Una digresión: Londres 38**

*Inventar el regreso del mundo  
después de su desaparición.  
E inventar un regreso a este mundo  
desde nuestra desaparición.  
Y reunir las dos memorias,  
para juntar todos los detalles.  
Hay que ponerle pruebas al infinito  
para ver si resiste.*

Roberto Jarroz

Abrimos este epígrafe con un pequeño desvío para dar cuenta de un ejemplo paradigmático de contramonumento que fertilizará nuestra mirada a la hora de analizar las tres obras. En *Críticas de la memoria*, Nelly Richard cuenta una experiencia personal altamente significativa y alineada al modo de aproximación a la memoria que proponemos en este trabajo. Se trata de una convocatoria de encuentro, promovida por quienes dinamizan “Construyendo un espacio para la memoria”, en la casa vacía de la calle Londres número 38, uno de los principales recintos de detención, tortura y exterminio de víctimas políticas en pleno centro de Santiago de Chile durante la dictadura militar. Así lo cuenta Richard:

(La experiencia) me hizo transitar de la *memoria objeto* (libro del recuerdo fotográfico en el que la imagen homenajea plácidamente a un pasado monumentalizado según una concepción estática del gesto conmemorativo) a la *memoria sujeto* (el recuerdo que, en trance de desescribir y reescribir, desconfía de las representaciones terminadas porque la memoria aconteciendo, en vías de acontecer, opera mediante disyunciones de la continuidad lisa) (Richard, 2010: 245).

Esta “casa vacía” fue recuperada por el Gobierno en 2007 con la idea de convertirla en la sede del Instituto de Derechos Humanos –proyecto que hoy día sigue siendo inexistente–. El colectivo Londres38 planteó resistencias a este plan, así como también a la alternativa de convertir este espacio histórico en un “lugar de memoria”. Esta doble negativa convierte al colectivo y a la casa –ambos bautizados con el mismo nombre– en un ancla de resistencia contra las lógicas del documento y del monumento. Es como si, de algún modo, dijeran: no, esta sea no será una institución para archivar los datos de las víctimas de las atrocidades cometidas y; no, tampoco será un nuevo recinto museístico con visitas guiadas a las oscuridades del pasado.

Entonces ¿qué?, podríamos preguntarnos. Tal y como explica Richard, hay una transición desde la pregunta de la lógica conmemorativa “¿qué hacer con este lugar?” hacia una mucho más compleja y dialéctica “¿qué hacer desde este espacio?”. La diferencia es sutil pero reveladora: cualquier intento de transformar este centro de tortura en una institución oficial de la memoria corre el riesgo de convertirlo en un lugar transitable, de ajustar lo invivible – lo indecible, lo irrepresentable, lo inexplicable– a las medidas de lo conocible, y al hacerlo, “sacrificar lo que en ese recuerdo permanece trabado como resto inmanejable de un pasado de expropiación y desalojo del ser” (Richard, 2010: 250). Son los peligros de exponer la memoria a un exceso de luz, de tratar que los dispositivos memorialistas transparenten, esclarezcan, resuelvan una experiencia atroz, límite, irreductible; de encomendarles a los monumentos y a los documentos la traducción y mediación de las opacidades del pasado, cuando en el fondo no necesitamos “ni respuestas ni necesariamente propuestas: quizás solo dudas e interrogantes” (Richard, 2010: 249).

En este sentido, la idea es que Londres 38 sea “un punto de encuentro y discusión para mantener colectivamente abierta y en suspenso una reflexión sobre las complejas relaciones entre recordar la historia, darle figuración al recuerdo y crear mecanismos de transmisión de sus significados” (Richard, 2010: 249). Para que así sea, toman una decisión profundamente

poética y, por ello, también profundamente política: que la memoria se sostenga en el silencio aterrador de esa casa deshabitada. Así lo expresa Richard:

Hacer que su silencio de casa deshabitada fuera la única transmisión de señales que expresara radicalmente un vacío, un vaciamiento de la representación: un espacio no llenado por nada, sin imágenes, que manifestara así que la violencia destructiva acontecida en él nunca encontrará una forma adecuada de recreación de la experiencia porque ningún signo es capaz de corresponder literalmente a la brutalidad de un pasado de horrores que, precisamente, se caracterizó por destruir todos los moldes de traducción entre lo conocido y lo reconocible (Richard, 2010: 250).

Una estética negativa. Frenar la imparable fábrica de la representación. Señalar la distancia entre la experiencia y el relato —siempre inadecuado— de la experiencia. Y a pesar de todo ello, seguir insistiendo en la relevancia de un relato. Que los huecos de la historia hablen. Que el vacío, el silencio, se pronuncien.

Hacer traslúcida la memoria.

## CAPÍTULO 2. LAS IMÁGENES FALTANTES

### Contra la transparencia

*Sin lo invisible no veríamos nada,  
estaríamos en total oscuridad.*

Christian Bobin

En la reciente película de Jonathan Glazer, *La zona de interés* (2023), inspirada en la novela homónima de Martin Amis, nos colamos en el interior del hogar de una familia acomodada alemana a principios de los años cuarenta. Contemplamos el chapoteo de una multitud de niños en la piscina, la coreografía precisa de sirvientas hacendosas en la cocina, los paseos de la madre con su bebé en brazos entre las exuberantes flores del jardín. Escenas que nos parecerían *simplemente* bucólicas si no fuera porque suceden en una parcela anexa al campo de concentración de Auschwitz, en Polonia, y los personajes que aparecen en ellas son Rudolf Höss –el comandante del campo, y un destacado criminal de guerra nazi–, su familia y allegados. La vida nazi a plena luz del día, y en la sombra, en un categórico fuera de campo, la metódica y eficaz industria del exterminio, de cuya existencia solo recibimos indicios a través del sonido –los bramidos humanos, el murmullo de los crematorios, algún grito militar, algún disparo seco–, o a lo sumo, de rastros visuales siempre velados –las cenizas en el río, la humareda densa de las chimeneas, los muros fronterizos de hormigón gris que separan, en el decir de Judith Butler, las vidas que importan de las que no–.

El film inicia con un estricto *black out* sostenido durante varios minutos. Este primer gesto iconoclasta que *a priori* puede parecer pura coquetería experimental, se postula como una declaración de intenciones del autor, un preaviso de carácter político: tomará partido por abordar temáticamente la experiencia límite del Holocausto sorteando con habilidad la representación directa de sus atrocidades. A mitad de la película, la pantalla se mancha breve y violentamente de rojo –de nuevo un monocromo–, frustrando de este modo el deseo escópico del espectador y agudizando, gracias también a la incómoda y disruptiva banda sonora de Mica Levi, la sensación de bajada a los infiernos que el paisaje de lo excesivamente idílico viene anunciando desde el principio. Estas derivas monocromáticas son indudablemente guiños a la historia del cine pero, ante todo, son un posicionamiento contra



la transparencia de la imagen y la estetización *mainstream* del horror. Nada de lo que pueda mostrarse en pantalla alcanzará a representar aquello que es, en el fondo, irrepresentable. En otras palabras: ninguna imagen estará a la altura de la *vivencia de lo invivible*.

En su brillante ensayo *Cine ciego. Detener el flujo de las imágenes*, Marta Azparren plantea un recorrido por los monocromos de la historia del arte, del famoso *Cuadrado Negro* de Kazimir Málevich a las intervenciones de Arnulf Rainer cubriendo las fotos de Hiroshima o de Gerhard Richter en relación a las de los campos de concentración nazi. A su entender, la voluntad de los monocromos no es la cancelación de la imagen, sino más bien la suspensión de lo visual. Funcionan como “una acumulación de veladuras, que es, más allá de la negación de lo visible, la suma en tiempos dispares de visibilidades pasadas” (Azparren, 2023: 71). Lo que encierra el monocromo es, por lo tanto, la superposición de todas las capas de la Historia, “la acumulación de todas las imágenes posibles que contiene también la propia desaparición de la imagen” (Azparren, 2023: 73). Más que una operación contra la imagen, el monocromo es una estrategia contra la transparencia: las imágenes no han sido caprichosamente anuladas –de hecho, siguen conservando su potencial de aparición–pero deciden, a contracorriente, no plegarse al paradigma retiniano hegemónico.

En este sentido, es interesante ver cómo los monocromos de Glazer trazan un puente empático con los monocromos de *I had nowhere to go* (2016), la película que Douglas Gordon filmó sobre los años de guerra, campos de trabajo y exilio del cineasta lituano Jonas Mekas, y sobre la que Azparren reflexiona en su libro. El monocromo negro también da el pistoletazo de salida a este film: sobre la cartela se inscriben las palabras “the first image”, pero la pantalla sigue en negro, no ofrece ningún rastro visual. “The first image”, *la primera imagen* es entonces –siguiendo a Azparren– la suma de *todas* las imágenes, cuyo resultado es, paradójicamente, *ninguna* imagen. La pantalla en negro nos acompaña durante prácticamente la totalidad del metraje; sobre ella se inscribe la voz en off del propio Mekas relatando sus periplos autobiográficos, “aquello que él nunca documentó, aquello que él mismo consideró irrepresentable en su propia producción fílmica (...), un pasado para el que no encontró nunca las imágenes” (Azparren, 2023: 74). Si el negro pretende señalar aquello que está oculto, que no encuentra forma, el guiño de Glazer al monocromo rojo de *I had nowhere to go* apunta al corazón de la violencia, contiene una potencia catártica que permite que la narrativa lineal de la Historia se quiebre, se *desangre*.

Mekas pronuncia en su relato la palabra *guerra* y la pantalla se tiñe inmediatamente de rojo intenso. Pocas imágenes podrían transmitir una emoción tan eficaz o podrían aportar una síntesis más precisa de la palabra *guerra* que ver el rectángulo de la pantalla, la sala de cine y los rostros y cuerpos de los espectadores bañados del color de la sangre. La guerra como una interrupción roja, un corte monocromo sangrante en la Historia (Azparren, 2023: 75).

El monocromo como artefacto de resistencia, que, eludiendo la saturación de las imágenes del horror, arranca del olvido, de un solo golpe, todas las visualidades ausentes, todos los fantasmas asediados, ofreciéndoles un lugar de reposo.

Así pues, podemos afirmar que *La zona de interés* actualiza el debate sobre la representatividad del horror. Mostrar o no mostrar: este es el gran interrogante que atraviesa la reflexión crítica sobre las imágenes. Esta disyuntiva surge como respuesta a la cuestión tanto estética como ética sobre qué pueden hacer(nos) las imágenes, e inaugura un vastísimo campo de pensamiento sobre sus potencias e impotencias: ¿Son un dispositivo para sostener la memoria o lo son para ahondar en el olvido? ¿Sensibilizan o anestesian? ¿Rescatan el pasado o lo sepultan? ¿Hay que matar a las imágenes, o hay que inaugurar nuevas formas de reinscripción de lo sensible?

Susan Sontag dedica parte de su obra ensayística a reflexionar sobre las contradicciones que atraviesan a las visualidades de la violencia. Su mirada no es maniquea: no pretende dictar una orden definitiva de salvación o criminalización de las imágenes, sino simplemente poner de relieve su potencial tanto para la activación política —o, en el decir de Jacques Rancière y Andrea Soto Calderón, para la movilización de un régimen sensible—, como para la insensibilización y la sustracción de nuestra agencia en pos de subvertir un cierto orden del mundo. De nuevo el *pharmakón*, esta vez operando en el corazón de la imagen: “la fotografía *comprometida* ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla” (Sontag, 2006: 39).

Por un lado, Sontag incide en la capacidad de las imágenes para perturbar y generar un quiebre irreparable en la materia emocional; sostiene que la experiencia primigenia de lo inimaginable puede generar una herida que nunca más cicatrice:

Eran meras fotografías de un acontecimiento del que yo apenas sabía algo y que no podía afectarme, de un sufrimiento que casi no podía imaginar y que no podía remediar. Cuando

miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía (Sontag, 2006: 38).

Por otro lado, reflexiona acerca de cómo la exposición continua a este tipo de imágenes también puede abrir peligrosamente la veda a la escopofilia, la pulsión de no poder dejar de ver, y la iconofagia, el ansia por devorarlas de forma irreflexiva e indiscriminada:

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam (...). Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad (Sontag, 2006: 38).

El consumo bulímico del horror, promovido por los *mass media*, puede ser leído también como una forma de domesticación de las miradas y los cuerpos, una estrategia del poder para desactivar la compasión hacia el sufrimiento de los demás, y el compromiso político con la transformación social. Estos ojos permanentemente abiertos y excesivamente voraces con los que miramos en y a la contemporaneidad son también unos ojos ciegos: verlo todo puede ser equivalente a no ver nada. ¿Cuáles son los límites éticos de las imágenes de la tragedia contemporánea? Como dice Sontag, “ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad (...). Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar” (Sontag, 2003: 13). Los episodios violentos y traumáticos forman parte hoy día del decorado de nuestra cotidianidad; convivimos con el visionado en directo del horror.

En el momento de escribir estas líneas está teniendo lugar, a unos 3.000 kilómetros de aquí, un genocidio. Desde el asalto de Hamás el 7 de octubre de 2024, el Estado de Israel sostiene una ofensiva estratégica de “tierra quemada” en Gaza, que ha dejado ya más de 38.000 personas asesinadas y 1.700.000 desplazadas. Desde hace, pues, casi diez meses, somos espectadores de lo atroz, consumistas en la pantalla y a distancia, de un bombardeo visual: ciudades destruidas, ruinas, escombros, cuerpos mutilados, cadáveres, niños y niñas con desnutrición severa, miles de personas caminando hacia ninguna parte, tratando de

encontrar un pedazo de tierra seguro. Sobra decir que, si bien desde octubre La Guerra –en mayúsculas, el foco de *atención* del momento– se nombra y se proyecta en nuestros televisores, en el fondo la guerra –en minúsculas, como ese espacio multiforme que incluye también la gota malaya de la violencia– viene sucediendo desde más de medio siglo en el país de los olivos, con la complicidad de nuestro silencio.

En cualquier caso: todas las imágenes de las guerras, como las familias felices de León Tolstói, se parecen. Mirar, en este contexto, es deshumanizarse. Es innegable que, por momentos, todavía nos atormentan, incluso nos paralizan, pero luego seguimos, como podemos, nuestras diminutas e insignificantes vidas modernas. Vidas impotentes; en el peor de los casos, inmunes. La sobreexposición va mellando nuestra capacidad de conmovernos, pero, sobre todo, de concienciarnos y movilizarnos.

Sin embargo, como veremos, el terreno de las imágenes es ambivalente, no solo está constituido por impotencias: la imagen *puede* todavía hacer(nos) muchas cosas. Sontag se resiste al derrotismo e insiste:

El hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no seamos abrasados, que no suframos lo suficiente, cuando las vemos. Tampoco se supone que la fotografía deba remediar nuestra ignorancia sobre la historia y las causas del sufrimiento que selecciona y enmarca. Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos. ¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿Quién es responsable? ¿Se puede excusar? ¿Fue inevitable? ¿Hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho? Todo ello en el entendido de que la indignación moral, como la compasión, no puede dictar el curso de las acciones (Sontag, 2003: 51).

## Arrancarle una posibilidad a lo inimaginable

*No invoquemos lo inimaginable.*

Georges Didi-Huberman

Si el monocromo es un antídoto contra los peligros que entraña la transparencia, la imagen como resto es un antídoto contra los que entraña la opacidad. Transparencia y opacidad son, pues, dos caras de una misma moneda. En *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Didi-Huberman inaugura una batalla abierta contra la categoría de lo inimaginable, que tiempo después secundarán también Rancière y Agamben. Didi-Huberman narra la historia de un judío griego llamado Alex que, en medio de lo abominable y contra todo pronóstico, consiguió arrancar una posibilidad a lo inimaginable:

Un día de verano de 1944, los miembros del *Sonderkommando* sintieron la imperiosa necesidad, cuán peligrosa para ellos, de arrebatarse a su infernal trabajo algunas fotografías susceptibles de ser los testimonios del horror específico y de la amplitud de la masacre. Arrebatarse algunas imágenes a *esa realidad*. Pero también –puesto que una imagen está concebida para ser mirada por otro– arrebatarse para el pensamiento humano en general, el pensamiento de “fuera”, un *imaginable* del que nadie, hasta entonces, había vislumbrado la posibilidad” (Didi-Huberman, 2004: 22-23).

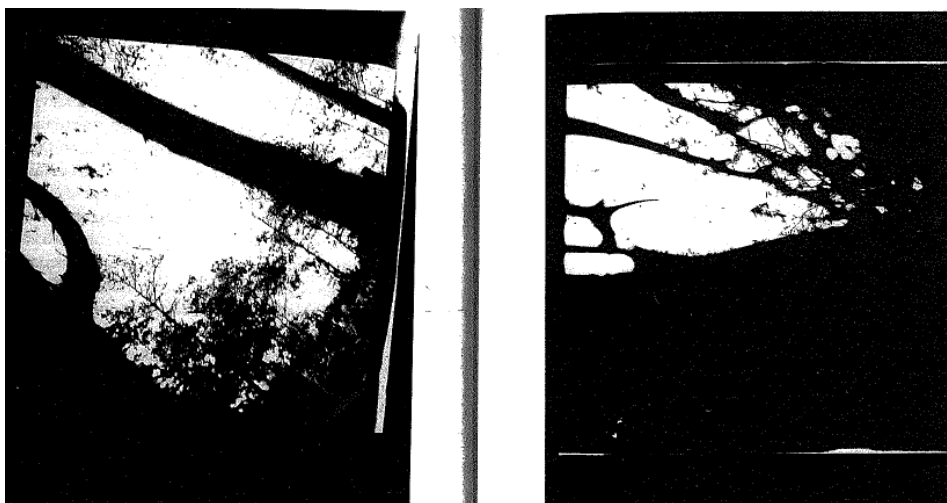
Gracias a un plan diseñado minuciosamente en colaboración con la resistencia polaca, un trabajador civil polaco llamado, al parecer, David Szmulewski, introduce en Auschwitz, con la excusa de arreglar el tejado de uno de los crematorios, una cámara fotográfica. Esta cámara, escondida en el fondo de un cubo, llega a manos de Alex –todavía sin identificar, pues se desconoce su apellido–, miembro de los *Sonderkommandos*, unidades de trabajo integradas por prisioneros de los campos de concentración, en su mayoría judíos, obligados a colaborar en las distintas tareas del exterminio nazi. Trascendiendo el pánico y en apenas media hora, Alex consigue disparar cuatro imágenes de las inmediaciones del crematorio. Luego, le devuelve la cámara a Szmulewski, quien volverá a dejarla en el fondo del cubo, habiendo extraído previamente el segmento de película que, dentro de un tubo de pasta de dientes, viajará hasta las manos de los jefes de la resistencia, gracias a una última cómplice: Helena Dantón, empleada del comedor de las SS.

Didi-Huberman especula acerca del osado periplo de las imágenes: como si fuera un forense reconstruyendo la escena del crimen, imagina con toda suerte de detalles los gestos que debió hacer Alex para tomar las fotografías; su agitada mano al pulsar el botón de disparo, la respiración acelerada al salir del crematorio y aventurarse a *robar* las dos últimas imágenes – una fila de mujeres, entre abedules, entrando en la cámara de gas–, la prisa y el temblor de quien intuye el peligro y sabe que las consecuencias pueden ser mortales, pero también la precisión y el rigor de quien conoce la relevancia de su hazaña y decide asumir el riesgo:

Las cuatro fotografías arrebatadas por los miembros del *Sonderkommando* al crematorio V de Auschwitz están dirigidas a lo inimaginable, y lo refutan de la manera más desgarradora que existe. Para refutar lo inimaginable, varios hombres se arriesgaron colectivamente a morir y, lo que es peor todavía, a sufrir la suerte reservada a este tipo de tentativas: la tortura, por ejemplo, la abominable tortura que el oficial de las SS, Wilhelm Boger, llamaba bromeando su «máquina de escribir» (Didi-Huberman, 2004: 37).

Las imágenes están desenfocadas, son borrosas, es difícil distinguir en ellas cuerpos y acciones; en algún caso, incluso, rozan la total abstracción. No obstante, constituyen un ataque frontal no solo a la “máquina de desaparición” sino también a la “máquina de desimaginación” que fue el Holocausto (Didi-Huberman, 2004: 38). Observémoslas detenidamente:





Los nazis sabían que el mayor éxito de su empresa era justamente que ésta fuera inimaginable. La dimensión de lo atroz era tal que, si en algún remoto instante pensaban en el impacto que podía tener el testimonio de las –poco probables– víctimas supervivientes, se tranquilizaban al tener prácticamente la certeza de que nadie podría creerles. Si en algo pusieron especial atención y llevaron a cabo de un modo estricto y sistemático fue en hacer desaparecer la industria de la desaparición que supuso el Holocausto. La propia desaparición del exterminio formaba parte del plan estratégico del exterminio. Los nazis sabían que no bastaba con hacer desaparecer los cuerpos de las víctimas en los crematorios:

Ni siquiera bastaba con asesinar: porque en la «Solución final», los muertos nunca «desaparecían» lo suficiente. Más allá de la privación de una sepultura –algo que en la Antigüedad se había convertido en el colmo del ultraje al muerto–, los nazis se dedicaron, racional o irracionalmente, a no «dejar ningún rastro», a *hacer desaparecer cualquier rastro* (Didi-Huberman, 2004: 40-41).

Su total futura impunidad dependía de hacer desaparecer también las herramientas y el archivo de las desapariciones: “Junto con las herramientas para la desaparición había también que hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable” (Didi-Huberman, 2004, 42). El principal objetivo de los nazis era, entonces, instalar la categoría de lo inimaginable –lo impensable, lo irrepresentable, lo indecible– en el imaginario colectivo, inscribir un “Esto nunca ocurrió” en la mente de todas aquellas personas “del exterior” que no experimentaron el horror de los campos. Esa maquinaria imparables que quiso desafiar

los límites de la imaginación, se prometía *a priori* eficaz y sin fallas. Los nazis confiaban totalmente en su capacidad aniquiladora; de hecho, al final de la guerra, cuando vieron que el bloque aliado iba a ganar, tuvieron un último gesto de destrucción y quemaron todos los archivos.

Lo que nunca imaginaron es que esa maquinaria aparentemente “perfecta” tenía, también, fisuras. Del mismo modo que las imágenes que salvaron los prisioneros de los laboratorios fotográficos durante la quema de la memoria visual del exterminio, las cuatro imágenes que, aquel día de agosto, robó el “fotógrafo anónimo” –tal como lo apoda Didi-Huberman– constituyen una prueba irrefutable del terror acontecido:

Basta con haber posado una vez la mirada sobre ese *resto de imágenes*, ese errático corpus de *imágenes pese a todo*, para sentir que ya no es posible hablar de Auschwitz en los términos absolutos –en general bien intencionados, aparentemente filosóficos, en realidad perezosos– de lo «indecible» y de lo «inimaginable» (Didi-Huberman, 2004: 47).

Tanto la memoria visual del Holocausto como los testimonios concentracionarios no pueden formalizarse –tampoco lo pretenden– como una totalidad. Son, más bien, fragmentos, rastros incompletos, restos que no dicen todo, pero tampoco dicen “nada”. Ambos están constituidos en simultáneo por la palabra y el silencio, la inscripción y la borradura, la nitidez y la borrosidad. Son imágenes *pese a todo*; enunciaciones *pese a todo*. Contra lo irrepresentable, contra lo indecible. Porque, como dice Agamben, no hay que conferir al exterminio el prestigio de la mística, no hay que adorarlo en silencio como se hace con un dios (Agamben en Didi-Huberman, 2004: 48).

De este modo, arrebatárle una posibilidad a lo inimaginable es deshacer el embrujo de la empresa de la desmemoria, agujerear la opacidad de un Holocausto impensable. “El genocidio fue pensado, por lo tanto, era pensable” (Vidal-Nauquet en Didi-Huberman, 2004: 48).



## El espacio de lo translúcido

Como hemos visto, las imágenes pueden estar alineadas con el régimen de visibilidad hegemónico, pero también tienen la capacidad de interrumpirlo y fisurarlo. Sin duda, la pregunta por los límites éticos de las imágenes es inseparable de la pregunta por sus potencias; demonizarlas y cancelarlas porque tiranizan nuestra relación con el mundo y nos sumergen en lo que Guy Debord llamó “la sociedad del espectáculo” es, además de perverso, un gesto inútil si lo que queremos es aventurarnos a una crítica colectiva y fecunda sobre la cultura visual. Las imágenes siguen siendo, pese a todo, un territorio fértil que conserva su potencial de interrogación e interpelación. La principal tesis que Soto Calderón sostiene en “La performatividad de las imágenes” constituye una poderosísima brújula para este trabajo: no podemos pensar contra las imágenes, sino desde ellas, desde su constitución ambivalente, farmacológica: “La cuestión no radica en determinar qué es lo positivo o lo negativo del *fármakon*, sino cuáles son las relaciones que podemos establecer con él para liberar otras operaciones. De lo que se trata es de vivir con el *fármakon* sin querer desfarmacologizarlo” (Soto, 2020: 38).

En este sentido, podríamos hablar *grosso modo* de dos líneas genealógicas en relación a las imágenes: la que aboga por la exposición y la transparencia –que se alinea con lo que, anteriormente, hemos denominado “memoria saturada”–, y la que lo hace por la ocultación y la opacidad –alienada con las formas del olvido–. Dos formas antagónicas de aproximarse a la cuestión de la representación, y entre ellas, como en toda controversia aparentemente polarizada, pero en el fondo, profundamente aporética, un tercer lugar: el espacio de lo translúcido, capaz de esquivar simultáneamente los peligros de ambos extremos de la oposición, y columna vertebral de este trabajo. Soto Calderón expresa de forma lucidísima el desafío:

Una perspectiva de las imágenes que busque lo improbable abre la pregunta por cómo nos relacionamos con nuestros modos de representación y con nuestras formas de simbolización. No pasa tanto por articularse al margen de toda representación, sino por mantener un compromiso inestable con ella (Soto, 2020: 40-41).

Se trata, entonces, de mantener un vínculo de tensión con la representación. En palabras de Luis Ignacio García:

Nos hallamos ante un problema que es un legado (diríase *el* legado) característico del siglo que nos precede: el de la crisis de la representación y de la paradójica exigencia de representar, sin embargo, eso irrepresentable, de decir lo impronunciable, de imaginar lo inimaginable. La paradoja es patente: ¿cómo pretender otorgar algún sentido a la horrorosa aniquilación de todo sentido? ¿Cómo dar testimonio de una experiencia tan traumática cuyo olvido significaría la imposibilidad de toda cultura, pero cuya representación puede implicar la pretensión infame y fetichista de usurpar un vacío que solo puede ser testimoniado desde su propio silencio? (García, 2011: 312).

Incluso enterradas en los estratos más profundos, las imágenes siguen participando del complejo entramado de visibilidades e invisibilidades, de presencias y ausencias. Por un lado, se resisten a aparecer; por el otro, resisten, *pese a todo*, a la desaparición. Son restos inmanejables, inasimilables en su completitud a la vez que artefactos frágiles, contruidos por y para la supervivencia. Y por todo ello, capaces de seguir fertilizando nuestro encuentro con el pasado, confrontándonos con el quehacer arqueológico puesto que, como dice Walter Benjamin: “Quien quiera acercarse a su propio pasado deberá actuar como si excavara. Ante todo, no debe tener miedo de volver una y otra vez sobre el mismo asunto; esparcirlo como si esparciera la tierra, removerlo como quien la remueve” (Benjamin, 2005b: 576). Quizás el desafío ahora sea este: remover la tierra y excavar imágenes sin desenterrarlas del todo, permitir y dar valor a su paradójico modo de *resistir* y *resistirse* al mismo tiempo, que no hace más que subrayar su innata, a la vez que precaria, vocación de supervivencia.

## SEGUNDA PARTE

Para dar cuenta de todas estas consideraciones acerca de las intersecciones entre memoria y representación de la violencia, planteo un recorrido *exhumatorio* por tres instalaciones artísticas. Mi objetivo es interrogarlas desde las distintas cuestiones que fundamentan esta investigación y verificar hasta qué punto se alinean y pueden considerarse obras paradigmáticas de la doble hipótesis planteada en la introducción.

Con la intención de cumplir con los estándares de la indagación y ofrecer un acercamiento inteligible a los posibles lectores, esta segunda parte del trabajo se divide en tres subcapítulos, uno por obra. En todo caso, el deseo de quien escribe es crear un espacio poroso en el que, de algún modo, las tres obras conversen, se interroguen y se *contaminen* entre ellas. Las conclusiones de este trabajo terminarán de poner en evidencia el diálogo subterráneo que tiene lugar entre ellas.

Es relevante mencionar que todas las obras han sido realizadas entre 1995 y 2001 por artistas latinoamericanos nacidos entre 1951 y 1963. No es casualidad que el contexto y la época de su creación sea la Latinoamérica de las décadas de 1990 y 2000: coincide con el fenómeno global del *boom* de la memoria que, en ese continente particularmente convulso durante dichos años, cobra una singular dimensión. Frente a la extensión social de la violencia desde las estructuras de poder formales e informales, se producen movimientos de resistencia de carácter político-cultural que apelan al potencial subversivo de la memoria. Dos de las obras remiten a las realidades nacionales propias de sus autores (Colombia y México), mientras que en la tercera el autor, chileno, desplaza su atención hacia el genocidio de Rwanda. Con todo, la decisión de agruparlas, siendo éstas de procedencia relativamente dispar, reside sobre todo en lo que Wittgenstein denominó “parecidos de familia”; son obras análogas en cuanto a las estrategias de representación que impulsan para problematizar y (re)politizar nuestro acercamiento a la memoria. En este sentido, son obras cuyo “trabajo no es solo sobre la memoria; implica formas de activismo visual, de denuncia transitiva de la injusticia” (Monegal, 2024: 214).

Analizaré las tres obras atendiendo a las estrategias que cada cual activa para desenterrar las imágenes faltantes, es decir, según los recursos visuales que emplean para dinamitar el relato

oficial y acrítico de la memoria. Lo haré en el orden siguiente, de menos a más, conforme al grado de tensión en el par exposición-ocultación que proponen:

1. *Real Pictures* (1995), del proyecto *Rwanda*, de Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956).
2. *Aliento* (1995), de Óscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951).
3. *Vaporización* (2001), de Teresa Margolles (Culiacán, México, 1963).

El primer subcapítulo tratará sobre *Real Pictures* (1995), obra del artista chileno Alfredo Jaar, que gira alrededor de los límites éticos de la representación de la barbarie y que opta por prescindir de la exposición del archivo visual sin hacer desaparecer por completo las imágenes. El segundo versará sobre la instalación *Aliento* (1995) del artista colombiano Óscar Muñoz que, invocando el intersticio espectral entre los muertos y los vivos, juega con la intermitencia entre la aparición y la desaparición de la imagen. El tercero y último abordará la obra *Vaporización* (2001) de la artista mexicana Teresa Margolles, quizás la propuesta más radical que, a partir de la profanación de cuerpos y espacios, desmaterializa la imagen y la convierte, al mismo tiempo, en un elemento de peligro al penetrar en el cuerpo del espectador.

A continuación, analizaré las singularidades de cada una de las obras.

### CAPÍTULO 3. REAL PICTURES

*No se puede decir nada inteligente de una masacre.*

Kurt Vonnegut

La categoría de lo atroz experimenta un salto cualitativo con el Holocausto nazi. Ciertamente, con anterioridad había habido otros genocidios (las masacres de aborígenes australianos, el genocidio en el Congo Belga, el de los pueblos herero y namaqua en la actual Namibia o el denominado “Gran Crimen” contra la población armenia, entre otros), pero ninguno había alcanzado la sofisticación burocrática y la dimensión industrial de la Shoah. Ésta supuso una quiebra en la historia de la Humanidad abriendo la vía a un escenario político hasta entonces inimaginable: en adelante, tal y como Hannah Arendt subrayó, *todo era posible*.

Y en efecto, lo fue. La segunda mitad del siglo XX –y a juzgar por su transcurso hasta la fecha, también el siglo XXI– quedó marcada por la reincidencia. El genocidio de Rwanda, en 1994, constituye una paradigmática muestra de ello. Sin entrar demasiado en cuestiones de índole geopolítica, considero necesario señalar diversos ingredientes del caldo de cultivo en el que se gestó esta masacre. El reparto colonial de África con regla y cartabón sobre papel, la creación de fronteras artificiales sin correspondencia con las comunidades indígenas y una jerarquía social instrumentalizada por las potencias coloniales para preservar su dominación, entre otros factores, acabaron abocando a una guerra civil sin precedentes entre hutus y tutsis, en la que en poco más de tres meses murieron más de un millón de personas de una población total de ocho millones.

El artista Alfredo Jaar viaja a Kigali, la capital ruandesa, un mes después de culminarse oficialmente la *pacificación* tras la masacre. El panorama es entonces devastador: centenares de miles de personas desplazadas, desabastecimiento de recursos alimentarios, ausencia de infraestructuras sanitarias, brotes epidémicos de cólera, persistencia de los enfrentamientos violentos entre ambas comunidades. Jaar experimenta una profunda conmoción que marcará su trayectoria vital y artística. Toma de forma compulsiva más de tres mil fotografías de cuanto contemplan sus ojos: cadáveres, cuerpos mutilados, escombros, ruinas...y, sobre todo, los rostros aterrorizados de los supervivientes que han visto aquello que no puede/debe ser visto. En definitiva, Jaar captura los restos que la catástrofe ha dejado a su

paso, elaborando de esta forma lo que podríamos llamar un “archivo de imágenes de la masacre”.

Solo tras su regreso a Nueva York, donde reside entonces, toma conciencia de la magnitud de la tragedia, de la violencia intrínseca a la propia lógica del archivo y del sinsentido del exceso indiscriminado de imágenes. Le llevará cerca de dos años comprender qué hacer con ellas, y ese malestar reflexivo desembocará finalmente en un proyecto multidimensional, el denominado “Proyecto Rwanda”, que irá construyendo a lo largo de seis años, desde 1994 hasta el año 2000, cuyo eje central será el interrogante al compás del ensayo-error acerca de cómo manifestar lo irrepresentable:

Mi experiencia en Rwanda me ha obligado a cambiar radicalmente de perspectiva. Pasé seis años en este proyecto para intentar diferentes estrategias de representación. Cada proyecto era un nuevo ejercicio, una nueva estrategia y un nuevo fracaso. (...) En el fondo, la estructura serial de este ejercicio se impuso a causa de la tragedia de Rwanda y de mi incapacidad para representarla de manera que tenga sentido (Phillips, 2006: 16-17).

### **Tentativas y fracasos: resistencias de la imagen**

*Try again. Fail again. Fail better.*

Samuel Beckett

La asimilación y descodificación de aquello que ha traspasado los límites de lo verosímil exige un *tempo* sosegado y alejado de la emocionalidad impotente a la que a menudo nos conduce la visión del horror. Jaar regresa del escenario de candente posconflicto atravesado por una sensación de desorientación e indigestión; demasiadas imágenes en la retina todavía sin metabolizar. Tiene miles de fotografías esperando a ser *reveladas*, pero hay algo que demora su trabajo y le insta a esperar hasta ser capaz de confrontarlas desde la reflexión:

Al principio no quería verlas, tenía las imágenes grabadas en la mente. Pasé mucho tiempo sin verlas, las veía a diario en mis sueños, en mis pesadillas. Cuando finalmente fueron retrocediendo en mi mente, no es que las olvidara, pero se situaban un poco más atrás...empezaban a dejar espacio en mi cabeza para pensar en ellas (...) Cuando recibí las

fotografías, se crearon cortocircuitos en mi cabeza entre el recuerdo que yo tenía de varias imágenes y lo que las fotos contenían (Jaar en García, 2008: 234-235).

En consonancia con las palabras de Sontag, necesita apartarse y reflexionar pues nadie puede pensar y golpear al mismo tiempo (Sontag, 2004: 84). Se confronta a la brecha insalvable entre la experiencia y la representación, por lo que precisa elaborar la vivencia desde un espacio y tiempo diferidos. En ese intervalo entre una y la otra, se da una pérdida irrecuperable. Tal y como señala Monegal:

Enfrentarse a este reto exige el reconocimiento de su dificultad, y la búsqueda de estrategias que asuman la imposibilidad del éxito y la necesidad de intentarlo. ¿Cómo decir lo indecible o mostrar lo inmostrable? Es un objetivo que se han impuesto desde siempre la poesía y el arte (Monegal, 2024: 259).

Jaar subraya el descomunal desfase entre la realidad y los distintos intentos de representarla, pero asume el desafío. Sabe de antemano que la operación representacional acarrea un fracaso implícito, pero le guía un imperativo aún más poderoso: no hay que desistir, es esencial intentarlo, *pese a todo*. Su empeño, de algún modo quijotesco, le lleva a librar una sólida batalla contra las categorías que simplifican las experiencias límite por considerarlas incommunicables. Implica arrancar una posibilidad a lo inimaginable (Didi-Huberman, 2004: 28). En este sentido, Jaar esquiva los riesgos sobre los que Soto Calderón advirtió al afirmar que “la pregunta por los límites de representación suele remitir al inevitable horizonte de lo irrepresentable” (Soto, 2020: 47). Cuestiona los límites éticos del ejercicio estético sin por ello abandonar las posibilidades que todavía puede ofrecer la representación. Por eso, “la obra de Jaar no obedece a una poética de lo inefable” (Monegal, 2024: 260). Frente a la máxima wittgensteiniana “de lo que no se puede hablar hay que callar” (Wittgenstein, 2009: 137), él opone un *de lo que no se puede hablar, hay que seguir hablando, aunque sea imposible*.

Esta paradoja, este “asedio a lo indecible” (López-Baralt, 1998) al que se enfrentan las tres obras que analizamos en este trabajo a través de lo que hemos denominado “la poética de lo traslúcido”, se resuelve en *Real Pictures* mediante el recurso de la obstrucción visual, una estrategia que se distingue de la omisión o sustracción total de la imagen. Jaar se resiste a la literalidad del horror, es decir, a perpetuar la barbarie a través de la representación directa. Pero el material sensible de su trabajo artístico son las imágenes y sigue confiando en la potencia de lo visual. Obstruye la vía de aprehensión entre el sujeto y el objeto, obstaculiza

–y por ello, sublima– la comunión estética entre ambos; cabría decir que en cierto modo incluso amputa las imágenes, pero decide no prescindir de ellas: “Hay un desfase tan grande entre la realidad y lo que uno quiere decir... Pensé que las fotografías no transmitían lo que yo quería y terminé utilizándolas, sin mostrarlas” (Jaar en Moriente, 2012: 227).

De este modo, el artista chileno decide no renunciar al uso de las imágenes, pero sí rehusa inscribirlas en el flujo hegemónico de lo visible. Se sirve de ellas, pero no las exhibe. No tiene lugar una demonización o supresión total de lo visual, sino únicamente una suspensión. No vemos las imágenes, se resisten a aparecer y, sin embargo, están. De hecho, efectúan un doble movimiento de resistencia: se rebelan contra las lógicas de la hipervisibilidad y, al mismo tiempo, resisten ante lo que las amenaza con su desaparición. Esta tensión, que Jaar decide no solo mantener y cuidar, sino también dejar al descubierto y exponer con todas sus contradicciones, es un modo de hacer implosionar la oposición maniquea entre la memoria saturada –el flujo incesante e incluso pornográfico de las imágenes– y el olvido –la criminalización y consecuente aniquilación de todo rastro visual–:

Innumerables son en nuestros días las imágenes de violencia organizada y barbarie. La información televisiva maneja muy bien dos técnicas, la nada o la demasía, para engegucernos mejor – por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación. ¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de no ver nada en absoluto o ver solo clichés? (Didi-Huberman en VV.AA., 2008: 39).

Ver demasiado o no ver nada: dos formas aparentemente antagónicas que, sin embargo, nos ciegan por igual. Además, ambas estrategias complementarias operan en ocasiones simultáneamente –una por saturación, otra por omisión– con el mismo propósito: desactivar la reflexión crítica ante la atrocidad. Como comenta Didi-Huberman en una entrevista que le hace el filósofo Amador Fernández Savater, “hay una saturación de imágenes, una sobreexposición de imágenes que nos impide ver, y que además oculta la subexposición de la censura” (Fernández-Savater, 2010).

Jaar identificó esta perversa retroalimentación entre los extremos y quiso denunciarla con el proyecto (*Untitled*) *Newsweek* (1994), un trabajo previo a *Real Pictures*, que también forma parte de la constelación “Proyecto Rwanda”. Con él, inauguró el juego de la ambivalencia icónica que utilizaría en muchos otros trabajos, incluido el que nos convoca en estas páginas.



Detectó, por un lado, el desbordamiento de imágenes mediáticas que la extensa cobertura periodística ofrecía sobre el genocidio ruandés, y, por otro, la deliberada ocultación de las coordenadas necesarias para orientar y hacer comprender al mundo las distintas causas y elementos que intervenían en el acontecimiento. Constató así, “la ineficacia de la representación en una era mediática que parece siempre estar mirando, pero no siempre estar viendo” (Pollock en VV.AA., 2008: 100). Ceguera por demasiada luz y ceguera por demasiada oscuridad, o lo que es lo mismo: la total transparencia de las imágenes nos ciega, pero la opacidad de lo que se esconde bajo las mismas, también.

En *(Untitled) Newsweek*, Jaar contrasta las cifras diarias de la masacre con las portadas que el semanario estadounidense, icono de la prensa internacional, fue publicando durante los más de tres meses que duró la parte de mayor intensidad del conflicto.

6 de abril: derribo del avión presidencial ruandés e inicio de la guerra civil *versus* portada con el título “How to survive in a scary Market”: la crisis en el mercado de valores y el estallido de la burbuja inmobiliaria.

12 de abril: 25.000 personas asesinadas durante la primera semana del conflicto *versus* portada con un retrato de Kurt Cobain, fallecido el 5 de abril del mismo año, y un interrogante: ¿Por qué se suicidan las personas?

21 de abril: 50.000 personas asesinadas *versus* una publicación sobre las vitaminas y “magic pills”.

30 de abril: 100.000 personas asesinadas, 1.200.000 desplazadas, 250.000 refugiadas *versus* la muerte de Nixon.

8 de mayo: 200.000 muertos *versus* portada dedicada a Nelson Mandela y alusión al Black Power. Ironías de los tiempos contemporáneos.

22 de mayo: 300.000 muertos *versus* portada dedicada al Desembarco de Normandía.

26 de mayo: 400.000 muertos *versus* obituario de Jackie Onassis.

17 de junio: 700.000 muertos *versus* La Copa Mundial de América.

...



*Newsweek*, de Alfredo Jaar

La lista sigue: diecisiete portadas, diecisiete instantes significativos de lo atroz. La disonancia es aterradora y pone en relieve la violencia del archivo que enmarca qué mostrar y qué ocultar. No fue hasta el 1 de agosto, quince días después de la culminación oficial del genocidio, momento de grave crisis humanitaria, cuando *Newsweek* dedicó por primera vez la portada a este rincón olvidado del mundo. El titular: “Hell on Earth. Racing against Death in Rwanda”. El foco ilumina repentinamente la realidad del continente africano que había permanecido hasta entonces en la sombra. “El infierno en la tierra”: un recurso literario para perpetuar la imagen estereotipada de África, para seguir ahondando en el trillado cliché de una tierra *sahaje*, caótica, hambrienta, insólita, tropical, herida, deficiente; “una constelación de estados fallidos”, como decía Noam Chomsky (Moriente, 2012: 223), en la que la violencia es intrínseca, autóctona y mortífera. De hecho, Occidente construye su propia identidad como proyecto ilustrado civilizatorio –un evidente fracaso– en confrontación con este cliché-mito de la otredad africana: una concepción del otro que, además de oscilar entre la exotización y la demonización, es artificial, parcial y, sobre todo, exime a las viejas potencias coloniales de la responsabilidad que tienen sobre la *salud* económica y sociopolítica del continente más pobre del mundo.

De este modo, con *(Untitled) Newsweek*, Jaar intenta reformular la información, dejando en evidencia la negligencia mediática y la apatía, cuando no complicidad, de los organismos internacionales, que no hicieron nada para evitar la catástrofe. Pero, sobre todo, constituye un primer intento de confrontar la representación de lo irrepresentable a partir de la ambivalencia icónica, con el propósito de prestar atención a todas aquellas imágenes que indefectiblemente faltan:

La sobreabundancia de imágenes no es tal, existe en cambio un enrarecimiento de las imágenes, comparable al enrarecimiento del aire. En la avalancha mediática hay imágenes que faltan, imágenes que, pese a existir ‘no cuentan’, que se suprimen automáticamente. No están dentro de los límites inconscientes de nuestra cultura, no caen dentro de las «coordenadas de lo visible» (Valdés en VV.AA., 2008: 11).

La infrarrepresentación, olvido o supresión de ciertas imágenes que Jaar detecta en un mundo supuestamente infestado de éstas, constituye el punto de partida y *leitmotiv* de los distintos trabajos que conforman este proyecto pluritentacular. Todos ellos son considerados por el propio autor como ejercicios de representación, como tentativas –por otro lado, fracasadas, puesto que según dice, “no hay ninguna manera de trasladar lo que he visto a un trabajo artístico” (Phillips en García, 2010: 14), de afrontar la experiencia vivida desde la mirada, de algún modo privilegiada, de quien atestigua el horror sin haberlo sufrido. Cada una de las propuestas activa una estrategia estética para confrontar esta ausencia de imágenes. En el caso de *Real Pictures*, Jaar elabora una dramaturgia basada en la ambivalencia icónica en la que disuelve la imagen para enfatizar, a través de texto, su potencia expresiva.

### Un cementerio de imágenes

*El recuerdo debe, en el sentido  
épico y rapsódico más estricto,  
hundir la pala en sitios nuevos y,  
en los antiguos, cavar aún más profundo.*

Walter Benjamin

De las 3.000 imágenes que Jaar disparó durante su estancia en el país centroafricano, terminó mostrando solamente seis en la totalidad de los veintiún trabajos que constituyeron la constelación sobre Rwanda. *Real Pictures*, inaugurada en el Museum of Contemporary

Photography de Chicago, es la primera obra en la que Jaar decide utilizarlas. Selecciona ochenta negativos, los revela y, en vez de exponer las imágenes y ofrecerlas a la mirada del público, las entierra en cajas negras que, dispuestas en el diáfano y penumbroso espacio museístico, forman bloques geométricos que recuerdan a sarcófagos o lápidas, iluminados por una discreta luz cenital. En la parte superior de cada caja, vemos un texto en blanco que describe de forma sobria la historia que esconde cada imagen *enterrada*. Tal y como el propio Jaar indicó, la obra es “un cementerio de imágenes”.

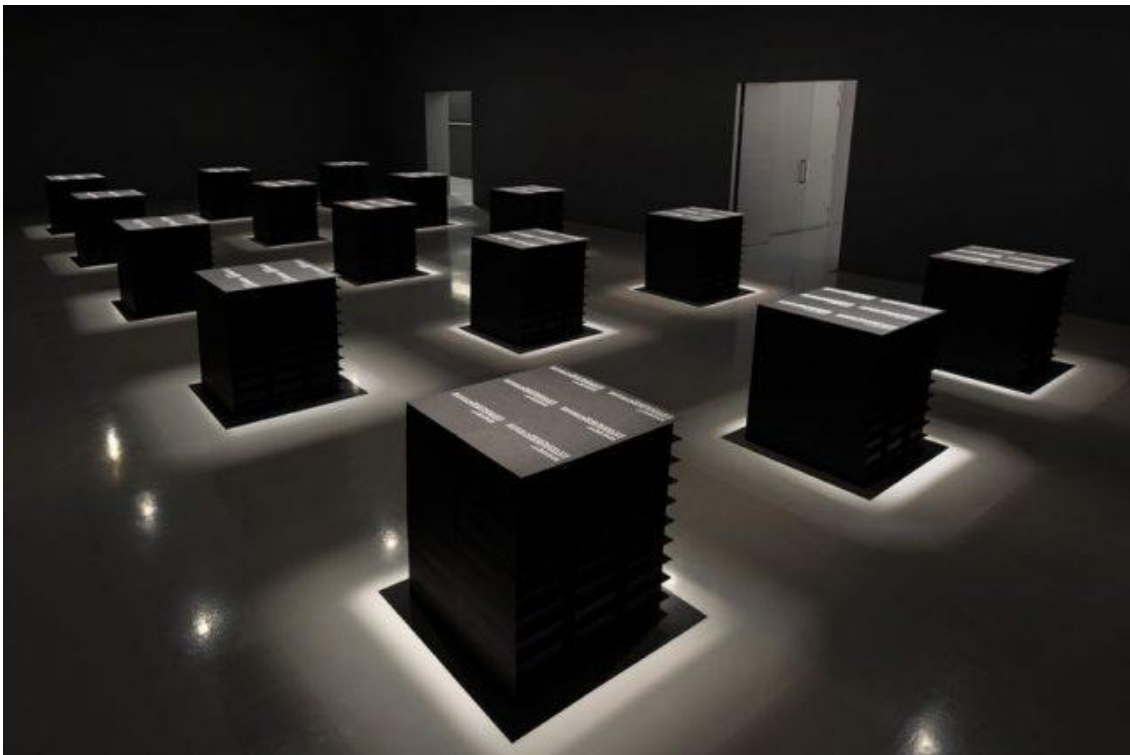
Con este gesto presuntamente *contraarqueológico*, Jaar silencia las imágenes. Lo hace como reacción de protesta frente al fenómeno de espectacularización que promueve la extensa – pero a menudo ineficaz – cobertura mediática en las zonas de conflicto: “Si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con un sentimiento de ausencia, ¿por qué no ensayamos lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que quizás pueda provocar una presencia” (Gallo et al., 1997: 32).

Rehuye así de la estetización del horror que nos conduce a la insensibilidad; es decir, comete un hurto de lo visual para, de manera paradójica, mostrar, *dejar ver*, redirigir la atención hacia todas aquellas imágenes *faltantes*: “El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del «don visual» para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver” (Didi-Huberman, 1997: 47).

Jaar oculta para inquietar la mirada del espectador, para movilizar su emoción y sobre todo para despertar en él una reflexión que lo comprometa con la realidad y lo impulse a la acción. Decide “frustrar nuestros hábitos voyeristas, reduciendo totalmente, cuando no suprimiendo, esas imágenes que nos anestesian” (Rancière en VV.AA., 2008: 70). Se adhiere así a la genealogía de quienes, sin criminalizar necesariamente las imágenes, han optado por desinscribirlas del circuito escópico-económico que nos impide *realmente* ver: “Si no hemos visto nada de lo que creemos haber visto, si en una sociedad saturada de imágenes es difícil que consigamos ver, quizá una respuesta sea renunciar a la ilusión de que vemos, denunciarla, mediante la omisión de la imagen” (Monegal, 2024: 259).

Otra de las cuestiones que cabe indagar es la del “entierro de las imágenes”. Aunque el gesto pueda parecer, como ya hemos adelantado, *contraarqueológico*, lo cierto es que está íntimamente emparentado con la arqueología. El arqueólogo trabaja perforando los distintos

estratos del suelo –la epidermis de la tierra– en una búsqueda siempre incierta. Desconoce la naturaleza de su hallazgo si es que da con alguno, pero persiste en su empeño, en una suerte de espera deseosa de que se revele lo desconocido, lo aún *invisto*. Es lo que Heidegger llamaba *alétheia*: “desvelamiento” entendido como “desocultamiento”. En este sentido, la arqueología se asemeja a la práctica artística: ambas implican una dosis de “palos de ciego”, un cierto tanteo en la oscuridad porque, como dice Azparren, “a donde no se sabe, se llega por donde no se sabe” (Azparren, 2023: 25). Ambas, sin embargo, son también prácticas que exigen un rigor metodológico: el arqueólogo hace primero un trabajo prospectivo, más tarde delimita el territorio a excavar y especula sobre las ausencias quizá ocultas en el subsuelo.



*Real Pictures*, de Alfredo Jaar

*A priori*, diríamos que en *Real Pictures* Jaar se ajusta al rol del sepulturero más que al del arqueólogo. En vez de desvelar, entierra, dando así sepultura a los cuerpos masacrados. Ahora bien, ambos roles aparentemente antitéticos, comparten el gesto esencial y profundamente *benjaminiano* de la excavación. Su movimiento descendente y vertical permite fisurar las narrativas monolíticas que conciben la historia como un *continuum* y una totalidad, restituyendo de este modo el potencial de lo fragmentario y de lo que no reposa en los regímenes de visibilidad hegemónicos. Excavar es, a fin de cuentas, un gesto ético, estético y eminentemente político que desestabiliza el campo sensible, una interrupción y una puesta

en suspensión de la metafísica de la presencia, un agujerear y remover la tierra para conectar sincrónicamente pasado, presente y futuro a través de las ausencias.

Y Jaar *excava* la tierra al igual que el arqueólogo, solo que lo hace no para desenterrar los restos –esos secretos bien guardados que solo se revelan a la investigación más meticulosa (Benjamin, 2005: 576)–, sino para soterrarlos con el propósito de preservar su naturaleza ingobernable, irreductible. En cualquier caso, la excavación aparece como un modo de agujerear el *continuum* de la historia, de quebrar su fingida homogeneidad:

Sabemos que, si Benjamin reivindica un modo de conocimiento histórico basado en las imágenes, es porque las imágenes se presentan como ruptura del continuum temporal, es decir, de la imagen de progreso. Quizás por eso la imagen de la excavación es tan certera: su verticalidad es una negación de la expansión horizontal del tiempo concebido como progreso (Cadenas, 2019: 40).

Al parecer, España es el segundo país del mundo, después de Camboya, donde hay más fosas comunes con víctimas por identificar de una guerra civil y dictadura posterior. Los célebres versos escritos por Machado en 1912, “Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios. Una de las dos Españas ha de helarte el corazón”, presagiaban el aciago porvenir que se cernía sobre su país. Las cifras son siempre inexactas, pero según la versión oficial se han exhumado totalmente unas 300 fosas comunes, con la identificación de unos 5.800 cadáveres de un total de más de 4.200 fosas estimadas y alrededor de 100.000 personas desaparecidas (Calvet, 2021). Sigue habiendo muchos restos de cuerpos anónimos en las cunetas. Aquí, como en casi todas las zonas *heridas* por la bala de lo atroz, la memoria histórica ha sido siempre una asignatura pendiente; la política de este país se ha centrado en enterrar el pasado (Monegal, 2024: 218).

Con el inicio de la Transición democrática se activó la misma dinámica social de la Europa del período de entreguerras: los cuerpos dolientes de las víctimas supervivientes querían olvidar, pasar página, reunificar lo desperdigado; y a los vencedores les interesaba mantener corrido el “tupido velo”. De un modo u otro, se cancelaron los pasados y se dio por superada la división de la Guerra Civil (Morán en Cadenas, 2019: 15); ficticiamente, *las dos Españas* volvían a fundirse. Para nada se contempló entonces la necesidad de una justicia transicional que activara mecanismos de reparación por las violaciones masivas de derechos humanos; un concepto jurídico surgido tras la segunda Guerra Mundial, aunque solo revitalizado a

partir de finales de los 80 y principios de los 90 en respuesta a convulsos tiempos políticos en Latinoamérica y Europa Oriental.

Desde el 2000 se han incrementado sustancialmente en España las exhumaciones de fosas comunes, realizadas por equipos multidisciplinares –arqueólogos, médicos forenses, antropólogos, historiadores, fotógrafos– y con creciente participación de la ciudadanía. En la excavación y desentierro de los restos físicos de las personas asesinadas emergen también los restos de las historias humanas –en minúscula y plurales– que permanecían soterradas bajo el yugo de la Historia –ésta siempre en mayúscula, unívoca y hegemónica–. Los muertos de las fosas de la Guerra Civil han pasado de restos anónimos envueltos en un tabú a una cuestión pública que nos interpela –o debería interpelarnos– a todos: son *nuestros* muertos. Enfatizo el posesivo no para establecer una jerarquía entre muertos o para defender una política identitaria –todos los muertos son, de hecho, *nuestros* muertos– sino más bien para subrayar aquellos a quienes nos debemos en primera estancia como comunidad, y cuya memoria y dignidad nos corresponde restaurar, identificándoles y dándoles una sepultura digna. De hecho, si las políticas de la memoria son lo suficientemente robustas, a la exhumación de los restos generalmente le sucede un segundo entierro.

La historia humana se compone, en el decir derridiano, de inscripciones y borraduras de huellas; las borraduras son, de algún modo, otra modalidad de la inscripción. Para el psicoanálisis es claro que, cuando la ausencia no tiene su lugar, esto es, cuando no se le restituye su propia subjetividad, el síntoma de la huella que deja la borradura regresa incesantemente en forma de espectro: “¿Es necesario recordar que toda huella borrada conscientemente puede dejar una huella de su borradura de cuyo síntoma podrá asegurar siempre el regreso?” (Derrida, 2008: 162). La desaparición de los cuerpos y su entierro en las cunetas es la inscripción de un borrado que se acompaña también de otras borraduras: las de los nombres e historias singulares de aquellos cuerpos. Pero si hay algo que la vil ambición que pilota la desaparición no puede borrar es la inscripción que generan las propias borraduras. Éstas dejan rastro, se transforman en fantasmas que no cesan de asediarnos.

Si el primer entierro fue una tentativa de borrar cualquier índice de presencia, este segundo se presenta como un rito para señalar lo sórdido de la borradura y restituir a la ausencia su propia potencia subjetiva. Conmemorar a los muertos –esta vez llamándolos por sus nombres– y dignificar su memoria en un verdadero *lieu de mémoire*, de forma que esta nueva

inscripción en cuyas carnes queda inscrita también la borradura que denuncia, cumpla con la archiconocida exigencia planteada por Adorno: “que Auschwitz no se repita”.

Sin embargo, tanto la exhumación como este segundo entierro conllevan ciertos riesgos que pueden hacer peligrar el despliegue de una memoria efectiva que sortee al mismo tiempo la saturación del recuerdo y el olvido. Como ya he comentado en diversas ocasiones, existe una fuerte obsesión por recuperar el pasado en su totalidad, y aún peor, en su autenticidad. Tal como afirma Benjamin, “la historia que mostraba las cosas como ‘propia mente han sido’ fue el más potente narcótico del siglo” (Benjamin, 2005: 84). Extraer de las fosas comunes los restos de los desaparecidos puede ingenuamente vincularse a la idea de extraer de ellas también una verdad: “La tentación es imaginar que hay allí una verdad oculta y que se trata simplemente de desenterrarla y recuperarla juntamente con los huesos” (Monegal, 2024: 223). El riesgo de la exhumación es pues la transparencia: pretender transparentar el pasado, eliminar la tensión entre la Historia y el testimonio, devolver un sentido unitario a lo irremediabilmente fragmentado, suturar definitivamente la herida, borrar la cicatriz.

En *Real Pictures*, Jaar evita la transparencia de la exhumación porque su gesto es el opuesto: enterrar. Al no emerger a la superficie, el resto conserva su potencia, está en plena posesión de su subjetividad: se resiste a la tiranía del significado. En términos derridianos podríamos decir que Jaar no pretende borrar la borradura de la huella, sino lo contrario: señalarla y, con esa indicación, generar una nueva inscripción capaz de cobijar también la herida primigenia e incurable. Este modo de cuidar del resto funciona como un antídoto contra la saturación de la memoria; detiene el flujo irrefrenable de las imágenes. Pero comporta también un riesgo: que, en la inhumación de un archivo visual de lo irrepresentable, se inhume también el recuerdo del acontecimiento; esto es, que la sepultura nos dirija de alguna manera al olvido. Para evitarlo, Jaar se sirve de la potencia de lo textual. Junto, o más bien sobre la imagen oculta –no suprimida, insisto–, un texto despojado de artificio y pretensión poética la describe. Como dice Sontag, “Las fotografías desgarradoras no pierden forzosamente su poder de impacto. Pero no ayudan mucho si lo que pretendemos es comprender. Los relatos pueden llevarnos a comprender. Las fotografías hacen otra cosa: nos atormentan” (Sontag, 2004: 31-32).

La palabra como puente de mediación entre la insólita experiencia del acontecimiento y su contexto de recepción –éste último casi siempre a distancia y en *delay*–; la palabra como



artefacto consciente de su falta y de su propio horizonte de fracaso que, *pese a todo*, empuja los límites de lo decible. La presencia del lenguaje, testimonio del horror del genocidio y de su apariencia informe, apunta a la ausencia de la imagen, haciéndola aparecer en la imaginación del espectador: “El espectador/a disponible, al realizar el trabajo de completar la imagen, se implica más en la recepción y esta acción le produce en su experiencia estética una huella más profunda” (Azparren, 2023: 45).

### Una mordedura mortal

*No se trata de hablar,  
Ni tampoco de callar:  
Se trata de abrir algo  
Entre la palabra y el silencio.*

Roberto Juarroz

Cuando Adorno afirmó que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie, no pretendía clausurar el género poético, sino más bien incidir en la necesidad de una creación que cargará sobre sus hombros el peso de un duelo imposible:

Lo que se ha hecho imposible después de Auschwitz es escribir poemas como se hacía antes, pues esta ruptura de civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética, la relación entre el lenguaje y la experiencia, y nos obliga a reconsiderar el mundo moderno a la luz de la catástrofe que lo ha desfigurado para siempre. Tras la masacre industrializada, la cultura solo puede sobrevivir como expresión de una dialéctica negativa: el reflejo estético de una herida que niega tanto la consolación lírica como la pretensión de recomponer una totalidad quebrantada (Traverso, 1997: 124).

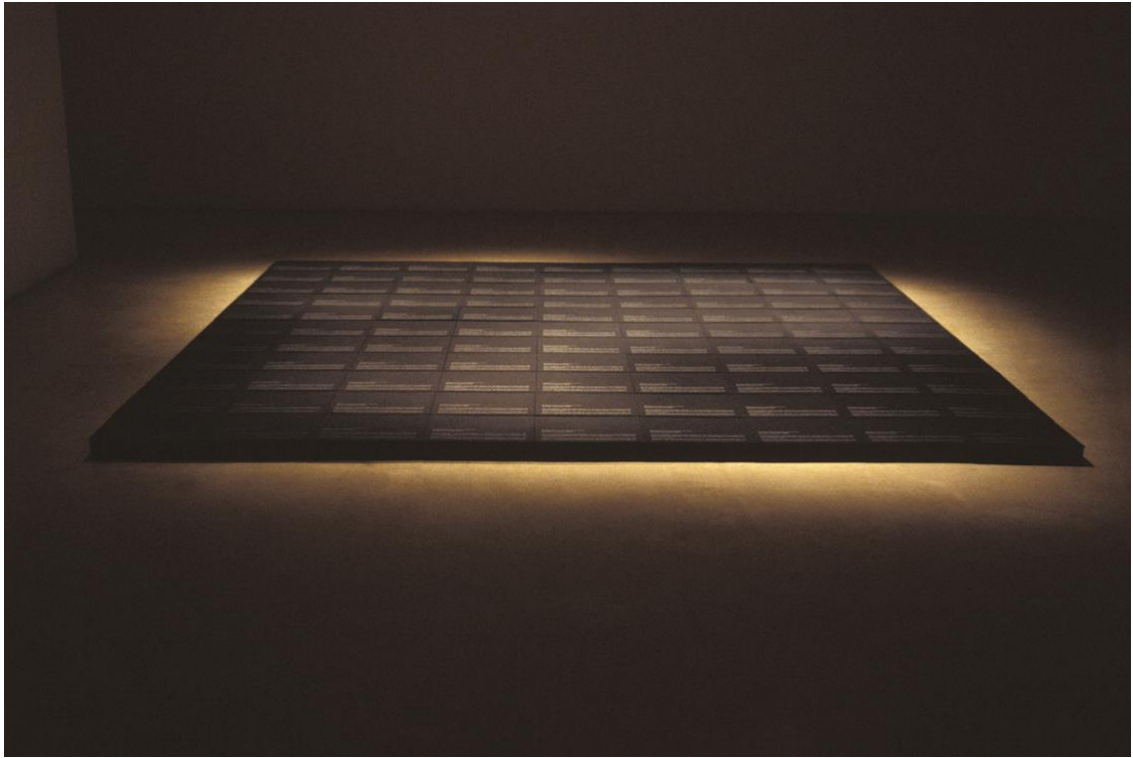
No hay duda de que la experiencia de lo atroz es una mordedura mortal, y la creación artística –en todas sus expresiones, no solo en la poesía– debe incorporar su herida. Después del desastre, es imposible mirar el mundo con los mismos ojos; la realidad ha cambiado, pero nosotros también. Integrar la herida significaría cumplir con las siguientes dos premisas. La primera es no borrar la huella, esto es, no pretender una cura por vía de la amnesia colectiva – usada por la memoria oficial que, a través de la narrativa de la reconciliación y los pactos del olvido consigue, en el decir gramsciano, un «control consensual»–. La segunda tarea –

quizás incluso más ardua y dificultosa— es tratar de no fijar la herida, no saturarla, no convertirla en un símbolo estática y estético del horror.

Se trataría entonces de que la creación artística funcione como una suerte de *kintsugi* (en japonés, “reparación dorada”, “carpintería de oro”), técnica japonesa nacida en el siglo XV que aboga por arreglar las fracturas de la cerámica con barniz de resina cubierto de polvo de oro. Un canto a la imperfección, a las magulladuras que la vida deja. Solo cobijando la herida y haciendo legítima la cicatriz, puede darse un doble movimiento testimonial hacia el pasado y hacia el futuro, es decir, hacia los que ya no están —un testimonio en forma de duelo— y hacia los que no están aún —uno en forma de deuda—, respectivamente. A los que estamos en el aquí y el ahora, nos toca, como dice Derrida, aprender a vivir, algo que no puede suceder sino entre vida y muerte; ni en la vida ni en la muerte *solus* (Derrida, *Espectros*, 1995: 12). Como dice el poeta, “una herida también es un lloc on viure” (Margarit, 2017: 33).

En este sentido, *Real Pictures* acoge la herida: dispone las cajas minimalistas cargadas de imágenes en el espacio expositivo, pero no como bloques conmemorativos que, sellando el pasado, se amurallan y se convierten en inaccesibles, sino como *contra-monumentos* sufrientes que permanecen a la espera de una posible y futura legibilidad (Didi-Huberman en VV.AA., 2008: 48) El término “sufriente” comprendido como aquello abierto que se dispone a una posible lectura, coincide con lo que Monegal denomina “elegíaco”:

Necesitamos leer el pasado desde una perspectiva elegíaca que reconozca la pérdida inevitable en lugar de tratar de recuperar la verdad de las sepulturas. La elegía no es solo una forma de celebrar a los muertos, sino también una meditación sobre todo lo que es fugaz, un discurso del duelo por la pérdida, una pregunta sobre el significado, en la medida en que es un significado determinado por la muerte (Monegal, 2024: 224).



*Real Pictures*, de Alfredo Jaar

En conclusión, la estrategia estética que activa Jaar para acercarse a la memoria constituye un minucioso ejercicio dialéctico, una auténtica poética de lo traslúcido. Subvierte la opacidad de las sepulturas y la transparencia saturada de los monumentos para dar voz a una cadena de testimonios que cantan a lo ausente.

#### CAPÍTULO 4. *ALIENTO*

*De aparecer apareció,  
pero en una lista de desaparecidos.*

Nicanor Parra

*Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost.*

William Shakespeare

Una de las formas más recurrentes de sistematización de lo atroz en el contexto sociopolítico latinoamericano desde mitad de siglo XX hasta la actualidad, ha sido la desaparición deliberada de los cuerpos. Esta práctica criminal fue llevada a cabo sobre todo por las dictaduras militares que se perpetuaron durante décadas, a través de estrategias de represión y violación sistemática de los derechos humanos, en la mayor parte del continente latinoamericano. El caso de Colombia es una *rara avis*: tras una breve dictadura ampliamente celebrada por la población (1953-1957), se ha dado la coexistencia entre un régimen formalmente “democrático” y un conflicto civil armado de extremada violencia, que se ha dilatado en el tiempo, metamorfoseándose conforme variaba el escenario geopolítico internacional: de la lógica de la Guerra Fría durante las décadas de los 60 y 70 a una agenda más reciente marcada por la guerra contra el terrorismo y el narcotráfico.

La complejidad del conflicto colombiano está relacionada con los múltiples factores y agentes intervinientes en su desarrollo: desigualdades sociales y económicas cronificadas; extractivismo y otras formas neocoloniales de explotación capitalista, reforzadas por organizaciones paramilitares; organizaciones guerrilleras revolucionarias; desplazados y refugiados internos; acciones criminales desatadas por el narcotráfico...Una gramática del terror que desafía los esquemas tradicionales.

Como bien señala Monegal, la definición convencional del término “guerra” ha sufrido importantes modificaciones en las últimas décadas, hecho que nos obliga a revisar una categoría que se ha vuelto anacrónica. El conflicto en Colombia encarna a la perfección esta “zona indiferenciada donde la guerra pierde su nombre” y que Mary Kaldor ha denominado las “nuevas guerras” o “guerras posmodernas”: un entramado de violencia informal

organizada, mezcla de guerra, crimen y violación de derechos humanos a gran escala (Monegal, 2024: 199). Una nueva categoría bélica espoleada por lo que Achille Mbembe, siguiendo a Deleuze y Guattari, ha calificado como “máquinas de guerra”: organismos difusos y polimorfos que poseen los rasgos de una organización política y de una sociedad mercantil al mismo tiempo, que actúan mediante capturas y depredaciones, generalmente con independencia de toda sociedad políticamente organizada, ya sea, o no, bajo la máscara de un Estado (Mbembe, 2011: 58-59).

En línea con todo lo anterior, la desaparición forzada y la usurpación de los cuerpos ha constituido una de las formas de violencia más trágicas y asiduas en Colombia. Conforme a Mbembe, se ha pasado de la lógica biopolítica foucaultiana al paradigma de la necropolítica: el poder soberano que no se limita a disciplinar los cuerpos ciudadanos, sino que extiende su dominación más allá de la vida, a través de la creación de “zonas de muerte” en las que la vida está permanentemente amenazada. La instalación *Aliento* rescata la figura del desaparecido, del ciudadano común y anónimo cuya existencia ha sido truncada por la subterránea maquinaria bélica que asola el país.

### **Estética de la intermitencia**

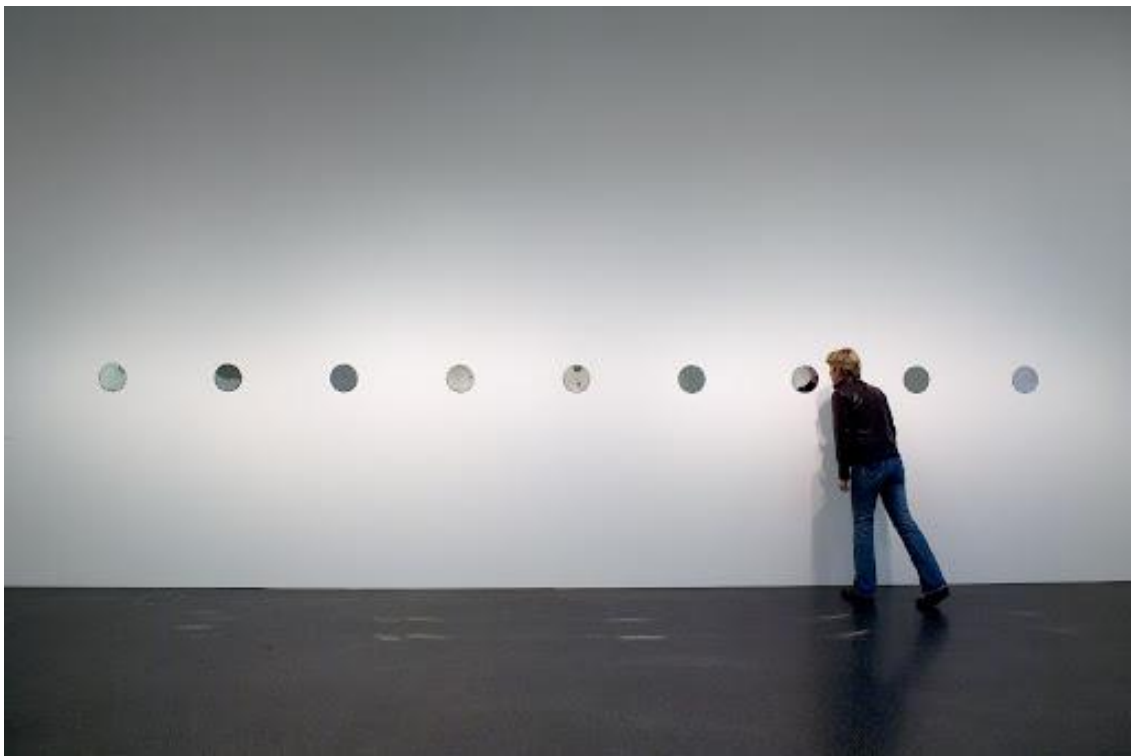
*La intermitencia es lo que caracteriza a la visión,  
percibimos la realidad sembrada de huecos oscuros.*

Marta Azparren

En una amplia pared blanca del espacio museístico, el artista dispone un conjunto de nueve espejos circulares sobre unos soportes de metal anclados a la pared. Todos a la altura de los ojos de un espectador promedio, y separados entre ellos por una distancia suficiente para que pueda darse una cierta intimidad en la confrontación estética del sujeto con la obra. Desde la lejanía, a primera vista, los espejos aparecen vacíos: la ausencia de imagen despierta el deseo escópico del visitante; “cuanto mayor es la sustracción de la obra de su capacidad de representación, tanto mayor es la pulsión del espectador por descubrirla o imaginarla” (Azparren, 2023: 34). Movido por el “deseo de desvelar aquello que está más allá de la imagen en la imagen” (Azparren, 2023: 35), el visitante se acerca a contemplar(se) en el espejo. Lo que *a priori* no sabe es que el retorno de su propio reflejo —experiencia ofrecida por la transparencia— será interrumpido por la adventicia aparición de una mancha opaca

que rápidamente terminará por desvelar la silueta de un rostro humano. De este modo, la imagen reflejada será reemplazada por la imagen impresa en foto-serigrafía con grasa. Lo más fascinante de todo esto es que la impresión solo se revelará con el aliento del espectador sobre la superficie del espejo:

La imagen doble de los espejos de *Aliento* toma su forma a partir de un intercambio sostenido entre la transparencia y la opacidad. El aliento del espectador y la grasa invisible que permiten la aparición del rostro del obituario se entrelazan en la producción de dos imágenes evanescentes, la del reflejo transparente del rostro que mira y la del negativo opaco del que lo mira de vuelta, en las que la simetría especular de la reflexión se ve interrumpida por la (des)aparición de una mirada ajena (Pérez, 2017: 18).



*Aliento*, de Óscar Muñoz

Si *Real Pictures* aborda la poética de lo traslúcido desde la estrategia de la ocultación, enterrando las imágenes, *Aliento* lo hace desde la intermitencia, alternando el aparecer y el desaparecer de las mismas. Ambas obras juegan con la gramática de la latencia, pero en *Aliento*, a diferencia de lo que ocurre en *Real Pictures*, la imagen consigue inscribirse por momentos fugaces en una superficie sensible, la del vidrio. A través de una calculada tensión

entre la presencia y la ausencia, Muñoz consigue abrir un espacio intersticial que hace implosionar tanto la opacidad –el fondo infinito que contiene todas esas imágenes latentes– como la transparencia –la superficie sensible que desearía hacer emerger y fijar definitivamente esos rostros–. Lo hace, además, desde el juego con materiales que de por sí poseen estas cualidades: el vidrio como símbolo de la transparencia; la grasa –la mancha– como el de la opacidad. Y todo ello, en el contexto de la imagen fotográfica cuyo lenguaje incorpora ya un magma de opacidades y transparencias: el negativo, el revelado, la impresión... De hecho, “Protografías”, el propio título del ambicioso proyecto que trata de abarcar los casi cuarenta años de práctica artística de Muñoz, en el que se inscribe también *Aliento*, alude al estado previo a la impresión de la imagen, es decir, al momento en el que la imagen todavía no ha sido fijada en un soporte.

Sin lugar a dudas, *Aliento* es una “protografía”: no permite la desaparición total de esos rostros cuyas miradas nos interrogan, pero tampoco deja que encuentren reposo en una *domiciliación* fija. Su decisión es conservar su presencia intermitente, su latencia tintineante; en definitiva, su naturaleza *trashúcida*. De algún modo, la obra constituye una invitación a repensar los dispositivos de apariencia, la capacidad de aparición: es un elogio al lugar aporético donde las imágenes se resisten a transparentarse a la vez que a opacarse y desaparecer:

Las apariencias, si son anudadas a sus contextos, tienen la capacidad de rearticular una posición, pero también de mantenerse de manera flotante, inaparente. Se trata de experimentar con superficies que no borren la porosidad de las apariencias, que no se sometan a la tiranía de la transparencia como si fuese algo a traspasar, sino que aprendan a soportar el peso de sus espectros (Soto, 2020: 21).

La resistencia de las imágenes a *domiciliarse* de modo definitivo tiene su correlato en el campo de lo que, en consonancia con Benjamin, hemos denominado “memoria dialéctica”: una memoria siempre en construcción, haciéndose y deshaciéndose, discontinua, hecha de fragmentos, como relámpagos en instantes de peligro (Benjamin, 2008: 96). En este sentido, *Aliento* es un alegato contra las formas estáticas de interpretación de la realidad y, por ende, contra la memoria saturada cuyo *modus operandi* es incrustar, generar bloques de sentido que detienen y fijan el acontecer histórico como un *continuum*.

Cabe decir aquí que los nueve retratos que emergen a la superficie a partir del *aliento* de quien los contempla, no son cualquier imagen: Muñoz los ha encontrado en obituarios de periódicos y corresponden a personas desaparecidas por la violencia que enturbia Colombia. El artista no genera un registro propio de imágenes, como sí lo hace Jaar en *Real Pictures* –o como habitualmente lo hacen los fotoperiodistas en las zonas de conflicto–, sino que se nutre de un archivo público ya existente: la prensa diaria. Desconocemos los medios y las circunstancias específicas en que se publican estas imágenes, pero no deja de ser irónico que Muñoz las haya elegido para reivindicar la figura del desaparecido en un país donde el relato oficial sofoca la multiplicidad de narrativas. Esta es la singular manera a la que recurre el artista para subvertir la lógica del archivo y generar una narrativa contrahegemónica.

El desaparecido, que en *Aliento* aparece como un ser anónimo, es de algún modo la figura de la latencia, del espectro, de quien no está “ni vivo ni muerto” o, en otros términos, de quien está “vivo y muerto a la vez”, como el famoso gato de Schrödinger. Al desaparecido se le secuestra su índice de presencia en el mundo de los vivos, pero también se le impide caer dignamente en el mundo de los muertos. Se le mantiene en una zona indeterminada entre la vida y la muerte, un espacio irresuelto que refleja una peculiar necropolítica basada en la total impunidad de los dispositivos de poder que deciden quién vive, quién muere y quién desaparece. Muñoz hace suya esta idea de indeterminación para vertebrar su instalación: la alternancia pendular entre la aparición y desaparición de los rostros es su modo de abordar el estatus del desaparecido.

*Aliento* no es la única obra con la que el artista denuncia las desapariciones forzadas. En su ulterior obra *Proyecto para un Memorial* (2005), Muñoz dibuja con agua sobre piedra cuatro rostros que corresponden a personas desaparecidas. En cuanto el agua se evapora, los rostros desaparecen. En ambas obras, pues, se juega con la evanescencia de las imágenes: se generan huellas intermitentes con medios frágiles e inestables –líquido en el caso del agua; gaseoso en el del aliento– sobre soportes en los que no terminan de fijarse –la piedra y el cristal, respectivamente–. De esta manera, las dos obras se convierten en contra-memoriales: evocan la memoria de los desaparecidos, abordando su ausencia desde la propia estética de la desaparición. Al igual que Jaar en *Real Pictures*, expresan las tentativas fracasadas de la representación de su memoria.



## La supervivencia de las imágenes

*La historia aparece cuando la partida ha terminado.*

Paul Ricoeur

La poética de lo traslúcido de *Aliento*, basada en la estética de la intermitencia como forma de aproximación a la memoria, puede ser leída también a través de las *luciole* pasolinianas que Didi-Huberman rescata en su libro “La supervivencia de las luciérnagas” (2009) con el objetivo de arrojar luz sobre el paradigma contemporáneo que se debate entre los grandes focos de la sociedad del espectáculo y el oscuro tono apocalíptico del fin de los tiempos.

A principios de 1975, más de una treintena de años después de la “caída” formal del fascismo en Italia, Pier Paolo Pasolini publica en el *Corriere della Sera* el artículo “El vacío de poder en Italia” (*Il vuoto del potere in Italia*) que más tarde incluirá en *Scritti corsari* bajo el título “El artículo de las luciérnagas”. Nueve meses después fue brutalmente asesinado en una playa de Ostia. La publicación constituye un diagnóstico político en forma de lamento trágico y desgarrado que, aunque de una lucidez extraordinaria, contrasta con la mirada subversiva, comprometida e infatigablemente esperanzada del primer Pasolini: “A comienzos de los años sesenta (...), las luciérnagas comenzaron a desaparecer. Ha sido un fenómeno fulminante y fulgurante. Pasados algunos años, no había ya luciérnagas. Hoy son un recuerdo bastante desgarrador del pasado” (Pasolini en Didi-Huberman, 2020: 20).

Lo que viene a decir Pasolini a través de la imagen poética de estos insectos de luminiscencia frágil es que han desaparecido definitivamente las resistencias; que los cuerpos erráticos, alegres y deseosos que incluso en la noche oscura de la dictadura mussoliniana seguían expidiendo suaves resplandores, han sucumbido al poder de los grandes focos, que los han asfixiado hasta su extinción. Esto es, que el régimen totalitario de las primeras décadas del siglo XX ha dado paso a un “fascismo radical, total e imprevisiblemente nuevo” (Pasolini en Didi-Huberman, 2012: 19), quizás menos evidente pero incluso más peligroso, en el que el consumo y la circulación ininterrumpida de las mercancías coloniza todos los espacios de la vida; un nuevo paradigma de corte burgués marcado, entre otras cosas, por la desfiguración y estereotipación de nuestros deseos, la degradación y desposesión de nuestra agencia en la transformación del mundo y, por ende, la disolución de toda posibilidad de resistencia política:

En efecto, no es en la noche donde las luciérnagas han desaparecido. En lo más profundo de la noche, somos capaces de captar el menor resplandor, y es la expiración misma de la luz la que nos resulta todavía visible en su *estela*, por tenue que sea. No, las luciérnagas han desaparecido en la cegadora claridad de los ‘feroces reflectores’: reflectores de los miradores y torres de observación, de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los platós de televisión (Didi-Huberman, 2012: 22).

Con todo, bajo la perspectiva de Pasolini, el problema no es tanto la opacidad –en la que todavía es posible contemplar el rastro de las luces disidentes– sino la transparencia del régimen de sobreexposición sobre el que se sustenta el modelo capitalista neoliberal. El análisis de Pasolini es indudablemente certero y ha sido leído en numerosas ocasiones –por filósofos como Giorgio Agamben, sin ir más lejos– como las palabras de un profeta que auguraba en los años 70 el desastre que estaba por acontecer en el ocaso del siglo XX: en efecto, es innegable que la mayor opacidad de nuestros tiempos es el exceso de luz. Sin embargo, no es menos cierto que, en el centro de la catástrofe, existen todavía supervivencias: luces menores, frágiles, intermitentes, errabundas, improbables como las de las luciérnagas que resisten e interrumpen el orden hegemónico de lo visible. Esta es la postura que defiende Didi-Huberman como contra-narrativa capaz de detener el embrujo del poder sobre la existencia humana:

Una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión. ¿Está el mundo tan totalmente sometido como han soñado –como proyectan, programan y quieren imponernos– nuestros actuales ‘consejeros pérfidos’? Postularlo así es, justamente, dar crédito a lo que su máquina quiere hacernos creer. Es no ver más que la noche negra o la luz cegadora de los reflectores. Es actuar como vencidos: es estar convencidos de que la máquina hace su trabajo sin descanso ni resistencia. Es no ver más que el *todo*. Y es, por tanto, no ver el espacio –aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado– de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo* (Didi-Huberman, 2012: 31).

Para Didi-Huberman, como para quien escribe este trabajo, hay un tercer lugar entre la opacidad –la idea de una “noche negra” que impone el mandato de que “no hay nada para ver”– y la transparencia –la de una “luz cegadora” que nos mantiene bajo el engaño de que “vemos en demasía”–. *Aliento*, del mismo modo que *Real Pictures* y *Vaporización*, las otras dos

obras aquí presentadas, forma parte de la comunidad “anacrónica y atópica” de las luciérnagas (Didi-Huberman, 2012: 37): son relatos contra-hegemónicos que experimentan con las potencialidades que siguen conservando las imágenes e inauguran formas inéditas tanto de los dispositivos de aparición como de nuestros modos de mirar. Como afirma Rancière:

No se trata así para el artista de suprimir el exceso de imágenes, sino de poner en escena su ausencia; la ausencia de ciertas imágenes en la selección de las que interesa mostrar según el criterio de los encargados de la difusión. Efectivamente, decir que “hay demasiadas imágenes” es en primer lugar el veredicto de quienes se encargan de manejarlas, y solo más tarde el de quienes creen criticarlos. La estrategia del artista político no consiste en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción (Rancière en VV.AA., 2008: 72).

*Aliento* es, por lo tanto, una instalación eminentemente política que se organiza estética y conceptualmente a la luz de “aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, *aquello que aparece, pese a todo*” (Didi-Huberman, 2012: 50). De este modo, más que denunciar el exceso de imágenes, pone en evidencia las imágenes faltantes: aquellas imágenes que, pese a no estar plenamente expuestas en el marco hegemónico de lo visible, no dejan de ser, por ello, imágenes que existen:

La imagen se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesapariciones incesantes (...). La imagen es poca cosa: resto o fisura. Un accidente del tiempo que lo hace momentáneamente visible o legible (Didi-Huberman, 2012: 67).

“Imágenes-relámpago” –en el decir de Benjamin– o “imágenes-luciérnaga” –en el de Didi-Huberman– que nos permiten leer lo que nunca fue escrito: la tradición discontinua de los oprimidos, de aquellos individuos anónimos y vencidos de (y por) la Historia, cuya memoria no solo no ha sido cobijada en los dispositivos memorísticos (el archivo y el bloque de conmemoración, el *documentum* y el *monumentum*) sino que ha sido brutalmente desechada. En este sentido, *Aliento* activa una poética que impugna la herencia unívoca –la versión oficial– que el poder ha tratado de inscribir en nuestros cuerpos: una amalgama de ruinas culturales supuestamente compacta, sin fisuras, cuya procedencia, siguiendo a Benjamin, no podemos observar sin espanto (Benjamin, 2008: 92).

La figura del desaparecido, cuya memoria Muñoz trata de honrar con esta obra, pone en evidencia los huecos, las opacidades de la historia transmitida, visible, fundada sobre la historia de los cuerpos olvidados. En *Aliento*, el desaparecido aparece pese a su desaparición, su silueta fugaz abre una posibilidad de legibilidad en nuestro presente. Muñoz sabe, siguiendo a Farge, que es imposible arrancarlo de su estado de indeterminación, resucitarlo, pero no por ello desiste del intento de no dejarlo desaparecer, morir, por segunda vez (Farge, 1991: 95). *Aliento* nos habla, por lo tanto, de la supervivencia *–pese a todo–* de los desaparecidos, y de la importancia de agudizar la vista *–construir una mirada quizás oblicua, estrábica, que contradiga el régimen oculocentrista–* para atender la aparición de esas imágenes percederas, casi imperceptibles, al fin y al cabo, como dice Soto Calderón, *improbables*:

Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver: hacen falta alrededor de cinco mil luciérnagas para producir una luz equivalente a la de una única vela (Didi-Huberman, 2012: 39).

Se trata, entonces, de convocar el compromiso político de un testimonio que siga su rastro, que atestigüe su presencia, que pueda leer en la imagen *sufriente* la memoria *–legítima–* de los sin nombre:

Pues en este sentido la imagen quema (...) quema por el dolor del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir, quema, aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el *pese a todo* (Didi-Huberman en VV.AA., 2008: 9-10).

## Intrusión y hospitalidad

*Están los muchos, y están aquí:  
y por cada piedra que él cuenta entre ellos  
se excluye a sí mismo,  
como si también él empezara a respirar  
por primera vez  
en el espacio que lo separa  
de sí mismo.*

Paul Auster

Hay curiosamente en el *tsimtsum*, las enseñanzas del rabino y cabalista Isaac Luria (1534-1572), una imagen que resuena con *Aliento* y que puede arrojar una cierta luz en la lectura de esta obra desde una filosofía de la hospitalidad. Es la imagen del proceso de contracción divina: Dios, que *en el principio* llenaba todo el espacio, inicia una lenta y progresiva retirada para hacer hueco a los seres creados. Si llevamos esta imagen a su máxima expresión poética, sería algo así: Dios, cuya respiración ocupaba al inicio toda la extensión del cosmos, inspira y, con esa inspiración abre un hueco, deja un vacío para que pueda ser ocupado por el resto de seres. En *Literatura infantil* (2023), salvando las distancias, Alejandro Zambra alude a una suerte de encogimiento o suspensión de la propia respiración como estrategia para verificar que su hijo sigue respirando:

Tu pequeño cuerpo respira, sí: incluso en la penumbra del hospital, tu respiración es visible. Pero yo quiero escucharla, escucharte, y me molesta mi propio resuello. Y mi ruidoso corazón me impide sentir el tuyo. A lo largo de la noche, cada dos o tres minutos contengo el aliento para comprobar que respiras. Es una superstición tan sensata, la más sensata de todas: dejar de respirar para que un hijo respire (Zambra, 2023: 13).

Ambos gestos responden a una radical voluntad de hospitalidad: después del movimiento expansivo –la insistencia en la mismidad–, la retracción, el encogimiento, la retirada. Para que la otredad pueda tener cabida. En el caso de *Aliento*, la operación que abre un espacio para la acogida del otro, es la contraria: la exhalación, la espiración. No obstante, en ambos casos se alude a la metáfora de la función vital de la respiración, el *pneuma* (que no por casualidad fue traducido por el cristianismo y el judaísmo como “espíritu” o “alma”), para hacer referencia a la relación insoslayable con la alteridad.



*Aliento*, de Óscar Muñoz

En el movimiento acompasado de la respiración del espectador de *Aliento* tienen lugar dos acontecimientos que *a priori* pueden sonar a oxímoron: la intrusión y la hospitalidad. Cuando el espectador exhala, el desaparecido, pese a su constitutiva desaparición, aparece. Como un intruso. Es como si la espiración le insuflara vida, le añadiera una *sobrevida* a la vida que no posee. Pero, para que esta aparición ocurra, el espectador debe desaparecer. Esa es la condición que le exige el dispositivo: desaparecer para que el verdadero desaparecido aparezca. Es, por lo tanto, una relación dialéctica, rítmica y sincrónica que exige proximidad, atención, una cierta disponibilidad al sacrificio:

Para saberlo, para sentirlo, sin embargo, es preciso atreverse: aproximar el rostro a la ceniza y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: ¿acaso no ves que estoy ardiendo? (Didi-Huberman en VV.AA., 2008: 52).

No obstante, es el espectador quien domina también el pulso de la sustracción de la propia imagen. Mantiene pues intacta su agencia, su potencia interviniente: sabe que, al inspirar, el espejo le devolverá de nuevo su propio reflejo al tiempo que el rostro del desaparecido se desvanece. De hecho, la instalación solo toma sentido con la participación del espectador: sin su gesto performativo, el espacio expositivo se reduce a nueve espejos circulares plantados en un muro blanco. Muñoz, como también lo hacen Jaar y Margolles, establece

un diálogo fértil con aquellos visitantes del museo que, anhelando una revelación, acuden expeditivamente a confrontarse con los secretos que la supuesta no-imagen oculta:

Tanto antes como ahora, en esta época de superávit de imágenes, pareciera que las únicas que realmente fijan nuestra mirada son aquellas que no existen plenamente, que se nos aparecen fragmentadas (como las esculturas clásicas), o invisibles por completo, desaparecidas, aquellas que deben ser recreadas o imaginadas, que requieren el pacto de participación con un espectador activo (Azparren, 2023: 36).

Es cierto que las imágenes a medio camino, en construcción, que no han sido rotundamente inscritas o fijadas y que aparecen por consiguiente bajo la singularidad de distintos signos – la amputación, la intermitencia, el camuflaje, la ocultación, el eclipse– capturan nuestra atención de un modo opuesto a cómo lo hacen los dispositivos mediáticos. Si estos últimos determinan qué imágenes deben ser miradas y cuáles son los modos legítimos de mirar, las imágenes sin fijar, en cambio, rehúyen la homogeneización del cliché, despertando nuestro deseo e induciéndonos a completar su sentido, que es siempre plural y multiforme:

Lo retratado en la foto exige algo de nosotros (...). Aun si la persona fotografiada estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres –y a pesar de esto; es más, precisamente por esto–, esa persona, ese rostro exigen un nombre, exigen no ser olvidados (Agamben, 2005: 32).

El retrato del desaparecido es la constatación, en el lenguaje barthesiano, de que “ha sido”, de que en algún momento de la Historia todavía no había sido borrado, todavía existía. Su rostro intermitente interroga al cuerpo aún vivo y lo insta a no olvidar, a no seguir sosteniendo una borradura injusta; en definitiva, a continuar posibilitando su imposible inscripción, porque, como dice Castoriadis, “no es lo que existe, sino lo que podría y debería existir, lo que necesita de nosotros” (Castoriadis en Soto, 2022: 63).

Como la coexistencia es imposible, lo único que resiste al encuentro entre el espectador como testigo que se deja afectar por una presencia espectral y el desaparecido como sujeto anónimo que se inscribe de nuevo en una superficie de visibilidad es la propia dialéctica de la relación “sin la que ninguna sobrevive en el presente: la relación que los expropia uno a otro para otorgarles, retirándosela a la vez, su propiedad” (Pérez, 2017: 24). Dicho en otros

términos, la imposibilidad de convivencia y simultaneidad entre ambas supervivencias no niega, en cambio, que la dialéctica de la relación pueda sobrevivir:

No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos (Benjamin, 2008: 95-96).

La dialéctica se sostiene en ese doble movimiento intrusión-hospitalidad que hemos mencionado con anterioridad: el desaparecido, espectro sin reposo, irrumpe en escena, la asalta sin previo aviso, y el espectador, que podría insistir en hacerlo desaparecer por segunda vez, enterrándolo definitivamente en el olvido, decide acogerlo. Este gesto de amparo viene dado por un doble trabajo de reconocimiento y duelo que, de algún modo, puede ser leído a la luz de la filosofía derridiana.

En “Espectros de Marx”, Derrida recupera, haciendo uso de la operación *diseminante*, un tercer sentido del conjuro que se aleja de la conspiración o la traición, a saber: “la encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu” (1995: 54). El filósofo de la deconstrucción pretende *hacer venir por la voz* a ciertos espectros de Marx, ofrecerles una hospitalidad radical que permita el porvenir de un acontecimiento, que acoja incondicionalmente lo que esté por llegar; un tiempo de *epojé* y barbecho de la tierra que, por un lado, no anticipe el futuro y, por el otro, no proyecte la continuidad de un pasado:

Espera sin horizonte de espera, espera de lo que no se espera aún o de lo que no se espera ya, hospitalidad sin reserva, saludo de bienvenida concedido de antemano a la absoluta sorpresa del arribante (...), apertura mesiánica a lo que viene, es decir, al acontecimiento que no se podría esperar como tal ni, por tanto, reconocer por adelantado, al acontecimiento como lo extranjero mismo, a aquella o aquel para quien se deje dejar un lugar vacío, siempre, en memoria de la esperanza, –y éste es, precisamente, el lugar de la espectralidad– (Derrida, 1995: 79).

Con este gesto de evocación, Derrida aspira a actualizar el diálogo con nuestros muertos – en este caso con Marx– a partir de un trabajo constante de duelo, deuda y testimonio. Según él, esta conversación –desde luego nada convencional– permitiría la apertura de un espacio



desconocido, imprevisible, inanticipable, y por todo ello, anti dogmático: la afirmación de una imposibilidad *a priori*, el espacio del *tal vez*, la promesa mesiánica del porvenir de una alteridad. Como bien dice Cadenas:

Algo que está ausente debe, necesariamente, trastocar nuestro presente y con él, su representación. Cuando lo ausente se hace presente altera radicalmente nuestra concepción y sobre todo nuestra experiencia del tiempo: los compartimentos en que separamos pasado, presente y futuro se resquebrajan. Exactamente igual que un fantasma (Cadenas, 2019: 65-66).

En este sentido, *Aliento* es un conjuro para dar bienvenida y reposo al espectro, esa figura desestabilizadora, inaprensible y enigmática que reúne en una extraña torsión los tiempos del pasado, presente y futuro. Bienvenida porque afirma y legitima el embrujo constante del presente por esas presencias ausentes, no niega el modo cómo estas ausencias trastocan nuestras vidas; reposo porque permite salir de los confines del olvido a ese síntoma latente que no deja de asediarnos sin, por un lado, arrancarle su negatividad y sin, por otro, someterlo a las lógicas saturantes de la transparencia. *Aliento* es, como dice Roberto Juarroz, el lugar en el que “alguien vive con la vida de otro o alguien muere con la muerte de otro” (Juarroz, 2012: 208).

## CAPÍTULO 5. VAPORIZACIÓN

*¡Qué desnudez de agua tan intensa,  
qué agua tan agua,  
está en su orbe tornasol soñando,  
cantando ya una sed de hielo justo!*

José Gorostiza

México siempre ha mantenido una relación intensa con la muerte: el sincretismo entre la tradición indígena mesoamericana y la tradición europea católica ha dado lugar a una cosmovisión única respecto a ella. Hace miles de años, los pueblos originarios de la región ya celebraban fiestas para guiar a los muertos en su recorrido al Mictlán, el inframundo de la mitología mexicana. En la actualidad, la celebración más significativa es el Día de Muertos: un ritual conmemorativo que posibilita el encuentro entre la vida y la muerte, donde el mundo de los vivos honra a *sus* muertos a través de altares y ofrendas preñadas de objetos simbólicos, comida, flores, tabaco, alcohol: elementos, en su mayoría perecederos que operan como una suerte de contra-monumentos.

Como dijo Octavio Paz: "El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte acaba por negar a la vida" (Paz, 1950: 23). Cualquiera que haya vivido ese día en México, habrá pensado en Bataille y en Artaud; habrá experimentado el sentido del exceso, el derroche, el sacrificio, el gasto ritual, lo orgiástico, lo grotesco, lo trágico, incluso la burla y la socarronería con la que se trata a la *Santa Muerte*. La celebración es un canto popular exaltado e incluso en ocasiones desgarrado que festeja tanto los ciclos de la naturaleza, la transitoriedad de la existencia y la finitud de nuestros cuerpos, como la importancia de una existencia alegre durante el tiempo que dure el *trayecto*. Así lo definió Octavio Paz:

Entre nosotros la fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para *entrededorarse*. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo (Paz, 1950: 20).

Esta festividad, que en cierto modo otorga a la muerte una presencia significativa, una dimensión ritual, contrasta sobremanera con la ferocidad de la violencia y la insignificancia de la vida que vienen caracterizando a México, especialmente en el norte del país, en las últimas décadas. Múltiples son los ingredientes que forman parte de este cóctel: la violencia estructural y la desigualdad social; la violencia de los aparatos militares y policiales; un estado democrático fallido; la imposición de un modelo neoliberal *American way of life*; el poder del narco y la implementación de la cultura del terror; la compleja realidad de la frontera Norte; y la abrumadora tasa de feminicidios, entre otros. Con todo, es innegable que este cóctel de la experiencia mexicana de la violencia contemporánea está atravesado por distintas capas superpuestas de conflictos y catástrofes en distintas temporalidades que han dejado un poso significativo en el imaginario colectivo de la población: la práctica del sacrificio en las culturas mesoamericanas, la brutalidad del exterminio colonial y la violencia de las revoluciones modernas.

En este contexto paradójico en el que la muerte es simultáneamente celebrada, exaltada, burlada, temida, llorada, normalizada y minimizada, se posiciona el trabajo de la artista mexicana Teresa Margolles. Consciente de la polémica que suscita internacionalmente su obra, tiene como principal propósito posicionar la cuestión de la violencia en el centro del debate común, profundizando en las causas y consecuencias sociopolíticas de la sangre vertida en el país.

## **Profanaciones**

*La crítica debe ser un instrumento para los que  
luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo  
lo existente.  
Es un desafío a lo existente.*

Foucault

Giorgio Agamben cierra el capítulo “Elogio a la profanación” del libro *Profanaciones* con la siguiente encomienda: “La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene” (Agamben, 2005: 119). Si la consagración designa la migración de las cosas de la esfera humana hacia la divina, la profanación significa, por el contrario,

devolverlas al uso común de los mortales. Profanar es, por lo tanto, desacralizar, desdivinizar; en definitiva, re-humanizar, restituir a los usos terrenales todo aquello que en la esfera de lo sagrado permanecía escindido, separado.

Margolles asume el desafío agambiano como nadie. Cabría decir, de hecho, que prácticamente toda su obra –tanto sus primeros años en el colectivo SEMEFO como su posterior trayectoria individual– es un acto de profanación, una “poética sacrílega”. En la obra que aquí nos convoca, *Vaporización*, se lleva a cabo dos tipos de profanación distintos: la de los espacios y la de los cuerpos. En la categoría de los espacios, se profanan la morgue –el depósito de cadáveres–, y el museo –al que, respetando el símil, podríamos denominar también “depósito de ruinas culturales”–. En la categoría de los cuerpos, experimentamos por un lado la profanación de los cadáveres anónimos que constituyen la materia *desmaterializada* de la instalación y, por otro, los cuerpos de los visitantes-espectadores sin los cuales la obra no puede activarse.

El término “morgue” proviene del francés medieval *morguer*, cuyo significado literal es “mirar solemnemente”. En el siglo IX en Francia, el vocablo *morgue* se usaba para designar un espacio específico de las cárceles donde se llevaba a los delincuentes que eran arrestados por primera vez, con el objetivo de identificarlos. La *morgue* era, entonces, un lugar de exhibición de cuerpos “criminales” a donde podía acudir cualquier ciudadano de la ciudad para observar, reconocer y aportar nuevas informaciones sobre los presos. Una especie de observatorio o atalaya medieval pública que constituía, ya entonces, una forma anacrónica de biopolítica: una tecnología rudimentaria y sofisticada al mismo tiempo que permitía el gobierno de la vida. El término adquirió su significado moderno en el siglo XV, en la ciudad de París, cuando comenzó a utilizarse para describir los espacios donde se identificaban los cadáveres que aparecían en las calles. De nuevo se exhibían frente a los ojos de los ciudadanos con el objetivo de conocer quiénes eran, de dónde venían y qué les había ocurrido. Lo interesante de esta migración etimológica es que tanto el *tópos* carcelario como el depósito de cadáveres son lugares de exposición, espacios donde dar a ver cuerpos –en el primer caso, vivos; en el segundo, muertos– para interrogarlos; pequeños teatros para la contemplación donde interviene una mirada protocolaria, *solemne*, inquisitiva, dirigida por el poder.

Margolles comenzó su trayectoria artística como parte integrante del colectivo experimental e interdisciplinario SEMEFO (siglas del Servicio Médico Forense), nacido en los albores de la década de los 90 en la capital mexicana. El grupo, profundamente transgresivo y radical, centró su trabajo alrededor de lo que irónicamente denominaron “la vida del cadáver”. En un principio usaban únicamente materiales orgánicos de procedencia animal que colocaban en escena para explicitar la espiral de violencia cada vez mayor que estaba degradando y deshumanizando México. Estética de la repulsión artaudiana, cruda y descarnada, que desafiaba el código moral hegemónico. Tiempo más tarde, comenzaron a trabajar con restos humanos obtenidos directamente de la morgue de Ciudad de México. Cuando en 1999, unos meses antes del inicio del nuevo milenio, SEMEFO se disuelve, Margolles decide proseguir la investigación artística con los deshechos humanos. Su fascinación la lleva a formarse como técnica forense. Desde entonces, su centro de operaciones es la morgue, que se transforma en un lugar de experimentación, en una suerte de “taller de artista” donde los fluidos y restos que deja la muerte a su paso constituyen la materia principal de la obra artística.

En este sentido, la morgue es el primer espacio que Margolles profana. Un lugar tabú, segregado, inaccesible para la ciudadanía, donde los cuerpos pierden la singularidad de sus nombres e historias para convertirse en casos clínicos, en trozos de materia inerte que, sin embargo, siguen desprendiendo información. Un espacio social al margen que opera, paradójicamente, en el decir de Margolles, como un “termómetro de la sociedad”; aquello que no está al alcance de nosotros, los mortales, es justamente aquello capaz de dar una explicación ajustada sobre nuestros modos de vivir y de acoger nuestra mortalidad. La morgue puede ser también leída como un espacio de la necropolítica contemporánea (Mbembe, 2011) que evidencia el modo cómo el poder posee el monopolio de la muerte, o incluso como una institución arcónica (Derrida, 1997) que custodia y gestiona cadáveres estableciendo una distinción entre aquellos que deben ser recordados, conmemorados, y aquellos que se hundirán en el anonimato. Profanando la morgue, Margolles combate su opacidad, la arranca de la categoría de lo inimaginable y deshace el tabú que, como ocurre con las cunetas, las fosas comunes o los campos de exterminio, la envuelve.

La artista acerca a la ciudadanía este espacio desconocido, cerrado y alejado de las esferas públicas a través de una segunda profanación: la del espacio museístico. Desplaza la materia muerta de la morgue –el espacio de lo abyecto donde los cuerpos anónimos que viven al margen están y cuestionan con su propia materialidad la organización social– al espacio del

arte. Es innegable que los museos constituyen uno de los espacios de preservación, exhibición y difusión del patrimonio cultural más importantes de la sociedad contemporánea. Pese a que, en las últimas décadas, el museo como institución está realizando un profundo trabajo de reflexión y revisión interna de sus políticas, prácticas y enfoques, la realidad es que sigue estando atravesado por dinámicas de control y exclusión. Del mismo modo que el archivo o el monumento, el museo está vinculado a una cierta voluntad pedagógica: custodia, ordena, organiza y transmite ciertas narrativas o saberes oficiales a la vez que oculta o, directamente sepulta, otras que poseen la semilla de la subversión y que, de ser expuestas, podrían poner en peligro el régimen de lo hegemónico. De este modo, el museo, visto desde una perspectiva crítica, ha sido y de algún modo sigue siendo un espacio biopolítico, un aparato disciplinario que selecciona los conocimientos “válidos” que deben ser transmitidos a la ciudadanía para sostener el orden establecido. En este sentido podemos afirmar, invocando a Campagna, que no todas las *ruinas* culturales expuestas en la sala de un museo son fértiles o abren la posibilidad de un mundo por venir; muchas de ellas simplemente reproducen en bucle el paradigma ya existente.

Estableciendo un puente simbólico entre la morgue y el museo, Margolles fisura el marco de lo que es representable. A través de la inscripción, desde estrategias traslúcidas, de una realidad neutralizada por los organismos de poder —la de la violencia que desmantela México—, cuestiona los relatos que ocupan un espacio privilegiado en el actual escaparate artístico internacional y, desafía la normativa invisible que establece qué puede ser exhibido y qué debe ser silenciado.

La profanación no se limita a estos espacios de algún modo “sacralizados”; se expande también hacia aquello que, no solo el consenso social sino también el marco de la legalidad, han considerado improfanable: los cuerpos humanos. En *Vaporización* se lleva a cabo la mayor de las profanaciones, la de la carne y sus fluidos, en una operación alquímica que involucra los tres estados de agregación de la materia. El espectador entra a una sala de exhibición saturada de vapor, un *smog* intenso que se asemeja al que cubre permanentemente la atmósfera de la Ciudad de México, y que es producido por condensadores estratégicamente dispuestos en el espacio. Este vapor proviene del agua utilizada para lavar, previamente a la autopsia, los cadáveres que llegan, mayoritariamente sin identificar, a la morgue de la ciudad. Desechos de los desechados. El espectador pierde las coordenadas espaciales que le permiten orientarse y se convierte, sin saberlo, en un profanador de

cadáveres anónimos. Al fondo de la sala, un pequeño texto explica la procedencia de esta agua. Como dice Benjamin, “para hacer presentes las cosas debemos plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (...) No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida” (Benjamin, 2005a: 224).

Además, Margolles no solo expone la profanación de los muertos al arrancarlos del espacio opaco de la morgue y situarlos en un lugar supuestamente público como es el museo, sino que activa también una profanación de los vivos. El vapor penetra inevitablemente los cuerpos de los visitantes, impregna de muerte la materia todavía viva. La morgue y sus muertos irrumpen violentamente en el museo y sus visitantes vivos para situar en el centro una temática omnipresente en México, aunque deliberadamente velada, minimizada:

Envuelto en vapor, uno se encontraba solo con sus pensamientos, terrores y respiración, y el sonido asmático de un gran nebulizador que, cada cierto tiempo, lanzaba una boanada color blanco bajo la iluminación cuidadosamente estudiada que venía del techo. (...) Deambular por esa nube suponía acceder a que la muerte de otros pasase a introducirse a nuestros pulmones, es decir, ingresar a nuestro torrente sanguíneo una sustancia proveniente del mundo del que más de las veces preferimos desentendernos. La sensación era delicada y terrible: transmutaba un contacto obsceno con lo corporal en pura espiritualidad” (Biesenchan en Chávez, 2010: 39).

### **Restos e intoxicación: el arte como práctica de riesgo**

*Mis manos se han desnudado  
y se han ido donde la muerte  
enseña a vivir a los muertos.*

Alejandra Pizarnik

Prácticamente la totalidad de la obra artística de Margolles se caracteriza por el trabajo con los restos. Estos deshechos, de la más variada naturaleza, funcionan como indicadores de la manifestación de la barbarie; portan, en su materialidad a menudo espectral, la memoria de una violencia. Objetos significativos que llevaban los difuntos en el momento de su asesinato; escombros de casas abandonadas por la amenaza incesante del terror; el sonido

de los muertos en los crematorios; fragmentos o miembros de cadáveres recuperados en la morgue; fluidos orgánicos o que estuvieron en contacto directo con los cuerpos inertes.

Si nos detenemos en esta última categoría, encontramos varias obras, espaciadas a lo largo de prácticamente una década, que se centran en los líquidos que giran alrededor de la muerte violenta y, en diversas ocasiones, en el agua que ha servido para limpiar a los cadáveres: en la obra *En el aire* (2003), la artista llena una sala con burbujas del agua que purifica los cuerpos en la morgue; en *37 cuerpos* (2007), presenta un paño empapado con los distintos fluidos de 37 cadáveres; en *Plancha* (2010), dispone en el suelo una planchade acero también humedecida con el agua usada en la morgue; en *Papeles* (2014), expone una serie de hojas de papel mojadas en agua y sangre de distintos crímenes violentos acontecidos en el norte del país. Son distintas torsiones de una misma misión artística: señalar la potencia disruptiva del resto, del residuo, de aquello que permanece ingobernable e inasimilable pese a la opresión o las tentativas por hacerlo desaparecer, de aquello que excede o queda fuera, de lo que se resiste a entrar en los confines de la reunificación del sentido, de lo que fisura sutilmente el ansia de una totalidad concluyente, sentenciadora. En definitiva, todas estas obras señalan la potencia del fragmento como ausencia capaz de invocar una presencia, pero también como presencia capaz de invocar una ausencia.

Si Jaar invocaba a través de la fuerza de la narración la memoria ausente de los cuerpos masacrados en Rwanda, y Muñoz apelaba a la función vital de la respiración para conceder al espectador la responsabilidad total de la *aparición* de los desaparecidos, Margolles convoca la ausencia de esas vidas anónimas y excluidas que han habitado en los márgenes, a través de la presencia de lo único que no se les ha podido usurpar: los rastros, los deshechos que sus violentas muertes dejan en el mundo de los vivos. En *Vaporización*, la artista no se limita a exponer ordenadamente los restos, tal como ocurre en la excavación arqueológica de una fosa común, sino que pretende que el resto ocupe metafórica y literalmente la totalidad del espacio. Pero, ¿cómo llevar a cabo esta empresa sin someter al resto a la tiranía de la transparencia? ¿Cómo conseguir que el resto ocupe todo el espacio de lo visible sin fagocitarle su insumisión, su naturaleza inasimilable? Margolles alcanza ese objetivo a través de la superposición de dos elementos cruciales: por un lado, la desmaterialización de la obra de arte, y por otro, la concepción de la experiencia estética como un lugar de peligro.





*Vaporización*, de Teresa Margolles

La artista trabaja a partir de un proceso alquímico que transforma lo sólido –el cadáver– en líquido –el agua que sirve para limpiar los cadáveres mezclada con sus fluidos–, y lo líquido en materia gaseosa a través del proceso de evaporación. Una total desmaterialización del cadáver –símbolo paradigmático de la violencia y, en este caso, además, objeto artístico– para evitar de este modo la tendencia contemporánea en auge de consumir imágenes violentas como parte intrínseca a la sociedad del entretenimiento:

*Vaporización* ejemplifica claramente la intención de prescindir del cuerpo muerto o su imagen como presencia matérica traducida en objeto artístico para reducir conceptualmente su intención representacional: la desmaterialización formal de su obra se efectúa en relación al uso de –tan solo– el agua de cadáver, evitando la ‘espectacularización del uso del cadáver’ (Banwell, 2015: 63) y el shock que produce la confrontación directa con la imagen de la muerte real (Oblitas, 2018: 69).

Es importante destacar que la “desmaterialización” de la obra de arte, término acuñado por la crítica y curadora Lucy Lippord para referirse a las nuevas estrategias artísticas de las

corrientes conceptuales de los años 60 y 70 en Europa y Estados Unidos, toma en Margolles una nueva dimensión. El conceptualismo hegemónico del Norte global, más centrado en cuestiones estéticas, se traduce en la periferia latinoamericana en una corriente de carácter subversivo, eminentemente político, que deja las cuestiones estilísticas en segundo plano y se centra en denunciar, de un modo más frontal, los regímenes convencionales de representación (Camitzer en Oblitas, 2018: 70).

En “Cine ciego”, Azparren hace referencia a películas capaces de penetrar y hacer enfermar los cuerpos de los espectadores. Se refiere a ellas como obras que convierten la experiencia estética en una práctica de riesgo (Azparren, 2023: 47). La instalación *Vaporización* se incluiría indudablemente en esta categoría; atravesar el espacio museístico colmado de vapor comporta, al menos, tres peligros: contaminarme de muerte, fusionarme con la obra de arte y “perder” la visión. Los dos primeros tienen que ver con el concepto de distancia; el tercer peligro lo abordaremos más detenidamente en el próximo epígrafe.

El riesgo de contaminación y de infección a través del contacto con materia muerta o enferma constituye un amplio y significativo capítulo en la Historia de la Medicina. Este tema sigue teniendo un fuerte impacto en la organización social actual, como se ha demostrado recientemente a escala global con la pandemia de la Covid-19, así como en otros episodios epidemiológicos como el ébola o el VIH-Sida. La práctica de separar o confinar a los enfermos infecciosos y a los cadáveres en espacios especializados de carácter sanitario, como hospitales o morgues, ha sido históricamente la medida más difundida para mantener la seguridad higiénica. Esta medida puede no solo obedecer a una necesidad sanitaria, sino también reflejar la manera en que las sociedades perciben y gestionan la mortalidad y la salud. La segregación de estos individuos en espacios al margen, aunque a veces necesaria, ha contribuido a la estigmatización de la enfermedad y la muerte, convirtiéndolas en temas irrepresentables y cargados de connotaciones negativas.

La obra *Vaporización* se adentra en la fisura de ese espacio de lo irrepresentable, explorando cómo estas prácticas y simbolismos afectan nuestra percepción y manejo de la salud y la mortalidad en la sociedad contemporánea. Al evaporar la materia muerta y colmar con ella el espacio expositivo, violando la distancia de seguridad entre lo vivo y lo muerto, Margolles por un lado activa la posibilidad metafórica de la infección, planteando abiertamente el tabú que la rodea y, por otro, plasma desde estrategias de invisibilidad y aludiendo a la disolución

de un cuerpo anónimo y desechado, la forma en que la sociedad trata de hacer invisible lo que teme y no comprende.

Pero no solo quebranta el “cordón sanitario” que protege y conserva el estado de salud del sujeto vivo, sino que también hackea la clásica distancia de apreciación entre el sujeto y el objeto durante la experiencia estética. En *Vaporización*, la obra de arte penetra en el interior del sujeto a través de sus poros, constatando de esta forma que el ser humano se define ontológicamente por ser “el animal con la piel más fina” (Esquirol, 2021: 57). Esta intrusión total subraya la vulnerabilidad y permeabilidad del ser humano, no solo en términos biológicos, sino también en su interacción con el entorno y con las manifestaciones artísticas. La experiencia estética que tiene lugar en *Vaporización* trasciende la mera contemplación visual y, por ello, plantea una nueva forma de comprender el diálogo con el objeto artístico: el arte no se percibe únicamente a través del sentido de la vista, sino que involucra al cuerpo entero, desdibujando así las fronteras entre el espectador y la obra.

En conclusión, *Vaporización* no solo desafía las nociones tradicionales de higiene y protección del sujeto vivo, sino que también reconfigura nuestra comprensión de la experiencia estética proponiendo una seria y comprometida implicación del espectador quien asume el riesgo de exponerse tanto a la intrusión de la muerte como del objeto artístico.

### **Visión borrosa**

*Yo he visto el país de niebla,  
he comido el corazón de niebla.*

Ingeborg Bachmann

La tradición está poblada de figuras que sostienen un vínculo singular con el binomio visión/ceguera. Como consecuencia de la anagnórisis, es decir, de la apertura de los ojos y el desvelamiento final de la verdad, Edipo se autoinfringe la ceguera; Tiresias es castigado con la maldición de la ceguera por Atenea tras haberla contemplado desnuda mientras se bañaba, aunque a cambio recibe de su mano el don de la clarividencia; Sansón es traicionado por Dalila, que después de cortarle la cabellera, en donde reside el secreto de su fuerza, avisa

a los filisteos para que le extirpen los ojos; camino de Damasco, Saulo es cegado por una luz resplandeciente que proviene de los cielos y escucha la voz de Dios, acontecimiento que marca su conversión al cristianismo, deviniendo así el apóstol Pablo. Así pues, la ceguera ha sido utilizada con frecuencia como condena, normalmente por haber retado a los dioses. Sin embargo, el castigo ha ido acompañado, no pocas veces, de la asunción de un don. La experiencia de este *pharmakón* la vemos, por ejemplo, en Tiresias y Pablo de Tarso que, a la par, padecen la pérdida de la visión y conquistan lo que podríamos llamar *una nueva forma de mirar*.

De este modo, la ceguera no es tanto la privación de la visión como un modo de desafiar la lógica ocularcentrista que gobernó el régimen de visibilidad occidental hasta inicios del siglo XX, cuando se derrocan varias de las jerarquías tradicionales, entre ellas la primacía visual, esto es, la consideración de la vista como el más noble de los sentidos (Jay, 2017: 162). La ceguera, literal y metafórica –y sus desvíos, miradas indisciplinadas y a contrapelo como el estrabismo, la escotomización, la visión borrosa– inaugura, por lo tanto, la posibilidad de una nueva mirada. Se abandona la confianza ciega en la iluminación helénico-ilustrada; las metáforas heliotrópicas empiezan a ser desbancadas por las imágenes de la noche y la oscuridad; se canta a lo oculto, ya no a lo transparente: “No había metáfora más necesitada de la desestabilización que el tropo fundacional de la metafísica occidental, el privilegio de la blancura sobre la negrura, de la luz sobre la oscuridad” (Jay, 2017: 384).

“Ir a tuestas”, “punto ciego”, “deslumbramiento”, “escotoma”, “agujero negro”, “luz cegadora”, “espacio en blanco”, “borrosidad” son algunos de los signos lingüísticos que confirman un nuevo paradigma de la visión; la existencia de percepciones disidentes que desertan del marco tiránico de la transparencia. La instalación artística *Vaporización* se enmarca en este contexto. De la serie de obras que presentamos, ésta es quizás la más radical en cuanto a la sustracción de la representación que propone. Si Jaar y Muñoz activan estrategias de ambivalencia icónica –exposición-ocultación, aparición-desaparición– como forma de aproximarse a la memoria, Margolles opta por la desaparición casi total de la imagen, la desmaterialización del objeto artístico que, paradójicamente, acaba colmando todo el espacio de exhibición. El uso del vapor como elemento principal en la instalación crea una atmósfera en la que los límites entre el objeto artístico y el espacio que lo contiene se difuminan. Este vapor, imperceptible al principio, va invadiendo poco a poco el lugar, haciendo que la experiencia del espectador sea progresivamente más inmersiva y envolvente.

Pero *Vaporización* no activa solamente estrategias de ocultación de la obra, sino que altera también, hasta llegar casi a la ceguera, la percepción del espectador. Al introducir la imagen de la casi no-imagen (lo que podríamos llamar también una “imagen que no existe plenamente”), Margolles fuerza otros modos de ver (Soto, 2022: 41). Así pues, no se da únicamente una sustracción de la imagen sino también y, sobre todo, una sustracción de la mirada: la visión entra en un territorio borroso, en un estado de inquietud y desorientación forzada que abre la posibilidad de una percepción disidente. De algún modo, Margolles lleva a la praxis artística lo que el fotógrafo esloveno –y totalmente ciego– Evgen Bavcar propone al afirmar que “estamos inmersos en una nube de *smog* de imágenes; ningún vidente puede ya ver nada, y es preciso atravesar esa polución para encontrar imágenes verdaderas” (Bavcar en Azparren, 2023: 82).



*Vaporización*, de Teresa Margolles

En este sentido, Margolles propone una atmósfera nebulosa, saturada y saturante para, paradójicamente, desaturar la mirada. Sin embargo, en la línea de Rancière, lo que pretende denunciar con este gesto no es tanto el exceso de imágenes sino la sustracción de algunas imágenes; en este caso, las de los sin nombre brutalmente asesinados por la violencia formal

e informal en México, cuya memoria nadie reclama o conmemora. Desaturar la mirada no es, por lo tanto, en este contexto, purificarla; sino más bien despojarla de la repetición de las imágenes hegemónicas para poner de manifiesto las infrarrepresentadas. El vacío o silenciamiento de la imagen que propone Margolles no está destinado a “purificar nuestros ojos de la multiplicación exponencial de imágenes sino muy por el contrario a hacernos visible un fenómeno de sustracción masiva. No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañan o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas” (Rancière en VV. AA, 2008: 71). Este poder de eliminación y omisión es lo que Margolles busca evidenciar a través de esta instalación artística, revelando las historias de vida que han sido sistemática y violentamente ocultadas, ignoradas o eliminadas de la memoria colectiva por la narrativa dominante. De este modo, la artista utiliza el vacío y la borrosidad no como medio de evasión sino como herramientas de denuncia y visibilización de lo deliberadamente invisibilizado.

En definitiva, la disidencia de la mirada que explora *Vaporización* es un modo de estimular una memoria capaz de sortear al mismo tiempo los peligros de la saturación y del olvido. En efecto, como afirma Azparren:

Hay una estética, pero también una ética en el no mostrar. (...) la renuncia, la ausencia también es política. Hay una sumisión al poder en el acto de mostrar, en el acto de elegir dar a ver una imagen concreta, hay un condicionamiento a la mirada del otro. El acto de no mostrar es a la vez una rebelión y una economía (Azparren, 2023: 59).

## CONCLUSIONES

El punto de partida del presente trabajo fue un campo en barbecho: la apertura de un vacío, un *gap*, un tiempo en suspensión donde dejar la tierra de cultivo sin sembrar. Era importante para mí que el terreno se fuera fertilizando sin esfuerzos y que, sobre todo, no generara un continuismo con las imágenes del pasado y tampoco anticipara las imágenes por venir. Fue esencial afinar la atención, mantenerme en lo aporético, soltar la ambición moderna de una totalidad sin fisuras.

En los casi dos últimos años, las inquietudes han ido organizándose a su propio modo y ritmo. Primero quise trabajar sobre la crisis de la imaginación en el Antropoceno: qué imágenes para este cierre de época. Más tarde, trabajé en torno a las poéticas del ojo: el cansancio de la mirada y las visualidades disidentes. Las escritoras Lina Meruane, Mercedes Halfon, Guadalupe Nettel y Miren Agur Meabe me nutrieron durante esos meses. Luego rocé los espacios de la mística pensando alrededor de la ceguera, de la estética negativa, de las posibilidades de la no-imagen, de la imagen silente. En esta fase, fue importante que cayera en mis manos el libro *Cine ciego. Detener el flujo de las imágenes* de Marta Azparren. Sin embargo, las imágenes seguían interesándome profundamente y me resistía a pensar que la respuesta al actual régimen escópico hegemónico tuviera que articularse a través de la criminalización de lo visual. Leer a Andrea Soto Calderón fue encontrar una especie de brújula. No ir contra las imágenes, sino *con* las imágenes. No iba a desestimar su potencia; la cuestión era emprender una búsqueda de imágenes que, resistiéndose a desaparecer, no se sometieran a la tiranía de la transparencia. Paralelamente, escribí sobre el maestro de la República Antoni Benaiges y comencé a tejer ideas alrededor de la excavación y de la subversión que podía suponer construir memoria a partir de huecos, restos y vacíos que conservaban su naturaleza ingobernable, inmanejable a pesar de haber sido arrasados por la violencia. Leer en ese momento el libro *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea* de Isabel Cadenas Cañón, fue clave. Memoria e imágenes fueron cruzándose.

Llegué a la conclusión de que en ambos territorios estaba teniendo lugar el fenómeno de la saturación –demasiadas imágenes, demasiada memoria– pero que, bajo la apariencia de una sobreexposición, en el fondo lo que había era una subexposición de ciertas imágenes, de ciertos relatos. Comprendí que, tras la sensación permanente del exceso de transparencia, se

esconde una carencia, una opacidad. Había imágenes faltantes, relatos faltantes, lugares de la Historia completamente agujereados. Walter Benjamin, Jacques Derrida y Pier Paolo Pasolini me ayudaron, desde distintos ángulos, a voltear la vista hacia atrás y confrontar el pasado: el relampagueo de una imagen, el asedio de los espectros, la supervivencia de las luciérnagas. Empecé a vislumbrar el concepto de lo traslúcido. ¿Cómo hacer aparecer todas esas ausencias sin contribuir a la saturación? ¿Cómo arrancar del olvido todas esas historias sepultadas sin obedecer a los dispositivos de aparición hegemónicos? Susan Sontag me permitió seguir pensando sobre la contradicción inherente a todas las imágenes de la catástrofe, su doble efecto para la concienciación y la insensibilización.

Entonces, tras el bárbaro asalto de Hamás en octubre de 2023, el Estado de Israel inició una ofensiva de “tierra quemada” en territorios gazatíes. Durante los últimos diez meses, los *mass media* no han dejado de proyectar las imágenes del genocidio del pueblo palestino; hemos amanecido cada día con la actualización de los datos de la tragedia, así como con la indiferencia cómplice de la comunidad internacional. ¿Cómo generar un espacio de resistencia en un contexto de impotencia colectiva? ¿Cómo continuar, parafraseando a Benjamin, “cepillando la historia a contrapelo”? ¿Qué estrategias éticas y estéticas activar para rescatar las historias de los cuerpos anónimos incesantemente desechadas por la Historia? ¿Cómo inaugurar superficies de inscripción sensible de la memoria que no estén capturadas por la gramática del poder?

Todas estas fases, desvíos e interrogantes convergen, de un modo u otro, en este trabajo, a su vez constituido por tentativas, fracasos y, por fortuna, también algunos hallazgos. A continuación, me propongo exponerlos.

En primer lugar, las tres instalaciones que he analizado en este trabajo tienen como principal punto en común el hecho de ser prácticas contradiscursivas, esto es, prácticas que no se pliegan a las exigencias formales y conceptuales del relato oficial de la memoria. Como ya he mencionado en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo, es indudable que, desde hace al menos tres décadas, la cuestión de la memoria es un campo en disputa. La producción artística contemporánea, operando como catalizadora de las inquietudes y debates de la atmósfera sociocultural del momento, no ha sido ajena al *boom* de la memoria. Sin embargo, existen algunas prácticas —entre las que se encuentran las tres obras aquí analizadas— que, si bien se congregan entorno a las nociones de memoria y archivo, no se limitan a reproducir



el pasado como legado histórico, sino que se aventuran a intervenirlo como si se tratara de un tablero de juego para la experimentación.

De algún modo, se oponen a la lógica acrítica del monumento o del documento y se arriesgan a buscar inéditas “superficies de reinscripción sensible de la memoria” (Richard, 2007: 147) que les permitan acceder a la legibilidad de la historia. Es decir, no se quedan en la superficie conmemorativa del pasado, sino que adquieren un compromiso ético y estético con el mismo y buscan maneras de contradecir las narrativas que pretenden neutralizar nuestro acercamiento a los episodios oscuros de la Historia. Mientras que el archivo y el monumento se sostienen en la inscripción de la huella y tienen una función instituyente y conservadora, el contraarchivo y el contramonumento adquieren su potencia disruptiva al sostenerse en la desinscripción y en la falta, abriendo de este modo, la posibilidad del recuerdo de la injusticia. No por ello aniquilan las marcas de la experiencia traumática; simplemente las desligan de los vínculos que estas establecían con las narrativas dominantes. En este sentido, las obras analizadas representan tentativas de materializar el concepto de historia benjaminiano: intervienen y posproducen huellas, rastros, restos del pasado para dialectizar nuestra relación con la Historia. En este sentido, hago propias las palabras de Miguel Ángel Navarro cuando, hablando de otras obras artísticas, dice: “Es como si (...) la carta finalmente llegase a su destino. Y el mensaje enviado por Walter Benjamin, que desde luego no ha cesado de reverberar durante todo este tiempo, llegase por fin a unos oídos que han sabido escucharlo” (Hernández, 2011: 242).

En segundo lugar, las tres instalaciones se preguntan por las posibilidades de representación de la barbarie sin tematizarlas por ello de modo explícito. No dejan de intentar el juego de la representación de la violencia y, en consecuencia, constituyen una sólida batalla frente al uso, según Rancière, inflacionista de la categoría de lo irrepresentable y sus nociones vecinas: lo inimaginable, lo indecible. Sin embargo, desafían las formas representativas convencionales desorganizando “los pactos de representación hegemónica que controlan el uso de las imágenes” (Richard, 2007: 104) y señalan desde el inicio la violencia que también emana del propio gesto representativo. Abordan, por lo tanto, la representación de la violencia al mismo tiempo que la violencia de la representación. Sin olvidar que esta representación, además de violenta en sí misma, entraña un fracaso ineludible, tal como ha apuntado Judith Butler: “Para que la representación exprese entonces lo humano no solo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo

tratamos de representar, y esta paradoja debe quedar retenida en la representación que hacemos” (Butler, 2006: 180).

Así pues, son obras que dejan al descubierto todas las costuras, es decir, que muestran tanto las incesantes tentativas de representación como su desgarradora imposibilidad. Son, por consiguiente, artefactos aporéticos, puesto que no pretenden decretar o concluir sino problematizar y abrir interrogantes.

En tercer lugar, todas ellas comparten una genuina vocación por desenterrar imágenes sepultadas, es decir, por hacer emerger a la superficie, desafiando las leyes del olvido, las imágenes que faltan en el mundo contemporáneo: las desaparecidas, las ocultas, las borradas, las violentamente desechadas. Sin embargo, el gesto excavatorio que realizan para hacer presente lo ausente, sortea, también, los riesgos de la sobreexposición y de la excesiva iluminación. Así pues, son obras que fisuran el régimen hegemónico de visibilidad y proponen un abordaje que escapa a la disyuntiva entre la política de la transparencia (asociada a la memoria saturada y a la sobreinformación) y la política de la opacidad (asociada al olvido y la desinformación). Este tercer espacio alternativo, que hemos denominado “la poética de lo traslúcido”, se asocia a la memoria dialéctica y a las formas contradiscursivas. En consecuencia, las tres obras pueden ser interpretadas como ejercicios de memoria dialéctica alrededor de los desastres de la historia. Pretenden hacer aparecer las imágenes que faltan desde las distintas torsiones y declinaciones de lo traslúcido, sin borrar la negatividad que ese ejercicio de profanación y restitución de la memoria trae consigo. Por consiguiente, son obras que, por un lado, se resisten a aparecer; y por el otro, resisten, *pese a todo*, a la desaparición.

En cuarto lugar, son piezas artísticas que guardan una relación singular con el binomio representación-sustracción. En mayor o menor medida, todas ellas trabajan con formas de apariencia que habitan en espacios intersticiales entre la visibilidad y la invisibilidad y que, queriendo aparecer –o en todo caso, no desaparecer– no tienen, en cambio, voluntad de alcanzar una plena presencia. Activan estrategias que amplían las coordenadas de lo visible, poniendo el acento en la coexistencia casi imposible entre la presencia y la ausencia. Como hemos visto, estas instalaciones se interesan por ciertos procesos de ocultación o, al menos, de obturación o amputación de las imágenes, pero no se suman a la corriente estética de la aniquilación o sustracción total de la imagen. De hecho, su potencial político y poético reside

justamente en la ambivalencia icónica, esto es, en la tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta.

Sin embargo, cada obra aquí analizada, emplea la ambivalencia icónica a su modo. Mientras Jaar en *Real Pictures* enfatiza la carga semántica de las imágenes, ocultándolas – importante comprender que ocultación no es aniquilación, puesto que las imágenes siguen existiendo y ocupando unas coordenadas espacio-temporales–, Muñoz en *Aliento* se sirve del recurso de la intermitencia para generar una coreografía de apariciones y desapariciones de la imagen que permite al mismo tiempo tanto su supervivencia como su resistencia a la transparencia. Quizás *Vaporización*, de Margolles, sea la pieza más radical de las tres en cuanto a la sustracción de la imagen. Podríamos pensar, de hecho, que aboga por la no-imagen si no fuera porque cubre todo el espacio expositivo con esa imagen desmaterializada. La imagen, pues, sigue estando presente.

En quinto lugar, siendo consciente de las (feroces) críticas que he realizado en diversas ocasiones contra las instituciones que custodian los relatos oficiales de la memoria, me gustaría romper una lanza a favor del museo, resaltando su dimensión farmacológica. Huyssen lo expresa con suma lucidez:

El museo puede servir como «cámara sepulcral del pasado» y como «sede de posibles resurrecciones»: por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica (Huyssen, 2001: 45).

Para concluir, me gustaría afirmar que *Real Pictures*, *Aliento* y *Vaporización* son, en palabras de Federico Campagna, ruinas fértiles: sutiles testimonios de las historias opacadas por la Historia que quedarán como legado para las generaciones futuras. Luciérnagas fulgurantes, intermitentes, erráticas, que abrirán un hueco para leer lo que nunca fue escrito.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AZPARREN, Marta (2023). *Cine ciego*. Madrid: Libros de la resistencia.
- BARTHES, Roland (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2005a). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2005b). “Excavation and Memory”, *Selected Writings*. Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, p. 576.
- (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Ítaca – UACM.
- BUTLER, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CADENAS CAÑÓN, Isabel (2019). *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- CALVET MARTÍNEZ, Elisenda (2021). “¿Qué ocurre con las más de 4.000 fosas comunes que hay en España?”. The Conversation, 7 octubre. <https://theconversation.com/que-ocurre-con-las-mas-de-4-000-fosas-comunes-que-hay-en-espana-167841> (fecha de consulta: 2 de julio de 2024).
- CAMPAGNA, Federico (2021). *Cultura profética: para la imaginación que viene*. Madrid: Enclave.
- CHÁVEZ, Amelia (2010). “La huella que deja el cuerpo. Concepto y obra de Teresa Margolles”. México: UNAM.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- (2015). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- (2006). “Ouvrir les camps, fermes les yeux”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 61(5): p. 1011-1049.

—(2008). “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En VVAA, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, p.39-68.

— (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

ESQUIROL, Josep Maria (2021). *Humano, más humano*. Barcelona: El Acantilado.

FARGE, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons el Magnànim.

FERNÁNDEZ SAVATER, Amador (2010). “Las imágenes son un espacio en lucha”. *Blogs Público*, 18 diciembre 2010: <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> (fecha de consulta: 1 julio 2024).

FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

FOUCAULT, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

GALLO, Ruben; FOSTER, Hal; JAAR, Alfredo; LOTRINGER, Sylvère (1997). “Representation of Violence. Violence of Representation”. *Trans*, 34, 66.

GARCÍA, Luis Ignacio (2011). “Imágenes de ningún lugar. Para una ética visual del siglo del horror”. En: *Estética de la Memoria*. Valencia: PUV, p. 309-323.

GARCÍA REYNE, Lara (2010). “Entrevista en el estudio de Jaar (Nueva York, 2008)”. En: *Estrategias de representación del genocidio ruandés. Alfredo Jaar y la mirada insuficiente*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

HALBERSTAM, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (2011). “Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)”. En: *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética. Congreso Europeo de Estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 238-250.

HUYSEN, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

JAY, Martin (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

JUARROZ, Roberto (2012). *Poesía vertical*. Madrid: Cátedra.

LÓPEZ-BARALT, Luce (1998). *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta.

- MARGARIT, Joan (2017). *Un hivern fascinant*. Barcelona: Proa.
- MARTÍNEZ ROSARIO, Domingo (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- MBEMBE, Achille (2011). *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina.
- MONEGAL, Antonio (2024). *El silencio de la guerra*. Barcelona: El Acantilado.
- MORIENTE, David (2012). “Los dioses tienen sed: reflexión sobre Proyecto Rwanda de Alfredo Jaar”. *Aisthesis*, 52: 221-235.
- NORA, Pierre (2008). “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”. En: *Pierre Nora en Les lieux de Mémoire*. Montevideo: Trilce, pp. 19-39.
- OBLITAS, Raura Raquel (2018). “Del cuerpo asesinado al cuerpo vivo segregado. Necropolítica, estado de excepción y biopolítica en la obra de Teresa Margolles”. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PAZ, Octavio (1950). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ MORENO, Juan Diego (2017). “Toda mi posesión está expropiada: supervivencia y subjetividad a partir de Aliento de Óscar Muñoz”. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, 1(1): 15-35.
- PHILLIPS, Patricia C. (2006). “The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar”, *Art Journal*, 64: 6-27.
- PLATÓN (1986). *Diálogos. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- POLLOCK, Griselda (2008). “Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar”. En VVAA, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 91-131.
- RANCIÈRE, Jacques (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- (2008). “El teatro de las imágenes”, en VVAA, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 69-90.
- (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- RICHARD, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2010). *Crítica de la Memoria*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- SONTAG, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.
- (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana.
- SOTO CALDERÓN, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- (2022). *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- TACCETTA, Natalia (2020). “Resto y archivo: la arqueología como resistencia”. *ArtCultura*, 22 (40): p. 28-47.
- TRAVERSO, Enzo (1997)., *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. París: Cerf.
- (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- VALDÉS, Adriana (2008). “Prefacio a la edición chilena”, en VVAA, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 5-16.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2009). *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Madrid: Gredos.

# MEMORIA TRASLÚCIDA

*Lo que queda es la búsqueda.  
El hallazgo pasa.*

Fernando L. Chivite

*Vous êtes embarqué.*

Blaise Pascal

*Es junio.  
Estoy cansada de ser valiente.*

Anne Sexton