

Congreso Internacional

International Conference

# “¿LAS VÍCTIMAS COMO PRECIO NECESARIO?”

Memoria, justicia y reconciliación

## “VICTIMS AS A NECESSARY PRICE?”

Memory, Justice and Reconciliation

Organización:

Proyecto de Investigación

«Filosofía después del Holocausto:

Vigencia de sus lógicas perversas»

**INSTITUTO DE FILOSOFÍA**

**Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC**

Organization:

Research Project

“Philosophy after the Holocaust:

Validity of its perverse logics”

**INSTITUTE OF PHILOSOPHY**

**Center for Human and Social Sciences-CSIC**



**29-31 octubre 2013**

**29 to 31 October, 2013**

**Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC - Center for Human and Social Sciences-CSIC**

**Sala Menéndez Pidal**

**Albsanz, 26-28 - MADRID**

**María Belén Ciancio**

**Sobre el concepto de posmemoria**



Durante los últimos años tanto en Argentina como en España, habría comenzado a utilizarse el concepto de posmemoria (Hirsch, 1997) al delimitar un *corpus* cinematográfico que desde distintas categorías de análisis y conceptos –a veces instalados como modas académicas–, tales como el de segunda generación (vinculado al de posmemoria) u otros como giro subjetivo o ensayo filmado en primera persona, reúnen y hacen dialogar entre sí documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000-2004), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007) situándose, en este sentido, desde la función autorial, la pertenencia a una (nueva) generación o a la experiencia de filiación que los identifica como “hijos de desaparecidos”, un modo en el que son dichos y al que resisten o resignifican de distintas formas.

En los estudios sobre cine en Argentina, al abordar el problema de la memoria en el cine, se habría tenido en cuenta el debate en torno a lo irrepresentable que proviene tanto de la estética filosófica (Rancière, 2006; Didi-Huberman, 2004) como del posicionamiento de Claude Lanzmann con respecto a las imágenes de archivo y cómo habría elaborado o no los grados de irrepresentabilidad el cine argentino desde la transición democrática hasta el Nuevo Cine Argentino, desde distintas prácticas y géneros como el cine de ficción, el docudrama, el cine experimental y el documental (Amado, 2009), teniendo en cuenta una diferencia con respecto a las imágenes de archivo de la Shoah, la supuesta falta de tales imágenes y desde una interpretación del lugar del cine, no sólo en la construcción de la memoria colectiva, sino en un proceso de dimensiones antropológicas, rituales, psicoanalíticas y sociales como el duelo (Amado, 2009; Aguilar, 2006). Se trataría de un momento en que, a diferencia del cine de ficción que caracterizó al período de la transición, sería en el cine documental el lugar donde se expresan las tensiones de esta reconfiguración dilemática de la(s) memoria(s) Pero, siguiendo el llamado “modelo del Holocausto” dentro de esta interpretación, muchas veces ha tendido a hablarse de posmemoria de modo acrítico –en la medida que se trata de un concepto acuñado en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies* en el marco de lo que autores como Huyssen llamaron el “boom de la memoria” (Huyssen, 2002) y que supone una estructura performativa de transmisión intergeneracional, así como una interpretación del concepto de trauma<sup>1</sup>– al analizar una serie de producciones audiovisuales, como la anteriormente mencionada.

En este texto pretendo mostrar porqué el concepto de postmemoria, no puede aplicarse

---

<sup>1</sup> Véase *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Hirsch ; Cambridge: Harvard University Press, 1997). El lugar de la fotografía y una cierta narrativa, como indica el título, son relevantes en la construcción del concepto de posmemoria. Hirsch dedica en varios de sus textos un análisis pormenorizado a los trabajos del artista visual Art Spiegelman, inspirados en su padre, sobreviviente, así como a la novela *Austerlitz* de Winfried G. M. Sebald, a través de una fenomenología de la fotografía desde las teorías de Roland Barthes.

acríticamente sin situarlo y delimitar no sólo las diferencias entre su historia, dominio y contexto de producción, sino el concepto de experiencia traumática y de transmisión intergeneracional que supone. En este sentido, habría que precisar que fue propuesto por Hirsch como tal, es decir como estructura de transmisión para pensar la memoria de los hijos de sobrevivientes del Holocausto –de la *Shoah*, más precisamente– en cuanto que el vínculo con la fuente y la catástrofe estaba mediado de diversas formas –sobre todo visuales– fotográficas, relatos, síntomas familiares, *actings*, no verbalizaciones. Esto supondría que las memorias de los hijos e hijas (que no estuvieron ahí) se funda en lo visual, así como en otras formas de mediación narrativa, que se repiten en síntomas o reelaboran y reactivan en recorporizaciones (*reembodiment*) y obras artísticas o imágenes documentales y fotográficas, de un modo más directo que otras formas de trabajo de la memoria,<sup>2</sup> y que supone grados de performatividad.

En la interpretación de Amado (Amado, 2009), al hablar de estas realizaciones documentales de Carri, Prividera y Roqué y otros realizadores, así como de los testimonios que muestran, se trataría de una generación de testigos directos, de las armas y de la muerte y de otra generación joven que confronta, que está ahí ahora para plantarse explícitamente como testigos de los testigos directos. Surgirían en estas películas entonces dos relatos: el de la militancia, los motivos de la resistencia, de la lucha, de la represión y los relatos de los testigos de la nueva generación. Mientras que entre unos y otros estaría el espectro del testigo que no puede hablar porque está muerto (o desaparecido), evidenciando un límite y la imposibilidad absoluta de reemplazarlo. De este modo, se identifica una figura, la de “los nuevos testigos”, en este corpus de documentales, figura que supone un posicionamiento generacional (Amado, 2009: 202).

Se constituiría entonces otra figura, la del testigo-escucha, que va al encuentro del relato de lo ausente, de un pasado y que desde Benjamin alude al narrador y al silencio en que lo sumió la barbarie de su experiencia. El testigo-escucha, es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado” de una generación. Ahora bien, como pretendemos mostrar en este trabajo, a través de la escucha y visibilización de algunos fragmentos testimoniales de estos

---

<sup>2</sup> Una de las formas en que Hirsch define el trabajo de la postmemoria sugiere como argumento central que radica en reactivar y recorporizar: “(...) *reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression.* (Hirsch, 2008: 111). Así la “segunda generación”, y sus producciones artísticas y testimoniales –como las de Art Spiegelman– “(...) *are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma*” (Hirsch, 2008: 112).

documentales el grado de performatividad y la relación filiar que suponen tanto el concepto de posmemoria como el de segunda generación, no alcanzarían a dimensionar las experiencias que se narran en estos documentos fílmicos.

Las preguntas que se escuchan en los documentales: “(...) por qué no se fue del país...” (*Los rubios*) (Imagen 1), la evidencia de la falta: “No tengo nada de él, ni tumba, ni cuerpo” (*Pápa Iván*) (Imagen 2), la voluntad de saber y el inconformismo en *M*, evidentemente son signos que muestran en estos documentales una diferencia generacional, así como diferentes estrategias visuales y sonoras que mediatizan y son mediadas. Ahora bien, tampoco debería plantearse como una diferencia absoluta, como si esta generación hubiera vivido totalmente alejada de la experiencia política de sus padres y como si la historia les hubiera llegado sólo a través de hipermediaciones visuales, artísticas, fotográficas, relatos o síntomas familiares, como en el caso de la segunda generación, nacida en la diáspora, a la que Hirsch atribuye un trabajo de posmemoria. Si bien la relación filiar se interrumpió siendo muchos de ellos muy pequeños, también muchos de estos hijos fueron “testigos” involuntarios de los momentos de violencia.<sup>3</sup> Muchos –como puede verse y escucharse en estos mismos documentos fílmicos–<sup>4</sup> son *supérstites*, no sólo porque algunos presenciaron el momento en que sus padres fueron secuestrados, sino porque podrían haber sido asesinados –como de hecho se creyó en un primer momento– cuando fueron llevados a los centros de detención clandestinos donde fueron interrogados, como si formaran parte de algún “cuadro subversivo”, hasta que eran reclamados por algún familiar. Algunos nacieron en los campos de detención y concentración, porque sus madres estaban embarazadas en el momento en que eran detenidas y fueron apropiados o dados ilegalmente en adopción. En este sentido, la figura del testigo alcanzaría dimensiones más complejas, que las de la figura legal o del mismo concepto de “testigo directo” y “testigo indirecto”, “testigo escucha” o del testimonio como figura literaria. Este problema en el texto

---

<sup>3</sup> Nicolás Prividera tenía seis años cuando secuestraron a su madre y ha sido testigo en causas que actualmente están en curso, en donde ha presentado también su documental como prueba. El director se ha manifestado diciendo que el documental comenzó como una intervención política y estética junto a la presentación judicial. El proyecto habría comenzado con la filmación de la búsqueda e investigación sobre la desaparición de Marta Sierra, no como proyecto de una película. Es por eso que el director afirma que la película es sobre un proceso de investigación (Acosta Larroca, 2008).

<sup>4</sup> Como señala Liliana Feierstein (Feierstein, 2012b) a través de los estudios con huérfanos de la *Shoah* en Holanda de Hans Keilson, la reacción posterior del entorno es tan o incluso más importante para la elaboración del trauma que la gravedad del hecho en sí. Además de las diferencias individuales existen, según Keilson, dos factores que marcan la posible elaboración: la edad que se tenía en ese momento y la reacción posterior de la sociedad frente a estas historias, en este sentido se destaca el rol decisivo de la escucha del testimonio, como narrativa y su lugar en otras narrativas colectivas. También son un referente los trabajos de David Becker que consideran las diferencias entre los diversos procesos históricos como la *Shoah* y las dictaduras latinoamericanas. Una de las diferencias es que la ideología nazi se basó en la aniquilación (*Shoah*) para terminar absolutamente con el futuro de los pueblos judío y gitano y sus culturas. Mientras que si el robo de bebés en la Argentina dejó también marcas muy difíciles de elaborar, respondería sin embargo a otra lógica de la aniquilación, y donde los relatos familiares de activación de “postmemoria” no pueden entenderse del mismo modo.

de Amado, al utilizar el concepto de postmemoria y el de generación que supondría una segunda, no alcanza a verse, puesto que parte desde formas ya objetivadas, a través de prácticas culturales, artísticas o fílmicas en los documentales que analiza, pero donde una escucha atenta permitiría ver esta diferencia. Probablemente es un problema del concepto de generación y del de testimonio.

Escuchando atentamente, entonces, las voces de los hijos testigos-escuchas<sup>5</sup> y viendo las imágenes de los que se posicionan como realizadores visuales y cineastas es posible percibir que estuvieron inmersos en las realidades de sus padres –aunque pueda decirse que la percepción y subjetivación no fuera la de un adulto–<sup>6</sup> y que incluso hoy son sujetos atravesados por decisiones y luchas políticas –que se subjetivizan a su vez en conflicto con aquellos discursos que los atraviesan y a partir de los cuales son dichos–, bajo una mirada con la que se los etiqueta, ya sea para idealizarlos o victimizarlos. También es importante aclarar que no todos se identifican ni con el proyecto de sus padres, ni con la política oficial de la memoria, ni son artistas o *visual performers*. Tampoco todos los que producen estos trabajos pretenden que sus obras sean interpretadas sólo bajo la categoría de testimonios, precisamente porque la dictadura transformó los lazos de filiación, y porque crecieron en una sociedad en la que lejos de una hipernarrativización, *boom* de la memoria<sup>7</sup> o musealización, existían un gran desconocimiento o un conocimiento negado, un pacto denegativo.<sup>8</sup> Es decir, que si se utiliza el concepto de generación, debería pensarse en la división que se produjo en el interior de esta generación entre quienes permanecieron con sus familias, escucharon relatos tempranos acerca de sus padres o podían recordarlos y evocarlos a través de imágenes y quienes fueron apropiados o dados en adopción.<sup>9</sup> Los que escucharon narraciones de otros sobrevivientes o de sus familiares no fueron todos, y los acontecimientos que se situaron como participación en la esfera pública, las marchas con las fotografías que mostraban Abuelas y Madres o con

---

<sup>5</sup> Ver, por ejemplo, los testimonios en *Nietos* y en *(h)Historias cotidianas*.

<sup>6</sup> Hirsch se apoya, entre otros, en los trabajos de otra autora estudiosa del Holocausto, Eva Hoffman, quien habla de las paradojas de un conocimiento indirecto, de los que vinieron después, de quienes no vivieron los eventos traumáticos del siglo XX, ni sufrieron sus impactos directamente, ni los vieron. La postmemoria describiría, así, la relación de aquellos que vienen después de los testigos, cuyas experiencias serían “recordadas” sólo a través de significados de historias, imágenes, narrativas que preceden al propio nacimiento o a la propia conciencia y conductas entre las cuales crecieron; y que en muchos casos retornan como síntomas.

<sup>7</sup> Precisamente por esto muchos autores han hablado de “boom” de la memoria desde el momento en que se formaran agrupaciones como H.I.J.O.S. en 1995 y comenzaran a trabajar en intervenciones públicas como los escraches y las producciones artísticas del GAC, es decir que ellos formarían parte de la producción de dicho boom, no habría crecido en medio del mismo en formas objetivadas como las que caracterizan a la postmemoria.

<sup>8</sup> Véase *Sur dictadura y después* (Kordon *et al.*, 2010) y *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio* (Feierstein, 2012). Sobre la elaboración del genocidio. El pacto denegativo y por otro lado la situación de “sospecha” hacia los sobrevivientes durante la transición, imposibilitarían hablar de un “boom de la memoria” con las características de aquel que determinó el campo de los *Memory Studies*.

<sup>9</sup> Estos testimonios pueden verse en *(h)Historias cotidianas*, como el de Manuel Gonçalves.

manifestaciones artísticas como las siluetas del *Siluetazo* en 1983, no podían interpelarlos por el pacto denegativo que hemos mencionado.

Incluso si se suspende el uso de la categoría de “segunda generación”, pero se retiene el concepto de postmemoria,<sup>10</sup> difícilmente podemos hablar de (post)memorias configuradas o transmitidas a través de hipermediaciones visuales, narrativas o museológicas –de las que desvincularse o reactivar otra memoria a partir de un relato o síntomas familiares, o recorporalización–<sup>11</sup>, o de una “industria cultural” de la memoria que se produjeron en sociedades democráticas capitalistas donde existían políticas de la memoria impulsadas desde el Estado, porque la infancia de esta generación, excepto la de aquellos niños que vivieron en el exilio, fue en Argentina y durante la dictadura militar, no después de la misma.<sup>12</sup> Incluso sin conocer cada historia individual, lo cual en este caso es metodológicamente imposible y porque no es parte de este trabajo tomar el testimonio como muestra, o subjetividades como “casos” u “objetos de estudios”, si esta generación, considerada como segunda de una primera de padres desaparecidos, no estuviera atravesada en su corporalidad por la experiencia de sus padres, si no hubiera *estado ahí*. ¿Por qué hemos visto estos cuerpos posicionándose ahora como sujetos de visión y voz en los documentales? ¿Por qué se busca a los niños expropiados? ¿Por qué mencionan los momentos que tratan de recordar a veces desde la incertidumbre? ¿Por qué se entrevista a aquellos que se encontraron con que habían nacido y sido registrados con otros nombres? En este sentido, si debe hacerse una comparación o utilizar alguna analogía o concepto generacional, con la generalización, psicologización y concepto de trauma que esto supone, no sería el concepto de “segunda generación” en el sentido que lo utiliza Hirsch, sino, en todo caso, aquel con el que Susan Rubin Suleiman llama a los niños pequeños que

---

<sup>10</sup> En este sentido, intensificando la “performatividad” de la postmemoria “(...) *shaped more and more by affect, need, and desire as time and distance attenuate the links to authenticity and ‘truth’*” (Hirsch, 2008: 124). En una película como *Los rubios*, esta performatividad, se produciría en los recursos narrativos que de algún modo “ficcionalizan” o ponen en escena los “mecanismos” de la memoria que produce el cine normativizado, así como desestabilizan el uso tradicional del testimonio filmado. Pero en ningún momento se refieren a que pueda existir un grado de imaginación, respecto al hecho de que Roberto Carri y Ana María Caruso fueron desaparecidos y son los padres de Albertina Carri, quien además estuvo presente en el momento que los secuestraron.

<sup>11</sup> Aquello que involucra al cuerpo y que Hirsch considera característico de la postmemoria, es, sin embargo, inherente a todo el resto no elaborable de un trauma. Existe lo que psicoanalistas y psiquiatras llaman un *plus*, el resto traumático, la piedra de silencio, que no se expresa en palabras, sino en gestos, en lenguaje corporal, en actuaciones. Es una cuestión que han trabajado específicamente quienes se han dedicado no sólo al trabajo de investigación sino a la práctica psicológica y psicoanalítica en Argentina con familiares de víctimas de la represión (Edelman y Kordon, 2010b: 61).

<sup>12</sup> En este sentido y puesto que la obra de Art Spiegelman, *Maus*, así como es una de las producciones de postmemoria que configura este concepto en la versión de Hirsch, la segunda generación de la diáspora, nació, creció y vivió su juventud en un entorno social diferente a la generación de hijos de desaparecidos. Las imágenes de *Maus* emulan y resignifican las fotografías de Buchenwald tomadas por Margaret Bourke-White, los memoriales *Tower of Faces* del U.S. *Holocaust Memorial Museum* o algunas exhibiciones del *Museum of Jewish Heritage* en New York. La generación de hijos y nietos de desaparecidos en el caso de aquellos que fueron dados en adopción y que organismos como Abuelas de Plaza de Mayo buscan, nacieron entre 1975 y 1980.

sobrevivieron la *Shoah*: la *generación 1.5*.<sup>13</sup> Porque estuvieron allí, pero no tendrían recuerdos posibles de los hechos traumáticos debido a la edad tenían. Aunque en el caso de la generación de hijos en Argentina muchos sí recuerdan el momento en que secuestraron o mataron a sus padres, un núcleo traumático<sup>14</sup> que no es reductible al *reembodiment*, o *performance* del recuerdo como el que supone el trabajo de la postmemoria.<sup>15</sup>

A partir de estos argumentos afirmamos que no debería aplicarse acriticamente el concepto de postmemoria que propusiera Hirsch –en una inercia de moda académica– para describir la estructura de transmisión intergeneracional en los hijos de sobrevivientes de la *Shoah*, ni el de segunda generación en la que se incluye la misma Hirsch, que nacieron *después* de la catástrofe y en otras condiciones de producción y reproducción social y cultural, puesto que estamos ante un trauma basado en una experiencia real del sujeto y no heredado a través de la lógica intergeneracional del dolor, de las narrativas públicas o privadas, de la cultura visual, museológica o de políticas de la memoria, ni de una performatividad imaginativa, aunque en las narraciones de la memoria puedan existir grados de performatividad, e incluso documentales “performativos”. Con respecto a la cultura visual, en documentales como *Los rubios* o *M*, probablemente resulta obvio decir que el conocimiento de los recursos visuales se debe a la formaciones cinematográficas y fotográficas de los realizadores,<sup>16</sup> así como de los

---

<sup>13</sup> Estos sobrevivientes vivieron hechos traumáticos “(...) *before the formation of stable identity that we associate with adulthood, and in some cases before any conscious sense of self*” (Rubin Suleiman, 2002: 277).

<sup>14</sup> Con respecto a la experiencia traumática, Edelman y Kordon señalan: “A pesar de que, teóricamente, se considera que sólo se puede hablar de trauma cuando el yo ya está constituido como tal, es decir, cuando un estímulo arrolla las defensas que implementa el yo, consideramos que hay un tipo de afectación producida por situaciones traumáticas tempranas, tales como la separación violenta de la madre, que deja restos fragmentarios que permanecen navegando en el psiquismo” (Edelman y Kordon, 2010c: 289)

<sup>15</sup> La dimensión de lo performativo en el trabajo de postmemoria, según Hirsch quien de todos modos no termina de argumentar cómo se produciría en quienes no “estuvieron allí”, tendría que ver con lo imaginativo, la proyección y la creatividad. En este sentido probablemente ha llevado a la asimilación con el concepto de performatividad en el que se basa la categoría de “documental performativo”, según la clasificación de Nichols, que contrariamente a otras formas –como las del expositivo, de observación, reflexivo o interactivo– pondría el acento en las cualidades evocativas del film o incluiría dimensiones afectivas de la experiencia desde el punto de vista del autor (Nichols, 2003: 203). Características que, sin embargo, no deberían asimilarse, en la medida que en un caso se está hablando, como hemos señalado, de una performatividad ligada a la experiencia y al concepto de trauma, mientras que en el otro caso se trata de un recurso narrativo que, por las características mismas del lenguaje cinematográfico, difícilmente puede considerarse como inmediatez o experiencia directa, aunque ese efecto de inmediatez se produzca, como en el caso de *Los rubios*, en el momento de ver la película. Carri utiliza muchos recursos, desde la animación, la mediación, la actuación en el desdoblamiento en el personaje de “Albertina Carri”, entre otros, como para hablar de inmediatez, aunque no apele a un discurso explicativo o a imágenes de archivos.

<sup>16</sup> Como señala Feierstein, la mayoría de estos documentales son una *ópera prima*, en muchos casos incluso el trabajo final para terminar estudios de cine y/o el primer largometraje, no en el caso de *Los rubios*. Y de este modo desafiarían las leyes de la producción autobiográfica, que suele producirse a una edad avanzada, como “cierre reflexivo” de una larga vida, mientras que estos jóvenes cineastas parecen haber tenido la necesidad de tematizar estas marcas antes de comenzar su carrera: “Si Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1994) afirma haber necesitado cuarenta años para comenzar a escribir sus recuerdos sobre Buchenwald, estos jóvenes parecen cambiar la fórmula por *la escritura para la vida*: es necesario contar para empezar a vivir.” (Feierstein, Ob cit., 2012b)

trabajos que algunos de ellos están produciendo ahora y, en este sentido, se interpretaría como un problema en la relación autonomía/heteronomía que se produce desde las prácticas sociales, artísticas y culturales inmersas en un contexto social atravesado por los reclamos de memoria y justicia, así como por la desigualdad y la injusticia social, y las producciones de realizadores que se intersecan y al mismo tiempo se distancian de estas prácticas.

Mientras que el concepto de postmemoria, estructura de transmisión intergeneracional, se fue construyendo, desde los años ochenta, en el marco de los *Holocaust and Memory Studies*, a partir de una serie de proyectos sobre testimonios y archivos de historia oral; el redimensionamiento del rol de la fotografía, los relatos familiares y las performances (entendidas como producciones artísticas); una creciente cultura de monumentos y memoriales; la nueva museología; en definitiva aquello que autores como Huyssen identificaron como un *boom* de la memoria y, en este sentido, si en una compulsión globalizante debe hablarse de un *boom* con las características que señala Huyssen, recién estaría produciéndose en Argentina en los últimos años. La postmemoria, según Hirsch, compartiría un estrato o capa de otros “posts” –posts que incluso Huyssen actualmente considera ya en una suerte de post-post– y su dimensión tardía (*belatedness*), alineándose con las prácticas de cita y mediación que caracteriza a las distintas prácticas narrativas posmodernas, demarcando un particular momento finisecular. Describiría, así, la relación de aquellos que vienen después de los testigos, cuyas experiencias serían “recordadas” sólo a través de significados de historias, imágenes, narrativas que preceden al propio nacimiento, de ahí la recurrentemente citada definición de Hirsch: “*Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation*” (Hirsch, 1997: 106). Pero no sólo se dedica a obras artísticas, sino que menciona que la historia del Holocausto llegó a ellos (se refiere a sí misma como la generación siguiente) a través de un vasto número de fotografías, imágenes tomadas o filmadas por los perpetradores, por testigos (*bystanders*) y también clandestinamente por víctimas/testigos (*witness*). El poder simbólico e icónico de la fotografía permitiría, según Hirsch, esa *ilusión* de acceder al evento mismo. *Memoria, familia y fotografía*<sup>17</sup> son los tres conceptos, estructuras y dispositivos que le permiten a Hirsch dar contenido a la estructura intergeneracional de la postmemoria, que se resignifican en el marco

---

<sup>17</sup> Probablemente las producciones de intervenciones en el espacio público con fotografías de desaparecidos, que comenzaron, antes que desde una cultura visual o museográfica como un reclamo de parte de agrupaciones como las Madres de Plaza de Mayo, desde 1977, ha dado lugar a una interpretación y a la aplicación de la categoría de postmemoria, fuertemente atravesada por el rol de la fotografía, y “segunda generación”, para explicar producciones como las de Lucila Quieto, que se basa en la superposición fotográfica. Sin embargo, consideramos que se trata de una generalización que se produce sin tener en cuenta las diferencias respecto del concepto de trauma, y la experiencia vivida por la generación de los hijos en Argentina, durante la dictadura.

del *boom* que habría constituido el campo de los *Memory Studies*<sup>18</sup> y que, a su vez, desde una cierta acumulación de capital simbólico y cultural (fotos, museos, literatura testimonial, diarios) habría permitido la configuración de producciones como las de Spiegelman o Sebald.

Sin embargo, como demuestra una escucha atenta de los testimonios que, desde diferentes recursos narrativos y de representación, se ven y escuchan en documentales como *Nietos, (h)historias cotidianas, M, Los rubios* (que habría puesto en crisis los modos narrativos de representación más tradicionales),<sup>19</sup> la infancia y juventud de la generación de hijos de desaparecidos transcurrió en otra situación y contexto social y, sobre todo, desde otra experiencia. Porque, a diferencia de los padres de la segunda generación como los de Hirsch, aquello que provocó la desaparición de esta generación en Argentina fue que estaban o eran vinculados a la militancia política, incluso a la violencia, por lo tanto a muchos de estos hijos se les negaron, para protegerlos o por complicidad, los relatos acerca del destino de sus padres –lo que hemos mencionado como pacto denegativo– de los que algunos apenas conservaban alguna fotografía. Esto se acentúa mucho más en el caso de aquellos que fueron apropiados y que fueron considerados un “botín de guerra”.<sup>20</sup> Durante la infancia y primera juventud de esta generación no existió una documentación masiva de fotografías<sup>21</sup> –excepto aquellas que se mostraban en las marchas de agrupaciones como Madres de Plaza de Mayo–, museos o testimonios orales, excepto por el *Nunca Más* y el Juicio, que tampoco tuvo una circulación masiva<sup>22</sup> y que en todo caso no se enmarcarían en una “cultura visual” o museográfica, como la

---

<sup>18</sup> Hirsch identifica el campo de los *Memory Studies* con un desarrollo exponencial tanto en los espacios académicos, como en una popularización a través de las instituciones suplementarias (museos, performances, movimientos culturales y artísticos); expansión avivada por el recuerdo del caso límite del Holocausto y a través del trabajo de la segunda generación o la generación del “después”. En este sentido, la autora reúne, además de obras artísticas, los diversos nombres que han recibido estas formas de memoria como síndromes de algo tardío o “post” (“*post-ness*”), llamadas así por diversos autores: “‘*syndrome*’ of belatedness or ‘*post-ness*’; “*absent memory*”, “*inherited memory*,” “*belated memory*,” “*prosthetic memory*”, “*mémoire trouvée*”, “*mémoire des cendres*”, “*vicarious witnessing*”, “*received history*” (Hirsch, 2008: 105).

<sup>19</sup> Quizá en este sentido podría considerarse como postmemoria, en una dimensión muy laxa en relación a como lo utiliza Hirsch, de un relato postmoderno.

<sup>20</sup> Véase *Leyes: principales instrumentos legales sobre derechos humanos y memoria* (AA.VV., 2009) y “Acerca del silencio” (Edelman y Kordon, 2010a: 269).

<sup>21</sup> Difícilmente se podría considerar lo que algunos autores han llamado el “show del horror” como cultura de la memoria o *boom* de la memoria, porque precisamente ese modo de visibilización de cuerpos NN estaba más ligado a la representación de crímenes que figurarían en los policiales y no se relacionaban con las políticas de la memoria (Feld, 2002; 2004). Por otro lado las fotografías de personas desaparecidas que mostraban Madres y Abuelas, durante la dictadura, como hemos mencionado, no tenían que ver con una política o *boom* de la memoria, sino con un reclamo de justicia y aparición con vida.

<sup>22</sup> En todo caso lo que existió como un relativo “boom de la memoria” fue a través de relatos televisivos como el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) presentado en 1984 en la televisión abierta y los relatos producidos durante el juicio a los comandantes responsables de las violaciones a los derechos humanos, realizado en 1985. Pero, como señala Feld, los relatos televisivos se pliegan a las lógicas institucionales que acompañan estas acciones y dejan de lado las lógicas propias de la televisión, con la finalidad de generar un relato socialmente legítimo sobre la desaparición forzada. Luego se produciría una etapa de silencio relativo sobre el tema en el espacio mediático (1987-1994), concomitante a una etapa en la que el Estado se desen-

que caracteriza a las producciones de postmemoria.

Por lo tanto, como hemos mostrado, la aplicación de la categoría de postmemoria y la interpretación del trauma que supone<sup>23</sup> para clasificar obras de una “segunda generación”<sup>24</sup> debe pensarse con mayor rigor y cuidado, si es que se aplica, porque como conceptos no aluden sólo a análisis formales de films, sino a subjetividades y subjetivaciones que se construyen en torno a una generación que falta. Son los hijos de estos hijos, en todo caso, quienes constituyen una segunda generación y quienes habrán crecido en medio de políticas públicas de la memoria, en mayor o menor medida avaladas, politizadas, judicializadas o fetichizadas, pero que circulan en la esfera pública, o bien relatos familiares que no estén atravesados por miedos, ocultamientos, segregaciones, disociaciones y denegaciones vinculadas a las políticas represivas, aunque se produzcan en una sociedad donde la desigualdad, la pobreza y la exclusión siguen existiendo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana María. *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue, 2009
- Ciancio, María Belén. *Estudios sobre cine en Argentina. Una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos. 1983-2010* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013)
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- Edelman, Lucila y Kordon, Diana (2010) *Sur, dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*, Buenos Aires, Psicolibros
- Feld, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid, Siglo XXI
- Feld, Claudia (2004) *La television comme scène de la mémoire en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée des personnes* (Tesis doctoral). París, Université Paris 8

---

tiende de la tarea de investigar y juzgar los crímenes. Finalmente, se abriría un nuevo período en el cual surge otra configuración de la memoria de la represión en la Argentina. Este período comienza en 1995 con la aparición, en diversas emisiones televisivas, de ex militares que relatan su participación en acciones represivas. Durante esa etapa, la televisión interviene con sus propias lógicas y lenguajes, y se erige en “escenario de la memoria” (Feld, 2004).

<sup>23</sup> Estaríamos ante un núcleo epistemológico que psicoanalista y psiquiatras han diferenciado específicamente como situación traumática con distintas dimensiones: la participación directa, la presencia como testigo del hecho traumático y el conocimiento del mismo. Así, señalan Ledeman y Kordon: “Pensamos que el diferente grado de compromiso y exposición corporal, como así también el diferente grado de compromiso del aparato perceptual, puede incidir en la afectación posterior”. De este modo, el trauma es entendido como “cuerpo extraño” e inmerso en una lógica inter, trans y múltiple generacional. Las autoras afirman finalmente: “En cuanto a los hijos, entonces, también sufrieron directamente la afectación traumática y, además, son herederos de generaciones que vivieron el traumatismo” (Edelman y Kordon, 2010c: 278-287). Por otro lado, las características que Hirsch considera como propias de la postmemoria, en cuanto al síntoma, ya están descriptas en muchos trabajos sobre esta lógica de transmisión como la que describen N. Abraham y M. Torok en *L'ecorce et le noyau* (1978). La postmemoria supone una instancia de performatividad de la memoria, que se basaría en una no experiencia directa del trauma.

<sup>24</sup> Para un uso del concepto de “segunda generación” en un sentido diferente al que lo utiliza Hirsch, véase “Terrorismo de Estado: Segunda generación” (Bekerman *et al.*, 2010: 300).

Feierstein, Liliana Ruth (2012b) “Por una e(st)ética de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos”, en *Argentina. In: HeLix, Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, Vol.5, Heidelberg, 124-144  
Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997  
Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia, 2006

## FILMOGRAFÍA

*Los rubios*. Albertina Carri, Argentina, 2003, 89’.  
*M*. Nicolás Prividera, Argentina, 2007, 140’.  
*Papá Iván*. María Inés Roqué, Argentina- México, 2004, 55’.  
*Encontrando a Víctor*, Natalia Bruchstein, 2004