

## REPRESENTACIÓN, ESTÉTICA<sup>1</sup> Y PERFORMANCE. EL CARÁCTER ICÓNICO DE LAS IMÁGENES DE LOS DESAPARECIDOS

## REPRESENTATION, AESTHETICS AND PERFORMANCE. THE ICONIC CHARACTER OF MISSING PERSONS IMAGES

Rocío Zamora Sauma  
*Universidad de Costa Rica*

**Recibido:** 18 de enero, 2016 / **Aceptado:** 18 de marzo, 2016

**Resumen:** Frente a la continua afirmación de la irrepresentabilidad de los acontecimientos, me planteo la siguiente pregunta: ¿De dónde procede la afirmación del carácter inimaginable, irrepresentable, indecible de los procesos de genocidio del siglo XX? Para contestar a esta pregunta me refiero en una primera parte al carácter icónico de los retratos de los desaparecidos, para luego entender cuál es el marco sobre el cual se instala la afirmación acerca de lo irrepresentable.

**Palabras clave:** representación, irrepresentabilidad, índice, icono, memoria, performance, desaparecidos.

**Summary:** Against the continuous assertion of the incapability of represent events, I present the next question: Where does originate the idea about the unimaginable, irrepresentable, unspeakable character of the genocide processes of 20th century? To answer this question I expound, in the first part, the iconic character of the missing persons portraits, in order to understand the frame in which can be established the assertion about the irrepresentable.

**Keywords:** representation, unrepresentable, index, icon, memory, performance, disappeared.

---

1 Se entiende la estética según la definición de Jacques Rancière, “como un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible” (El reparto de lo sensible, 2009, Santiago, Chile: LOM ediciones, p. 10).

Únicamente los seres vivos  
son capaces de recordar

*Antropología de la imagen*  
Hans Belting

Lo que no se puede decir,  
no se puede callar.

*Historia y trauma. La locura de las guerras*  
Davoine y Gaudillière

### **Imagen icónica y retrato**

Desde sus orígenes, la fotografía ha sido tomada como un registro indexal, a saber, como «un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese Objeto» (Pierce, 1987, p. 2248). Su carácter de verdad está dado por el hecho de que se trata de una imagen de la realidad que guarda una relación de dependencia con los objetos fotografiados. Un icono, por el contrario, no supone, como afirma Pierce, la existencia de un objeto que lo afecte. Se trata, en palabras de Peirce, de «un signo que remite al Objeto que él denota, meramente por virtud de caracteres propios y que posee por igual tanto si tal objeto existe o no» (p. 2247). Además, afirma Peirce: «Cualquier cosa, sea una cualidad, un existente individual o una ley, es un Icono de algo en la medida en que es como esa cosa y es empleado como un signo de ella» (ídem). El icono, desde este punto de vista, se relaciona con su objeto porque funciona como signo de este. En síntesis, los iconos no mantienen una relación de causalidad con un objeto determinado, sino que se trata de inscripciones libres de esta causalidad objeto-representación (prueba).

Ciertamente, en sus inicios, las fotografías de los desaparecidos funcionaron como medios que permitían identificar a las personas desaparecidas, sin embargo, con el paso del tiempo estas imágenes fueron adquiriendo un sentido que no puede otorgarlo la sola insignia de la prueba, sino que se definen a partir de otros elementos. Ahora bien, la imagen de los desaparecidos guarda también este carácter indexal, pues es una prueba de la existencia

de estas personas que han desaparecido, por lo cual me planteo la siguiente pregunta: ¿Cómo y de qué manera puede la imagen de los desaparecidos constituir un signo icónico que juega con su pretensión indexal?

Tal como lo estudia Hans Belting (2010) en su libro *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, el icono medieval se configura a partir de lógicas externas a la imagen. Esto lo muestran los debates entre iconodulos e iconoclastas, donde se cuestionaba la capacidad de la imagen para revelar las sagradas escrituras, es decir, su capacidad para la conducción correcta del fiel hacia la pureza de la fe. La imagen por sí misma no podía mostrar los relatos a los cuales se refiere, esto implicaba que los iconos requiriesen de un marco de instrucción sobre su posible lectura, es decir, necesitaban de procesos de formación y sensibilización que dotaran a la imagen de su carácter aurático<sup>2</sup>. Así, afirma Belting, «el niño en el regazo de la madre y el hombre muerto en la cruz invitan al recuerdo de los dos momentos cardinales de una vida histórica (...) contienen un momento de la narración aunque no sean en sí mismas un relato» (2010, p. 19).

A esto añade Belting,

El presente se halla entre dos realidades de rango considerablemente más elevado: la autorrevelación pasada y futura de Dios en la Historia. El movimiento del tiempo entre estos dos polos se encontraba siempre presente en la conciencia. El recuerdo poseía, por ello, un carácter *retrospectivo* y, por extraño que suene, *prospectivo*. Su objeto no era solo lo *sucedido*, sino también lo que había sido *prometido*. Esta conciencia del tiempo se ha alejado mucho de nosotros fuera del ámbito de las religiones (p. 20).

Este carácter retrospectivo y prospectivo implicaba inscribir las imágenes en horizontes colectivos. Es en este punto donde se encuentra la imagen religiosa de los santos con la imagen de los desaparecidos, ambas viven, como dice Belting de los iconos bizantinos, «de su pretensión de historicidad, de la existencia de un cuerpo histórico» (2010, p. 19). A pesar de que la imagen de los desaparecidos sea una imagen secular que no tenga

2 Como señala Belting, a partir de Walter Benjamin, la auratización se da por una «aparición única de una lejanía, por muy cerca que pretenda estar» (Belting, 2010, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño). Madrid: Akal, p. 135). Esta lejanía, para Belting, apela a lo «inaccesible».

que ver con ninguna revelación de Dios en la Historia, los retratos de los desaparecidos también funcionan gracias a su *señalamiento retrospectivo*, en cuanto recuerdan los acontecimientos que dieron lugar al terrorismo de Estado en los distintos países y contextos sociopolíticos. También evidencian un *carácter prospectivo* en cuanto se forjan en vistas a propiciar un espacio de liberación. Se hace presente también en un ámbito fuera de las religiones, en un espacio que no es religioso pero sí sagrado, desplazándose hacia el ámbito de la exposición pública. Este desplazamiento es posible porque lo religioso en las sociedades modernas lo ocupa la promesa republicana. Es en este sentido que las imágenes de los desaparecidos son imágenes religiosas y políticas, como los iconos medievales, aunque evidentemente no se trate de los mismos iconos, ni movilicen los mismos afectos. No obstante sí se constituyen por una relación con el pasado y con una promesa. Las madres todavía esperan a los desaparecidos. Todavía los buscan en el desierto, como muestra Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2010) o Uli Stelzner en *La Isla. Archivos de una tragedia* (2009).

En su carácter retrospectivo y prospectivo, las imágenes de los desaparecidos configuran un *exempla* o un modelo en sí mismas. Tal como lo afirma Belting: «Al venerar la imagen, se hace un ejercicio de memoria de naturaleza ritual» (2010, p. 23), pues el santo se venera a partir de motivos oficiales, según un «programa establecido y en una fecha determinada. Esta práctica recibe el nombre de culto» (ídem)<sup>3</sup>. Yo no hablaré de culto, pero sí de espacios performáticos que son posibles gracias a estrategias de memoria colectiva:

La memoria es una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. A través de la «performance» se transmite la memoria colectiva.

3 En el siglo VIII se sitúa este primer momento de esta «historia externa del icono», cuando se prohíben los iconos por vía legal y cuando, después de un periodo convulso, terminan por ser oficialmente admitidos. Aún estos iconos no tienen una forma única, sino que albergan «la imagen conmemorativa ideal y el anhelo de un tipo de imagen imperecedero» (Belting, 2010, Imagen y culto. *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño). Madrid: Akal, p. 39). En estos tres periodos, la «historia formal del icono se desarrolla en el marco de la historia del arte de la Antigüedad tardía y bizantina» (p. 40) y el icono será el tipo de imagen que va a permitir traducir la antigua imagen de culto. Es decir, que hay algo que el icono toma de la imagen de culto típica de la antigüedad tardía, pero que se diferencia en cuanto a la propia naturaleza del culto, sobre todo por la vía del distanciamiento, con la figuración de la imagen arquetípica. «La belleza fue regularizada de tal forma que se opusiera a cualquier materialismo del uso de la imagen, abriendo las puertas a un mundo espiritual que los bizantinos denominaban “noético” para diferenciarlo de la experiencia “física”» (p. 41).

Performance, término derivado de la palabra francesa ‘parfournir’ significa realizar o completar un proceso (Taylor, 2007, parr.1).

Otro de los elementos que acercan la imagen medieval a la imagen de los desaparecidos es su origen funerario. La imagen votiva, de acuerdo a los estudios de Belting, tiene sus raíces en los sepulcros, pues «a partir del homenaje privado a los difuntos se desarrolló la veneración pública de los santos» (2010, p. 117).

En este sentido, la veneración de los desaparecidos es uno de los casos que nos permite constatar la continuidad de la experiencia religiosa medieval en la experiencia moderna. Han ocurrido varios desplazamientos importantes, son el Estado y la lógica del mercado los que ejercen la capacidad de autoridad que antes tenían la Iglesia y el Imperio. Tampoco los retratos de los desaparecidos provienen de la institución hegemónica, la Iglesia en la Edad Media, el Estado y el Mercado en la actualidad; no obstante lo que sí se preserva es este doble carácter de la imagen, retrospectivo, en cuanto es una imagen de *lo sucedido*, a la vez que permite traducir el lugar de la promesa y de la liberación.

Al contrario de los iconos medievales, donde cada figura tiene su papel en el seno de la iconografía medieval, los retratos de los desaparecidos se presentan como una misma figura. Ciertamente cada retrato reenvía a una historia de vida determinada, a una falta en un espacio familiar y social privado, empero, en el plano de la sociedad, estas imágenes no pueden evocar cada caso particular, sino que señalan una situación que funciona como estructura arquetípica en el sentido de un prototipo dentro de marcos de memoria colectiva (Halbwachs, 2004). Solamente a partir de la repetición es que la imagen puede devenir un icono y esta repetición<sup>4</sup> es lo que lleva a la configuración del carácter ritual de la imagen de los desaparecidos.

Así, tanto la imagen medieval requería de las celebraciones y los ritos para completar el proceso de memoria de los iconos como las fotografías de los desaparecidos requieren de la puesta en escena actual de las acciones

4 Por otro lado, la imagen icónica requiere ser repetida para que en ella se tradujera la pretensión de verdad teológica. Lo auténtico es el arquetipo y, en este sentido, cuando se llegaba a una «forma auténtica» entonces esta debía repetirse para constituirse en un modelo. A esta estrategia Belting la denomina «el dogmatismo conservador de la pintura de iconos» (2009, p. 30), por simbolizar «ideas de orden firmes que obligan a una estandarización de su apariencia» (p. 41).

colectivas donde se movilizan estas fotografías. Este es el caso de las Madres en Argentina, quienes circulaban con las fotografías en sus cuerpos, como hoy marchan los mexicanos con los 43 normalistas desaparecidos. Ambas acciones realizan y completan los procesos. Es decir que los iconos solamente se pueden constituir en procesos colectivos donde convergen ritos, estrategias visuales, enunciados, a saber, *performances*.

Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011), en su texto «"Usted está aquí": el ADN del performance», han estudiado el caso del funcionamiento de las estrategias performáticas a través de las cuales se transmite la memoria traumática de las Madres de la Plaza de Mayo a los Hijos: «Abuelas, madres, "desaparecidos" e hijos establecen una cadena dentro y a través de la presentación y representación» (p. 419). Los Hijos han configurado estrategias estéticas que permiten ubicar un proceso de memoria colectiva. Los Hijos afirman: «Si no hay justicia, hay escrache» (*Los escraches, scracè, expectorar, 'exponer'*). Utilizan nuevamente las fotografías, aunque no ya las de los desaparecidos, sino las de los criminales: los exponen a la luz pública. De esta manera, dicen Taylor y Fuentes,

Las imágenes son íconos que dan testimonio de un modo singular de la presencia sensible tomado de otras maneras con ideas e intenciones que disponen los datos de la experiencia sensible. 'Aquí estoy', 'Aquí estamos', 'Aquí estáis', las tres categorías de la exposición son prueba de una co-presencia originaria de los hombres y las cosas, de las cosas entre ellas y de los hombres entre ellos (2011, p. 43).

El reclamo por la vuelta con vida de los desaparecidos, es decir, el seguir afirmando a los desaparecidos y no a los muertos, tiene que ver con la negativa de adecuar el lenguaje a una «realidad», para utilizarlo como vehículo político dentro de situaciones institucionales determinadas. Las Madres de la Plaza de Mayo no podían enunciar que estaban muertos, pues enunciar la muerte era cerrar un caso, era rendirse, devolver el poder adquirido. Afirmar que «están muertos» era recusar la posibilidad de las responsabilidades. La consigna «aparición con vida» fue una forma de oponerse al régimen donde se afirmaba «la muerte sin explicación y sin responsables».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En la serie *Las Madres de la Plaza de Mayo. La Historia* (TV pública Argentina 2015) Evil Beba de Petrini afirma: «Es un cuestionamiento político muy fuerte, un cuestionamiento al sistema, y también está porque

Aceptar la muerte, como dice Hebe de Bonafini en la serie antes citada en la nota al pie de página, «era enfrentarse con la sociedad, que estaba deseando que estuvieran todos muertos» para que, como señala, se terminara todo, para que «no nos acordemos de más nada (...) Pero el pañuelo blanco (que llevan las madres en la cabeza como símbolo) no va a ir nunca a un cementerio. Tiene que ver con la vida y no con la muerte» (TV pública Argentina 2015). De la misma forma, cuando gritan en México «vivos se los llevaron, vivos los queremos» instalan un espacio performativo donde se transmite la memoria colectiva en el espacio latinoamericano.

La reivindicación de «devolver con vida a los desaparecidos», que enunciaban las Madres de la Plaza de Mayo o que anuncian los mexicanos a través de Ayotzinapa, revela el carácter performativo de este enunciado.

Así, como expresa Erika Fischer-Lichte (2011),

Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social. Con ella no solo se lleva a cabo la unión matrimonial, sino que al mismo tiempo también se realiza escénicamente (p. 49).

Es por medio de la realización escénica que *los retratos de los desaparecidos* en Argentina se han instalado como un momento ejemplar de cómo se puede construir un régimen de representación estético-político. El uso de las imágenes de los desaparecidos en América Latina configura una estrategia para la construcción de «repertorios», los cuales, en términos de Diana Taylor y Marcela Fuentes, refieren a los espacios sociales donde se exhibe el archivo: «El repertorio almacena y recrea la memoria “encarnada” —los

---

nadie se hace cargo, nadie se hace jurídicamente ni humanamente cargo de la desaparición de nuestros hijos, entonces las madres dijimos si nosotras aceptamos la muerte, los matamos nosotras». Una de las diferencias entre los bandos que se divisaron entre las Madres de la Plaza de Mayo radica en la afirmación del carácter individual de los desaparecidos y el carácter político de la lucha: «Nosotras no queremos la lucha individual, ni la identificación. Lo que hay que identificar es el proyecto político de estos tipos (los militares que gobernaron entre 1976 y 1983)», dice la presidenta de la asociación. Es una conducta propia del capitalismo, de individualizar para hacer perder fuerza al colectivo» (Hernández, 2012, ¿Por qué hay Madres de Plaza de Mayo que no buscan a sus hijos? Argentina: *BBC Mundo*, part. 24).

estremecimientos traumáticos o catárticos, gestos, movimientos orales, bailes, canciones—, en resumen, todos los actos que suelen considerarse de conocimiento o “en vivo”, efímero, no reproducible» (2011, p. 416).

De acuerdo con esto, los iconos solamente pueden constituirse como tales si existen prácticas colectivas a través de las cuales adquieren su significado, es decir, que logran evocar una historia común a la vez que permiten pensar en otros espacios de sociabilidad posibles.

### Lo irrepresentable

Ahora bien, si las imágenes de los desaparecidos solamente pueden tomar su sentido a partir de marcos lingüísticos, institucionales y sociales, entonces ¿por qué se afirma el carácter inimaginable, irrepresentable, indecible de los procesos de genocidio en el siglo XX?

La cuestión de la irrepresentabilidad ha sido constantemente planteada sobre todo en el contexto posterior a las dos Guerras Mundiales. Por ejemplo, Marc Augé, al recordar la repugnancia que sentía su abuelo al recordar la vida de las trincheras, afirma lo siguiente:

La huella de una misma convicción: que quienes no han sido víctimas del horror no pueden imaginarlo, por más voluntad y compasión que pongan (...) La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado, o mejor (pero sólo los supervivientes podrían hacerlo y son cada vez menos numerosos) por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable. Pero la memoria oficial necesita monumentos: estetiza la muerte y el horror (1998, p. 102).

Con estas palabras, Augé plantea varios de los ejes problemáticos bajo los cuales se ha discutido la cuestión de los procesos de memoria respecto de las prácticas genocidas durante el siglo XX. Por un lado, la imposibilidad de representación del horror y su carácter innombrable e inimaginable. Por otro lado, la estrategia de la memoria oficial de crear monumentos para apaciguar el carácter vigilante.

En esta misma línea, el periodista argentino Alejandro Kaufman (2012) también afirma que «la verdadera magnitud del mal del que es tanto

responsable Videla como jueces, empresarios, políticos, dirigentes sindicales, eclesiásticos, profesores... se torna irrepresentable» (p. 35).

Al afirmar que hay acontecimientos que son irrepresentables, entonces se estaría planteando que hay otros que sí lo son. ¿Qué es lo que no permite que ciertos acontecimientos puedan encontrar espacio dentro de la representación? ¿Es por la naturaleza misma de la representación o por la naturaleza del acontecimiento?

Ciertamente los procesos genocidas del siglo XX son acontecimientos de los que difícilmente podremos tener una «representación adecuada» de lo que realmente sucedió. Ahora bien, esta incomunicación solamente es posible si se piensa un ámbito donde la comunicación sí funcione, es decir, donde se pueda dar una adecuación entre el orden de la significación y el orden de las cosas. Cuando se piensa en el carácter de lo irrepresentable de ciertos acontecimientos se hace referencia tanto al orden del acontecimiento como a la capacidad de la representación para poder decir esos acontecimientos. Es decir que si pensamos desde la suposición de la transparencia de la comunicación, entonces también deberíamos negarles a quienes vivieron en carne propia estos dramas el que puedan evocar legítimamente sus vivencias, pues la memoria también es cruel y reconstruye todo suceso. Frente a esta sospecha tendría que plantear que dentro de este régimen todo se vuelve irrepresentable.

Como bien apunta Rancière (2011), se trata de un «uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable» (p. 119), que tiene sus raíces en una interpretación, que podemos llamar negativa, del pensamiento filosófico de la modernidad, específicamente de la concepción kantiana de lo sublime,<sup>6</sup> donde no existe ninguna imagen que pueda adecuarse a las ideas de la razón. Ninguna imagen podría, según esto, ser adecuada o *digna* de ser representada para adecuarse a lo *absolutamente grande*, es decir, al horror del genocidio. Se trata, como sostiene Jacques Rancière, de un «problema de reglaje de

6 Kant define el sentimiento de lo sublime como «un sentimiento de displacer que surge a partir de la falta de adecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes por medio de la razón» (Kant, 2003, *Crítica del discernimiento* (ed. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas), Madrid: Mínimo transito, Ak. V 257, B97). Kant nos habla de una violencia de la razón que tiene por fin «ampliar adecuadamente su auténtico ámbito (el práctico) y para asomarla al infinito que es para aquélla un abismo. De hecho, sin el desarrollo de ideas morales, aquello que preparados por la cultura llamamos sublime, sería para el ser humano tosco, algo meramente espantoso» (Ak. V 265, B11).

la distancia representativa» (2011, p. 121), donde esta es tomada por los «problemas de imposibilidad de la representación» (ídem).

A propósito del concepto de lo sublime en Kant, Deleuze y Guattari (2005) señalan cómo este concepto fue el que desencadenó la superación de los límites de las facultades. Y Deleuze afirma en su texto crítico sobre la obra kantiana,

[Es] lo informe o lo desforme (la inmensidad o la potencia). Todo sucede entonces como si la imaginación estuviera confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar su máximo, soportando una violencia que la lleva a la extremidad de su poder (2008, p. 73).

La interpretación de Deleuze y Guattari y de Rancière sobre el concepto de lo sublime no es negativa, sino afirmativa. Esto quiere decir que no se quedan en la negativa de la representación, sino que afirman el carácter positivo de este *desacuerdo*, el cual provoca precisamente la liberación del uso empírico de las facultades: se trata del momento en el cual podemos sentir que no nos encontramos determinados de la misma forma que el reino de la naturaleza, sino que podemos preparar otras condiciones en la sociedad. Este desacuerdo es lo que permite entender el carácter político de la representación. Si afirmamos la irrepresentabilidad de los acontecimientos, entonces, como señala Rancière, se daría una *hiperbolización* donde «se pone todo un régimen del arte bajo el signo del terror sagrado» (2011, p. 143). Constituiría lo que no puede ser enunciado, ni imaginado.

Contra esta operación, Hannah Arendt (2008), en su texto *Las técnicas de las ciencias sociales y el estudio de los campos de concentración*, afirma que una de las «suertes» de los nazis residía en que su empresa era tan atroz que difícilmente la creeríamos. Se trataba de una experiencia de dominación total en donde el olvido formaba parte del exterminio. Georges Didi-Huberman (2003) retoma este argumento de Hannah Arendt con el objetivo de señalar nuestro *deber* de imaginar el infierno en Auschwitz, pues de lo contrario contribuiríamos al exterminio. Esto me lleva también a señalar que los procesos históricos no terminan con el fin de una guerra ni con la clausura de los campos de concentración en un lugar determinado. Todo proceso genocida tiene un efecto sobre la configuración de las relaciones

humanas, pues destruye los vínculos de cohesión entre los diferentes grupos de una sociedad (Halbwachs, Feierstein). En este sentido, el deber de imaginar lo que pasó, el deber de volver imaginable lo unimaginable, adquiere un sentido político: solamente a partir de un proceso tal se pueden volver a construir los lazos de cohesión entre los diferentes grupos de la sociedad. Esto lo entendieron las Madres de la Plaza de Mayo. El desacuerdo entre lo imaginable y lo unimaginable solo podía implicar la reacción al orden de censura y clausura mimética.

Es en este sentido que Rancière critica la lectura de Lyotard respecto de lo sublime, pues este estaría revitalizando el sistema de racionalización que, desde Kant, la filosofía post-estructuralista habría intentado refrenar. Vuelve a pensar la representación estética como una representación siempre *confusa*.

Por el contrario, la determinación antropológica de la *Crítica del discernimiento* de Kant pretende introducir la libertad como condición suprema de posibilidad del sujeto, en donde convergen política y ética en el espacio de la estética. Esto para Rancière es fundamental, pues implica que la representación no debe reducirse a una única relación entre mostración y significación:

Este concepto no tiene contenido determinable, sino el puro concepto de la separación del régimen representativo. Expresa la ausencia de una relación estable entre mostración y significación. Pero este desreglaje se da en el sentido no de menos sino de más representación: más posibilidades de construir equivalencias, de hacer presente la ausencia y de hacer coincidir el reglaje particular de la relación entre sentido y sin-sentido con un reglaje particular de la relación entre presentación y retirada (2011, pp. 142-143).

Con ello Rancière afirma que en este «régimen estético del arte (...) no hay más límites intrínsecos a la representación» (2011, p. 143). El horror puede ser representable, porque la representación ya no implica la expectativa por una transparencia hacia un mundo que se encuentra frente a nosotros como una realidad estable. En este régimen estético «lo que se revoca, al mismo tiempo que el espacio específico de la visibilidad del poema, es la separación representativa entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones» (p. 131). Se rompe el deseo de configurar un lenguaje que pueda ser *natural* o *adecuado* a los acontecimientos excepcionales tales como

Auschwitz o los procesos genocidas en el centro y sur de América. También se rompe con la expectativa de crear un lenguaje que pueda ser específico de las artes. En este sentido, decir que no hay una frontera clara entre el orden de la representación y el de otras esferas de la experiencia pone en escena la medialidad como estructura misma de las relaciones. Desde esta perspectiva, los procesos de memoria sobre las atrocidades cometidas en el pasado y en el presente pueden encontrar una salida al círculo vicioso de lo irrepresentable.

Es en este mismo sentido que se afirma la posibilidad de representación del horror, de aquello que caía en el espacio de lo irrepresentable y lo indecible. Así la pregunta que formulaba antes deja de tener sentido, pues la naturaleza del acontecimiento es la naturaleza de nuestra representación. Ahora bien, al afirmar lo anterior ¿caemos en una suerte de idealismo radical? Según lo que señalé en la primera parte, no, pues lo que se trata de afirmar es que el espacio de la representación se ubica justamente en los espacios colectivos en donde se disputan «las verdades». Las Madres en Argentina constituyen una de esas redes que, como hemos visto, se han planteado como una estrategia política frente a la muerte y al olvido. No les interesa adecuar sus experiencias, sino producir una experiencia colectiva distinta.

Además, como señala Rancière, solamente en el espacio del aquí y del ahora es posible representar el horror, al marcar la distancia y la diferencia entre ese espacio del ayer y el del hoy, que es la realidad *hic et nunc*: «No hay irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Sólo hay opciones. Opciones del presente contra la historización. Opciones de representar la contabilidad de los medios, la materialidad del proceso, contra la representación de las causas» (2011, p. 136).

La imposibilidad de representar se sitúa así como el aliado del olvido. Como dicen Taylor y Fuentes, «la estrategia de emplear fotografías de los desaparecidos, común a estos movimientos, es asimismo una manera de destacar, más que rellenar, esos espacios vacíos creados por la desaparición» (2011, p. 419).

La imagen icónica de los desaparecidos es una «opción» frente a este hueco negro. También lo son, por ejemplo, las estrategias de los artistas Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. Estos artistas trabajan sobre el carácter evasivo de la memoria a partir de estrategias propias del régimen estético de las artes. Con el *Monumento contra el fascismo* (Hamburgo) estos artistas construyen

una columna de 2 metros de ancho y 12 metros de altura de acero galvanizado cubierta de plomo, donde se van a realizar 70 000 firmas de sobrevivientes del Holocausto. Para ello, los artistas lanzaron la siguiente invitación:

Invitamos a los ciudadanos de Hamburgo, y visitantes de la ciudad, a poner sus nombres junto a los nuestros. Al hacer esto, nos comprometemos a estar vigilantes. Cuantos más nombres cubran esta columna de 12 metros de alto, ésta irá gradualmente hundiéndose en el suelo. Un día ésta desaparecerá por completo, y el sitio del Monumento de Hamburgo contra el Fascismo estará vacío. Al final solamente seremos nosotros quienes podamos pararnos contra la injusticia.<sup>7</sup>

La columna se terminó de hundir en el año de 1993, dejando únicamente un cuadrado en el suelo. Otra obra de Gerz, *Monumento contra el racismo*, consistió en 2 146 adoquines grabados con los nombres de los cementerios judíos que se encontraban en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial. El camino que conforman estos adoquines lleva al Castillo de Saarbrücken, el cual fue ocupado por la Gestapo durante la guerra. Hoy esta plaza ha sido nombrada la Plaza del Monumento Invisible (*Platz des unsichtbaren Mahnmals*). Sus insignias se encuentran boca abajo. Frente a ello, dice Gerz, «este monumento no es afable. No es terapéutico. No colabora con el trabajo de duelo. Clava bajo los pies de los ciudadanos, todos los días, de la mañana a la noche, en el corazón de una ciudad: “Véase sobre qué está edificada Alemania”» (cf. Nielsen, 2008).

Tanto los desaparecidos como las distintas obras de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz son un ejemplo de distintas estrategias visuales que intentan derribar el terreno propio de *clausura mimética*, como la llama Rancière, para dar paso a la cuestión de *hacer presente la ausencia, de hacer coincidir el reglaje particular de la relación entre sentido y sin-sentido*.

Ahora bien, podríamos pensar que esto es claro para el régimen estético de las artes, con artistas como Gerz y Shalev-Gerz, o con la serie *Ausencias* de

7 Traducción propia. Texto original: “We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here next to ours. In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12-metre tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely, and the site of the Harburg Monument against Fascism will be empty. In the end it is only we ourselves who can stand up against injustice.” (Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus*, parr.3). Esta columna fue inaugurada el 10 de octubre de 1986 y desaparecida el 10 de noviembre 1993. cf. las palabras del artista en su sitio web: <http://www.gerz.fr/>.

Gustavo Germano<sup>8</sup> en Argentina, pero que no es pensable para los retratos de los desaparecidos, pues estas fotografías provienen de distintos ámbitos del espacio público y de la lucha política (no del arte). Esto supondría tanto un prejuicio respecto a las artes como un prejuicio respecto al espacio de lo político: a saber, que ambos suponen lógicas específicas (el problema de la autonomía), como ya lo señalé.

Como sostiene Rancière, en los campos de exterminio,

La experiencia externa de lo inhumano no conoce ni imposibilidad de representación ni lengua propia. No hay una lengua propia del testimonio. Allí donde el testimonio debe expresar la experiencia de lo inhumano, encuentra naturalmente un lenguaje ya constituido del futuro inhumano, de la identidad entre sentimientos humanos y movimientos inhumanos. Es el lenguaje mismo por el que la ficción *estética* se opone a la ficción *representativa*. Y se podría decir, en última instancia, que lo irrepresentable radica precisamente allí, en esa imposibilidad de una experiencia de expresarse en su propia lengua. Pero la marca misma del régimen estético del arte es esa identidad del principio de lo propio y de lo impropio (2011, p. 134).

Contra este supuesto de que el arte afirma un régimen estético de representación que no puede pensarse en otras esferas, es decir, contra la autonomía del arte, es que he querido pensar estos retratos como imágenes icónicas que involucran formas performativas bajo las cuales se completan los procesos de memoria colectiva, como sucedió en el contexto medieval con los iconos bizantinos. Es decir, que el icono no puede constituirse sin espacios sociales que lo completen. Sostengo entonces que la imagen de los desaparecidos funciona como un *repertorio* (Taylor), como forma de *memoria colectiva* (Halbwachs) y *comunicativa* (Jan Assman 2011 y Aleida Assman 2008), como «una forma de reparto de lo sensible» (Rancière, 2009, p. 14), como un «sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas» (p. 9). La construcción de la comunidad pasa por estos repartos, donde las imágenes, lejos de ser objetos transparentes y completos, son vehículos por medio de los cuales pasan los afectos, donde se juegan los

8 Sitio web del artista: <http://www.gustavogermano.com/>

procesos rituales que definen a los colectivos (grupos sociales). Los desaparecidos son una estrategia estético-política mediante la cual el cuerpo del desaparecido pueda sobrevivir.<sup>9</sup>

Como dice Feierstein (2012), en su texto *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, para que algo desaparezca otra cosa debe ocupar su lugar. De esta manera, frente a los vacíos que dejaban los desaparecidos, lo que se instalaba y se instala son las imágenes de los desaparecidos. Esta estrategia impide que desaparezcan como forma de representación y evocación. Los desaparecidos no se encuentran en las imágenes, sino que son vehículos de quienes desaparecen. Las imágenes son medios y no fines. No tienen significado, sino que permiten construir redes afectivas y semánticas, pero porque conducen estas redes, no porque ostenten significados o afectos. Finalmente, la posibilidad de los iconos y de la representación se encuentra fuera de las imágenes, en los vínculos sociales.<sup>10</sup>

## Referencias

- Arendt, H. (2008). *Las técnicas de las ciencias sociales y el estudio de los campos de concentración. Ensayos de comprensión: 1930-1954* (trad. Agustín Serrano de Haro). Madrid: Caparrós editores.
- Assman, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, media, archives*. N.Y.: Cambridge University Press.

9 En el caso de la imagen contrarreformista, por ejemplo, dice Belting, «el culto de la imagen se convirtió también en un acto de desagravio y reparación; cada nueva imagen ocupaba simbólicamente el lugar del que había sido retirada otra imagen antigua» (*Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño), 2010, Madrid: Akal, p. 11). La estrategia contrarreformista de las imágenes afirma que la única manera de que lo desaparecido no desaparezca es mediante el emplazamiento de una estrategia nueva que, de alguna manera, evoque la anterior. La cuestión aquí es preguntarnos ¿en qué sentido es nueva o tiene la fuerza de evocar a la imagen anterior? En el caso de la contrarreforma, la imagen que se emplaza es la imagen de María, que simbolizaba además la diferencia doctrinal respecto de los protestantes, a la vez que mostraba la antigüedad de la tradición, ahora católica. Dicen Taylor y Fuentes, «la estrategia de emplear fotografías de los desaparecidos, común a estos movimientos, es asimismo una manera de destacar, más que rellenar, esos espacios vacíos creados por la desaparición» (*Estudios avanzados de performance*, 2011, México: FCE, p. 419).

10 La «nada», dice Bergson, «exprimerait simplement ce qui est et ce qu'il perçoit; or ce qui est et ce qu'on perçoit, c'est la *présence* d'une chose ou d'une autre, jamais l'*absence* de quoi que ce soit. Il n'y a d'absence que pour un être capable de souvenir et d'attente» [expresaría simplemente lo que es y lo que se percibe; ahora bien, eso que es y que percibimos, es la presencia de una cosa o de otra, jamás la ausencia de cualquier cosa. No hay ausencia sino para un ser capaz de recordar y de esperar] [*traducción propia*] (*L'évolution créatrice*, 2003, Paris: Puf, p. 281).

- Assman, J. (2008). "Communicative and Cultural Memory". Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, pp. 109-118. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido* (trad. Mercedes Tricás P. y Gemma Andjújar). Barcelona: Gedisa.
- Belting, H. (2010). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño). Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (2008). *La philosophie critique de Kant*. Paris: Puf.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: FCE.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (trad. Diana Gonzalez y David Martinez). Madrid: Abada.
- Gerz, J. (1986). *Mahnmal gegen Faschismus*. [Monumento]. Recuperado de [http://www.jochengerz.eu/html/main.html?res\\_ident=5a9df42460494a34beea361e835953d8&art\\_ident=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc](http://www.jochengerz.eu/html/main.html?res_ident=5a9df42460494a34beea361e835953d8&art_ident=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc)
- Germano, G. Ausencias [Proyecto fotográfico] Recuperado de <http://www.gustavogermano.com/>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, V. (30 de abril, 2012). *¿Por qué hay Madres de Plaza de Mayo que no buscan a sus hijos?* Argentina: BBC Mundo. Recuperado de [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/04/120426\\_argentina\\_madres\\_plaza\\_mayo\\_vh.shtml](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/04/120426_argentina_madres_plaza_mayo_vh.shtml)
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento* (ed. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas). Madrid: Mínimo Tránsito.
- Kaufman, A. (2012). *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nielsen, G. (7 de diciembre, 2008). Todo está escrito en la memoria. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4977-2008-12-07.html>
- Peirce, Ch. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, Chile: LOM ediciones.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes* (trad. M. Gajdowski). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sachse, R. (Productora) y Guzman, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la Luz*. [Documental]. Francia/Alemania/Chile: Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions.
- Solomun, Z. y Stelzner, U. (Productores) y Stelzner, U. (Director). (2009). *La Isla. Archivos de una tragedia*. [Documental]. Alemania/Guatemala: Telesur.
- Taylor, D. (2007). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectaculo-de-la-memoria-trauma.html>
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.
- TV pública Argentina. (2015). *Las Madres de la Plaza de Mayo. La Historia*. [Serie documental]. Recuperado de <http://www.tvpublica.com.ar/programa/madres-de-plaza-de-mayo-la-historia-2/>