

Exploración artística desde el silencio político. Memorias sobre el pasado reciente desde la mirada de la generación posdictadura

Artistic exploration from political silence. Memoirs
of the recent past from the perspective of the
post-dictatorship generation

Francesca Cassariego¹

Resumen

A través de este artículo se busca explorar la relación entre memoria y justicia en Uruguay, haciendo énfasis en las memorias relacionadas al terrorismo de Estado (1968-1985) y su representación desde el arte. Desde un abordaje subjetivo y transdisciplinario propongo reflexionar sobre el valor de las memorias, así como sobre la importancia y relevancia de su transmisión. A su vez, se procura visualizar la relación entre las narrativas de la memoria y la justicia transicional con foco en el papel del arte para la construcción de sentidos. Para ello, tomaré como ejemplo mi práctica artística.

Palabras clave: memoria, transmisión, arte, representación

Abstract

This article will seek to explore the relationship between memories and justice in Uruguay, with an emphasis on the memories related to state terrorism (1968-1985) and its representation in art. From a subjective and transdisciplinary approach, I propose to reflect on the value of memories, as well as the importance and relevance of their transmission. In turn, an attempt is made to visualize the relationship between the narratives of memories and transitional justice with a focus on the role of art for the construction of meanings. For this, I will take my artistic practice as an example.

Keywords: memory, transmission, art, representation

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

¹ Facultad de Artes, Universidad de la República. ccfrancesca@gmail.com

Lo que debemos enfatizar es la necesidad de conectar lo enterrado (lo no-sincrónico), lo descalificado (lo menor) y lo que aún está por venir (lo utópico, o mejor, lo deseado) en prácticas culturales concertadas. Puesto que finalmente será esta asociación la que pueda resistir la cultura mayor, sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas y su historia oficial

Foster, 2001, p. 112

Introducción

El siguiente artículo busca poner en debate las problemáticas de la representación en relación con las violencias ejercidas contra niños/as por el terrorismo de Estado, para lo cual, tomaré como base mi experiencia. Por tanto, comenzaré por contextualizar tanto aspectos históricos nacionales como biográficos en pos de visualizar esta relación entre lo particular y lo general, así como el cruce entre las memorias personales y las colectivas.

Para avanzar en el tema se seleccionan algunas reflexiones en torno a la relación entre arte y política, haciendo énfasis en el vínculo entre las narrativas de memoria y la justicia transicional elaborado por Francesca Lessa (2016). Se visualiza cómo las políticas del silencio en Uruguay han marginado durante muchos años a algunos actores complejizando así su reappropriación en la construcción de sentidos sobre el pasado violento de nuestro país.

Se busca a su vez, poner en evidencia la necesidad de una habilitación social para el uso de la palabra, así como la necesidad de colocar en el espacios público las vivencias traumáticas de manera de resignificarlas, y así, convertirlas en una experiencia del presente que libere la carga del pasado. Siguiendo, se describe la generación a la que pertenezco con la intención de mostrar sus particularidades.

Para finalizar, se plantean reflexiones en torno a la trasmisión intergeneracional de la memoria como una necesidad y la acción política desde la práctica artística como camino. El artículo cierra con la presentación de una propuesta artística personal en la que se exploran estas temáticas. Una investigación —en curso— desde el campo artístico que busca poner en valor los relatos de actores sociales víctimas del terrorismo de Estado aún no presentes en las narrativas de la memoria.

Contexto nacional

En Uruguay y América Latina entre la década del setenta y la del ochenta —países antes, países después— se vivió una época marcada por dictaduras militares que impusieron como práctica la violencia de Estado, una situación de represión que rebasó lo imaginable. La violencia desatada en nombre de la paz y la seguridad nacional se compara a la situación vivida por los judíos en la época del nazismo. De esta manera, que muchos de los estudios sobre memoria partan de profesionales investigadores/as y pensadores del horror

del Holocausto y pueden traspasarse perfectamente a este territorio, no sin tener antes en cuenta sus singularidades.

Como respuesta a estas experiencias, se ha desarrollado un campo de estudio transdisciplinario que desde diversas áreas generan insumos para pensar sobre las memorias y su transmisión, así como a los usos políticos del pasado marcado por la violencia de Estado (Allier, 2010). La representación del horror ha sido tema de numerosas investigaciones (Didi-Huberman, 2004; Nancy, 2006; Levi, 1963), así como de propuestas artísticas como el *Monumento invisible* de Jochen Gerz o la película *Shoah* de Claude Lanzmann, por nombrar solo algunos. De todas maneras, cabe destacar que las realidades vividas en un continente y otro, pueden ser igualmente horribles, pero tienen particularidades que es importante considerar.

Es relevante mencionar que en Uruguay el uso del término *pasado reciente* hace referencia al período histórico comprendido desde principio de los años sesenta hasta mediados de los ochenta. Este término no indica únicamente el período de la dictadura civil-militar (1973-1985), sino también a la década anterior en la cual existió una gran conflictividad política la cual generó situaciones de violencia extrema y de completa violación a los derechos individuales, tanto por parte del Estado, como de grupos armados de la sociedad civil (De Giorgi, 2018, p. 69).

Por otro lado, se tomará en cuenta el terrorismo de Estado como el período marcado entre 1968 (año en que se ponen en práctica las Medidas Prontas de Seguridad, MPS) y 1985 (año que marca el fin de la dictadura). Con este cometido se utiliza la definición de víctimas propuesta en la Ley de Reparación Integral (n.º 18.596) (Uruguay, 2009),² donde se hace una distinción entre víctimas del terrorismo de Estado —en referencia al período dictatorial— y víctimas de la actuación ilegítima del Estado —en alusión a los años previos, desde junio de 1968 hasta junio de 1973—. En este artículo, sin embargo, se unifican ambos períodos y son estas las fechas que se tomarán en cuenta para determinar el corte etario que se propone.

Es interesante repensar el término *pasado reciente* que Florencia Levin sostiene debería denominarse *pasado presente* ya que tanto el objeto como el sujeto de conocimiento está atravesado por la violencia vivida lo que complejiza su elaboración, su escritura y su análisis. En este sentido indica, que el *pasado presente* hace alusión a un pasado marcado por la vio-

2 «Capítulo II. Definición de víctimas. Artículo 4. Se consideran víctimas del terrorismo de Estado en la República Oriental del Uruguay todas aquellas personas que hayan sufrido la violación a su derecho a la vida, a su integridad psicofísica y a su libertad dentro y fuera del territorio nacional, desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985, por motivos políticos, ideológicos o gremiales. Dichas violaciones deberán haber sido cometidas por parte de agentes del Estado o de quienes, sin serlo, hubiesen contado con la autorización, apoyo o aquiescencia de los mismos.

Artículo 5. Se consideran víctimas de la actuación ilegítima del Estado en la República Oriental del Uruguay todas aquellas personas que hayan sufrido violación a su derecho a la vida, a su integridad psicofísica o a su libertad sin intervención del Poder Judicial dentro o fuera del territorio nacional, desde el 13 de junio de 1968 hasta el 26 de junio de 1973, por motivos políticos, ideológicos o gremiales.» (Uruguay, 2009)

lencia y el terrorismo de Estado, es un período que se define entonces por la afección que ha dejado en los contemporáneos. «Es una disciplina que tiene la particularidad de ser parte del mismo fenómeno que estudia en tanto es, ella misma, una manifestación más, entre otras, de los trabajos de elaboración de ese pasado» (Levin entrevistada en Bello, 2015), por lo cual está en permanente reelaboración y en constante disputa de sentidos.

A su vez, tampoco es pasado porque sigue siendo parte de nuestro presente, ya que los procesos judiciales no han cesado, en el presente se siguen procesando personas por crímenes cometidos en esos años, y que de alguna manera se siguen sucediendo, ya que no han sido encontradas todas las personas desaparecidas. A su vez, es presente porque es memoria y está siempre viva y en continua construcción. Por otro lado tampoco es tan reciente, si se toma en cuenta que en algunos casos hablamos de crímenes cometidos medio siglo atrás. Sin embargo, es un término que ha ganado su lugar para definir este período de la historia nacional, tanto en la academia como en el debate público (De Giorgi, 2018).

En estos años de represión y violencia, más de seis mil personas permanecieron en prisión por temas políticos y otras 380.000 debieron exiliarse a otro país. A su vez, existieron más de doscientas uruguayas y uruguayos detenidos y desaparecidos, tanto adultos como niños.³ A partir de 1985 Uruguay ingresa nuevamente al régimen democrático, pero la transición de un régimen a otro es de negociación (Lessa, 2016) entre el sistema político y las Fuerzas Armadas, lo que trae aparejada la intención de promover una memoria del elogio (Allier, 2010) en la que la violencia es justificada como necesaria para lograr la paz en el país.

Es así que a un año de instaurarse en Uruguay el período democrático se promueve la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (n.º 15.848) (Uruguay, 1986) que impide juzgar las violaciones a los derechos humanos cometidas en nombre del Estado durante la dictadura cívico-militar y previo a ella. La Ley de Caducidad contó sin embargo con dos iniciativas populares para su anulación (1987 y 2009) sin lograr en ninguna de ellas la cantidad de votos necesarios para conseguirlo.

De esta manera, la justicia transicional llevada a cabo en Uruguay coloca al país bajo un manto de silencio lo que vuelve muy compleja la construcción de sentidos en torno a este período de la historia marcado por la violencia de Estado. Así, comienza un período democrático de tensiones entre las luchas memoriales (Allier, 2010). Se genera en la población una polarización entre quienes promueven una cultura de memoria, verdad y justicia por un lado, y por otro quienes creen que es necesario dar vuelta la página para poder reconciliarnos como sociedad.

Contexto personal

En ese pasado reciente (1975) es que se da mi nacimiento en Italia durante el exilio de mi madre, mi padre y mi hermano. Mi familia había sido expulsada del país un año antes de mi llegada. La situación en Uruguay y Argentina era de extrema violencia. Muchas y mu-

3 Datos extraídos del sitio web del Museo de la Memoria: <https://mume.montevideo.gub.uy/>

chos de las y los compañeros de militancia de mis padres que habían huido a Buenos Aires, cuando empezó la represión en Uruguay, estaban desaparecidos, así como sus hijos, hijas y familiares.

En este contexto, impulsada por la necesidad de continuar su lucha por la democracia, mi madre decide viajar a Brasil donde se encontraba un grupo de militantes de su partido, para poder desde allí denunciar internacionalmente las desapariciones de personas en Uruguay y Argentina. Brasil (en 1978) vivía para ese entonces una cierta apertura democrática que entre otras cosas habilitaba la existencia de algunos medios de prensa (no solo el oficial). Por lo tanto, confiada en el poder de la prensa y en sus compañeros de militancia viaja con sus hijos y sigue desde allí trabajando en pos de los derechos humanos.

Sin embargo, mis recuerdos comienzan a los tres años: vivo con mis abuelos maternos en Uruguay, tengo a mi hermano y a mi padre exiliados en Italia, a mi madre en prisión y sé que estuve desaparecida y aparecí. En mi caso, el olvido estuvo siempre más presente que la memoria. Como plantea Portelli (2014) «ciertas memorias son al mismo tiempo demasiado traumáticas para ser recordadas y demasiado cruciales y complejas para ser olvidadas» (p. 41). Si bien el olvido guió mi infancia, en mi adultez tuve la necesidad de explorar estas memorias y elijo hacerlo desde el arte.

A su vez, cabe señalar que Portelli plantea que la memoria es como la respiración, que podemos detenerla por un rato, pero siempre tendremos que volver a respirar, no podemos, aunque queramos olvidar, el «deber de memoria» se impone (Jelin, 2019). Porque «solo con el trabajo de recordar lo omitido es posible “olvidarlo”, en el sentido de elaborarlo, superarlo» (Portelli, 2014, p. 42). Y es por ello que se me hace fundamental revisar mi experiencia silenciada para traerla al presente y convertirla en memoria.

Paul Ricoeur plantea que cuando un acontecimiento nos ha impactado de manera profunda queda impregnado en nuestro espíritu (2008, p. 547) por lo tanto, aunque no lo recordemos está allí presente. En este sentido, Jacques Rancière enfatiza en que para mostrar el horror solo el arte es posible: «Porque su trabajo mismo es el de dar a conocer algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano» (Rancière 2013, p. 47) y lo subrayo. El arte nos propone una experiencia y a través de esta logra transmitir conocimiento que no podemos explicar más que a través de él. Celan lo demostró en su poesía.

Historia, memoria y olvido

Existe un vasto campo académico sobre la memoria e historia, sobre cómo representar las diferentes visiones del mundo pasado. En la posmodernidad la historia deja de presentarse como lineal, universal y hegemónica, para dar paso a la memoria, más bien fragmentada, subjetiva, que permite el surgimiento de nuevas narraciones y espacio para nuevas voces. Para Candau la representación de la memoria se separa de la historia ya que esta última busca ser universal, «la historia es simplificadora, selectiva y olvidadiza de los hechos» (Candau, 2002, p. 58).

A su vez, Nancy Nicholls (2013, p. 16) plantea la necesidad de pensar en esta relación entre la historia y la memoria haciendo eco en la difícil tarea de representar lo irrepresentable, catástrofes sociales donde el dolor es tan fuerte que es imposible separar la subjetividad y la intersubjetividad propias de la memoria y plantea así la diferencia entre esta y la historia. Las memorias se inscriben en un tiempo y espacio determinado y allí son compartidas por los miembros de una sociedad de esta manera se configura junto a otros lo que Maurice Halbwachs (2004) llama *la memoria colectiva*. Una memoria que se encuentra enmarcada bajo los mismos códigos que la de quienes comparten una misma contemporaneidad, quienes viven y vivieron situaciones similares y por lo tanto, comparten, una misma memoria colectiva.

Halbwachs (2004) plantea que la memoria es social porque recordamos en relación con grupos sociales que apoyan nuestro recuerdo y con los cuales los construimos. Habla de memoria colectiva como una memoria finita, compartida entre grupos que viven una misma época o, por lo menos, que han podido transmitirse las memorias de unos a otras. Con base en esto se me hace prioritario reflexionar en relación con la importancia del ejercicio de trasmisión de memorias, porque la «imagen verdadera del pasado» puede desaparecer sin un presente que se reconozca en ella (Benjamin, 2008, p. 39).

Para Rancière (2013, p. 35), tanto la política como el arte forman parte del mismo régimen de identificación que es el régimen estético. De esta manera, ambos contribuyen a establecer la división de lo sensible que determina quién tiene la potestad de ejercer la palabra y quien la posibilidad de escucha. Es así, que tanto la política como la estética intervienen en la configuración del tiempo y el espacio, de lo visible y lo invisible (Rancière, 2013). A su vez, ambos están interrelacionados y son dependientes uno del otro.

Siguiendo con los conceptos planteados por Rancière (2002), tanto la política como la estética intervienen en el espacio público y provocan una distorsión en lo establecido generando así una ruptura que puede provocar cambios en la división sensible del mundo. De esta manera, lo hegemónico puede ser revertido a través del trabajo incansable de quienes mantienen vivas las memorias, así como también, quienes luchan por generar cambios en la justicia transicional. Como indicaba antes, las narrativas de memoria y la justicia transicional están interrelacionadas y son interdependientes (Lessa, 2016).

En Uruguay la justicia transicional colocó al país bajo un manto de silencio y las narrativas de memoria también estuvieron acalladas hasta 1996 que el país comienza a caminar hacia un «tiempo de verdad» (Marchesi y Winn, 2013), en el cual se dejan atrás los años de silencio que siguieron a la promulgación de la Ley de Caducidad así como al primer plebiscito que la ratifica. A su vez, Lessa (2016, p. 133) plantea que los más jóvenes tomaron la palabra haciendo nuevas preguntas y colocando nuevamente el tema sobre la mesa. Uno de los acontecimientos que marca este cambio en las narrativas de memoria es La Marcha del Silencio.

Una relación continua: justicia transicional y narrativas de la memoria

La realidad uruguaya en relación con la justicia transicional dista mucho de la experiencia de Argentina donde apenas comenzada la vida democrática el país decide condenar a los principales responsables de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura en el país. Claudia Feld (2002) plantea que los juicios a las Juntas (1985) produjeron una verdad que revela un secreto, que establece una verdad indudable e indeleble y que interpreta el pasado en términos jurídicos. Después de los juicios, en Argentina, nadie duda que los horrores descritos por los y las sobrevivientes sean verdad.

De todas maneras, cabe destacar los conceptos abordados por Foucault sobre la inexistencia de «la verdad» única y totalizadora. El filósofo plantea la existencia de «régimen de verdad» ya que «la verdad» es siempre un espacio en disputa que se debate entre unos y otros actores involucrados. En la posmodernidad, se dejan de lado las metanarrativas para dar paso a la construcción de una memoria menos pretenciosa de «la verdad» única, totalitaria, y se construye así una memoria colectiva de relatos parciales y subjetivos.

Siguiendo el concepto planteado por Michel Foucault sobre los «régimen de verdad» (citado en Bal, 2016, p. 35) este señala que dichas preocupaciones son ocupación de los estudios visuales. A su vez, Nicholas Mirzoeff (2003) también hace eco de esta idea e inserta el concepto de «crisis de la verdad» (p. 46) planteando que es el campo en el que intervienen los estudios culturales. En este mismo sentido, Hannah Arendt habla de «instantes de verdad» y plantea que son esos instantes los capaces de dar un poco de orden sobre el caos del horror y que lo breve pone en evidencia su contenido (citada en Didi-Huberman, 2004, p. 57)

A mediados de los noventa la justicia transicional en Uruguay comienza un lento, pero firme proceso de despertar que fue «provocado por una coyuntura crítica positiva de carácter: político, probatorio, de oposición e internacional» (Lessa, 2016, p. 102) debido a varios acontecimientos. Por un lado, a la incansable lucha de las organizaciones de derechos humanos, así como a la intervención de organismos internacionales que declaran que la Ley de Caducidad viola tratados y convenios de derechos humanos ratificados por Uruguay. Por otro lado, las declaraciones de Scilingo en Argentina —con claras repercusiones en Uruguay— sobre los vuelos de la muerte, así como también, la recuperación de más de cien niños y niñas apropiadas.

En Uruguay, uno de los *momentos probatorios* (Lessa) del terrorismo de Estado es cuando recuperan la identidad de Macarena Gelman y de Simón Riquelo. La recuperación con vida de estos dos niños —ya adultos— pone en evidencia la existencia de la apropiación de menores como acontecimientos sistemático del terrorismo de Estado. Ambos fueron dados en adopción ilegítima tras ser robados a sus madres luego de su detención en Argentina. Gelman nació en cautiverio y sus padres están desaparecidos. Riquelo fue detenido junto a su madre cuando tenía veinte días, ella estuvo detenida ilegalmente y aunque luego fue legítima su detención, nunca le brindaron respuestas sobre el paradero de su hijo.

La búsqueda de Sara para encontrar a su hijo fue uno de los símbolos de la lucha por la recuperación de la identidad de los niños y niñas apropiadas en Uruguay. Es la única madre

uruguay que permaneció con vida después de ser secuestrada y que le robaran a su hijo. La recuperación de la identidad de Gelman (2000) y de Riquelo (2002) trajo consigo la confirmación de la apropiación ilegítima de menores por parte del Estado durante los años de la dictadura. Lo que significó para Uruguay una coyuntura crítica de carácter probatorio (Lessa, 2016).

Es interesante destacar en este artículo el análisis de Lessa (2016) sobre el vínculo entre las narrativas de memoria y la justicia transicional específicamente en el caso uruguayo. Para Lessa las narrativas de memoria y la justicia transicional están vinculadas e interrelacionadas, siendo unas generadoras de otras y viceversa. Utiliza para su análisis el concepto de «coyunturas críticas» afirmando que estos hechos explican la evolución en los cambios en torno a la justicia transicional como también de las narrativas de memoria.

En Uruguay, la transición del régimen dictatorial al democrático está marcado por un pacto de silencio entre las Fuerzas Armadas y el sistema político, hecho que se agudiza con la promulgación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (Uruguay, 1986) bien llamada popularmente Ley de Impunidad ya que imposibilita el ejercicio de la justicia y obstaculiza la búsqueda de la verdad. De esta manera, comenzamos el período democrático bajo un manto de silencio lo que genera dificultades para la transmisión de las memorias y para el surgimiento de nuevos relatos.

Si bien la sociedad uruguaya se movilizó para promover un referéndum que diera fin a esa ley y poder entonces juzgar las violaciones cometidas a los derechos humanos durante el terrorismo de Estado, el referéndum de 1989 no llegó a los votos suficientes (41,3 % de la población votó por la anulación y 55,9 % la respaldó). Este hecho, genera en la sociedad una grieta que complejiza la circulación de la experiencia vivida durante la represión.

En lo personal la derrota rompió la ilusión de una adolescente que esperaba que las personas adultas eligieran condenar las atrocidades que se habían cometido. Ese día está marcado en mi diario personal: 16 de abril de 1989. Pero sé que no solo estuvo en mi diario, sino que para muchos y muchas de quienes vivimos la dictadura siendo niños o niñas sentimos este día como un puñal que la sociedad uruguaya nos daba. No solo fuimos niños y niñas víctimas directas del terrorismo de Estado, sino que además, no pareció importar.

La memoria de quienes vivimos la violencia de Estado durante nuestras infancias y adolescencias no ha llegado a colocarse como relato en las narrativas de la memoria. La memoria es un terreno en continua disputa, una actividad que si bien cita al pasado es siempre un acto del presente, que se configura en el momento de su evocación y se proyecta al futuro (Jelin, 2002). Al ser un terreno en disputa es necesario que existan los «emprendedores de la memoria» (Jelin, 2002, p. 48) que son quienes una y otra vez plantean los temas para que dejen de ser historia y se transformen en memoria, contribuyendo con ello a contrarrestar las narrativas hegemónicas.

El silencio performático

Podemos marcar entonces el surgimiento de La Marcha del Silencio como una reacción social que provoca un movimiento hacia una nueva «coyuntura crítica» (Lessa, 2016) esta vez favorable para la búsqueda de verdad y para el surgimiento de nuevas narrativas de las memorias sobre el pasado reciente. Desde hace más de 25 años la sociedad uruguaya genera este silencio performático (Cassariego, 2020) que suma en cada puesta en escena nuevos cuerpos al espacio público. De esta manera, funciona como transmisor de memoria y de identidad.

La Marcha del Silencio se constituye como una performance social que, partiendo del silencio, transmite el dolor y el pesar de miles de personas. Como dice Diana Taylor (2000, p. 20), las performances a través de acciones reiteradas transmiten memorias y saber social promoviendo un sentido de identidad. Pensar en este hecho político como una performance social nos permite ver el carácter real y ritual que acompaña este tipo de manifestaciones y su contribución en la transmisión de memorias.

Para Taylor, «performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su reescenificación» (2000, p. 34). Es así, que esta movilización social que reúne año a año a cientos de miles de personas en la principal avenida de Montevideo funciona como un ritual de promoción de memorias a través del cual nuevos actores hacen suyos los reclamos de verdad y justicia en el presente. De esta manera, resignifican esas demandas y las actualizan.

En esta performance colectiva los cuerpos se hacen presentes para reclamar por los cuerpos ausentes. En aquella primera marcha las organizaciones convocantes, como estrategia, dejaron atrás la exigencia de justicia para no ir en contra de lo que el pueblo había expresado a través del voto negativo en relación con la revocación de la Ley de Caducidad. De esta manera, la marcha de 1996 lleva como consigna *Memoria y Verdad*, hecho que ha ido cambiando con el paso del tiempo al sumar la exigencia de justicia a este reclamo.

Identidad

Lo personal es político es una frase significativa para los estudios de género y marcó un antes y un después en los debates en torno a este. En otro sentido, mi subjetividad también se vio afectada por esta condición de lo público. Desde que tengo recuerdos mi vida es un hecho político. Cuando tenía tres años fui, junto a mi hermano y mi madre, objeto de un operativo del Plan Cóndor que tuvo como desenlace un acontecimiento público.

El hecho de que se volviera público fue la clave para mantener mi identidad. Como es de conocimiento general en dictaduras de América Latina la apropiación de niños y niñas fue sistemática, cuando se apresaba a una mujer con hijos o embarazada, los y las niñas eran dados en adopción de forma ilegal y aún hasta al día de hoy sigue habiendo en Argentina cientos de personas sin recuperar su identidad.

Crecí con los ojos de Mariana Zaffaroni —niña apropiada cuando tenía un año y medio— en las movilizaciones sociales en el Uruguay posdictadura, de pequeña tenía conversaciones secretas con ella. Pensaba en qué estaría haciendo, qué juegos le gustaban y, sobre todo, me preguntaba dónde estaba y por qué no se la entregaban a su abuela, que, como tantas otras madres y abuelas, la buscaba sin cesar. Su historia la sentía muy próxima, teníamos la misma edad y era consciente de que casi vivía lo mismo que ella.

Mi identidad nunca fue cambiada gracias a que nuestro secuestro se hizo público, me aferré con fuerza a mi nombre y a mi historia. Durante el terrorismo de Estado una hija de militantes políticos debía agradecer tener el privilegio de su identidad. Así, aprendí desde muy pequeña que lo personal es político. He visto mi secuestro plasmado por terceros a través de películas, libros, revistas y cómics. Conocí mi historia por las anécdotas que otros cuentan, o que mi madre cuenta a otros. Después de muchos años surge la necesidad de contar mi historia desde mi experiencia.

Una generación silenciada

A través del estudio bibliográfico se puede observar la multiplicidad de terminologías utilizadas para definir a la generación que nacida entre 1968 y 1985 vivió la dictadura durante su niñez o adolescencia. Gran parte de dicha generación, no solo fue testigo de la violencia de Estado a la cual sus familiares fueron sometidos, sino que fueron ellos y ellas mismas víctimas directa de una violencia sistemática que les tenía como objeto.

Estas niñas, niños y adolescentes tuvieron que enfrentar las visitas a sus madre o padres, a hermanes, tíes o abueles, las cuales significaron manoseo físico, y sobre todo psíquico. Sufrieron allanamientos nocturnos en sus hogares, robos a sus casas, torturas a su padre o madre frente a ellos, entre otros. Estas niñas, estos niños y adolescentes vivieron los avatares de la violencia de Estado en sus propios cuerpos, no se les transmitió únicamente a través del dolor de sus familiares, sino que vivieron acciones pensadas para hacerles daño de manera sistemática durante varios años.

Si bien no toda la generación nacida en estas fechas vivió de la misma manera la violencia de Estado, quienes no la vivieron en sus hogares y familias, tuvieron amigos y amigas que sí lo sufrieron y todes compartieron su educación bajo un régimen militar y una niñez plagada de secretos y sin sentidos. A su vez, crecieron y se hicieron adultos en una sociedad que eligió la impunidad antes que enfrentar la verdad y la justicia.

Recorro las diferentes denominaciones para ver cual es más apropiada, sin embargo, no percibo que ninguna de estas nos represente. Se nos ha llamado de *segunda generación*, pero esta denominación tiene un problema desde sus comienzos, nos asume como hijos de la generación que vivió situaciones traumáticas y que este trauma por ser hijos es transmitido a nosotres, sin embargo, entiendo que no sufrimos daños colaterales, sino que fuimos sometidos a tortura psicológica con el fin de adoctrinarnos o simplemente de torturarnos para que no pensáramos como nuestros padres y nuestras madres. Por tanto, somos víctimas directas y es por ello que el término de *segunda generación* no parece ser del todo apropiado.

En este mismo sentido se nos denomina como pertenecientes a la *generación de la posmemoria*, término acuñado por Hirsch (1992-1993) para denominar a hijas e hijos de personas que sufrieron campos de exterminio nazi demostrando como estos aun sin haber vivido el padecimiento de sus padres llevan las huellas de estos traumas en sus cuerpos y cómo los traumas se transmiten de generación en generación. Y aunque esta última no haya sufrido directamente la violencia esta queda impresa y es transmitida a sus hijos o hijas sin quererlo. Al igual que con la denominación de *segunda generación*, la *posmemoria* plantearía que tenemos una memoria transmitida sobre situaciones que en realidad no vivimos personalmente.

Como plantea María Florencia Basso (2019) en su tesis, y traspolando esto al caso uruguayo, «los/as hijo/as argentinos han sido desde muy pequeños, en muchos casos, testigos directos e involuntarios de la militancia y víctimas de la violencia del terrorismo de estado» (p. 64) por esta razón, no podemos trasladar el término tal cual es utilizado para les hijes de sobrevivientes del Holocausto ya que en el Cono Sur, la realidad fue diferente. Si bien, es fundamental poder utilizar los estudios sobre la memoria sobre la base de esta realidad histórica, es importante recalcar las diferencias con nuestra historia y partir de estas diferencias para el análisis. Continuando con Basso (2019), esta plantea:

Se podría decir que los/as hijos/as tienen dos tipos de memorias traumáticas con las que lidiar: aquellas más íntimas del recuerdo traumático vivido desde la infancia y aquellas que corresponde a las memorias dolorosas de los adultos que fueron transmitidas en el seno familiar; es decir, están presentes dos generaciones afectadas con experiencias directas generadas por el terrorismo de Estado (p. 65).

En este sentido el término planteado por Susan Rubin Suleiman (2002) *Generación 1.5* sería más apropiado, aunque también parte de los estudios de memorias del Holocausto, ya que justamente plantea que es la generación de quienes siendo niños sobrevivieron a los campos de concentración, por lo cual, están entre la primera y segunda generación, ya que vivieron ambos tipos de traumas, los propios y los de sus familiares directos.

Cabe detenerse un instante a reflexionar a qué nos referimos con generación para lo cual utilizaré el planteo de Allier (2010, p. 153) que indica que es un fenómeno social que ubica a un grupo determinado en un tiempo y espacio histórico común. De esta manera, cuando se habla acá de generación se hace eco a este planteo que ubica a un grupo determinado de personas unidas por un tiempo y espacio común por lo que comparten una experiencias que los identifica como grupo.

La generación de personas que vivieron su niñez y adolescencia atravesadas por la violencia de Estado transitaron su juventud en un país amordazado y desde temprana edad sintieron el pesar de un país entero que eligió mantener la impunidad y abrirse al camino democrático a través de un pacto de silencio político que toda la población acataría por mucho tiempo. La promulgación de la Ley de Caducidad, como ya se indicó, significó décadas de impunidad y un silencio profundo que repercutirá en toda la sociedad profundizado aun más en esa generación.

La memoria es un acto del presente que se actualiza en cada ejercicio y que se proyecta al futuro aunque recuerde el pasado. Para que exista un ejercicio de memoria, para que podamos transmitir un acontecimiento pasado, para que puedan las nuevas generaciones reapropiarse de este pasado no vivido, es necesario que exista a nivel social una habilitación para el uso de la palabra. Esta habilitación puede existir en un momento y dejar de hacerlo en otro, como indica Elizabeth Jelin (2019):

La capacidad y posibilidad de hablar, de ejercer la palabra, tienen su anclaje en el espacio de interacción social y política. Se conjugan aquí la subjetividad de las personas que quieren o pueden hablar para transmitir su experiencia y, del otro lado, los entornos que favorecen u obstaculizan esa palabra (p. 19).

Podemos gritar a viva voz nuestros relatos, nuestra experiencia, pero si la sociedad no encuentra canales de reapropiación de estos acontecimientos, si no tiene los marcos sociales para interpretarlos, no serán escuchados. Se necesita por tanto, no solo la capacidad de hablar y animarse a hacerlo, o el permiso social para el uso de la palabra, sino también, la posibilidad de contar con oídos ávidos de escucha que puedan procesar y dar sentido a esos relatos. La generación a la que pertenezco recién comienza a sentir ahora la habilitación social para el ejercicio de sus memorias.

Necesidad de conectar: memorias, olvidos y transmisión generacional

La memoria no es estática, sino que se actualiza y resignifica con cada nueva puesta en escena, pero como plantea Halbwachs (2004) esta existe en cuanto comparta el grupo con quienes lo han vivido y que estos sean capaces de transmitir esas memoria y lograr así una nueva interpretación y una nueva apropiación. Si entre una generación y otra no se da la transmisión ocurre un quiebre y una ruptura que no es olvido, sino ausencia de un recuerdo y más que ausencia, dice Jelin (2002) es «la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada, o negada» (p. 28)

Esa marca o vacío que denota la ausencia de una presencia se vive como malestar. Está allí y no se logra colocar en un lugar, no se logra interpretar, entender, decodificar, y por tanto, genera en palabras de Jelin (2002), «profundas distorsiones en la memoria y en la organización posterior de la vida cotidiana» (p. 82) para quienes no pueden expresarse y sienten la necesidad de hacerlo. Podemos plantear lo mismo a nivel social, que si se da un quiebre a nivel generacional existe una demanda por ambas partes de ser reparado.

Poner en escena las memorias habilita la reinterpretación que será la base de las nuevas reconstrucciones del pasado por quienes no lo vivieron. En este sentido, Ana Ros (2015) plantea que cuando se da un desencuentro entre dos generaciones se vuelve compleja la transmisión. Hace una distinción entre la «memoria del nunca más» (surgida posdictadura en Argentina) y la «memoria de revisión crítica» o «memoria del debate» (surgida en el nuevo milenio) que si bien no plantea como opuesta las muestra como diferentes, desprendiéndose la última de la primera, dice que esta la re-actualiza en el presente, la actualiza, en dos sentidos, de hacerla actuar y de interpretar el pasado en el presente. Citando a Ros (2008):

En otras palabras, mantenerla viva en el presente por medio de entablar un diálogo con ella que la cuestiona y le pide ir más allá. Lo que, por otra parte, es representativo de la interacción generacional respecto a un tema, ya que al provenir de un contexto diferente los más jóvenes tendrán preguntas sobre ese pasado o una comprensión del mismo distinta que podrán cotejar con la de sus protagonistas, llegando a nuevas conclusiones (p. 121)

Al hablar de memoria hablamos a su vez de olvido porque cada vez que hacemos un ejercicio de memoria, seleccionamos qué recordamos y qué olvidamos. Podríamos llamarle a este un olvido necesario, primario y fundamental (Ricoeur, 2008). También existen otros tipos de olvidos. Están los olvidos que son provocados por una situación traumática, como también así los olvidos manipulados. Pero existen a su vez formas de acceder al recuerdo y es por esto, que Ricoeur (2008) plantea que «se olvida menos de lo que se cree o lo que se teme» (p. 538) El olvido es por tanto una condición propia de la memoria.

Pero una sociedad no puede simplemente querer olvidar un tiempo pasado, querer borrar una parte de la historia, porque las vivencias y el sufrimiento causado por la violencia de Estado está inscripto en los cuerpos de quienes lo vivieron, y quienes lo siguen viviendo al no encontrar verdad y justicia por los y las desaparecidos. Esa palabra inventada por las dictaduras del Cono Sur, esa imagen perversa de una persona que no está ni viva ni muerta. Pablo Spinella (hijo de desaparecido) plantea la imposibilidad del olvido, como esa necesidad de búsqueda incansable por la verdad, aunque no se sabe lo que de ella. (Spinella, 2009)

La representación del horror

Es interesante reflexionar sobre si es posible o deseable que se represente el horror cometido en diferentes momentos de la historia de la humanidad. Hechos que rebasan lo imaginable y que ponen en evidencia hasta dónde es capaz de llegar el ser humano. Sobre esto, Jean-Luc Nancy (2006) enuncia: «no quiero oír hablar del Shoah, pero tampoco quiero escuchar el silencio envolviéndola» (p. 75) porque ese silencio, como se mencionaba antes, es una herida; un espacio ocupado por eso de lo que no se quiere hablar.

Desde el arte luego de eventos traumáticos a nivel social como el Shoah en Europa, o el terrorismo de Estado en Latinoamérica, se han hecho propuestas artísticas que buscan hacer visible lo invisible. Como ejemplo de ello, me gustaría destacar el trabajo de Jochen Gerz que tal como plantea Nancy (2006) logra plasmar en su obra las complejidades propias de la representación de la memoria. Este artista a través de su *Monumento invisible* (1993) presenta una propuesta que debe ser rememorada para que tenga presencia poniendo así en práctica las memorias.

Es así que Nancy (2006) plantea la imposibilidad de representación, hablando mas bien de que es una representación prohibida porque la humanidad como tal —lo humano— desapareció durante el Holocausto. A través de la obra de Gerz se transmite la imposibilidad de representar el horror vivido en los campos de concentración. No hay imagen para lo imaginable, es en palabras de Nancy (2006, p. 76) «un soplo posterior a la palabra y anterior

a otra palabra». Lo que queda entonces es la representación de aquello que no es presencia y Gerz lo logra a través de incentivar el ejercicio de la memoria como representación.

A su vez, Nancy (2006) habla de prohibida en el sentido de «sorprendida y suspendida delante de eso que es distinto de la presencia» (p. 33). De esta manera, concluye que existen tres puntos en relación con la representación del Shoah: que tiene que ver con la propia representación, con el arte y lo propio del arte; que es posible y lícita su representación en tanto se entienda «representación» como debe ser entendido y que los campos de exterminios nazis son una empresa de «suprerepresentación».

En esta misma línea, Didi-Huberman (2004) dice que plantear a Auschwitz como *indecible e irrepresentable* no es acercarnos al tema, sino todo lo contrario, es hacer lo que el nacismo hubiera querido. Que todo quedara borrado, tapado y oculto en la historia; que aquel suceso desgarrador, de crueldad inhumana, cayera en el olvido. Al igual que allá, acá, de este lado del mundo, existen estos hechos que no podemos dejar de recordar, porque sería colocarlos en el lugar de lo posible y por tanto de lo no cuestionado.

Ana Amado plantea también, a su vez, esta dificultad de representar las catástrofes de la historia e indica que pueden ser evocadas «dando cuenta de los trastornos de la memoria, de los fracasos del reconocimiento, y en este terreno, las imágenes en tanto percepción óptica no pueden terminar de representarse (2009, p. 108). Estas imposibilidades de acceder exactamente a la memoria no significa que no debamos realizarlo, sino que en esta realización se evidencian sus complejidades.

Miradas de una generación

En Uruguay las narrativas de la memoria han sido predominantemente masculinas y adultas. La generación de personas que vivieron las experiencias desde sus infancias y adolescencias no han colocado aún sus memorias como parte de la narrativas contrahegemónicas sobre el pasado reciente. En Argentina, se ha generado un cuerpo propio de producciones que desde el arte, así como también desde la academia, dan cuenta de las complejidades de la representación y hacen aportes significativos en este sentido.

Amado (2009) indica que las producciones audiovisuales de esta generación son una herramienta por el cual se elabora la identidad y a la vez la diferencia generacional con sus padres, y plantea que lo logran a través de la interpelación directa a sus madres y padres o «con la opción misma del hecho artístico como forma crítica, asumida desde cierta intransigencia estética».

Como plantea Ernesto Semán (2018), al analizar la obra literaria de dos hijos de desaparecidos argentinos, la escritura es acción y través del acto de escribir colocar a los hijos en un nuevo lugar, ya que estos se convierten en padres de lo que escriben (p. 157) abandonado de alguna manera su lugar de hijos. Esta diferencia de posición entre ambos países se relaciona con la justicia transicional que de manera muy diferente se ha dado en Argentina y en Uruguay. Mientras en uno se ha juzgado públicamente a quienes cometieron crímenes de lesa humanidad, en el otro este camino ha sido lento y solapado impregnado de impunidad.

Ros (2015) plantea que es a partir de esta Marcha del Silencio que la voz de la generación post dictadura comienza a hacerse presente, sin embargo, el complejo proceso uruguayo en relación con la justicia transicional «se convierte en un obstáculo a la hora de extraer lecciones del pasado para enfrentar los problemas sociales del presente» (p. 163) sobre todo para quienes lo vivieron durante su niñez, ya que no logran dar sentido a ese pasado para poder procesarlo, reapropiarse de este y transmitirlo.

Si bien desde la academia se ha investigado y desde el arte se han generado propuestas que abordan las memorias sobre el terrorismo de Estado a través del cine, de la literatura y de las artes plásticas, la experiencia aún está focalizada en el mayor de los horrores que es la existencia de personas desaparecidas. Sin embargo, cabe destacar que las experiencias de quienes vivieron en el exilio, ya sea de adultos como de niños/as, también están presentes. Ante esto, cabe preguntarnos porqué no están presentes las otras experiencias, la de quienes siendo niños/as vivieron allanamientos en sus hogares, manoseos en las visitas, persecución y tortura psicológica sistemática, entre otros.

Sobre mi práctica

En mi memoria existen más olvidos que recuerdos, mi mente encontró la manera de protegerse de los acontecimientos sociales que viví durante mi niñez y resolvió olvidarlo todo. En un primer momento olvidé el secuestro que sufrimos con mi familia, olvidé los días que estuve con mi hermano desaparecida, pero luego también olvidé mi vida anterior, olvidé cómo era tener un padre, una madre y un hermano. Mi vida comienza a mis tres años, en el Buceo, con mis abuelos maternos; a mi madre la veo de vez en cuando, en visitas de treinta minutos y eternas esperas; mi padre vive junto a mi hermano en el exilio, en Italia.

Cuando una vive de pequeña estas situaciones hay detalles que no logra entender. Existen preguntas que no encuentran respuestas, sin embargo, algo se sabe, se intuye y se entiende, aunque no se sepa bien qué. Mis padres eran perseguidos políticos, vivíamos en dictadura, eso lo sabía; lo sufría en cada visita, pero no lo recuerdo. Nuestro caso tuvo una gran repercusión mediática, a través de él se denotaba la existencia del Plan Cóndor que tantas vidas se estaba llevando. Fuimos los únicos que siendo secuestrados toda la familia sobrevivimos todos. Esta dimensión pública hizo que siempre estos acontecimientos estuvieran fuera de mí, contados por otros.

Durante toda mi vida milité, estudié arte, y ya hace varios años llevo a cabo el Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de Uruguay, Tenemos Que Ver. Sin embargo, poco reparaba en este tema. Tenía para mí la misma dimensión que para cualquier militante activa, ocupada por la memoria, la verdad y la justicia en Uruguay, así como por el resto de las violaciones a los derechos humanos que día a día colocan a algunas personas en situaciones de precariedad y a llevar una vida no vivible (Butler, 2020).

Sin embargo, a mis cuarenta y pico empiezo a sentir la necesidad de acercarme a esta, *mi* historia, y la de tantos, desde mi subjetividad, desde la militancia y desde el arte. Esta sensación me remite a lo que Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman plantean acerca de la

necesidad de transmitir las memorias sobre temas traumáticos «la reconstrucción, que no puede reparar lo irreparable, juntará sin embargo pasado y presente, zanjando los huecos de sentido que la experiencia traumática y sus marcas dejaron» (2006, p. 61). Surge así como necesidad el sumar mi experiencia a la memoria colectiva.

Sin embargo, mi historia está repleta de privilegios, en la familia soy la única que no recuerda el secuestro; en la sociedad fuimos secuestrados, pero no desaparecidos. Estos privilegios me colocaron en un lugar que complejiza el relato y sobre todo la posibilidad de relato. Las repercusiones de la Ley de Caducidad también tiene efecto en este sentido, Aldo Marchesi y Peter Winn plantean que lo que la ley permite a través del artículo 4 coloca el foco casi exclusivo sobre los desaparecidos (2016, p. 255). Es así, que las memorias de otros actores han quedado relegadas por mucho tiempo.

Por lo tanto, las experiencias de quienes vivimos la violencia de Estado en nuestros cuerpos, pero no tenemos un familiar desaparecido, parece como que no tuviéramos suficientes aportes para hacer a la memoria sobre el pasado reciente. No somos suficientemente víctimas, es como que no llegamos a este estatus que nos habilite a poner en escena nuestras subjetividades sobre estos acontecimientos.

Entrelazando memorias

A pesar de lo expuesto en el apartado anterior sobre la habilitación social para el uso de la palabra (Jelin, 2002) en estos últimos años he comenzado con un proceso de investigación desde el campo artístico que pone mi experiencia en el foco: *Con un nudo en la garganta* es parte de ese proceso. A través de esta propuesta pretendo plasmar, con un enfoque desde la cultura visual, retazos de mi vida marcada durante mi niñez por la violencia de Estado. Mi búsqueda apunta a reflexionar sobre la construcción colectiva de la memoria, a la vez, que busca ser un aporte a esta desde mi vivencia personal afectada por la realidad política que vivimos en Uruguay y en otros países latinoamericanos entre las décadas del setenta y del ochenta.

¿Cuáles son los relatos que perduran en el tiempo? ¿Quién construye esos repertorios? En este ejercicio de reflexionar sobre la construcción social de la memoria sobre el pasado reciente de nuestro país y a la vez proponer mi experiencia a través de la práctica artística, se me presenta la política del silencio que se vive en Uruguay como un monstruo que nos aplasta y nos calla, sobre todo a quienes vivimos la violencia de Estado siendo pequeños. La ausencia de justicia y de condena social, hace que el pronunciarse se haga difícil, casi imposible.

Haciendo una comparación con la realidad vivida en Argentina, donde desde 1985 están procesando genocidas por los crímenes cometidos durante la dictadura militar. Procesamientos, además, que han sido televisados y de gran repercusión pública y mediática. Uruguay, en cambio, ha planteado pocos juicios a represores de la dictadura, lo que provoca que la veracidad de los hechos pueda ser puesta en disputa. Los juicios han se han desarrollado casi en silencio, sin más que alguna nota una vez condenados.

El silencio implica entonces, un quiebre entre generaciones que vivieron los hechos, y quienes no, al no poder conectar con ellos, como plantean Jelin y Kaufman (2006), aunque no exista una transmisión en relatos «en todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente» (p. 50). Las memorias ausentes son de todas maneras, memorias presentes, aunque no se inscriban en una representación concreta del recuerdo. Existen y están allí, aunque no encuentren el lugar de representación.

Mi proceso de investigación es individual y a la vez colectivo. Participo activamente del colectivo Memoria en Libertad colectivo compuesto por personas que fueron niñas, niños y adolescentes víctimas directas del terrorismo de Estado. A través de este colectivo buscamos colocar nuestras vivencias en los relatos sobre el pasado reciente además de ser un colectivo de derechos humanos y de militar por el reconocimiento del Estado, así como por que se cumplan las leyes con las que este se comprometió.

Descripción de la propuesta

Con un nudo en la garganta se compone de un video experimental de 4 min., de un audio y de una serie de imágenes. Las imágenes tienen diferentes procedencias y todas son objetos que ya existían y que fueron resignificados. Se utilizan fotografías del álbum familiar, otras son fotos tomadas de recortes de prensa, así como también está la tapa del libro escrito por mi madre sobre su experiencia en el secuestro, la tortura y la cárcel. A su vez, esta fotografía está intervenida con un párrafo de este mismo libro. Por otro lado hay fotografías de los archivos de prensa brasileños. De esta manera, se alinea con lo que Ana María Guasch (2005) y Hal Foster (2001) —por mencionar algunos— plantean sobre la obra de arte «como archivo» (Guasch, 2005) donde el hecho histórico se transforma en presente física y espacialmente.

Entre las imágenes que componen esta secuencia se encuentra además una fotografía perteneciente al proyecto *Imágenes del Silencio, 196 abrazos contra el olvido*, del cual participé. Dicho proyecto es llevado adelante por los fotógrafos Pablo Porciúncula, Annabella Balduvino, Ricardo Gómez, Cecilia Vidal, Elena Boffetta y Federico Panizza con motivo de la 25.ª Marcha del Silencio que conmemora a todos y todas las desaparecidas. Esta imagen es parte de la actualidad, hace referencia por lo tanto, a un acontecimiento presente.

Las imágenes colgadas sobre la pared son acompañadas de un relato en audio, una historia pequeña de un evento concreto, algo que viví en alguna de las tantas visitas a mi madre en el penal de Punta de Rieles. Un recuerdo —de los pocos— que siempre perduró en mi memoria como el ejemplo vivo de la crueldad que vivíamos los y las niñas en esas visitas. Porque aquello no era una guerra, sino una violencia sin fin, que buscaba sistemáticamente derrotarnos y destruirnos sin importar la edad. No éramos vistos como niños o niñas por las represoras, sino como objetos que había que moldear y maltratar.

La propuesta entonces, utiliza diferentes lenguajes para componer el universo vivido por una niña que sufrió el terrorismo de Estado, como indica Guasch (2005) sobre el arte en «tanto archivo» se busca dejar de lado el olvido y aferrarse a la necesidad imperiosa de

la memoria. Por otro lado, el relato en audio busca colocarnos desde la perspectiva de esa niña a través de una narración simple, un relato concreto «que sintetiza y vuelve potente ese mundo infantil desquiciado (en el sentido literal de la palabra: “descomponer una cosa o hacerle perder su seguridad y firmeza”)» (M. J. Apezteguía, comunicación personal, 10 de julio de 2021).

El nombre hace alusión a lo que he vivido en mi cuerpo durante el secuestro, en el que, mis cuerdas vocales se dañaron. Al poco tiempo de este suceso un día quedé totalmente muda y empezaron los médicos a estudiarlas. En mis cuerdas vocales se habían generado nódulos —y se siguen generando—, mi voz es disfónica, le cuesta salir, hace fuerza para emitirse y sale el sonido por insistencia, con dolor. Porque el cuerpo dice lo que la voz calla y en el cuerpo quedan impresas las memorias y las vivencias que hemos tenido no desaparecen, aunque no seamos capaces de transmitirlos, están allí, quietitas, a la espera de manifestarse.

En *Con un nudo en la garganta* se mezclan las vivencias personales con las experiencias colectivas: lo que salió en la prensa brasileña, lo que supe por los libros, las noticias, los documentales; se entrecruzan con las vivencias y los recuerdos personales. La ausencia del diálogo sobre los acontecimientos vividos en la cena familiar, se completa con las múltiples películas en las que nuestro secuestro es relatado por mi madre, por su compañero de militancia con quien fuimos secuestrados, así como por Luis Claudio Cunha, periodista brasileño al cual este acontecimiento le cambió la vida.

En este «acto social de la visión» (Bal, 2006, p. 36) se pone en evidencia un mundo cambiante de interpretaciones diversas que depende del contexto de la relación del sujeto con el objeto que se nutre de narrativas pequeñas y hace frente a la historia hegemónica mirando los acontecimientos del día a día. Como plantea Mirzoeff (2003), «La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana» (p. 27).

Siguiendo con lo planteado, *Con un nudo en la garganta* hace uso de la vida cotidiana para recomponer una nueva escena al colocar el valor de los acontecimientos diarios en un plano diferenciado de significación. De esta manera, busca colocar en primer lugar el aspecto afectivo de las vivencias planteadas proponiendo una mirada crítica de la experiencia y buscando provocar más allá de la situación singular que evoca.

El planteo que se propone, a su vez, hace eco de lo que Bal plantea citando Homi Bhabha (1994) sobre la importancia de la serie como elemento constitutivo de la cultura visual. Se procura a través del recurso de la serialización y reutilizando visualidades creadas por diferentes personas, en diversas circunstancias y para múltiples fines; generar un nuevo acontecimiento. «Los objetos puestos en relación de un modo específico establecen nuevas series, lo que facilita la elaboración y reiteración de sus enunciados» (Bal, 2016, p. 43).

La utilización del archivo tanto público como privado es parte de esta propuesta artística que articula por tanto subjetividades diversas. En este mismo sentido, Judith Butler (2020) plantea que «un motivo por el cual la estética es tan importante en la labor archivís-

tica, en el archivo vivo, es que tiene la capacidad de transformar la memoria en una nueva forma de imaginar» (p. 138).

Es así que para la realización del video experimental se utilizan extractos de películas documentales donde mi familia es protagonista. Se presenta la voz de mi hermano, la de mi abuela y también la mía —pero todas extraídas de registros de terceros—. Sin embargo, la mayoría de las imágenes son del presente, principalmente atardeceres desde mi ventana, una ventana que me ha visto crecer: ser niña, joven, adulta y madre.

Por tanto, a través de la yuxtaposición de imágenes del pasado, así como de audios que narran algo de la experiencia —que esboza una idea sobre lo vivido sin decirlo del todo— así como de imágenes actuales superpuestas unas con otras, se busca trazar la dimensión de la memoria en su carácter fragmentario compuesto de retazos de recuerdos. Como plantea José Luis Brea (1999),

Los grandes relatos de la historia se han desquebrajado, dando paso a este nuevo relato, subjetivo, fragmentado, experiencial, con menos pretensiones que la simple evocación de los hechos para dar paso a la reapropiación de quienes los miran y la reconfiguración de sentidos (p. 119).

A través de esta propuesta se procura dar solución a dos necesidades, una personal y otra social. La social está relacionada a lo que Jelin (2002) plantea del imperativo ético ligado a la idea de que es necesario recordar para que estos acontecimientos no se vuelvan a repetir. Ese sentimiento ético hace imperioso el ejercicio de memoria y más urgente aún en el contexto actual, en que en Latinoamérica los partidos de ultraderecha ganan terreno y los datos sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas con anterioridad se ponen nuevamente bajo sospecha.

Por otro lado está el imperativo personal y la necesidad de colocar mis memorias en el espacio público y así transformarlas y resignificarlas, porque, como mencionó antes, lo que no se expresa permanece, no como vacío, sino como huella que entorpece el espíritu. A su vez este trabajo propone sumarse a la construcción discursiva de la memoria colectiva sobre el pasado reciente en Uruguay poniendo el foco en las memorias de quien lo vivió como niña.

Como plantea Semán (2018), en una revisión sobre los escritos de hijos/as de desaparecidos en Argentina, este acto de narrar apuesta a «construir nuevas respuestas y cambiar el sujeto de la historia» (p. 156). De alguna manera debemos colocarnos como actores generadores de discurso para poder sumar a las narrativas de la memoria. Desde el arte buscamos proponer «sensaciones o afectos que estimulan el pensamiento» (Van Alphen, 2019 p. 61).

A través de esta propuesta espero afectar con la firme intención de «comprometer al espectador de una manera particular y transformadora» (Van Alphen, 2019, p. 60) tomando el sentido que propone Jill Bennett (2009) de ser «azotado con afecto». Con este propósito busco transmitir la experiencia a través de la potencia del arte que es capaz de «volver sensible lo inhumano» (Ranciè, 2013, p. 47). Es en este sentido que podemos hablar de «las operaciones afectivas del arte» (Van Alphen, 2019, p. 66).

Con un nudo en la garganta espera ser la primera —desde mi subjetividad— de una serie de propuestas artísticas que vinculen el pasado con el presente así como lo individual con lo colectivo, contribuyendo a las narrativas de la memoria generadas sobre el pasado reciente en Uruguay. De esta manera, suma la perspectiva de quienes vivieron esta experiencia desde sus infancias. Vivencias particulares repletas de matices que aún quedan por explorar con profundidad.

Referencias

- ALLIER, E. (2010). *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- AMADO, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BASSO, M. F. (2019). *Volver a entrar saltando: memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. La Plata-Posadas-Los Polvorines: UNLP-UNM-UNGS. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/134>.
- BELLO, M. (2015). La historia reciente, una disciplina para entender el pasado presente. *Argentina investiga. Divulgación científica y noticias universitarias*. Recuperado de http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=la_historia_reciente_una_disciplina_para_entender_el_pasado_presente&cid=2390.
- BENNETT, J. (2019). Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte. En: I. DEPETRIS CHAUVIN y N. TACCETTA (Comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 31-54). Buenos Aires: Prometeo.
- BENJAMIN, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad.: B. Echevarría. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- BUTLER, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Madrid: Taurus.
- BREA, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- CANAU, J. (2002). Memorias y amnesias colectivas. En: J. CANAU (Comp.), *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CASSARIEGO, F. (2020). Silencio performático. *Bravas*, (13). Recuperado de <https://www.revistabravas.org/silencio-performatico>.
- DE GIORGI, Á. (2018). El «Nunca Más» uruguayo. Política ritual hacia el pasado reciente en el gobierno del Frente Amplio. *Izquierdas*, (42), 63-96. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-50492018000500063&script=sci_arttext.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Vol. 2. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- FOSTER, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En: Afrika Gruppe, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GUASCH, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, (5), 157-183. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83233/112454/>.
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Vol. 6. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- HIRSCH, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. Recuperado de <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Vol. 1. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

- JELIN, E. (2019). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- JELIN, E., y KAUFMAN, S. G. (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Vol. 12. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- LESSA, F. (2016). *¿Justicia o impunidad?: cuentas pendientes en el Uruguay post-dictadura*. Madrid: Debate.
- LEVI, P. (1963). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Planeta
- MARCHESE, A., y WINN, P. (2013). Uruguay: los tiempos de la memoria. En: F. LORENZ, A. MARCHESE, S. STERN y P. WINN, *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (pp. 151-260). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MIRZOEFF, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.
- NANCY, J.-L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLLS, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- PORTELLI, Á. (2014). Las funciones del olvido: escritura, oralidad, tradición. En: P. FLIER y D. LVOVICH (Coords.), *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas* (pp. 39-60). Rosario: Prohistoria.
- RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RICOEUR, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. 2.ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROS, A. (2008). *Inheritance: Living Memory, Leaving Countries. Uruguayan and Argentinean Fictionalization at the Turn of the Millennium* (Doctoral dissertation).
- ROS, A. (2015). El documental político y la generación de posdictadura en Uruguay. En: A. TRAVERSO y T. CROWDER-TARABORRELLI, *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago de Chile: LOM.
- RUBIN SULEIMAN, S. (2002) The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.
- SEMÁN, N. (2018) Los juguetes no son tuyos. En: J. BLEJMAR, S. MANDOLESSI y M. E. PÉREZ, *El pasado inasequible desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 149-162). Buenos Aires: Eudeba.
- SPINELLA, P. (2009). *La imposibilidad del olvido*. Buenos Aires: Nuestra América.
- TAYLOR, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*, 11. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>.
- TAYLOR, D., y FUENTES, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- URUGUAY (1986). Ley n.º 15.848: Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/1>.
- URUGUAY (2009). Ley n.º 18.596: Reparación a las Víctimas de la Actuación Ilegítima del Estado en el Período Comprendido entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18596-2009#:~:text=Recon%C3%B3cese%20el%20quebrantamiento%20del%20Estado,28%20de%20febrero%20de%201985>.
- VAN ALPHEN, E. (2019) Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos. En: I. DEPETRIS CHAUVIN y N. TACETTA (Comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 55-71). Buenos Aires: Prometeo.