

Tres apuntes sobre memoria, filiación y arte. La crítica y el documental como registros
Jorge Jofre
Arte e Investigación (N.º 20), e081, 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e081>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

TRES APUNTES SOBRE MEMORIA, FILIACIÓN Y ARTE LA CRÍTICA Y EL DOCUMENTAL COMO REGISTROS

THREE NOTES ON MEMORY, FILIATION AND ART
CRITICISM AND DOCUMENTARY AS A RECORD

JORGE JOFRE | jorgejofre2000@gmail.com

Conservatorio de Música N.º 1. Escuela de Artes Visuales N.º 1. Argentina

RESUMEN

Los tres apuntes, referidos a aspectos de la memoria y la filiación en situaciones posicionadas en el campo del arte, son el soporte fundamental del presente artículo. La redacción de ellos intenta, sobre todo, presentar cuestiones sobre el tema que luego podrían ser tratadas en versiones ampliadas. De allí que los registros viabilizadores de la propuesta sean solo una crítica de Lucas Fragasso sobre una retrospectiva del Di Tella; un documental de Federico Actis sobre un centro clandestino que funcionó en Rosario; y una ponencia de Justo Pastor Mellado que busca aclarar ciertas periodizaciones del arte en Chile. Tras el análisis, ciertos hallazgos: la memoria como un ejercicio y también a modo de un registro de sucesos; la filiación y la construcción de identidad en un cruce nodal con el arte. Por último, una breve consideración sobre memoria y olvido.

PALABRAS CLAVE

Memoria; filiación; crítica de arte; documental

ABSTRACT

The three notes, referring to aspects of memory and affiliation, in situations positioned in the field of art, are the fundamental support of this article. The writing of the same, tries above all to present questions on the subject that later could be treated in expanded versions. Hence, the viable records of the proposal are only: a criticism of Lucas Fragasso on a retrospective of Di Tella; a documentary by Federico Actis about a clandestine detention center that operated in Rosario and a presentation by Justo Pastor Mellado that seeks clarify certain periodizations of art in Chile are to be taken as viable records of the proposal. The analysis concludes with this finding: memory as an exercise and also as a registry; filiation and the construction of identity at a nodal intersection with art. Finally, a brief consideration on memory and forgetting.

KEYWORDS

Memory; filiation; art critic; documentary film



El primero de los apuntes refiere a la memoria y a la posibilidad de reconstruir una muestra transcurridos treinta años de la misma. Tanto en lo individual como en lo colectivo, la memoria hace presente un objeto o un suceso del pasado. No obstante, se debe entender que hay cosas muy relevantes, como destacó Pierre Nora en *Entre Memoria e Historia* (1984). La historia reconstruye un pasado y se liga a temporalidades, analiza la evolución de una circunstancia y establece relaciones. La memoria se vincula con lo concreto y se cierra en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto (Nora, 1984). La historia es políticamente correcta a la hora de reconstruir el pasado. La memoria es subjetiva, aún pensada desde lo social, y hasta puede servir a ciertos discursos políticos propagandísticos. Cabe distinguir estos conceptos antes de abordar el apunte donde se analiza el planteo de Lucas Fragasso, de reconstruir mediante la memoria.

Hablar únicamente de un documental de Federico Actis, *La arquitectura del crimen* (2016), refiriéndose solo a una acción puntual —los manejos del Servicio de Información de Rosario entre 1976 y 1979— podría parecer limitado a la hora de considerar un análisis profundo de los hechos. Pero, desde otra mirada posible, tal acotamiento permite descubrir precisiones sobre la reconstrucción de sucesos políticos trágicos en un Rosario de los años setenta. No obstante, no sería conveniente quedarnos solo con lo dado en ese breve apunte sobre cuestiones de la memoria planteadas en un filme. Se debe entender que ciertas formas de dominación y castigo se manifiestan aún en nuestro presente de muy variadas formas. El *refinamiento* de las grandes políticas contemporáneas las determina bajo otro envase y otro rótulo. Jonathan Crary en *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño* (2015) destaca la posibilidad de que el ritmo actual pueda tener injerencia en los patrones de sueño e incluye en ello nuevas formas posibles de control a fin de poder concretar ciertos fines. Tampoco se debe descartar en este tema de la memoria, las visibilizaciones forzadas por intereses políticos que pueden generar narrativas tendenciosas.

Al cerrar estas ideas sobre el documental de Actis es que uno puede preguntarse por qué se le adjudica tanta relevancia al edificio que fue Centro de Detenciones Clandestinas (CDC) rosarino por los años setenta y, fundamentalmente, al sector de la esquina de San Lorenzo y Dorrego donde se cometieron las torturas y los crímenes. La respuesta tal vez se encuentre al recordar que el cineasta Wim Wenders en su libro *El acto de ver* (2005) sostiene que los edificios ambientan y construyen hechos y un pasado.¹

El último de los apuntes pone en escena a Justo Pastor Mellado, un crítico y curador chileno que buscó algo distinto. Mientras otros destacaron teorías de centro

¹ En *Alicia en las ciudades* (1974), la cámara de Wenders reconstruye el pasado mismo de una nación alemana en crisis. El director muestra antiguas ciudades obreras y los espacios de vida del trabajador y su familia en un tiempo ya pasado.

y periferia, artistas emergentes o situados en el borde, en *El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo* (2001), Pastor Mellado se encaminó hacia posibles periodizaciones del arte chileno y puso el acento en el protagonismo de Carlos Leppe. Ciertos hechos ocurridos en Pisagua en 1991 y la performance *Los zapatos* (2000) de Leppe, le sirven para adentrarse en el tema de la filiación.

En uno de los párrafos de su escrito, el crítico acerca mucho a una definida conceptualización de lo que implica el hecho desafilatorio: «Significa hacer desaparecer el vínculo» (Pastor Mellado, 2001, s. p.). Por eso los párrafos finales de Pastor Mellado se centran en la agonizante búsqueda de Leppe por referirse a ello e intentar poner también en claro su propia filiación.

LA MEMORIA COMO EJERCICIO RECONSTRUCTIVO

En mayo de 1998, en las instalaciones de la Fundación Proa, se inauguró «Experiencias '68. Muestra de reconstrucción histórica». La muestra «Experiencias '68», que dio origen a la reconstrucción de Proa, tuvo lugar en el Instituto Torcuato Di Tella de la calle Florida, el día 15 de mayo de 1968. Terminó el día 23 de mayo a raíz de la clausura y destrucción de las obras en la calle a manos de los propios artistas, cerrando de particular manera una etapa en el arte y la cultura argentina. En el catálogo de la Fundación Proa, un texto de Lucas Fragasso, ante la dificultad del objetivo planteado por los organizadores del evento, despliega interrogantes y problemáticas sobre los alcances de la recuperación del pasado.

Toda reconstrucción es compleja y de ello se trata de dejar constancia desde las palabras de la presentación del catálogo de 1998 de «Experiencias '68. Muestra de reconstrucción histórica». Adriana Rosenberg (1998), en el prólogo del mismo catálogo, afirma que toda muestra que pretenda reconstruir historia debe, sin duda, establecer un marco de contención dentro del cual manejarse. Sin embargo, a la hora de reconstruir una década como la de los sesenta, ese marco de contención encerraría de grandes cambios tanto a nivel mundial como local. El Mayo francés, la Revolución Cultural china, la guerra de Vietnam, el freudomarxismo, las comunidades de jóvenes en Estados Unidos son solo algunos ejemplos del ámbito internacional. En lo local, el Cordobazo, los golpes de Estado, el *rock* en castellano, muestras como «Femimundo» —dedicada exclusivamente a la mujer y la moda— y, por supuesto, el Di Tella.

No obstante, hacia fines de los años noventa —momento de la reconstrucción— parecía estar muy distante todo ello y hasta las teorías de Herbert Marcuse en *Sociedad carnívora* (1975), especie de guía intelectual de los estudiantes del Mayo francés, habían caído prácticamente en el olvido para las izquierdas militantes de ese momento. De este modo, la idea del marco de contención se complejiza ante la caducidad de los componentes de una década que actuó de bisagra para las posteriores.

En ese sentido, Rosenberg (1998) se pregunta si es posible una reconstrucción. La investigadora parte, para ello, de algunos datos específicos suministrados por los artistas de la muestra de 1968, de la restauración de elementos tecnológicos propios de la época, del escaso —y a veces dañado— material documental fotográfico y de un libro de John King titulado *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* publicado en versión castellana por Ediciones de Arte Gaglianone en 1985.² Si bien King no refiere a la totalidad de la cultura argentina de esa época, es muy específico en lo que hace al Di Tella y a la muestra «Experiencias '68».

Hoy debemos preguntarnos, a poco más de dos décadas del intento, si con solo esos elementos es posible recuperar la memoria de una muestra, de un suceso y, por sobre todo, de un momento clave de la historia del arte argentino.

Aquí es cuando se nos presenta, entonces, el texto de Lucas Fragasso de ese mismo catálogo de 1998, cuestionador y vigente en lo que hace al reconocimiento de la relevancia de la memoria. Hecho de un modo que, si se quiere, habilita a una especie de especulación epistemológica sobre sucesos pasados e intentos por recuperarlos. Fragasso navega los campos de la filosofía, algo que ha sabido hacer por mucho tiempo en sus cátedras universitarias, y habilita una especie de posible solución del tema hacia el final.

El crítico declara que «toda reconstrucción es involuntaria» (Fragasso, 1998, p. 23) y alude a la creencia de Walter Benjamin de que una imagen está atravesada por experiencias relacionadas con el flujo de la vida. Sin embargo, luego nos revela que esas imágenes, que pudieron formar parte de un segmento de tiempo de nuestras vidas, también habitaron otras vidas humanas ahora ya ausentes. Ausencias que determinan con seguridad faltantes a la hora de reconstruir. Bajo este concepto, el pretendido rearmado de la memoria se torna fragmentario e incompleto. Allí es cuando Fragasso formula, casi diríamos a modo de pretendida solución, la propuesta de memoria como una práctica; como un ejercicio que utiliza un pasado no olvidado, a la hora de intentar una reconstrucción.

En este punto, el texto nos abre más interrogantes que certezas. Entonces, nos obliga a preguntarnos otra vez si es posible esa reconstrucción. Sobre todo, si nos posicionamos en la idea de una memoria que se modifica constantemente y que, ese pasado concretado mediante ella, no es inmutable, sino que, por el contrario, se reconstruye momento a momento. Al respecto, la curadora de la muestra de Fundación Proa, Patricia Rizzo (1998), ha dejado en evidencia la dificultad de pensar en el carácter efímero de los trabajos que compusieron la «Experiencias

² En el 2007, la editorial Asunto Impreso reedita el libro con el agregado de un prólogo del propio John King.

'68» original. Cuestión que en nuestro presente se complica aún más debido a la mediatización de la cultura y las prácticas de reproducir toda obra para conservar un registro de ellas. Al destruir un suceso en el mismo momento en que acontece se dificulta toda memoria reconstructiva; tal maniobra elusiva podría entenderse hoy en día como el intento de licuar sus obras.

Aunque el texto no lo indique, en la práctica del ejercicio de memoria propuesto surge la idea de opinión, sumada a la ya mencionada de una reconstrucción variable y constante. El propio Fragasso (2019), tiempo después en sus clases sobre la crítica de arte, ha abordado la cuestión de la opinión como un ingrediente de flujo permanente originado hacia el siglo XVIII, que, por supuesto, incide aún en el presente a la hora de reconstruir hechos y obras. No obstante, si uno analiza lo que sería el tramo intermedio de su escrito para el catálogo de la muestra, tras referirse a la nostalgia que pueden albergar ciertos hechos de relevancia en quien los ha vivido, solapadamente, incluye la idea de una incidencia de la opinión al plantear la posibilidad de oponerse a una «lógica de la historia» que parece estar sostenida por un poder dominante (Fragasso, 1998, pp. 24-25). Bajo esta tesitura, la reconstrucción de la memoria se complejiza sin duda alguna con las citas de un Herbert Marcuse opositor a la dominancia de un sistema. Años después, Fragasso reemplazará a ese radicalizado filósofo de los años sesenta por otros pensadores como Reinhart Koselleck, al hablar en sus clases en la universidad de la crisis de la crítica. Usando las palabras del historiador alemán para ahondar, sin duda, en la filosofía de la historia.³ También utilizará la lectura comentada de un Peter Bürger que, a su entender, ha aclarado muchas dudas sobre periodizaciones en el arte próximo a las vanguardias (Fragasso, 2019, p. 10).⁴ Tal vez esta mención nos serviría para indicar la existencia de cambios posteriores en el pensamiento de nuestro autor analizado y de nuevas búsquedas a la hora de referirse al pasado.

Ejercicio de la memoria, ausencia de elementos, mutabilidad de un pasado, la idea de opinión: la solución al problema planteado parece estar distante. Todo parece conducir nuestra mirada, no obstante, hacia el final del escrito. Hacia esa frase que se expresa sobre la memoria: «que quiera ser objetiva; es decir que pretenda entregar la palabra a su objeto». (Fragasso, 1998, p. 26). De este modo orilla ahora el texto y abandona a Marcuse, como evitando, al modo de Antonio Gramsci, que todo destello lo deslumbrase. Sabe por sus años de recorrido por lo filosófico que desde el borde del pensamiento puede alcanzar una praxis que escapa a teorizaciones confusas.

3 Fragasso toma a Koselleck entendiendo que este historiador se ha ocupado en gran medida de aclarar cuestiones de la intelectualidad europea desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Le permite también abordar ciertas ideas sobre la opinión pública.

4 Las lecturas en clase de Peter Bürger incluyen las ideas de un pensador de izquierda ciertamente radicalizado, pero preciso en sus aportes al campo de la estética.

Es cuando ese pensamiento liminal nos hace comprender que, al referenciar el lenguaje a lo que queda del hecho que pasó, tenemos tal vez la mayor posibilidad reconstructiva. Al descartar toda dicotomía verdad-mentira, que suele abrumar incluso a historiadores, para ahondar en lo que nos queda de esos objetos del pasado que fueron hace mucho tiempo una muestra en el Di Tella y descubrir así una forma de ejercitar la memoria.

LA MEMORIA ESTÁ EN LAS HUELLAS

El 30 de abril del 2016 en el cine El Cairo de Rosario (Sta. Fe 1120) se presentó *La arquitectura del crimen* (2016). Una producción de Señal Santa Fe, con dirección de Federico Actis, que se centra en el edificio la ex Jefatura de Policía rosarina y lo sucedido entre 1976 y 1979 cuando albergaba secretamente el Centro de Detenciones Clandestinas (CDC) de Rosario, el escenario de poder tal vez más grande que tuvo la ciudad. Un documental que refiere específicamente a las huellas dejadas por la represión de la última dictadura militar tanto en los testimonios como en la arquitectura misma de la esquina de San Lorenzo y Dorrego.

Andrea Giunta (2005) relata que, para Paul Virilio, los búnkeres nazis de la costa de Normandía eran formas enigmáticas en las que se ataban «los sentidos de la guerra» (p. 12). Seguramente, este encuentro significó hallarse con las huellas materiales de una contienda bélica ya transcurrida y con el recurso para poder conservar en su memoria la tremenda tragedia. Los búnkeres nazis le revelan al filósofo las trazas de una Segunda Guerra Mundial en su mayor crudeza; a Federico Actis, el edificio de Rosario que fue sede del CDC: tortura y muerte. En esas últimas palabras está el objeto central de *La arquitectura del crimen*.⁵

Algunas imágenes del filme muestran que, en el plano original, no hay indicio alguno de una reforma que se hizo hacia fines de la dictadura. Se trata de un entripiso que constituyó en sí una verdadera operación de camuflaje arquitectónico, que intentó poner en el olvido los crímenes cometidos dentro del recinto en lo que antes era la Jefatura de Policía. La referencia cartográfica y el testimonio de una arquitecta relatando esas refacciones elusivas nos acercan al horror de una época nefasta. Completan, desde lo informativo, la idea de las estrategias que pretendieron generar ocultamiento de lo actuado por los represores. Pero, desde otro punto de vista, la cuestión de registros físicos catastrales y mutaciones edilicias nos descubre una «historia de los espacios», algo mencionado por Michel Foucault (1980, s. p.) en numerosos escritos y entrevistas, que el filósofo liga con cuestiones del poder

⁵ Cabe aclarar que, aunque el apunte no desarrolle ese aspecto al referirse al edificio del CDC, existen miradas antropológicas al respecto que cuestionan las formas de transmisión de la memoria. Sobre todo teniendo en cuenta en esos casos las posibles perspectivas de gobiernos provinciales o nacionales.

político.⁶ Los cambios realizados en los niveles de los pisos de Dorrego y San Lorenzo son claros intentos de convertir el ya antiguo edificio en un espacio complejo, poco iluminado interiormente y laberíntico. Esta condición, con seguridad, era frecuente en las oscuras prisiones medievales, a lo que se agrega el concepto de mazmorra, algo muy alejado del panóptico de Bentham, que proponía una ecuación que reúne por momentos una vigilancia a plena luz del día. En el edificio, hay espacios en los que la cámara necesita una fuerte asistencia del iluminador, dada la escasa o nula presencia de luz natural. Se reafirma la idea de sumir al detenido en las sombras; como un refuerzo que acompaña su privación de la libertad, al poner el obstáculo por sobre la transparencia e impedir que la persona tenga claridad sobre su situación, algo que el tiempo en ese lugar sin duda incrementa.

Ahondando en la técnica del documental, se observan tomas constituidas por planos cortos y acotados que muestran solo trozos del total del edificio y contribuyen en gran medida a dar credibilidad a lo que ha sucedido dentro del CDC. Ya Benjamin, en el siglo pasado, ponía en claro en *El libro de los pasajes* [Passagen Werk], un verdadero modelo de su escritura fragmentaria, cómo pequeñas vistas pueden armar la escena incluso de una París modernista.⁷ Según Renato Ortiz (2000), lo mínimo en Benjamin puede determinar la idea de lo grande, deja bien en claro lo que hace al método. Este Actis acotado y minimizador nos documenta en gran medida la historia del edificio. Se siente la presencia, como en el panóptico de Bentham, de un mundo infernal sin salida alguna. Se debe entender que ese recurso de vigilancia y castigo, aunque haya sido efectivo en Rosario, ha sido superado por estrategias como la de la colonización del sueño de las personas (Crary, 2015).

Nos queda, en este breve apunte, la idea de un Actis que casi parafrasea a Wenders al apelar a la idea de que las construcciones en un filme no son solo un decorado, sino que pueden ayudar en gran medida al intento de reconstruir un pasado. Solo que, en *La arquitectura del crimen* (2016), las viviendas se transforman en prisión y en olor a castigo y muerte. Son rastros que precisaron los sucesos y el tiempo transcurrido. *Rastro*, *huella*, palabras casi consanguíneas que nos inducen a pensar en aquello que deja algo o alguien a su paso en la memoria.

EL GESTO COMO RECURSO FILIATORIO

El 20 de noviembre del 2001, el teórico chileno Justo Pastor Mellado leyó, en México, su ponencia *El concepto de la filiación y su intervención en la periodización del*

6 Las teorías de Foucault aplican sin duda a ese momento y a las acciones del CDC. Con las consideraciones actuales sobre psicopolítica y las ideas de la seducción capitalista neoliberal (Byung-Chul Han) el panorama posible es otro.

7 La escritura de Benjamin va recuperando datos y observaciones que, pese a su carácter aislado, determinan en definitiva un armado en conjunto en el lector que es el que se encarga de establecer las posibles relaciones entre los fragmentos. La estructuración del filme de Actis opera mediante algo similar: es en gran medida el espectador quien de pequeños tramos filmados y ciertos efectos saca conclusiones y conforma una globalidad.

arte chileno. A casi veinte años de dicha lectura, el texto se erige como un escrito fundamental en lo que hace a los conceptos de memoria y filiación. El trabajo deja en claro, en gran medida, las preocupaciones de Mellado en lo que respecta al tema. Una memoria y filiación que, en términos generales, no ha sido considerada como cuestión a comentar por la mayoría de los teóricos o críticos chilenos que desarrollaron su hacer a partir de los años setenta.

El texto de Pastor Mellado (2001) comienza poniendo en escena los hallazgos, en 1991, de restos humanos en el pueblo chileno de Pisagua, restos pertenecientes a ejecutados políticos durante el período de dictadura militar en ese país. Cuenta que uno de esos cuerpos correspondía a un habitante de la zona, y que su hijo, al verlo, se arrancó un mechón de su propio cabello y lo colocó junto a los restos de cabello de su padre. El gesto claramente indicaba el reconocimiento del vínculo filiatorio y, por supuesto, es una forma de señalar tal situación desde la gestualidad concreta. Esta circunstancia lleva al autor no solo a producir esa ponencia del 2001, sino también a iniciar un camino de ahondamiento en el terreno de la crítica de arte de las cuestiones filiatorias.

En este punto es que nos asombra cómo, aun ante la muerte, ese joven de Pisagua al que refiere Pastor Mellado entiende que ese cuerpo hallado ha sido en vida su padre y, en una actitud notable, une los cabellos suyos con los que restan de su progenitor. Ahí es cuando descubrimos la importancia de un gesto en el reconocimiento de las cuestiones de sangre que establecen parentescos. Ángel Fernández-Santos (1984) relata en un artículo periodístico que, cuando las hermanas Papín cometieron en 1933 el doble crimen de la calle Bruyere, fueron halladas por los gendarmes, desnudas y abrazadas en su cuarto, acostadas en una de las camas y con sangre seca en sus brazos a modo de registro claro de lo cometido. El crimen de las hermanas Papín sirvió posiblemente a Jean Genet para elaborar *Las criadas* (2010). En el escrito del dramaturgo culpa y castigo, justicia y verdad, parecen diluirse. Pero nunca se licua en totalidad la idea del vínculo de sangre entre Solange y Clara, las dos criadas que urden matar a la señora. Una opresiva obra estrenada en el penal donde su autor purgaba delitos y que, se podría decir, se enlaza con el presente a través del sufrimiento que exhiben los personajes por los actos cometidos (Alarcón, 2021). En lo que hace al hecho policial de 1933, se puede inferir que el gesto de las hermanas —aunque Genet haya negado siempre el influjo de ese suceso— contribuyó en la redacción de la obra, en la decisión de que las dos criadas permanezcan juntas hasta el final. Por sobre toda situación, incluso el crimen. Y aun pese a los rasgos de posible entelequia que le han atribuido los críticos como Alarcón (2021), el drama genetiano sigue arrojando al receptor, representación tras representación, esa clara expresión de unión pese a todo.

Justo Pastor Mellado ha dicho que el no poder hablar por momentos expresamente de circunstancias políticas lo ha llevado a encontrar una forma de hacerlo en la crítica

de arte. Este texto, tomado en cuenta en este breve apunte, es un ejemplo muy claro al respecto. Tras el relato de Pisagua, el crítico (2001) no se explaya en cuestiones muy directas de desapariciones forzadas o crímenes de la dictadura militar chilena; solo en un fragmento posterior del escrito desarrolla, casi conceptualmente, la idea de desafiliación como disolución del vínculo.

Carlos Leppe y su obra aparecen en la ponencia, entonces, como un claro recurso introductorio a su verdadera meta: la filiación, la pérdida y la posible recuperación de la misma, puesta en escena en el gesto del joven de Pisagua. Este artista plástico fue seguramente el que, por sus propuestas, se ha acercado en Chile, en mayor medida, a las cuestiones identitarias, ya sea dentro del ámbito político o rondando tópicos vinculados incluso al género. Cuando Pastor Mellado aborda a Leppe refiriéndose a su obra *Los zapatos* (2000),⁸ realizada en Santiago de Chile ante una multitud, se puede entender que, con el comentario de esa performance, está buscando explicar algo de la idea de filiación/desafiliación.

Debemos entender que el gesto no es siempre una totalidad; no abarca todo y a veces, como en el doble crimen de las hermanas Papín, es solo un instante, como el de ese abrazo, desnudas, en un mar de otras situaciones. Leppe llega de rodillas al lugar de la exposición y se sitúa al lado de una montaña de pelo coronada por una imagen de la virgen María. En el medio de una pluralidad de señales e indicios que brinda ante más de una decena de cámaras que lo fotografían y lo filman (Pastor Mellado, 2001). Saca los zapatos de su valija y, en ese momento, rememora con su particular forma de hablar —centrada en una gesticulación dramática— fragmentos de un poema de Nicanor Parra («Cambios de nombre») en que el escritor expresa la voluntad de cambiar el nombre de los zapatos pasándolos a llamar *ataúdes*. Donde también manifiesta, en sus estrofas, la idea de una problemática de identidad, en algo como un zapato que podría ser considerado una suerte de extensión comunicante de nuestro propio cuerpo. Y decimos que Leppe nos recuerda a ese poema porque su cita no es literal, menciona al autor y se apropia del verso diciendo «mis zapatos son como dos pequeños ataúdes» en el momento en que han aparecido en escena su calzado sin cordones (Pastor Mellado, 2015). En el *cómo* recurre, sin duda, a una proximidad concomitante del zapato y el ataúd; en la imagen de *zapatos-deslazados*, al comienzo de la ruptura de un vínculo.

Así, el teórico chileno recurre en esta ponencia doblemente al gesto: desde lo directamente político, con el suceso de Pisagua, y desde lo artístico, con los zapatos de un Leppe que los muestra vacíos de sus pies, casi al modo de una antigua vanitas barroca, sugiriendo la idea de una ausencia. El gesto de las hermanas Papín y el del joven de Pisagua nos acerca a lo consanguíneo y filiatorio; el de los *zapatos-deslazados* de Carlos Leppe huele a desafiliación.

8 Carlos Leppe, posteriormente, en el 2011, toma los zapatos de la performance y los coloca en forma de objeto. Aparecen más deteriorados, pero con cordones entrelazados con cables eléctricos. Como indicando con ello la recuperación de algo del vínculo.

SOBRE MEMORIA Y OLVIDO

Es indiscutible que, al colocar al lector desde la introducción en tópicos de la memoria y la filiación en el campo del arte, se pueden traer a colación otras cuestiones. Una, bastante cercana, sería la de considerar el grado de vigencia de ese paquete de reconstrucción de un pasado que se pone en evidencia en un presente nuestro. A modo de ejemplo, recordemos como Hugo Vezzetti, en un artículo del 2011, se plantea con relación a los años sesenta y setenta, el interrogante de llegar a determinar qué se prolonga y qué se queda de esas dos décadas. El historiador argentino denomina a este proceso como «diagnóstico del presente» (Vezzetti, 2011, p. 53).

De esta manera, ante el recorrido hecho por la lectura de tres apuntes y de tres casos en particular, uno se puede preguntar cuánto de ello merece ser preservado en el recuerdo para encontrar «un pasado que no pase» (Vezzetti, 2011, p. 53). ¿Cuánto debe quedar y cuánto debe pasar a la omisión de esa reconstrucción histórica que determinó una crítica de Fragasso en 1998, de un documental sobre un centro de detenciones rosarino y de una ponencia sobre el concepto de filiación en el arte chileno? ¿Qué merece ser rearmado y qué debe caer en el olvido? La historia actúa metódicamente sobre verdades posibles; la memoria es, aunque en distintos grados según circunstancia, desborde de emoción y subjetividad al igual que el arte. Entonces, solo queda esperar y confiar en las ciencias sociales —seguramente Vezzetti coincidiría al respecto— como recurso último para ver qué sería justo que quedara de todo ese pasado en el presente. En la mitología griega, los muertos bebían de las aguas tranquilas del río Leteo para olvidar su vida terrestre y, sobre todo, sus errores. Las almas ya purificadas lo hacían de las aguas del Hades, para perder los recuerdos de esa suerte de inframundo donde se habían purificado. Sutil forma de la antigua cultura griega para representar un lógico curso de la memoria y el recuerdo. Lo que no merece valor debe ser puesto en las aguas del olvido.

REFERENCIAS

Actis, F. (Director). (2016). *La arquitectura del crimen* [Documental]. Rosario, Argentina: Señal Santa Fe.

Alarcón, J. M. (20 de mayo de 2021). «Las criadas» de Genet, una opresiva entelequia que conecta con el presente a través del dolor. *MAKMA. Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea*. Recuperado de <https://www.makma.net/las-criadas-de-genet-una-opresiva-entelequia-que-conecta-con-el-presente-a-traves-del-dolor/>

Benjamin, W. (2011). *Obras. Libro IV / Volumen 2*. Madrid, España: Abada Editores.

Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Fernández-Santos, A. (10 de noviembre de 1984). El furor mortal de las hermanas Papin. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/11/11/cultura/468975610_850215.html
- Fragasso, L. (mayo de 1998). Un desafío a la memoria. En *Instituto Di Tella Experiencias '68*. (pp. 23-26). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa Publicaciones.
- Fragasso, L. (2019). *Miradas sobre la modernidad* (Apuntes de clase). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Foucault, M. (1980). El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault. En *Jeremías Bentham. Panóptico*. Barcelona, España: Ediciones La Piqueta.
- Fundación Proa. (mayo de 1998). *Experiencias '68. Muestra de reconstrucción histórica. Curaduría e investigación* Patricia Rizzo. La Boca, Argentina: Fundación Proa.
- Genet, J. (2010). *As criadas. O balcón* [Las criadas. El balcón]. Santiago de Compostela, España: Xunta de Galicia.
- Giunta, A. (2005). Paul Virilio, una introducción. En P. Virilio, *El procedimiento silencio* (pp.9-46). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso Ediciones.
- Leppe, C. (2000). *Los zapatos* [Performance]. En J. Pastor Mellado (Cur.), *Chile 100 años de Artes Visuales. Tercer período (1973-2000). Transferencia y densidad*. Santiago de Chile, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Marcuse, H. (1975). *Sociedad carnívora*. Madrid, España: Eco Editorial.
- Nora, P. (1984). *Entre Memoria e Historia. La problemática de los lugares*. Recuperado de https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Norma.
- Pastor Mellado, J. (2001). *El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo*. Simposio Arte, Pensamiento y Política, 4.ª Bienal Barro de América, CONAC, Caracas, Venezuela. Recuperado de <http://www.ceda.cl/el-concepto-de-filiacion-y-su-intervencion-en-la-periodizacion-del-arte-chileno-contemporaneo/>
- Pastor Mellado, J. (16 de febrero de 2015). Leppe, pinturas. *ARTISHOCK. Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2015/10/16/carlos-leppe-1952-2015/>
- Rizzo, P. (mayo de 1998). Instituto Di Tella Experiencias '68. En *Instituto Di Tella Experiencias '68* (pp. 30-72). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa Publicaciones.
- Rosenberg, A. (mayo de 1998). Presentación. En *Instituto Di Tella Experiencias '68* (pp. 10-12). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa Publicaciones.
- Vezzetti, H. (2011). Los sesenta y los setenta. La historia, la conciencia histórica y lo impensable. *Revista de Historia Intelectual*, (15), 53-62. Recuperado de <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1836>

ARTÍCULOS

Wenders, W. (Director) y Von Mengershausen, J. (Productor). (1974). *Alicia en las ciudades* [Ficción]. Disponible en <https://zoowoman.website/wp/movies/alicia-en-las-ciudades/>

Wenders, W. (2005). *El acto de ver. Textos y conversaciones*. Barcelona, España: Paidós.