

DE LA POLÍTICA A LA HISTORIA. HISTORIOGRAFÍAS Y ESTÉTICAS SOBRE LAS DICTADURAS

From politic to history. Historiographies and aesthetics about dictatorships

Daniel Inclán*

*... la literatura es la verdadera memoria
de la humanidad.*

Fernando Pessoa, *Eróstrato*

*La muerte es el sello de todo lo que el
narrador puede relatar. Su autoridad ha
sido tomada en préstamo a la muerte. En
otras palabras: ella es la historia natural
a la que remiten sus relatos.*

Walter Benjamin, *El narrador*

Resumen

Este ensayo intenta problematizar las formas en las que se han construido interpretaciones sobre el pasado dictatorial en Chile y Argentina, privilegiando el estudio de las producciones estéticas. Pretende construir un itinerario de investigación, a través de la explicación del conflicto entre las políticas institucionales de la memoria y las reapropiaciones críticas de la historia reciente. El estudio de la dimensión estética, como formas peculiares de reconstrucción histórica, tiene dos razones: 1) porque no han sido lo suficientemente trabajadas desde la crítica historiográfica y, 2) porque ellas contienen un potencial epistemológico para reflexionar sobre las posibilidades de entender un periodo histórico complejo. El eje de análisis es la tensión que existe entre las políticas institucionalizadas y la historia viva y las formas en que cada una se sirve de la dimensión estética para producir explicaciones sobre el pasado.

Palabras clave: Historiografía, estética, política de la memoria, sensibilidad política, sujeto político, comprensión del autoritarismo.

* Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM. Correo electrónico: ttessiss@gmail.com

Abstract

This paper attempts to problematize the ways that have been built interpretations over the dictatorial past in Chile and Argentina, privileging the study of aesthetic productions. It aims to build a research track, through the explanation about the conflict between institutional policies of memory and the critical re-appropriations of recent history. The study of aesthetic dimension, as particular form of historical reconstruction, has two reasons: 1) because they have not been enough studied from a historiographical critic and, 2) because they contain an epistemological potential to make reflections over the possibilities of understanding a complex historical period. The focus of analysis is the tension between institutionalized policies and live history and the ways in which each uses the aesthetic dimension to produce explanations about the past.

Key words: Historiography, aesthetics, politics of memory, political sensibility, political subject and understanding of authoritarianism.

Recibido: 14 de diciembre 2012.

Corregido: 15 de abril 2013.

Aceptado: 19 de abril 2013.

Acercamientos al pasado dictatorial

¿Es lo mismo *pensar en el pasado* que *pensar a partir del pasado*? Este ensayo trata de analizar esta diferencia a través del estudio de las operaciones de reconstrucción, análisis y representación de las dictaduras en Chile y Argentina. Se dirige la mirada a un proceso peculiar de reconstrucción del pasado: *la estética del tiempo histórico*, a las discursividades que se sostienen en la sensibilidad y la percepción para entender el pasado reciente. La estética como manera de acercamiento al pasado abre posibilidades críticas para reconsiderar las cualidades del pasado, sus actores y sus motivaciones; al tiempo que permite socializar las representaciones a partir de diversos soportes, apelando a la experiencia de los que vivieron los procesos autoritarios y a la experiencia de los que quieren saber de esta época histórica.

La forma estética del pasado problematiza las políticas institucionales de producción de memoria, políticas de transición

y de reconciliación. La memoria como obligación que producen los estados “democráticos” se concentra en pensar en el pasado, como si este fuera algo lejano, algo que está en otro tiempo. La memoria institucionalizada se sirve de lo que Walter Benjamin calificó como estetización de la política: una forma sensible autoenajenada que permite vivir la catástrofe como goce estético.¹ En cambio, la estética del tiempo histórico construye una reflexión sobre el presente a partir de lo sucedido durante los regímenes castrenses, partiendo del presupuesto que el pasado no ha terminado de suceder, que es actual. Las estéticas críticas producen una imagen de la historia reciente dictatorial pensada como un proceso contradictorio, ambiguo, múltiple. Se transita de la *política de la memoria* a la *historia de las contradicciones que habitan el presente* y que reclaman por ser resueltas.

Este trabajo intenta presentar una explicación de las tensiones sobre el pasado reciente en Chile y Argentina, analizando las contradicciones entre las políticas institucionales y las formas producidas por las estéticas críticas. Las políticas oficiales de la memoria persiguen la reconciliación nacional sobre la base de la amnistía, la amnesia tutelada y la anestesia ante la desmesura la violencia dictatorial. Las estéticas críticas, en cambio, tienen por fin discutir lo actual del pasado, lo irresuelto del autoritarismo estatal en la época democrática. La pelea es por el presente a través de su relación con el pasado.

Disputa por la representación del pasado

La producción estética es el campo en el que la interpretación, análisis y crítica del tiempo de la violencia social de las dictaduras argentina y chilena ha tenido mayores alcances. Desde las formas estéticas se han abordado temas que no son accesibles a las epistemes académicas, como: lo inenarrable de la muerte en los

¹ Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de sus reproductibilidad técnica*, Itaca, México, pp. 98-99.

estados de excepción, la experiencia de la desaparición forzada, la vida en clandestinidad, la culpa de sobrevivir en un contexto de persecución política, la necesidad de los testimonios. La posibilidad de referir de manera refractaria a realidades incompletas y oscuras, sin la necesidad de explicarlas sistemática y racionalmente, permite que las producciones estéticas lleguen a densidades interpretativas que ponen en el centro la experiencia de los sujetos, la vida misma, el núcleo en disputa durante los gobiernos militares.

La dialéctica entre lo general y lo individual de la vida permite que la actividad estética recomponga el decir sobre el pasado de la violencia, alejándolo de las necesidades pragmáticas del nivel prescriptivo. En el arte no se juegan un decir verificable de orden académico, la construcción de verdades depende de la percepción. Estas representaciones convocan a completarse por los que las aprecian, hay un *plus* de significación que dependen del espectador; son siempre obras abiertas, lo que no significa arbitrarias, sino emplazadas como vocación, como un llamado que debe ser completado por otros en un tiempo diferido.²

Gracias a esta soltura es que las artes desde muy temprano lograron evadir las barreras de la censura y la autocensura impuestas por los órdenes castrenses, construyendo críticas mordaces y contundentes a las políticas sociales y económicas implementadas por los autoritarismos militares. En este proceso hubo un cambio importante en las técnicas y las formas de trabajo, en la narrativa se privilegió la alegoría sobre el pasado nacional; y en la plástica se regresó a la pintura, a las instalaciones y al arte artesanal.³ Las representaciones denunciaban directamente, como los trabajos de Lotty Rosenfeld, o por las elipsis discursivas,

² Acá resuena Walter Benjamin cuando habla de la dimensión social de la estética en contextos de peligro: "Si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha transformado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación política." *Ibidem.*, p. 51.

³ López Anaya, Jorge (2000), *Historia del arte argentino*, Émece, Buenos Aires, p. 413.

a través de las cuales se decía sin decir o diciendo lo contrario, diciendo sí para decir que no, como Diana Dowek. Esta producción sociosimbólica en todos sus niveles se sirvió de la crítica a la historia como materia y tema de sus narrativas. Paradójicamente, también las artes, sobre todo la plástica, en los años noventa se sustrajeron de la necesidad de trabajar con el pasado reciente, construyendo más que interpretaciones simples figuraciones neoconceptualistas centradas en la subjetividad formal.⁴ En el siglo XXI la necesidad social de memoria puso de nuevo a las épocas de gobiernos militares como tema del discurso de las artes, sólo que ahora es una generación de jóvenes la que asume el reto de representar al pasado reciente.

La recuperación del tiempo histórico inicia durante los gobiernos castrenses, pero es en las democracias donde la posibilidad de hablar abiertamente volcó la producción estética hacia el pasado, por la necesidad de resolverlo simbólicamente y de responder por la creación de formas sensibles lo que otros pensamientos no habían podido o no habían querido.⁵ La producción de estéticas alusivas al pasado continuó con una tradición que era previa a las dictaduras o que inició durante ellas, que mantenía una secuencia formal, y con ello un diálogo implícito entre las distintas versiones de una estrategia de representación.

Los límites de estas formas son parte de los límites del arte institucionalizado en el siglo XX: su ostracismo elitista, su dificultad apreciativa, propia de una educación estética elaborada, su aislamiento, reducido a museos o exposiciones temporales en espacios públicos selectos, su formato de difícil difusión pública, pensado para ser resguardado y exhibido en museos. Esto se logró trascender hacia finales del siglo pasado, cuando una vez

⁴ López Anaya, Jorge (2003), *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Émece, Buenos Aires, p. 348.

⁵ Aunque es importante reconocer que también hubo una importante producción estética que ilustraba o servía a las políticas de reconciliación democrática. Este arte funcional, apoyado institucionalmente, servía de contrapeso a la crítica estética. El ejemplo más patético fue en 1992, cuando en la Exposición de Sevilla se presentó como parte del pabellón chileno un glaciar, como simbolismo de la unidad chilena.

más el arte salió a las calles, sobre todo en la Argentina, en donde las ciudades se volvieron un espacio de disputa por los contenidos estéticos para hacer memoria. Paradójicamente las acciones de mayor peso simbólico fueron institucionalizadas por el gobierno kirchnerista, limitando con ello los alcances de la crítica.⁶

En el siglo XXI hay una tensión no resuelta entre la estetización de la historia por parte de las políticas estatales de memoria y una politización de la historia defendida desde una producción estética crítica.⁷ Mientras los gobiernos en turno se sirven de la producción artística para construir y promover una versión reconciliatoria del pasado, la producción estética pelea por mantener una autonomía de contenidos y fines. En esta tensión hay un desplazamiento de las políticas de memoria gubernamentales para la reconstrucción del presente, a las políticas de la historia por determinar el qué del pasado, sus

⁶ El caso más problemático son las madres de la Plaza de Mayo que además de suspender su histórica Marcha de la Resistencia de los jueves, afirmaron, en voz de Hebe de Bonafini en enero de 2006, “que el enemigo ya no está en la Casa Rosada.” Esto es un antecedente a la entrega del edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada a las Madres, para que la Madres hicieran un museo de puertas abiertas, pensado para salir a las calles. Otro caso los representa el museo de la memoria construido en la Escuela de Mecánica de la Armada, un emblemático edificio que estuvo en disputa por lustros. Parte de este debate se recogió en el libro coordinado por Marcelo Brodsky (2005), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca, p. 235.

⁷ Los museos de la memoria expresan esta tensión, intentan cumplir con el deber estatal de no olvidar lo sucedido durante los gobiernos castrenses. Pero su formato y sus pretensiones conciliatorias limitan la posibilidad de hacer de ellos espacios de polifonía política. El caso más claro es el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos en Santiago, inaugurado en 2009. A la entrada de las salas de exhibición se lee una cita del Informe Rettig que dice: “Esta Comisión se ha ocupado del análisis, caso a caso, de las más graves violaciones a derechos humanos cometidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, sea por agentes del Estado o por particulares que actuaban bajo pretextos políticos. Este es el cometido específico que recibió. Sin embargo, la Comisión ha creído indispensable referirse a la situación del país que antecedió al 11 de septiembre de 1973. Tal situación, condujo a un quiebre institucional y a una división entre los chilenos que hizo más probable que se dieran las violaciones de derechos humanos”. Bajo este umbral de recepción estética se organiza la narrativa de la historia bajo dictadura, en las que hay grandes ausencias, como las Jornadas nacionales de protesta de los años ochenta y las acciones del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

densidades, sus continuidades y sus contradicciones desde los sujetos que se lo apropiaron.⁸

Estética y política institucional de la memoria

Las respuestas institucionalizadas al problema estético para representar el pasado, como correlato formal de la “transiciones” democráticas, se fundamentaron en una lógica de *anestesiamento* de lo sensible.⁹ Desde las políticas estatales el sentido de la vida colectiva, desarticulado por los pasados de la violencia social, se construía como un escenario de ruinas, de restos inconexos unidos por el método del perdón y la culpa; el Estado daba disculpas, la izquierda parlamentaria pedía perdón; la nación se presentaba como corresponsable de la catástrofe. Se construyeron abstracciones para articular el presente con el pasado, pero nunca como crítica, sino como estrategia de vuelta de ciclo.¹⁰ La reconciliación fue el eje ideológico de la

⁸ Algunos ejemplos son el collage *Nunca más* de León Ferrari, las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn, la memoria fotográfica de Marcelo Brodsky o las instalaciones de Alicia Villareal sobre la escuela imaginaria. Un caso interesante en el que se juega la tensión entre la estetización de la memoria y la politización de la historia, es la obra del chileno Luis Prato titulada *Memoria de Piedra*, exhibida en 2006 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Todo inició en 2003 cuando se cambiaron las placas del Memorial a los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos, ubicado en el cementerio general de Santiago, porque en la lista de nombres había errores de omisión y de mala escritura. La indolencia ante la pérdida y el abandono de las ruinas Volodia Teitelboim la llamó “una doble muerte”. El escultor Luis Patr recogió, juntó y rearticuló los restos de la mala memoria para construir un mapa de Chile hecho con los nombres inscritos en mármol. La obra politizaba el pasado a partir de los desechos de la política de la memoria institucional.

⁹ Susan Buck-Morss explica la política-normativa del anestesiamento, de la insensibilidad de la experiencia perceptiva, que inicia como una práctica de adormecimiento en el temprano siglo XIX, para convertirse, por efecto del desarrollo tecnológico, en una insensibilidad por la saturación de los sentidos, experimentada en múltiples espacios, desde la fábrica hasta el espacio público. Ver Buck-Morss, Susan (2005), “Estética y *anestésica*: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, Interzona, Buenos Aires, pp. 169-222.

¹⁰ Ante los límites de la reconciliación nacional en Chile, Mauro Salazar y

despolitización de la Historia, sostenida por un debate decorativo entre la memoria y el olvido, para afirmar la fragilidad de la democracia ante el autoritarismo.¹¹ El objetivo era refundar la legitimidad el aparato estatal.

La forma estética institucional que se privilegió fue la que hacía monumental a la memoria, como arreglo entre aquellos que preferían el olvido y aquellos que querían el recuerdo como marca de la reconciliación.¹² Esta forma monumental no expresaba los pasados derrotados ni sus proyectos de construcción de una dirección alternativa de la vida colectiva; sólo se centraba sobre la legitimación del nuevo orden, que se reconocía como el único posible: el de la democracia (neo)liberal, omitiendo que para que existiera se requirió de la violencia castrense.

Las políticas institucionales de memoria se servían de un discurso vaciado de conflictividad política, sostenido por un frágil y ornamental consenso sobre las nuevas reglas de convivencia social, que no ponían en crisis al autoritarismo, sino que lo maquillaban para presentarlo como extraordinario. Se daba forma sensible a un tiempo ajeno a cualquier discusión sobre lo común después del asesinato de la comunidad nacional. Para operativizar y gestionar la “democracia” se sobreestetizó el pasado, volviéndolo

Miguel Valderrama se preguntaban por las formas de saber y poder que hay detrás de los juegos del lenguaje transicional y su idea de construir una memoria inexpugnable, en el que el pasado se relegaba a un mañana mejor y la memoria se convertía en una operación administrativa y jurídica. Salazar, Mauro y Miguel Valderrama (2000), “Introducción a *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile actual*”, LOM-ARCIS, Santiago, p. 282.

¹¹ Idelber Avelar dice que la naturalización de la oposición autoritarismo-dictadura oculta el hecho de que las verdaderas transiciones fueron las dictaduras, ya que las democracias no llegan a ningún lugar, sino que ocupan el que dejó el orden dictatorial. Ver Avelar, Idelber (2000), “Pensamiento posdictatorial y caída en la inmanencia”, en Salazar, Mauro y Miguel Valderrama, comps. *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile actual*, Santiago, LOM-ARCIS, pp. 213-240.

¹² La escritora Tununa Mercado dice que “la memoria del terrorismo de Estado sufrió ataques de avaricia y de selectividad. En el primer caso fue ocultamiento, en el segundo recordar a medias, y en ambos una racionalización que prescribía la amnesia para lograr un supuesto encuentro entre los argentinos.” Mercado, Tununa (2003), *Narrar después*, Beatriz Viterbo, Rosario, p. 147.

una más de las mercancías del mundo mediado por imágenes.¹³ El pasado se mitificó, se volvió una narración que contaba de otra forma los hechos concretos. Ante la incomodidad de abordar la vigencia de los proyectos alternativos combatidos y derrotados por las dictaduras, institucionalmente se prefirió construir formas vacías de contenido, convirtiendo a la memoria en lo que no es: una sobreacumulación de recuerdos inconexos, tramas significativas carentes de ejes políticos de articulación.

En las democracias restablecidas la política fue expulsada del sentido común. El sinsentido se convirtió en la forma dominante de coexistencia en el espacio público, la realidad social se volvió un presente eterno, autorreferencial, explicable por sí mismo. La nación que atacó a sus miembros hasta extinguirse a sí misma se intentaba reconfigurar bajo el principio del olvido o del recuerdo censurado: que omite por la generalización, que borra la vida de miles de personas al convertirlas en datos de procesos horribles, que encubren la experiencia y los proyectos políticos en pugna por medio de la sobreexposición al terror.

La buena memoria reificó al pasado para imponer silencios en el presente a todos aquellos que pensaran de futuros alternativos.¹⁴ Estrategia que impidió el reconocimiento de los sujetos antagónicos, por lo que la Historia tuvo dos caminos posibles: se volvía intercambiable por su carácter inmaterial o el lugar en el que no pasaba nada. La amplitud semántica fue volátil, parecía que no había código para ordenar los sucesos.¹⁵ La museificación del pasado convirtió al tiempo histórico en una

¹³ El crítico cultural Saúl Sosnowski llamó a esto un frenesí de la desmemoria y la satisfacción inmediateista, que terminaba restaurando los valores éticos del autoritarismo al no cuestionar el pasado. Ver Sosnowski, Saúl (1997), "Políticas de la memoria y el olvido", en Bergero, Adriana y Fernando Reati, comps., *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 43-58.

¹⁴ Piper, Isabel (2005), "¿Olvidar o recordar?" en Piper, Isabel, comp., *Memoria y derechos humanos: ¿prácticas de dominación o resistencia?*, ARCIS-CLACSO, Santiago, pp. 9-34.

¹⁵ Cfr. Bergero, Adriana (1997) "Estrategias fatales e intrusos: Discurso posmoderno y memoria implosiva en la Argentina de la re-democratización" en Bergero, Adriana y Fernando Reati, comps., *op. cit.*, pp. 59-88.

eterna repetición, reproductibilidad para la exhibición, representación que ahora ocupa el lugar de la comedia, en el mejor de los casos de la tragicomedia.¹⁶ La estetización de la memoria del pasado de terror repite la información hasta volverla inocua, excediendo cualquier voluntad de producir, haciendo peligrosa la verdad para la refundación de la vida nacional.¹⁷ El correlato es una política de amnesia, que descarta pensar el pasado como una pugna por proyectos de mundos posibles. El olvido conlleva una indiferencia ante el futuro.¹⁸

La política institucional de amnesia se acompaña de la amnistía, del perdón y la reconciliación, cuyo epitome fue la política de restitución de daños: ponerle precio a la vida. La triada anestesia, amnesia y amnistía ha sido una fórmula eficaz para borrar de la experiencia un tiempo histórico que reclama ser interpretado.¹⁹ La estetización de un pasado y su reducción a cifras vacía las posibilidades evocativas del lenguaje, mientras se consolida el lenguaje único de la vida mercantilizada y gobernada por el mercado.²⁰ La democracia es correlativa al proyecto socio-económico que sólo pudo ser instalado por la fuerza de las armas.

¹⁶ En esta versión cómica la memoria ocupa el significante de revolución fallida, como acto de liquidación de las insurrecciones posibles. Cabezas, Óscar (2000), "Lo irreductible a las políticas de la transición", Salazar, Mauro y Miguel Valderrama, comps., *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile Actual*, LOM-ARCIS, Santiago, pp. 241-262.

¹⁷ Rabinovich, Silvana (2005), "Memorias y olvidos: reflexiones acerca de la irrupción eufemística del discurso en torno a los derechos humanos", en Piper, Isabel, comp. *Memoria y derechos humanos: ¿prácticas de dominación o resistencia?*, ARCIS-CLACSO, Santiago, pp. 63-94.

¹⁸ Cfr. Pianca, Marina (1996), "La política de la dislocación (o el retorno a la memoria del futuro)" en Bergero, Adriana y Reati, Fernando, comps., *op. cit.*, pp. 115-138.

¹⁹ En 1997 hubo un debate en la Argentina sobre la construcción del Parque de la memoria, considerado por muchos como un proyecto de reificación de las muertes, en especial por las Madres, que decidieron no participar en el diseño, por considerar que la musealización eludía responsabilidades. Ver Melendo, María José (2006), "Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria" en Macón, Cecilia, coord., *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura*, Ladosur, Buenos Aires, pp. 76-97.

²⁰ Cfr. Forster, Ricardo (2003), *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Paidós, Buenos Aires, p. 283.

Un largo camino por reapropiarse el pasado

En oposición al silencio y la autocensura institucional, hay políticas por la reconstrucción de la memoria como experiencia activa, para darle vida al pasado. La estética de la memoria persigue una sensibilidad que está marcada por la huella indeleble de los sueños fracasados de los años setenta. Su demanda es por no borrar el tiempo y las experiencias de lucha, para no hacer del pasado una impertinencia. Está política del sentido no está anclada por aquello que es indecible, sino por la necesidad de decir.²¹

Hay una multiplicidad de políticas de la memoria que están proyectando sensibilidades que pretende la restitución del sentido de la vida en común. La parodia ha sido una forma recurrente de exponer las miserias del mundo democrático y las pesadillas capitalistas que sustituyen a los mundos soñados.²² Parodia e ironía develan las mezquindades de la clase media y la burguesía que fueron cómplices del terror de Estado, sirven de estrategias contra-discursivas para denunciar las tramas ocultas del poder. El sentido de duda que provoca la parodia se genera por lo que queda en medio de la parodiado y lo parodiante.²³ La parodia en la estética del tiempo histórico, se opone a la economía de afectos que enlata los sentimientos y los distribuye en un mercado de sensibilidades signado por lo efímero. La parodia es el pre-texto de una política de sensibilidad que confronta, que interpela desde un presente sostenido por las ruinas del pasado, en un intento por construir desde la negatividad, de lo indeterminado, un nuevo sentido de la existencia que trascienda las simplificaciones

²¹ Para Ricardo Forster lo indecible no sería aquello *para lo que* se encuentran palabras, sino aquello *por lo que* buscamos palabras. Forster, Ricardo (1999), *El exilio de la palabra. En torno al judío*, Eudeba, Buenos Aires, p. 268.

²² Cfr. Rueda, María de los Ángeles de (1997), "Grotesco, sátira y parodia en el arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas", en *Arte argentino del siglo XX*, Fundación para la Historia del Arte Argentino, Buenos Aires, pp. 109-118.

²³ Cfr. Ramírez, María del Carmen (1999), "Confrontaciones con la contramemoria. Fealdad y perversión", en Ramírez, Mari Carmen y otros, *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, Jack Blanton Museum of Art-The University of Texas at Austin, Austin, pp. 24-89.

discursivas de las fechas fatídicas.²⁴ Una de las formas más recurridas de esta estética fue el collage, un dispositivo que une el reciclaje de símbolos y la resignificación crítica de la realidad.²⁵

No hay palabras universales para hablar de las experiencias trágicas, sólo quedan compromisos comunitarios de hacer y rehacer un futuro-pasado. Ir contra la fetichización de la historia y la memoria, contra su uso que sirve para naturalizar el presente en lugar de cuestionarlo.²⁶ Antes que certezas históricas, se lucha por mantener a la historia como un campo de preguntas abiertas. La *gesta* estética no termina, la lucha por la producción de sentido del mundo de la vida no sólo depende la percepción, sino de los lineamientos políticos que la articulen. El límite de las estéticas del tiempo histórico está en la posibilidad de integrar los proyectos políticos en la reconstrucción de un espíritu de la revuelta, es decir, en la reactualización de la revolución, o formas apasionadas de vivir la política en las que valga morir (metafórica o literalmente).²⁷

La reconfiguración de la memoria a través de la estética tuvo su primera expresión pública de gran alcance en las movilizaciones de las Madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires. Este grupo

²⁴ Galende dice que “hablar del golpe como un evento que todo lo consuma y lo aprisiona, amenaza con dejar de lado la pregunta acerca de las estrategias puestas en juego por cada obra, los espacios de producción y circulación de las mismas, las tradiciones teóricas que inciden en las transformaciones del discurso crítico... Hablar así es hacer obrar una simplificación, una que otra vez apelará a la palabra “catástrofe” para encubrirlo todo, como si no fuera esta “metafísica encubridora” la catástrofe que en la historia ha funcionado ya siempre, desde todos los tiempos, con o sin golpe.” Galende, Federico (2007), *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los años 60's a los 80's)*, ARCIS-Cuarto propio, Santiago, p. 10.

²⁵ Cfr. Ramírez, María del Carmen, *op. cit.*

²⁶ Cfr. Grüner, Eduardo (1998), “Recuerdos de un futuro (en ruinas)” en Percia, Marcelo, comp., *Ensayo y subjetividad*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 45-64.

²⁷ Decía Nicolás Casullo sobre los 20 años del fin de la dictadura: “a estas dos décadas le faltaron sin duda utopías y formas apasionadas de adherirse a la política. Pero contuvo como contrapartida de eso que se sintió como ‘pérdida’ una fuerte impronta reflexiva, crítica, revisora, interrogativa sobre las metamorfosis de la actualidad.” Casullo, Nicolás (2004), *Sobre la marcha. Cultura y política en la Argentina 1984-2004*, Colihue, Buenos Aires, p. 9.

inaugura una *sui géneris* forma de hacer presente sus demandas con una marcha semanal, iniciada en abril de 1977. Producto de la espontaneidad y la desesperación, construían otro lugar de la memoria, sin objetos o monumentos: ellas misma fueron un soporte y un medio de la memoria. En la década de los años ochenta, durante la crisis del gobierno militar argentino, la exigencia de la presencia con vida de los que no están, se simbolizó en el espacio urbano a través de los llamados siluetazos, para la ausencia de miles de personas y la desarticulación de las relaciones sociales. La primera manifestación fue en 1983, a propuesta de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. La masiva creación de siluetas para ser colocadas en los muros de la ciudad como presencias mudas, acompañantes de la marcha de las Madres, motivó una participación masiva para demandar justicia. Niños, jóvenes y adultos por igual ocuparon sus cuerpos para hacer las siluetas que denunciaran la falta, la ausencia de cuerpos, que era la marca del proceder autoritario.

Una movilización contemporánea, acaecida del otro lado de la cordillera y que sigue pendiente de ser revisada a profundidad, son las *Jornadas de Protesta Nacional* iniciadas en 1983. Estas movilizaciones inauguraron una estética popular en un contexto de normalización conservadora, en su mayoría eran jóvenes cuyo horizonte político se había formado durante la dictadura, al margen de los partidos o instituciones tradicionales, motivados por la necesidad y la dignidad.

El ejercicio estético de la resistencia durante los regímenes militares sentó las bases para posteriores intervenciones a través de las cuales se intentó reapropiar el tiempo histórico. Los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) son otro colectivo social que se sirvió de la estética como plataforma de acción política. Los HIJOS diseñaron el *escrache*, palabra que en lunfardo (el habla popular rioplatense) designa evidenciar, hacer público algo oculto. Es una intervención del espacio urbano, una reapropiación de lo público con el fin de inscribir en él una denuncia. Los HIJOS surgen en 1995 como respuesta a una necesidad generacional de participación política

para reapropiarse el pasado. Cuatro años después del primer *escrache* en Buenos Aires, se replicó la estrategia en Chile, bajo el nombre de *funa*. Formalmente tienen la misma estrategia de intervención del espacio público, con diferencias importantes. En principio la composición de los integrantes, que en el caso chileno no son sólo hijos de desaparecidos, participan otras asociaciones de familiares y de expresos políticos. Por condiciones de control policiaco, y la casi siempre presente represión, el acto es más un performance que una intervención en el barrio.

Digresiones sobre la historia en la literatura

La literatura y el cine son las expresiones que lograron ampliar su espacio receptivo para completar el círculo estético, como productoras y medios de la percepción, más allá del arte institucionalizado.²⁸ Estas dos expresiones fueron los canales de reparación y reconstrucción de espacios y formas de simbolización que habían sido ocupadas por el silencio o la indiferencia.²⁹

La producción de obras literarias es muy grande como hacer un balance, pero se puede hacer una aproximación a través de dos obras literarias que marcan un antes y un después en relación al tratamiento de la historia. La primera es *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, en la novela se plantea el problema de saldar una deuda con el pasado argentino en una época de crisis.³⁰ La vida de Enrique Osorio es el motivo para el intento genealógico

²⁸ Aunque hay quienes aseguran que no hay literatura de la dictadura, sino literatura en ese contexto autoritario. Panesi, Jorge (2003), "Villa, el médico de la memoria", en Barrenechea, Ana María, comp., *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 13-25.

²⁹ Cfr. Sarlo, Beatriz (1987), "Política, ideología y figuración literaria" en AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, pp. 30-59.

³⁰ La crítica literaria Isabel Quintana piensa que *Respiración artificial* más que acceder a la verdad es la reconstrucción de la experiencia de habitar un mundo, de "articular una narrativa sobre el vacío discursivo de la historia contemporánea." Quintana, Isabel (2001), *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 256.

de reconstrucción del pensamiento que fundamentaba a la Argentina militarizada. Aquel extraño protagonista de la novela es el eje de *la Historia* por reconstruirse, análoga a la historia argentina del siglo xx. La fascinación por los fracasos permite “hacer la historia de las derrotas”.³¹

La novela juega con los tiempos y con los espacios nacionales, dislocando la percepción aceptada que se tiene de ellos.³² La relación con el pasado argentino que propone Piglia, se centra en la historia de la vida de un personaje del que sólo quedan ideas, que dialogan con las ideas de los sujetos vivos que recuperan y actualizan las experiencias de los muertos. El pasado es puesto en tensión desde su reclamo en el presente, desde su inacabamiento. Para poder dar cuenta de este proceso continuo, Piglia propone indagar la verdad de lo histórico a partir de lo ausente y de lo suprimido, lo que está debajo de las derrotas y que constituye verdades latentes;³³ cuya relevancia reside en que no se ha materializado y su vía de continuidad es la experiencia o la inscripción silenciosa en los espacios de lo social. La fantasmagoría es una constante en la construcción histórica (grado cero de la antropología histórica y de la antropología política) la muerte como elemento constituyente de la utopía social, muerte que se actualiza en el recordar experiencias pasadas.³⁴

³¹ Ricardo Piglia (1990), *Respiración artificial*, Sudamericana, Buenos Aires, p. 18. En los escritos autobiográficos de Osorio se podía encontrar una reflexión fechada el 14 de julio de 1850 en la se leía “¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí el exilio es la utopía. No hay tal lugar. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y luego imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Este tiempo muerto entre el pasado y el futuro es la utopía para mí.” *Ibid.*, p. 94.

³² Sobre el tiempo dice Enrique Osorio: “Yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado. Uno piensa en lo que vendrá cuando dice: ¿Cómo puede ser que no haya podido ver entonces lo que ahora parece tan evidente? ¿Cómo puedo hacer para ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir?”, *Ibid.*, p. 84.

³³ Cfr. Balderston, Daniel (1987), “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán”, en AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, pp. 109-121.

³⁴ Cfr. Eduardo Grüner (1997) *Las formas de la espada. Miserias de la teoría*

Del otro lado de la cordillera, Diego Maquieira escribe *La Tirana*, una alegoría poética de la historia chilena a través de un personaje colonial que vive en las voces y experiencias de diversos personajes chilenos del siglo xx.³⁵ La circularidad del tiempo histórico tiene como centro de retorno a Chile de los años setenta, contrapuesto con el Chile mítico de 1492. En un ir y venir la historia se conecta con la historia del mundo, con los personajes que habitan como ecos en la historia chilena. La vida de *La Tirana*, contada entre soliloquios y diálogos interrumpidos, es el resultado de la violencia que arrebató, que cancela, como la inquisición, aquellos actos fuera de lugar.³⁶ El discurso de *La Tirana* sintetiza, en una tensión disyuntiva, las resonancias de múltiples voces colectivas, de sonidos olvidados o encriptados por el tiempo homogéneo, que se expresan en su densidad histórica cuando disminuye la confianza en la inmediatez del habla.³⁷ Es la expresión mestiza de un habla que no reconoce una raíz única, que se mira a sí mismo como polifacético, cambiante, desestructurante, pero

política de la violencia, Colihue, Buenos Aires, pp. 168. En *Respiración artificial* hay un soliloquio del senador Osorio muy importante sobre el tema de la muerte: “Es mentira que uno espera la muerte”, dijo ‘Es mentira’. Dijo que estaba convencido; que racionalmente eso era lo único que estábamos incapacitados de esperar... ‘Porque la muerte fluye, prolifera, se desborda a mi alrededor y yo soy un náufrago. Aislado en este islote rocoso. ¿A cuántos he visto morir yo?, dijo el senador. ‘Inmóvil, seco, tratando de conservar mi lucidez y el uso de la palabra mientras la muerte navega a mi alrededor ¿a cuántos he visto morir yo?’ ¿A caso no se había convertido en el que debía dar testimonio de la proliferación incesante de la muerte, de su desborde?”, Piglia, *op. cit.*, p. 58.

³⁵ Así presenta Maquieira a *La Tirana*: “yo no me puedo sola, yo la puta religiosa/ la paño de lágrimas de Santiago de Chile/ la tontona mojada de acá.” “La Tirana XI (agarrándome al cielo de Dios)”. Maquieira, Diego (2007), *La Tirana*, Tajamar, Buenos Aires, pp. 11-70.

³⁶ “Quisimos ser iconoclastas mitómanos/ Lenguas desatadas del porvenir/ Pero nos pasó algo peor/ Seguimos los terribles dictados/ De la tontona crítica oficial/ La que, con sus buenos oficios/ Nos convirtió en perros falderos/ Respetuosos de una ya larga tradición/ Que venía recién saliendo del horno.” “Nuestra vida y arte. I Castrati”.

³⁷ Cfr. Rowe, William (1994), “Dificultades con el milenio. Los últimos trabajos de Diego Maquieira y Raúl Zurita” en Ludmer, Josefina, comp., *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 44-51.

que para hacerse oír se unifica.³⁸ El decir se fundamenta sobre una historia que no cesa de retornar, a veces idéntica, a veces deformada, para dar cuenta del derrumbe del mundo en el ahora, del fin del sentido; expresado en un camino complejo del erotismo, castigado y reprimido, deseado y realizado en conflicto, que tiene como fondo la gran ciudad y su marginalidad necesaria.³⁹

Estos dos trabajos literarios refundan la relación del decir de la ficción con el pasado histórico. Para hablar del presente hacen un viaje de múltiples escalas históricas, en las que van descubriendo los procesos sociales soterrados, ocultos por la narrativa ordenada del discurso nacionalista, entonces develado como imposible. Este tipo de literatura piensa, a contracorriente, que la sociedad vive en una crisis permanente, en una constante de imposibilidad; por lo que se ocupa de la narración de ese imposible. En estas dos textualidades, el tiempo del ahora es una síntesis incompleta de múltiples realidades, de muchas formas de construir mundo de vida y de practicarlo.⁴⁰

Cierre: de regreso a la historia por el camino de la política

La disputa por explicar los procesos dictatoriales se ha materializado en múltiples soportes, algunos *no convencionales*

³⁸ Enrique Lihn calificó este ejercicio de montura sobrepuesta de decires como barroco tenebrista. Lihn, Enrique (1996), "Un Lenguaje violento y 'chilensis': *La Tirana*, de Diego Maquieira" en *El circo en llamas*, LOM, Santiago, pp. 167-169.

³⁹ Cfr. Harris Espinosa, Tomás (2003), "La virgen en el santuario desmoronado (sobre *La Tirana* de Diego Maquieira)", en *Mapocho*, Santiago, núm. 54, pp. 105-114. La literatura de Maquieira mal leída puede parecer copartícipe de la literatura posmoderna de mercado chilena, que tiene al espectáculo como paradigma estético; que aborda temas de deseo, como el erotismo o el hedonismo, desde la incapacidad de reflexionar sobre temas concretos. Pero su tratamiento temático se opone a una lectura deshistorizante, no pretende un espectáculo escritural, sino una lectura del tiempo social para explicar, barrocamente, el presente de censuras y silencios. Para una crítica de la literatura chilena de masas véase Rojas, Gonzalo (2008), *El paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales del siglo XX: entre una estética subversiva y una estética del espectáculo*, Mago ediciones, Santiago, pp. 150.

⁴⁰ Cfr. Dimíán Tabarovsky (2004), *Literatura de izquierda*, Beatriz Viterbo, Rosario, p. 104.

por medio de los cuales se han construido aproximaciones al pasado ante los límites de la crítica académica. La producción de memoria y la labor historiográfica han salido de los textos para construir espacios públicos o no tan públicos que den cuenta de las interpretaciones sobre lo sucedido durante los gobiernos militares. El monumento es sólo una de sus expresiones, junto con esta forma institucionalizada hay otras estrategias de producción de espacio social con la intención de interpretar el tiempo pretérito y *desencubrir* su actualidad.

Estas estrategias de reconstrucción se sirven de una *estética del tiempo histórico*, como mecanismo para aprehender el pasado y socializarlo; para construir una interpretación de los acontecimientos por medio de dispositivos sensibles. Esta estética del tiempo histórico oscila entre la estetización histórica y la politización de la estética; entre la *anaesthesia* (*anestesia*), entendida como insensibilidad política (fenómeno de la *enajenación de lo sensible*) y la *aisthesis* (*estesis*), entendida como sensibilidad que actualiza una determinación política y cultural.

Las formas estéticas para representar el pasado hacen una lectura que transita de la *política* a la *historia*, para entender la construcción de programas de acción colectiva en una coyuntura determinada sostenidos sobre la revisión del tiempo social. Estas formas se proponen leer el tiempo a partir del reconocimiento de los procesos y no de los resultados, de lo *producente* sobre lo *producido*, centrando así la atención sobre las potencias que encierra la realidad, que no se agotan en los resultados. Este proceso analítico a través de la producción estética ancla el estudio de lo histórico en las necesidades de producir presente, no desde la determinación teórica, sino de su viabilidad política.⁴¹ En este movimiento las producciones estéticas revisan la doble falsedad, de validez y legitimidad, por la que una lógica de organización del tiempo se impone sobre muchas posibles: el estado neoliberal

⁴¹ Acá se invierte la fórmula propuesta por Zemelman, Hugo (2001), *De la historia a la política. La experiencia de América Latina*, 2ª edición, Siglo XXI-Universidad de Naciones Unidas, México, p. 195. Para construir presentes hay que mirar al pasado que los sostiene.

sobre los pasados alternativos. Lo que permite reconocer y recuperar lo que *no es pero pudo ser*, que tiene tanto derecho de existencia y reconocimiento social como realmente existente.⁴²

En la estética del tiempo social la historia no es un argumento de denuncia, es más bien un *anuncio* y una *enunciación*: que intenta la construcción de un mensaje nuevo, una forma crítica de nombrar en el *aquí* del *ahora* (*hic e nuc*), para romper el continuo del tiempo de la violencia por la construcción de formas sensibles que *avisen* que las cosas no marchan bien.⁴³ La producción estética intenta organizar las significaciones del pasado reciente, desde la actualización de una herencia, afirmada o cuestionada, fundada o refundada. Lo estético del tiempo histórico sólo puede realizarse si hay algo que lo excede: lo político y lo cultural; su dación de forma sólo existe en la medida que está mediada por dimensiones prácticas de la vida social que determinan el qué y el cómo de la percepción, pues ésta nunca es espontánea ni neutral en su dimensión; para que la percepción se convierta en experiencia estética requiere de la conexión con una historicidad que le produzca sentido.

Aquí el objetivo, y al mismo tiempo el límite, de esta forma de construir una relación con el pasado: el hacer que la memoria se actualice en el espacio, no como forma (monumental) sino como práctica, como recorrido.⁴⁴ La memoria es el alimento de la experiencia, y ésta sólo es plena cuando habita un espacio, cuando lo recorre, cuando reconoce en él las marcas del tiempo y las potencias de la existencia. La estética del tiempo histórico tendría ese fin, al privilegiar la empatía afectiva por sobre la empatía racional, sin dejar de reconocer la polifonía que intenta hablar del

⁴² Una vez más la figura de Walter Benjamin hace resonancia. Ver Benjamin, Walter (2004), *Tesis sobre la historia*, Itaca, México, pp. 119.

⁴³ Denuncia, anuncio y enunciación vienen de la raíz latina *nuc*, que significa ahora, de la que también deriva nuevo (en inglés es más clara la relación: *new* y *now*). *Nuncio* es el mensaje, el mensajero y el mensajear, el proceso de dar aviso de lo nuevo.

⁴⁴ A la manera decerteana, como una práctica que inventa su espacio de habitabilidad. Ver Certeau, Michel de (1999), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, p. 230.

pasado. En ese proceso está se encuentra la estética, transitando de la política institucional al rescate de la historia como sedimento de lo posible del presente y lo deseable del futuro.

Finalmente, hay que señalar a los grupos de investigadores sociales cuyo objetivo es la construcción de espacios de memoria y de insumos para la memoria. Se han dedicado a la difusión constante y actualizada de los sucesos de las décadas del terror. Para ello han tomado la tarea de hacer archivos de la memoria, recuperando documentos de los cuerpos de seguridad, edificando acervos de historia oral, gestionando la reutilización de los espacios que funcionaron como centros clandestinos de detención para museos. Uno de los mayores retos a los que se enfrentan para lograr transformar la información sobre el pasado en experiencia para la vida y en una nueva sensibilidad de lo cotidiano, es el de trascender la lectura de un tiempo infausto o un tiempo ejemplar: un tiempo sólo de horror o sólo de resistencia.⁴⁵ Como parte de este reto quedan pendientes de explicar realidades sociales, que no han sido aprehendidas por las narrativas de la memoria, que son las de todos aquellos que vivieron en la dictadura sin estar a favor de ella, en plena conciencia del imperio del terror pero incapaces de construir salidas o resistencias amplias; así como la de los que vivieron la dictadura simulando que nada pasaba, construyendo estrategias de habitabilidad desde la omisión. El dilema no es explicar cómo un grupo medianamente reducido armó un proyecto de eliminación sistemática; sino como un grupo más amplio de personas decidió participar o no participar en la reproducción de dicho proyecto.

⁴⁵ "La ética de la memoria se construye como fortaleza de un presente que asume, o suele asumir, dos estrategias opuestas y complementarias: el rechazo de pasado recordado como tiempo aciago, o su reivindicación como tiempo ejemplar y heroico; ambas narraciones oscurecen la historia o la llevan hacia el campo de una ficción en la que los acontecimientos y las acciones se despliegan como parte de una estrategia." Ricardo Forster (2003) *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Paidós, Buenos Aires, p. 54.

Bibliografía

- Avelar, Idelber (2000), "Pensamiento posdictatorial y caída en la inmanencia", en Salazar, Mauro y Miguel Valderrama, comps., *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile actual*, LOM-ARCIS, Santiago.
- Balderston, Daniel (1987), "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Guzmán" en AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (1986), "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Planeta, México.
- Benjamin, Walter (2004), *Tesis sobre la historia*, Ítaca, México.
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, Ítaca, México.
- Bergero, Adriana (1997), "Estrategias fatales e intrusos: Discurso posmoderno y memoria implosiva en la Argentina de la re-democratización" en Bergero, Adriana y Fernando Reati, comps., *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Brodsky, Marcelo (2005), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca.
- Buck-Morss, Susan (2005), "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, Interzona, Buenos Aires, pp. 169-222.
- Cabezas, Óscar (2000), "Lo irreductible a las políticas de la transición", Salazar, Mauro y Miguel Valderrama, comps., *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile Actual*, LOM-ARCIS, Santiago, pp. 241-262.
- Casullo, Nicolás (2004), *Sobre la marcha. Cultura y política en la Argentina 1984-2004*, Colihue, Buenos Aires.
- Certeau, Michel de (1999), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México.
- Forster, Ricardo (1999), *El exilio de la palabra. En torno al judío*, Eudeba, Buenos Aires.

- Forster, Ricardo (2003), *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Paidós, Buenos Aires.
- Galende, Federico (2007), *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los años 60's a los 80's)*, ARCIS-Cuarto propio, Santiago.
- Grüner, Eduardo (1998), "Recuerdos de un futuro (en ruinas)" en Percia, Marcelo, comp., *Ensayo y subjetividad*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 45-64.
- Grüner, Eduardo (1997), *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*, Colihue, Buenos Aires.
- Harris Espinosa, Tomás (2003), "La virgen en el santuario desmoronado (sobre *La Tirana* de Diego Maquieira)" en *Mapocho*, Santiago, núm. 54, pp. 105-114.
- Lihn, Enrique (1996), "Un Lenguaje violento y 'chilensis': *La Tirana*, de Diego Maquieira" en *El circo en llamas*, LOM, Santiago, pp. 167-169.
- López Anaya, Jorge (2000), *Historia del arte argentino*, Émece, Buenos Aires.
- López Anaya, Jorge (2003), *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Émece, Buenos Aires.
- Maquieira, Diego (2007), *La Tirana*, Tajamar, Buenos Aires.
- Melendo, María José (2006), "Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria" en Macón, Cecilia, coord., *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura*, Ladosur, Buenos Aires, pp. 76-97.
- Mercado, Tununa (2003), *Narrar después*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Panesi, Jorge (2003), "Villa, el médico de la memoria" en Barrenechea, Ana María, comp., *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 13-25.
- Pianca, Marina (1996), "La política de la dislocación (o el retorno a la memoria del futuro)", en Bergero, Adriana y Reati, Fernando, comp., *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 115-138.
- Piglia, Ricardo (1990), *Respiración artificial*, 3ª ed., Planeta, Buenos Aires.

- Piper, Isabel (2005), "¿Olvidar o recordar?", en Piper, Isabel, comp. *Memoria y derechos humanos: ¿prácticas de dominación o resistencia?*, ARCIS-CLACSO, Santiago, pp. 9-34.
- Quintana, Isabel (2001), *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Rabinovich, Silvana (2005), "Memorias y olvidos: reflexiones acerca de la irrupción eufemística del discurso en torno a los derechos humanos", en Piper, Isabel, comp. *Memoria y derechos humanos: ¿prácticas de dominación o resistencia?*, ARCIS-CLACSO, Santiago, pp. 63-94.
- Ramírez, María del Carmen (1999), "Confrontaciones con la contramemoria. Fealdad y perversión" en Ramírez, Mari Carmen y otros, *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, Jack Blanton Museum of Art-The University of Texas at Austin, Austin, pp. 24-89.
- Rojas, Gonzalo (2008), *El paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales del siglo xx: entre una estética subversiva y una estética del espectáculo*, Mago ediciones, Santiago.
- Rowe, William (1994), "Dificultades con el milenio. Los últimos trabajos de Diego Maquieira y Raúl Zurita" en Ludmer, Josefina, comp., *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 44-51.
- Rueda, María de los Ángeles de (1997), "Grotesco, sátira y parodia en el Arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas" en *Arte argentino del siglo xx*, Fundación para la Historia del Arte Argentino, Buenos Aires, pp. 109-118.
- Salazar, Mauro y Miguel Valderrama, comps. (2000), *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile actual*, LOM-ARCIS, Santiago.
- Sarlo, Beatriz (1987), "Política, ideología y figuración literaria" en AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, pp. 30-59.
- Sosnowski, Saúl (1997), "Políticas de la memoria y el olvido", en Bergero, Adriana y Fernando Reati, comps., *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 43-58.

Tabarovsky, Damián (2004), *Literatura de izquierda*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Zemelman, Hugo (2001), *De la historia a la política. La experiencia de América Latina*, 2ª, Siglo XXI-Universidad de Naciones Unidas, México.