

Detrás/Después de la verdad

Jill Lane y Marcial Godoy-Anativia | New York University

A partir de este título multivocal, buscamos analizar los sujetos, procesos sociales y prácticas representacionales que proyectos tanto oficiales como extraoficiales de justicia transicional—como las Comisiones de Verdad y Reconciliación—han dejado a su paso. Una generación después de las primeras Comisiones de Verdad y Reconciliación (CVRs) y después de décadas de activismo, reflexión crítica e intervención artística en torno a las políticas de la memoria, este número investiga el estatus de la "verdad" que estos procesos buscan y producen. En su ensayo aquí incluido, Allen Feldman propone el término "traumatropo" para nombrar las formaciones de memoria que emergen a partir de conflictos históricos. Tomando prestado el concepto de la botánica, donde "traumatropismo" se refiere a la "curvatura reactiva de una planta u organismo que resulta de una herida anterior", Feldman sugiere que comunidades completas pueden "reorganizar sus identidades, historias y proyectos en torno a la curvatura de una herida histórica previa". En este número, investigamos lo que él denominaría el devenir de los traumatropos en sociedades de posconflicto, cuestionando la forma y el estatus cambiante de la "verdad" en los presentes neoliberales que forjaron los proyectos de justicia transicional. Si el trabajo en torno a la memoria se concebía, en un momento, como una práctica en oposición al poder hegemónico, ¿en qué formas se ha codificado, institucionalizado o inscrito dicho trabajo dentro de las interpretaciones hegemónicas de pasados recientes? ¿Qué alternativas o nuevas estrategias de producción y narración de la verdad han sido movilizadas por estos proyectos de justicia transicional? ¿Cómo ha cambiado la "curvatura" de la memoria a medida que las exigencias de activistas han sido parcialmente incorporadas dentro de regímenes de gobernancia neoliberal—en muchos casos por medio de las propias CVRs? ¿Cómo han forjado estos procesos los escenarios sociales, culturales y políticos de las posguerras y posdictaduras? ¿Cuáles son los legados de los extensos archivos evidenciales que han generado dichos procesos?

La Comisión de Verdad y Reconciliación de Perú proporciona un espacio fértil para la reflexión crítica en torno a estas preguntas. Los ocho años después de la finalización del último informe de la CVR en el 2003 ilustran claramente las dinámicas de producción y erosión de la verdad en la esfera pública. En su análisis de la célebre exhibición fotográfica de la CVR, *Yuyanapaq*, Deborah Poole e Isaías Rojas investigan los modos en que las fotografías—las mismas que funcionaron en un principio como pruebas fehacientes en la reconstrucción de eventos históricos—adquirieron otra densidad crítica al ser reconstituidas como una exhibición pública que interpeló a los espectadores como sujetos explícitamente nacionalizados. *Yuyanapaq* provoca que los espectadores vean las imágenes, muchas de ellas conocidas, *como si fuera la primera vez*—y como si fuera la primera vez que las ven como sujetos nacionales re-constituidos a partir de la CVR. La exhibición amplía un proceso característico de muchas CVRs: la escenificación de los testimonios de las víctimas con el fin

EMISFÉRICA

de que la nación escuche, como si fuera la primera vez, la brutal historia en la cual, de una forma u otra, fue testigo o partícipe. Frente a la muestra fotográfica, sin embargo, es posible articular formas distintas y quizás reconciliadoras de escuchar y observar. María Eugenia Ulfe y Cynthia Milton siguen el destino de esta misma exhibición desde su primera aparición en la Casa Rivera Agüero en Lima hasta su controvertible mudanza a una instalación temporal en el Museo Nacional de Perú: en dos cortos años, la proclama de fundar una historia nacional reconciliadora que propugnó la exhibición ya se había erosionado. Muchas figuras de la derecha política la acusaron de ser parcial a favor de la izquierda—una crítica que surgía al mismo tiempo que se intentaba procesar a oficiales militares por crímenes de lesa humanidad durante el conflicto. Los debates que siguieron sobre la exhibición como un lugar de memoria nacional ilustran las temporalidades cambiantes asociadas con el proyecto de la verdad: la CVR presentó sus hallazgos bajo el imperativo "nunca más"—de ahí el epitafio "un país que no conoce su historia está destinada a repetirla"; no obstante, la derecha política limitó la presencia de la exhibición en el Museo Nacional a cinco años y—como analizan Ulfe y Milton—al principio rechazó rotundamente una oferta del gobierno alemán de financiar un museo de la memoria permanente. ¿Qué significa, ellas preguntan, que el lugar finalmente elegido para albergar estas memorias haya sido un antiguo vertedero que albergaba los desechos de las clases dominantes limeñas que permanecieron inmóviles mientras ardía el conflicto en los Andes?

Como fundador y director del Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF), José Pablo Baraybar y su proyecto en la comunidad andina de Putis, donde en 1984 aconteció una masacre de 123 civiles, proporcionan una reflexión crítica sobre la capacidad del proyecto de la CVR para producir la verdad a través de la reconciliación nacional. Como es visible en el multimedio "Perú es Putis", el EPAF, por una parte, ha seguido trabajando a partir del modelo de la CVR, excavando fosas comunes, identificando víctimas con la ayuda de familiares y supervisando funerales colectivos, todos los cuales han sido parte del proceso de la CVR. Sin embargo, contrario a la CVR, el trabajo del EPAF continúa siendo profundamente material: rechaza el gesto de convertir cualquier tipo de excavación o entierro en una metonimia de la nación. El trabajo de desempolvar huesos, alinear pequeñas vértebras, de conectar "este diente con aquella sonrisa", es en sí el trabajo de reconstrucción de la pos-guerra. De manera similar, los proyectos fotográficos de Domingo Giribaldid del Mar y Marina García Burgos ofrecen un contrapunto a la interpelación nacional de *Yuyanapaq*; su trabajo de memoria, como el del EPAF, se centra mordazmente sobre los restos materiales del conflicto: el pequeño suéter—"el tejido, el hilo, las puntadas y las costuras"—rescatado de la fosa común, el cual quizás permitió que una madre identificara a su hijo perdido; las cajas de cartón cuidadosamente amontonadas, llenas de huesos, que se alinean contra la pared de una oficina, esperando su último recorrido hacia una fosa con nombre y apellido.

Detrás/después de la verdad busca desestabilizar los resultados de los procesos de justicia

transicional, y repensar el saldo ("after-math") de los restos y los residuos que permanecen una vez entregados los informes, presentadas las evaluaciones y dictados los veredictos. En nuestro dossier sobre "contra-memoria", Elizabeth Jelin examina este tipo de contabilidad tardía a través del caso del Memorial a los Homosexuales Perseguidos bajo el Régimen Nacional Socialista en Berlín, un memorial instaurado mucho después de la creación del mucho más famoso Memorial a los Judíos Asesinados en Europa. Hasta el propio lugar geográfico del segundo memorial se encuentra próximo pero adjunto al primero: ¿qué nos dice esto sobre las arquitecturas cambiantes de la memoria a través de arcos temporales más prolongados? El líder de la Federación Argentina LGBT, Esteban Paulón, da cuenta de la exitosa campaña por el matrimonio igualitario, haciendo hincapié en la influencia de las luchas transicionales en Sudáfrica después del Apartheid y señalando la posibilidad de distintas temporalidades en la búsqueda de justicia social en las postransiciones. Así mismo, Diane Nelson traza los contornos del traumatopio de la clandestinidad en la Guatemala de la posguerra, donde ciertos procesos y experiencias políticas parecen estar permanentemente condenadas al silencio, a un silencio "tan profundamente asimilado que el cuerpo mismo no te deja hablar".

La antropóloga Clara Han nos invita a pensar la memoria como "experimentos para llegar al presente" en vez de procesos para asignarle significado, hegemónico o no, a eventos pasados. Diana Taylor nos lleva por el arduo recorrido de Pedro Matta hacia su propio presente a través de sus visitas guiadas por Villa Grimaldi, un antiguo campo de tortura y exterminio en Santiago de Chile. Taylor se pregunta sobre el significado de los repetidos movimientos de Matta a través del espacio de Villa Grimaldi—los cuales representan tanto actos de conmemoración y rituales de sanación como turismo del trauma—y lo que nos pueden decir sobre las afinidades críticas entre el trauma y la performance. Allen Feldman, por otra parte, apunta directamente al cálculo de responsabilidad y la lógica del trauma individualizado que operan en el proyecto sudafricano de justicia transicional, los cuales, sostiene él, ocultan la racialización inherente de la violencia estatal. Esto lleva a una crítica más amplia de la performatividad de la violencia política y los modos en que ésta necesita (en vez de resistir) la "traumatología" humanitaria liberal que asocia la identificación de las víctimas con la productividad y el control.

¿Puede describirse el "después de la verdad" como un tipo de "posverdad", un residuo fantasmal semejante a la persistencia retiniana vislumbrada en el instante de oscuridad en que concluye la obra de Alfredo Jaar, *La geometría de la conciencia*? Varios de los artículos en este número investigan el trabajo del arte visual en la producción de dichas posverdades. Presentada aquí como un multimedio interactivo, la instalación de Jaar para el Museo Nacional de Memoria y Derechos Humanos en Chile opera por medio de contrastes drásticos de luz y oscuridad para iluminar la geometría compleja—o el traumatopio—de nuestra memoria. Las fotografías icónicas en blanco y negro de las tarjetas de las cédulas de identidad, tan comúnmente usadas por activistas de derechos humanos para reclamar y comprobar la existencia de los desaparecidos, se tornan aquí en una pared de siluetas oscuras, retroiluminada por una brillante luz blanca. En la obra de Jaar, sin embargo, solo la mitad de las siluetas de retratos pertenecen a ciudadanos chilenos que fueron

desaparecidos durante el régimen militar, mientras que las otras siluetas, las cuales no se distinguen de las anteriores, fueron trazadas a partir de retratos de chilenos vivientes tomados en las calles de Santiago. En palabras de Adriana Valdés, en *La geometría de la conciencia* "es la construcción conjunta del futuro la que está pendiente, y no sólo el lamento del pasado".

El trabajo magistral de Jaar con estas imágenes es un ejemplo de la tendencia analizada por Andrea Giunta en su ensayo, el cual explora el destino de fotografías o imágenes evidenciales cuando éstas se transfieren al registro artístico, un rasgo común de mucho del arte de las posdictaduras latinoamericanas. ¿Cómo puede el arte desatar otros significados de aquellas imágenes cuya eficacia está fijada como evidencia o ícono político, y ofrecerles algún tipo de segunda vida política y estética? La obra del artista nicaragüense Ernesto Salmerón, investigada aquí por Carla Macchiavello, proporciona un caso perfecto para reflexionar sobre estas preguntas. En su obra del 2006, *Auras de guerra*, Salmerón utiliza, literalmente, restos de la guerra—un muro con graffiti sandinista, el cual fue trasladado en un camión IFA usado para transportar soldados al frente de batalla, y dos excombatientes, uno de cada bando—para teatralizar lo real y revelar las ficciones que preservan la relación entre estos restos. Los dos combatientes, quienes hoy en día son veteranos desempleados, se "reconcilian" no por medio de un proceso político, sino como representantes y guardias a sueldo de un proyecto artístico en la Bienal de Venecia. Giunta sostiene que la activación de estos restos icónicos dentro del campo del arte los entrelaza al sentido incompleto del arte mismo, articulándolos así con la "naturaleza siempre pendiente de las demandas sociales y políticas", la cual puede servir para interrumpir su osificación y desatar nuevos sentidos y asociaciones.

Finalmente, Marita Sturken nos ofrece el ejemplo de Emily Prince, cuya extensa obra "*Hombres y mujeres militares estadounidenses que han muerto en Iraq y Afganistán* (pero sin incluir a los heridos, ni a los iraquíes ni a los afganos) (del 2004 hasta el presente)" arma un catálogo geográfico cada vez más expansivo de los soldados estadounidenses que continúan falleciendo en nuestras guerras contemporáneas. Al colocar un pequeño retrato de cada soldado en la proximidad de su lugar de origen, ella crea un catálogo visual—un archivo y un mapa—de los fallecidos. En vez de reproducir estas fotografías, Prince dibuja a mano una réplica de cada fotografía, insistiendo en la labor del dibujo y la dificultad de reproducir una vida perdida. Sturken denomina este proceso como el "trabajo de la memoria", haciendo eco del trabajo de Elizabeth Jelin y otros estudiosos de la memoria en América Latina. Es precisamente a través de estos trabajos—la fina labor de Prince, Salmerón, Jaar, Matta y I@s otr@s representados aquí—que nosotr@s también aprendemos sobre el trabajo continuo de recordar a partir de los saldos y legados de la verdad. L@s invitamos a participar de esta labor.