

Tratos vitales. Rondando la obra de Germán Menna

**Marilé Di Filippo. Docente e investigadora. Doctora en Ciencias Sociales (UBA).
Magíster en Estudios Culturales y Licenciada en Ciencia Política (UNR).**

Re - tratar

Escribir este texto es, paradójicamente, una forma de re-tratar, de volver a tratar, de reconectar con «¿Cómo retratar a una sobreviviente?» la obra de Germán Menna, curada por Leticia Rigat y Andrea Beltramo. Es un modo de volver a hablarle, de escuchar lo escuchado y lo no escuchado, de ver lo visto y lo no visto. Es también un nuevo trato, ya no como espectadora sino como quien ofrece unas líneas mañosas para seguir pensando lo que Germán (nos) arrojó allí.

Comenzar por la zona de la exposición llamada «La línea» es una invitación a que se deslicen las letras sobre el renglón, así como también la confrontación más directa con su opuesto. La línea diagonal, cruzada, burocrática, jurídica es una orden que indica que nadie podrá continuar escribiendo. Nadie podrá decir, contradecir, ocupar la página, contar esa historia. Me apropio de ese gesto al que el artista invita para abrir, entonces, una nueva conversación. En un fragmento de la video - instalación se escucha “si son inclina das algo se cae, se ensancha o se alarga la figura, algo se tacha”. Encuentro aquí una pregunta que nos devuelve a las geografías más sinuosas y obedientes de la relación que entablamos con el poder policial y judicial.

Me pregunto ¿qué se cae con esa línea?, ¿qué se tacha? ¿qué podemos ensanchar? Las líneas que observamos en el video están interrumpidas por un sello cuya inscripción reza «Sección registros judiciales. Depto. Científico forense. Región 2». Todo un dato, una certeza, una cruel verdad.

Los prontuarios son formas de registro jurídico de segmentos de la vida vivida, de la vida obligada a vivir o de la vida no vivida. Son, sobre todo, registros que condicionan, que truncan, que tachan vidas. Los prontuarios son los insumos para decisiones de acceso al mundo del trabajo, los anabólicos con los que se nutren las simbolizaciones mediáticas hegemónicas para caracterizar sujetos, sectores sociales y comunidades, los que intentan cerrar la llave de paso a otros mundos posibles. Los prontuarios son cuasi-sentencias. Las sentencias son opiniones, interpretaciones de hombres y mujeres —mayoritariamente blancos y blancas privilegiadas— con una capacidad de producir efectos pesadísimos, con una valía desmedida que urge volvamos a sopesar.

¿Quién cuenta qué vidas?, ¿qué capacidad, qué poder de narrativas tienen y le otorgamos como sociedad a los menos democráticos de los poderes en democracia? ¿Qué significará entonces que esas líneas —en vez de hacer caer o tachar— ensanchen? ¿Qué disputas políticas, activistas, nos esperan desde hace 40 años?, ¿por qué todavía la vida en democracia para la comunidad travesti-trans pero también para les pibes y pibas de los barrios populares se dirime esquivando prontuarios?, ¿podrán (podremos) recobrar la soberanía de la escritura de nuestras vidas?

Una esperanza nos habita en otros momentos de la obra, lo pesado se vuelve móvil. «Cartografía» arma un espacio-tiempo heterotópico. Figura un mapa, resignifica los trazados urbanos dictatoriales que diseñaron lugares prohibidos, inhabitables para la comunidad travesti-trans. Hay confianza en la poiesis para armar otra cuadrícula. Germán apuesta a la calma como rebelión, como sensación que indica un terreno ganado, transformación del dolor en resistencia, dice. ¿Se puede resistir en calma?, ¿o acaso la calma puede por sí misma ser una resistencia a un mundo cuyo status quo es la urgencia, el no poder parar, el no-lugar para el no-hacer?

Avanzo inquieta con esa idea. Germán propone una calma que se desestabiliza en la siguiente zona de la obra-archivo. «La posta» invita a acompañar a las chicas, como decide llamarlas, en un camino de deseo y riesgo, de disfrute, de códigos y de advertencias. El espacio público como territorio de realización, pero de una realización que escapa a la gramática de la política clásica. Ya el feminismo y las disidencias han dado sobradas cuentas de esto. Se disputa la capacidad de ser vista, de ser mirada, el mismísimo corazón de la distribución de lo sensible, dirá Rancière (2009), el pin pong de preceptos y afectos, dirá Deleuze (2009), ese suelo sensible que tabica la percepción y la afección, esa sala de espera de la simbolización. Sentirse vistas, miradas y deseadas. El derecho a aparecer, el más caro de los derechos. La sangre de la política.

El objetivo de conmover la economía del deseo se nutre, tal como podemos vislumbrar en la investigación viva que nutre esta obra, de una economía de lo no-mío (de lo nuestro). Cuenta Germán que las chicas «se juntaban en un departamento y tenían un par de botas, una pollera y una remera. Se vestía una y caminaba las calles Urquiza, Corrientes, Tucumán y Moreno. Cuando volvía al departamento, se sacaba la ropa y se la pasaba a la otra, realizando, todas, el mismo trayecto. Si una no regresaba, era porque se la había llevado la policía».

Una territorialización sobre la base de una des-territorialización previa, la que borra las exclusividades e individualizaciones del espacio, de la ropa, del cuidado de la vida. La misma ropa, el mismo recorrido, que todas pudieran ser deseadas y con otras que velaran por su regreso. Pienso, entonces, que «La posta», más que un video sobre el lugar donde se «apostaban», es una metáfora justa de esa posta que anticipadamente, más de cuatro décadas atrás, las chicas nos ofrendaron, aunque cueste aprenderlo. Quizás la asincronicidad de la proyección de esos tres videos, que pretendían marcar un ritmo, diga mucho más sobre esto que lo puedo escribir. Un ritmo, un pulso, de cómo vivir mejor con otros, aún en condiciones diametralmente adversas.

Groys (2016) se preguntó hace unos años si eran posibles usos del archivo, de las formas pasadas, como planos del futuro. Me cuesta pensar que el futuro tenga planos, sí indicios, ráfagas que los archivos pueden retener sin reificar. Dantas (2020) se ha interrogado, maravillosamente, por la acción del archivo en el presente. En un tono decolonial y denostando al asombro como emoción por excelencia de la reificación ha propuesto apostar por la generación, desde los archivos, de interrupciones. Las interrupciones no como un mero gesto de ruptura o extrañamiento sino como una desobediencia epistémica que insta los problemas. Creo, entonces, que aquí puede encontrarse no sólo una pregunta por el espacio público y su vínculo con lo privado,

sobre el que también pivotea la videoinstalación «Nada es lo que parece», sino, fundamentalmente, un interrogante anatómico a nuestra existencia social, igual de dicho que de incorruptible: nuestra vida tristemente individual, cada vez más individualizada e individualizante. Compartimos poco la ropa y el ropaje. Aunque digamos, de sobra, lo contrario.

Sobre - vivir

El latido de otros modos de la existencia me conduce por asociación indebida a la idea de latencia. La Red Conceptualismos del Sur ha discutido larga y extendidamente otras formas de trato y trabajo con los archivos. Han reflexionado en torno a nuevos modos de tratamiento de los archivos que se desmarquen de la archivística clásica, que se corran de la lógica de la propiedad privada, de la privatización del cono cimiento sobre ellos y que puedan pensar lo público más allá del patrimonio exclusivo del Estado. Asombran las coincidencias de gestos. Resuena una misma melodía en este modo de tratar los archivos y en la bio-política de las chicas.

«Es copia fiel» aloja una poética del archivo que pone a jugar en otro terreno estas tres dimensiones, originalmente pensadas como cuestionamiento a la archivística del mundo del arte. Germán reproduce no simplemente la situación de negación del acceso al archivo, sino algo más complejo, la sensación que produce aquello que es aparentemente accesible pero que nos resulta inapropiable. La leyenda «es copia fiel» se esfuma cuando aquello puede ser nuestro. Está allí pero no está allí cuando está con nosotros. La sensación de lo que se nos escapa, lo que nos resulta huido, lo que parece estar pero no está. La privatización aquí es estatal. El Estado priva y privatiza el acceso y el conocimiento sobre esos archivos incluso a quienes son sus «sujetos», re-objetualizando su condición en esa negación.

Ese cuestionamiento encuentra otro modo de resolución en «Resiliencias» La sala blanca, la luz, el parlante disponen un escenario de ausencias que se perfora con las voces que narran, con audacia y detalle, el procedimiento de hechura de las fotos para los prontuarios. Fueron hechas pero no están, les fueron negadas. El lugar: la Jefatura de Policía, en el tercer piso, en las oficinas de Moralidad Pública. El tiempo: luego de declarar. La forma: de cuerpo entero y de perfil, «gente extraña, contra la pared, sin poder decir que no, con vergüenza y siempre mirando el piso, con la cabeza baja, mirando el piso». Había que subir un escalón y la cámara tenía un pie, allí la foto que certificaba la violación a los artículos que prohibían la vestimenta femenina y la vagancia. Mujeres vagando, el delito, dicho también como prostitución, ofensa al pudor y travestismo.

Pero en el audio las protagonistas no sólo cuentan las humillaciones, injurias y vejaciones a las que fueron sometidas sino que invalidan la condición de fotógrafo de quien enfoca y pulsa el obturador de la cámara y reclaman por sus imágenes, por el derecho a ver cómo fueron vistas. Las reclaman ahora. Las robaron, antes.

Al número de días de encarcelamiento que aumentaba según las prendas y accesorios con los que vestían responden deconstruyendo argumentos, con la solvencia de quién

no tiene nada que argumentar sobre la vida que quiere y sobre las visibilidades que elige. «El disfraz me lo pongo cuando voy a la escuela secundaria cuando tengo que ponerme saco y corbata. Me disfrazo cuando tengo que hacer lo que la sociedad, parte de la sociedad, quiere», dice una de ellas.

Las fotos que robaban algunas, parecen robárselas todas en esta puesta. Hay algo de lo que Dantas (2020) llamó el «deber de archivo» que se corporeiza en esta intervención sin cuerpos. El deber de archivo es la responsabilidad de impedir la perpetuación de la violencia que se dio en el pasado en el archivo. Es también poder alumbrar el doble faz del archivo, mostrar (presencias o ausencias) que dan cuenta de que el archivo evidente concentra un poder y retiene también un archivo latente. Es decir, un espacio —no-constituido, inmaterial, invisible— de enunciación de todos los documentos y voces que se han eliminado del archivo o que marcan su presencia como desapariciones; ya sean rastros de cuerpos y voces que se niegan en una historia, como rastros de las violencias de esas historias que el archivo deja escapar o que destruye para construir la no-evidencia. «Resiliencias» logra, entonces, un modo de sobre-vida del archivo que pone en escena la sobre-vida de las sobrevivientes.

Pero ¿qué es sobre-vivir? Como militante del campo de los Derechos Humanos y, específicamente, contra la violencia institucional siempre me pregunté por la sobre-vida. Por esas muertes de jóvenes que reclaman su derecho a ser escritas, que vengan muertes desde su capacidad para arrogarse una memoria; así como por esas vidas, las de sus familiares, que son sobre-vidas. ¿A qué sobre-viven? Al dolor desgarrador, a la pérdida sin reparación, a las burocracias penales, a la migración forzada, a las amenazas y el hostigamiento judicial, policial y mediático, al abismo de la transformación radical de la existencia. Pero también para ellos, como imagino que para las protagonistas de estas historias, ser sobre-vivientes significa poder vivir sobre, a pesar y —fundamentalmente— por encima. Haber sobre-vivido a la dictadura pero también vivir sobre una vida cínica en la que no hay lugar para la vida travesti.

Encontrar esa potencia capaz de transformar historias que ya no se cuentan más individualmente y que logran algo que las coloca por encima, sí, en un lugar superior, en relación con los modos sociales hegemónicos de la existencia. Léase aquí, entonces, que la obra exhala una idea de sobre-vivir que alude, por un lado, a vivir a «pesar de», pero por otro lado, a un vivir «por encima de», pisando, aplastando con la tenacidad de la micro-política y desde el don de imaginar y practicar un nuevo tipo vida, distinto a la vida quitada, a la impuesta, a la que no tiene lugar, a la prohibida.

Re-parar

Reparar significa, en su sentido más general, la restitución de algo que está dañado a su estado original. Es un volver a detenerse también.

Me detengo en los bellísimos retratos, como última parada, y me pregunto: ¿re-paran?, ¿qué reparan?, ¿vuelven a algo a su estado original?, ¿hay lugar para originales en la vida como aparentemente lo hay en el arte?

Varias de las integrantes de la comunidad travesti-trans accedieron a una valiosísima reparación histórica. En uno de los relatos que se oyen en «Resilencias» a una de las protagonistas dice «gracias a Dios, los Derechos Humanos y el tiempo». Me deja en ciernes esa afirmación. Pienso en las innumerables formas de la reparación, en ese campo infinito de posibilidades, en las pocas veces que, con creces, desde el Estado, el arte y desde la sociedad civil somos capaces de concretar gestos, escenas, momentos de reparación.

Los retratos impactan. Las manos, los rostros. Vich ha insistido, retomando a Levinas, que la puesta en escena de los rostros supone un acto ético de sacralización de vidas degradadas por el poder (Vich, 2015), un stop, una detención, una suerte de neutralización a la profa nación de los cuerpos objeto del destrato social. Las pilchas, las alhajas, las plumas nos hablan, sin embargo, de otra cosa. De esas vidas que no pueden aprenderse como dañadas (y, entonces, pretender ser reparadas) si antes no son percibidas, parafraseando a Butler, en su potencia vital, en el sentido más cabal de la vida.

La intensidad y la certeza de las miradas perfora el papel, se clava en el cuerpo de quien la mira. Huele a redención ese gesto que tuerce la mirada al piso de las fotos en dictadura. La sensualidad, las bocas sonrientes, entre-abiertas o en un placentero frunce persiguen a los verdugos de ayer y hoy. Espectralidades deseantes de las sobre-vidas vividas.

Los retratos parecen así re-parar. Pero ¿qué? Nos devuelven además de la responsabilidad social por esas vidas dañadas la pregunta por la posibilidad de re-imaginar una comunidad, nuestra comunidad, sobre el suelo sensible de la vulnerabilidad (Butler, 2010), del sentido de la exposición —diferencial, por supuesto— de nuestros cuerpos a los poderes en dictadura y (con sus singularidades) en democracia.

No repara solo la obra, sino las enunciaciones y las posibilidades de encarnar este poder político de verdad. Repara también el modo en que cada uno miramos la obra. Y por encima de esa afectación repara(rá) (o no) lo que hagamos de nuestra vida colectiva luego de verla. Ya lo ha dicho con contundencia y soltura Marcelo Expósito (2014). El arte no es suficiente. A diferencia de la sentencia de las neo-vanguardias radicalizadas de principios de los años 70', Expósito nos conmina a no abandonar la apuesta por el arte, mejor el activismo artístico, pero a no conformarnos con los compromisos simbólicos, con la denuncia bien pensante. Es necesario, pero con eso no alcanza. Con sentir no basta dirían en los 90' desde Urbomaquia, un ya canónico colectivo de activismo artístico cordobés.

En un golpe frontal a los minimalistas de las expectativas respecto de la eficacia política del arte, Expósito (2014) nos recuerda que el discurso y las prácticas de solidaridad y visibilización requieren articulación política. Yo diría, adaptando la bara pero sin perder la empuñadura, la reparación dependerá ahora ya no de Germán y su tan poderosa propuesta sino de cómo podemos concretar, aquí y ahora, los futuros que imaginamos fuera de la sociedad distópica que actualiza, a veces, la prohibición de aparecer, con lo inédito y lo sagrado que conlleva la manufactura de las apariciones

elegidas. Al fin y al cabo se trata, nada más ni nada menos, que de ser capaces de tomarle el pulso a nuestra(s) utopía(s) y preguntarnos si somos capaces de hacer otro trato, de amasar de nuevo lo que nos reúne, de re-fundar lo común.

Bibliografía

Butler, J. (2010) Marcos de guerra. Las vidas lloradas. Paidós.

Butler, J. (2006) Vida precaria: el poder del duelo y la violencia. Paidós

Dantas, N. (2020) Primer acto: Problemas en el archivo / Segundo acto: Contra el asombro, la sorpresa y la nostalgia. En F. Carvajal, M. Dávila Freire y M. Tapia, M. (Eds.) (2020) Archivos de lo común II. El archivo anómico (pp. 90-101). Ediciones Pasafronteras - Red Conceptualismos del Sur.

Chávez Mac Gregor, H. (2015). Pese a todo, aparecer. Revista Re-visiones, (5), 1-19. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6829453.pdf>.

Deleuze, G. (2009) Francis Bacon. Lógica de la sensación. Arena Libros.

Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Botey y C. Medina (Eds.). Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría (pp. 47-62). Siglo XXI.

Groys, B. (2016) Introducción: la reología del arte y El arte en Internet. En Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Caja Negra.

Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. LOM Ediciones. Vich, V. (2015) Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú. Instituto de Estudios Peruanos.