

¿Cómo retratar a una
sobreviviente?

Germán Menna

¿Cómo retratar a una sobreviviente? / Germán Menna ... [et al.]; Compilación de Germán Menna; Fotografías de Germán Menna; Prólogo de Marlene Wayar. - 1a ed. - Rosario: Germán Menna, 2024.

Memoria USB, PDF

ISBN 978-631-00-3845-2

1. Travestismo. 2. Diversidad Sexual. 3. Memoria. I. Menna, Germán II. Menna, Germán , comp. III. Menna, Germán , fot. IV. Wayar, Marlene, prolog.

CDD 770.2



Equipo editorial

Coordinación general e Idea

Germán Menna

Diseño y maquetación

Joaquina Parma

Autorxs textos

Marlene Wayar

Leticia Rigat

Cora Gamarnik

Marilé Di Filippo

Alejandra Collette Spinetti Núñez

Cole Rizki

Paula Contino

Lucas Massuco

¿Cómo retratar a una sobreviviente?

Germán Menna



Realizado con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.



Ministerio de Cultura



*Las palabras me han salvado
siempre de la tristeza*
Truman Capote

A mi madre, que es mi fan y mecenas

A Leti, por estar siempre

A Dani y Romi, por ser apoyo constante

A Debi, Pink y Sol, por el amor

*A las que ya no están, a causa del
genocidio social y estatal*

*A las protagonistas de este libro que me enseñaron
a tejer, sin ellas nada hubiese sido posible*

*A lxs autores de los textos,
por su generosidad y entrega*

Prólogo

Reparadas

Marlene **Wayar**

Germán Menna nace en un país que, frente a 30.000 desapariciones forzadas, expresa interminablemente “Yo, Argentino”, resumiendo en la expresión que no sabía nada, que no quiere saber nada, que no le interesa saber nada. Nace en un país donde los medios de prensa declaran: “Nosotros no sabíamos”.

Sin embargo, en el país donde Menna nació hay también arte, y uno de sus artistas, León Ferrari, desenmascara la mentira. Demuestra que esa prensa no sólo sabía sino que en su memoria material están inscritas innumerables de esas desapariciones, que son para la fecha los medios más leídos; ergo, hay un país que sí sabía. La prensa ha sido cómplice de la edición en tiempo real de la historia y su narrativa sobre los hechos. Entonces, ¿cómo construir memoria? Las empresas han sido cómplices, la iglesia ha sido cómplice, la sociedad ha sido cómplice. Las personas sí sabían. Hay una materialidad que es importante para dejar registro de lo que una sociedad debe asumir como una responsabilidad que no se puede adjudicar tan fácilmente a un chivo expiatorio. Una materialidad que debe ser construida, escondida, pasada por alto, dejada allí como al descuido, burlada, despreciada para que en otro momento pueda ser reconstruida e incluso imaginada en todo lo perdido. Rayar las paredes del calabozo, dejar huellas digitales en un archivo, robarse una foto. El hallazgo de cierta materialidad abre muchas preguntas que deberán ser respondidas.

Ese país donde Menna nació se abre a la idea de que las travestis sean visibilizadas como parte de las víctimas de una dictadura feroz. ¿Se les está devolviendo el estatuto humano secuestrado? Una ley pensada para personas “...privadas de su libertad por causas políticas, gremiales o estudiantiles...” entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983. ¿Son las travestis personas políticas? ¿Sus actividades las agremian? ¿Estudian cómo ser travesti/prostituta? Parece ser esa la novedad. Parece también ser una novedad proveniente de la colonización. No son las travestis las humanas, sino más bien las mujeres trans. Lo trans y todo se ha corrido. ¿Es la identidad una causa política? ¿Es político correr a las personas y su identidad para darle entidad humana? En el país donde Germán nació, muchos cuerpos no son vistos, entendidos, comprendidos, invitados, escuchados, participados, respetados, sentidos, homenajeados... Los cuerpos se corren.

En el país donde Germán nació, las niñas travestis juegan en busca de construir su identidad también en la mirada ajena. Cada niña es un punto de una larga línea que sale a recorrer otras líneas, vestidas con las mismas sobreimpresiones de las tecnologías del género que ni siquiera pueden avizorar, pero lo hacen. Recorren un territorio confrontando la mirada externa y pueden regresar o terminar en otra línea: línea trunca.

En el país donde Germán nació, una niña no es niña, sino que responde a ciertos mandatos. Hay una línea recta entre poseer pene, ser niño y devenir hombre. Quizás por eso es que tarde, muy tarde, están entrando a la política de los géneros y, en virtud de ello, a ser niñas. Cargan con más de medio siglo encima, pero son políticamente niñas.

En el país donde Germán nació, hay cuerpos legítimos y con memoria frágil. De la línea de la humanidad se amputan puntos si estos no son legítimos. Son puntos amputados que quedan a la deriva como estrellas en el cielo y se van haciendo línea si alguien las constela.

En el país donde Menna nació, los cuerpos legítimos otorgan derechos sin hacer mea culpa. En el país donde Germán nació, Menna piensa: ¿Cómo retratar a una sobreviviente? Buscándolas y pensando las resistencias. Esperar que una estrella nos lleve a otra hasta hacer de todas ellas una nueva constelación e inventar una nueva línea.

En el país donde Germán nació, un punto también fue un arma. La mirada es una línea, la voz insultante otra, el traslado una línea reiterada millones de veces a un punto más hasta llegar al punto de espera seguido de la pregunta en vano, manchar de tinta al punto, declarar el punto ilegítimo, mentir la acción supuesta del punto en cuestión y la cámara fotográfica quizás el punto anterior al depósito del punto en algún calabozo. Entre tantos puntos, ¿cuál será el punto final? Hay puntos que sobrevivieron y hoy vemos y hay puntos que no, y sus líneas vitales enteras desaparecidas.

En el país donde Germán nació, la herramienta de Menna, su cámara, fue el arma. ¿Cómo empuñarla ante una sobreviviente del arma en cuestión?

En el país donde Germán nació, no todas las personas invitan a recordar para legitimar otra historia. Es imperativo dejar en claro que la memoria es (aquí no me decido por fehaciente o verídica) verídica, a pesar de ser tildada de ilegítima, rota, torcida, quebrada, lacerada. Nadie pronuncia un “Lo siento”. Nadie dice: “No debió ocurrir”. Nadie menciona: “Existía una ley que te protegía de esto”. Nadie se pregunta: ¿Cómo se repararía esto?

En este país donde Germán ve estrellas y las constela, no todos quienes sostienen una cámara están dispuestos a jugar hasta exorcizar el terror. Jugar implica desorganizar el cuerpo y volverlo a armar, buscar infinitas maneras de puntuar. El punto se traslada, rota sobre sí, vibra como solo ese punto sabe hacerlo, muta a protón, luego a fotón, y se convierte en neutrón, en quarks, experimenta ser electrón y vuelve a sí.

Y una vez intuido, se decide ir por el retrato. Serena, sonriendo, pícara, plena, alegre, completa, victoriosa, ¿travesti otra vez?...

En el país donde Menna nació, la falta de imaginación impide armar estas constelaciones con estos puntos tan dispersos. Por eso, quizás re-imaginar el pasado y constelar estas estrellas es vital, porque aún las travestis no son consideradas modelo de nada. Pero Germán imagina otro país y pone de sí. Y Menna convoca, arma y organiza para permitir que Germán conecte con esos cuerpos. Deja fantasear a los cuerpos, pensar que somos estrellas en una imprecisa constelación, otrora pueblo y quizás, con otras miradas, parte de un país siempre fugaz, siempre tenso, siempre añorando una mentira de sí.

En el país donde las sobrevivientes nacieron, aún existe mucha contradicción. Mientras algunas son escuetamente reparadas, otras niñas ingresan a la prostitución. En el país donde estas reparadas nacieron, hasta sus carreteras necesitan sus retratos, sus miradas de estrellas fulgurantes, modelos de resiliencia aunque no sepan muy bien qué otro camino tomar. Un país con estrellas al nivel de nuestras miradas, mirando (no sé si: observando) nuestro accionar.

En el país donde Germán Menna nació.

Enero 2024, C.A.B.A

Introducción

Germán Menna

Un día encontré una noticia, el titular decía: “20 mujeres trans de la provincia de Santa Fe accedieron a la reparación histórica, 11 de ellas son de Rosario”. De inmediato pensé que sería interesante poder retratarlas.

En 2018, Santa Fe se convirtió en la primera provincia de Argentina en otorgar una pensión mensual a miembros de la comunidad travesti trans como parte de una reparación histórica, debido a la persecución que sufrieron durante la última dictadura cívico eclesiástico militar argentina por su identidad de género.

El tiempo pasó y construí una obra con vuelo latinoamericano que me llevó a explorar el dispositivo artístico en otros países. La noticia fue el puntapié inicial para comenzar la búsqueda, ¿Quiénes quedaron fuera de las listas iniciales? ¿Son 20 solamente las reparadas que superaron las expectativas de vida de la comunidad? Y así, de forma infinita, las preguntas se fueron multiplicando. La obra devino libro.

El libro fue pensado como un objeto/fetiché, sugiriendo un abordaje intuitivo, abstracto y sensorial en el que la textura visual, lo abstracto, el movimiento y las partes son esenciales. La marca de los prontuarios policiales, el diario de artista que me acompañó en todo el proceso creativo, el plano de la ciudad de Rosario de los años ´70, - en el que se plasma como era la distribución del territorio y el control de las comisarías-, son los insumos de esta nueva obra. Todo eso es transformado una vez más. ¿Qué se oculta? ¿Cómo se accede a la información? ¿Cómo creamos? ¿Cómo transformamos el dolor?

Preguntas y más preguntas. Por convención, por arte de magia o por necesidad, la palabra permite crear. Y si de palabras se trata, para ello invité a personas que respeto y admiro; voces autorizadas, para que escriban algo relacionado a la obra o a la temática. A partir de sus lecturas, unx podrá tener un complemento fundamental entre el trabajo inicial y el libro. Son miradas interesantes, necesarias, esenciales y comprometidas, que invitan a reflexionar y son disparadores para pensar nuevas posibilidades. Los textos están ordenados por la “lógica del ritmo” (así me permito llamarlo), cada escrito genera un clima que se complementa con el siguiente y da un respiro. Todos son importantes, del primero al último; pero sobre todo, son sumamente bellos y sensibles, como la esencia del libro. Hay quienes escribieron desde la academia, la curaduría, los derechos humanos, la militancia y las instituciones.

La pieza que aquí se presenta, está referenciada a las sobrevivientes de uno de los espantos más terribles de la humanidad: la persecución de por vida por la condición de género. ¡Genocidio trans! ¡La sociedad tiene una deuda con ellas! ¡La humanidad toda!

Lágrimas, risas, silencios, confesiones, momentos, tiempo. El arte en gran parte es tiempo. Compartir tiempo es dar amor, lo intangible. Hermoso, bello, invaluable. Es por eso que te propongo que destines tiempo a percibir esta obra como un todo, desde la primera página hasta la última.

En el transcurrir de la producción, descubrí una familia de mujeres travestis trans que confiaron en mí y se sumaron al poder transformador del arte. Recuerdo que una vez me hice los registros akashicos, en un segundo la chamana entró en trance y me dijo: *“Se viene una familia que te va a dar mucho, pero mucho, mucho amor”*. Creo que esa familia ya llegó. Gracias por confiar, gracias por creer. A ellas, mi amor infinito.

Hay veces que las preguntas son más importantes que las respuestas, y el trayecto, aún más.

¿Cómo se hace un libro? ¿Cómo habitar la felicidad?

Un día de enero, desde el patio de casa,
mientras Mao (mi perro) duerme la siesta.

¿Cómo retratar a una sobreviviente?

/ / /

martes

El libro de Robert está sobre la mesa y en el aire suena Mercedes. Escribo sentado sobre el piso del balcón mientras Mao se recuesta a mi lado. Hay sol, de esos de otoño, que te invitan a quedarte mientras te acaricia el alma. Prendí sahumero y el aroma se mezcla con el del café. Hace poco encontré un escrito que hice inspirado sobre la primera vez que conocí a una travesti. Fue en mi pueblo; todo lo asociado a ella era malo. Todo bullying referenciaba a ella. Me obsesionan los pisos y los nombres de las cosas. Recuerdo cuando no sabía cómo nombrar la obra. Leti, me invitó a leer a Semprún. ¡El espanto mismo! La palabra espanto tiene una carga que me parece interesante y a su vez, tiene algo de leyenda rural. La palabra espanto es expresiva y tiene una sonoridad en la “p”. En el diccionario se puede leer: *“espanto: nombre masculino”*. Asociación libre. Microderame. Más lecturas, más preguntas. Llenaría libros de preguntas. Suelo hacer listas de cosas, ahora haría solamente listas de preguntas. Los títulos generalmente aparecen al inicio o al final. La importancia del nombre en las identidades travestis-trans es esencial, a varias se les fue la vida y lo que no se nombra, no existe. La obra necesitaba un nombre, o al menos yo necesitaba poder nombrarla, pero más que nombres tenía preguntas. Dos de las que me hice en ese momento y que me siguieron muchos días, la primera: ¿Cómo sobrevivir al espanto? Y la segunda, ¿Cómo se retrata a una sobreviviente? Mi cuerpo devino travesti y la obra, libro. Creo en el poder de los gestos, las sutilezas y lo sanador del arte. Brindo por ello.

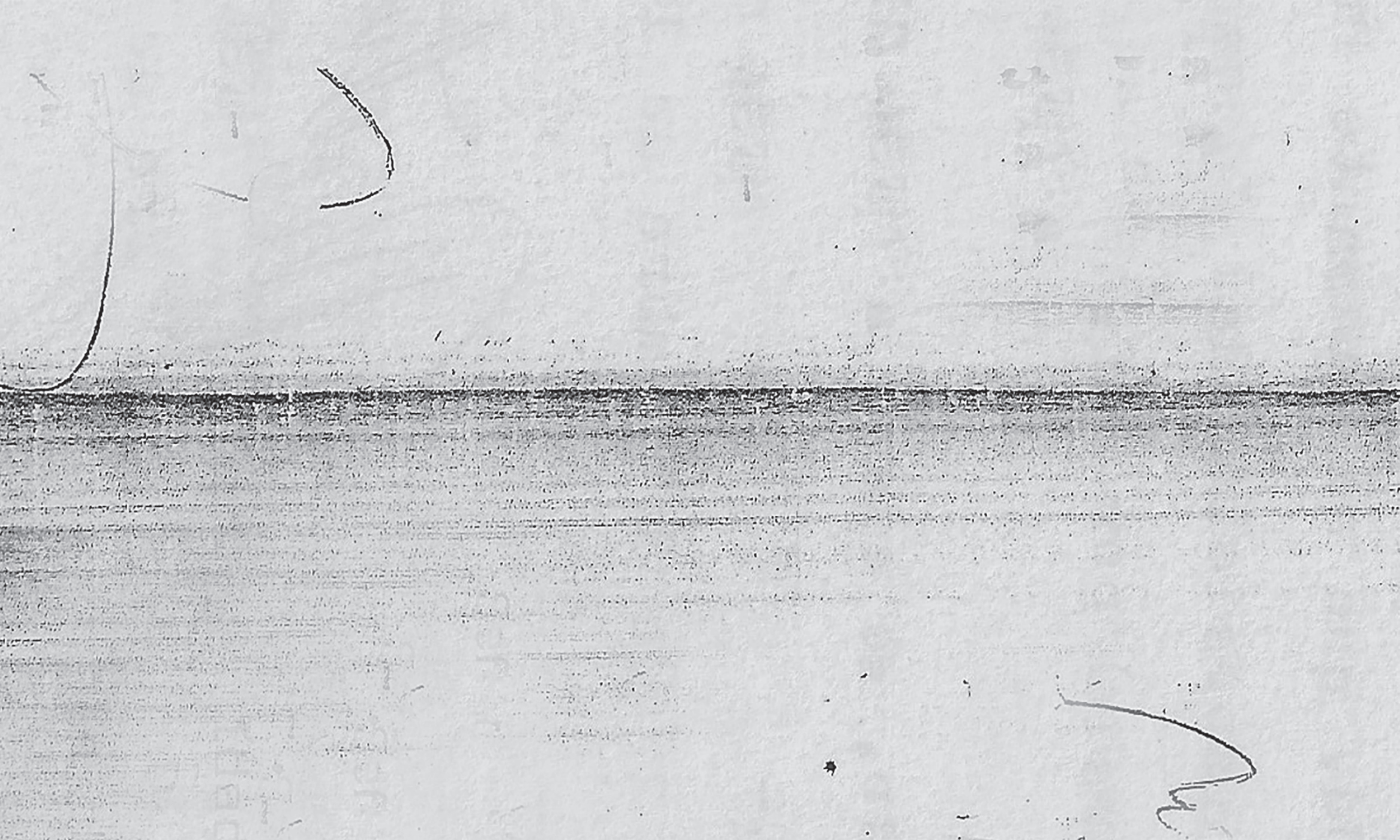


La línea es una sucesión de puntos. A partir de ella se pueden realizar todas las figuras. Existen líneas rectas, curvas, paralelas, perpendiculares,

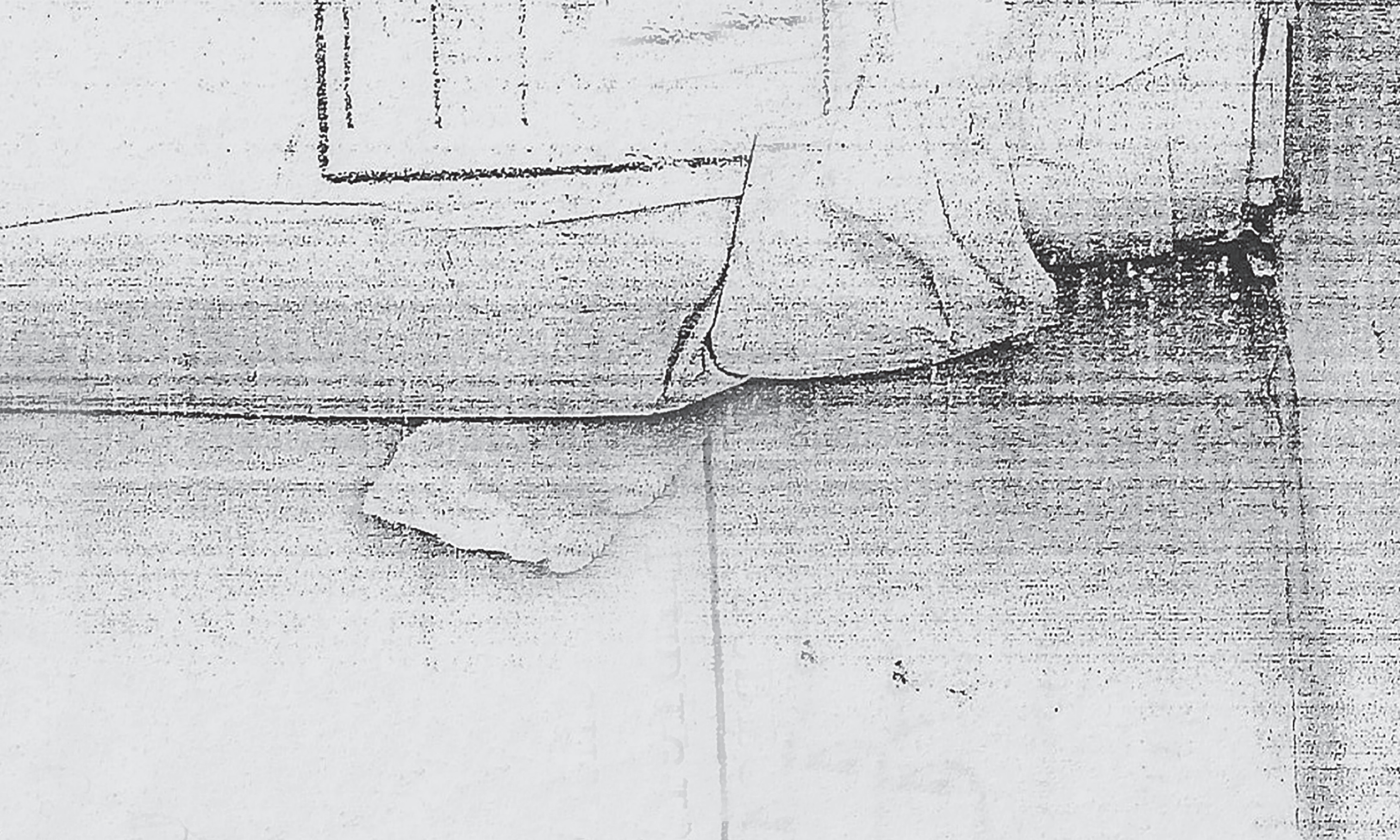
quebradas, onduladas, en zigzag, mixtas, continuas, discontinuas, figuradas, disruptivas, vibrantes, tranquilizadoras, incómodas. Según como estén el plano pueden ser verticales, horizontales o inclinadas.

Si son verticales imponen estructura, poder, firmeza, rigidez, altura, grandeza. Si son horizontales dan tranquilidad, equilibrio, calma. Si son inclinadas, hay una división, algo se cae, se ensancha, se alarga la figura, algo se oculta, se tacha. Según como se la mire es

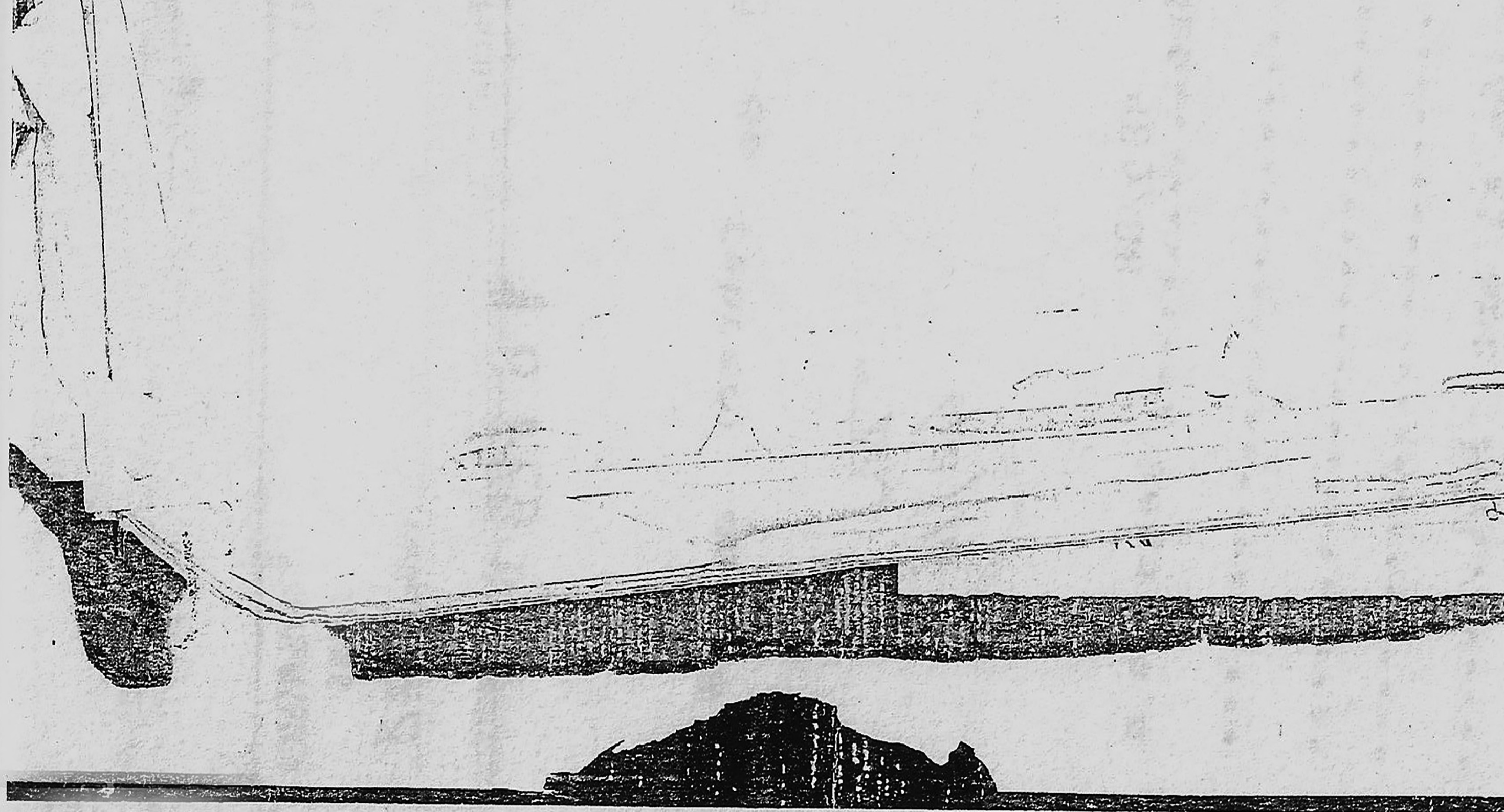
más pesada o más liviana. La línea implica un recorrido, un camino. Son trazos que nos llevan a algún lado y otras veces... no.



¿Dónde habita la memoria?



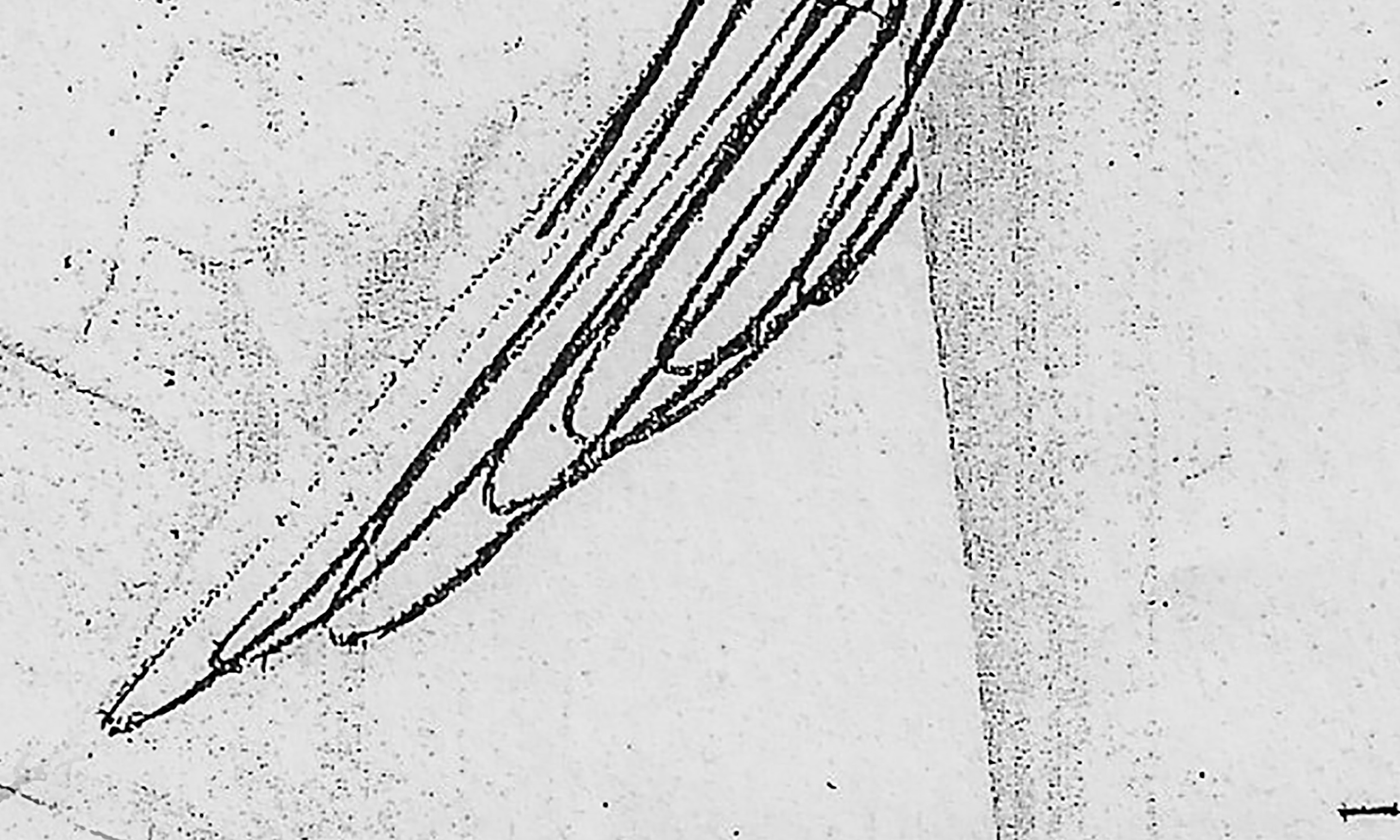
¿Cuánto pesa un prontuario?



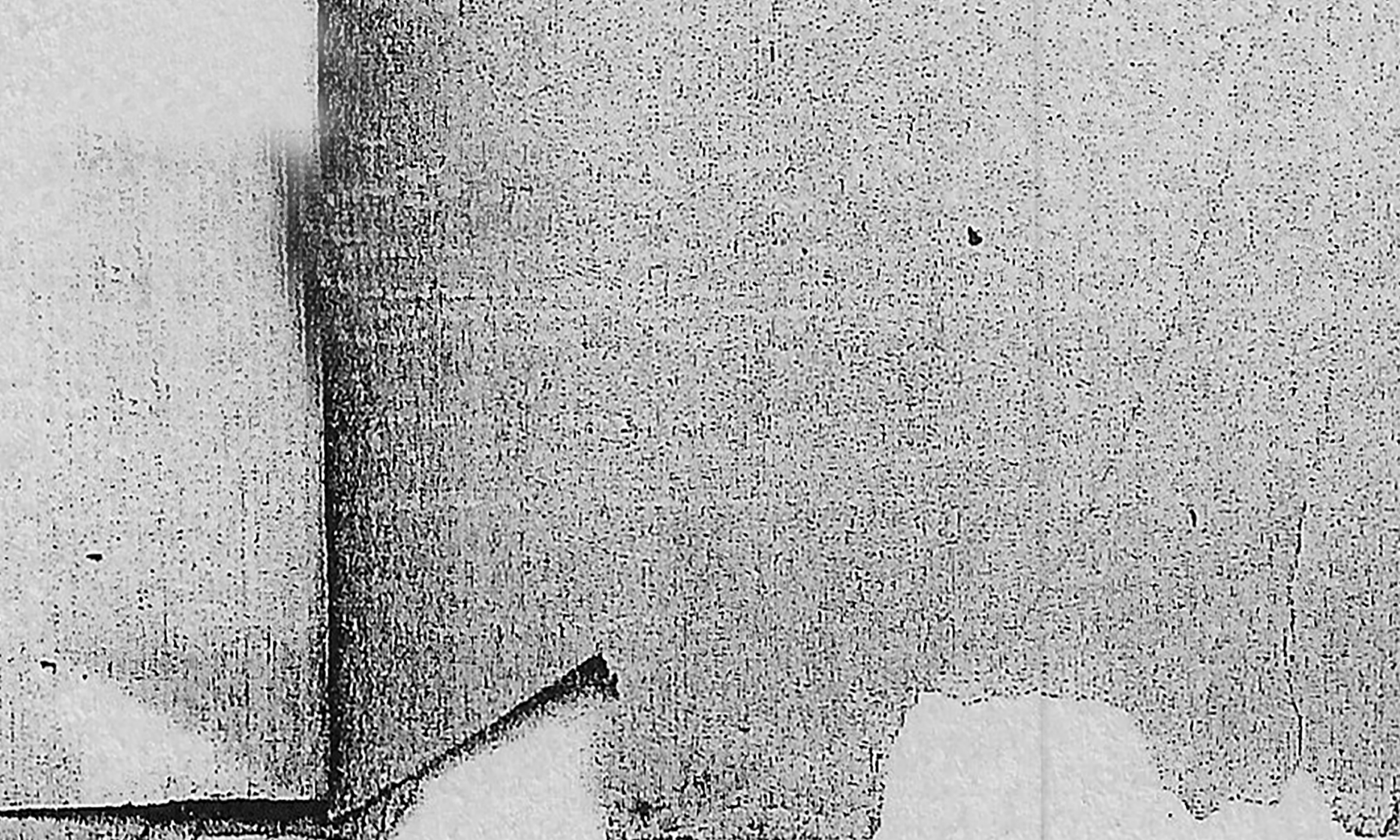
¿En cuántas páginas se registra el espanto?



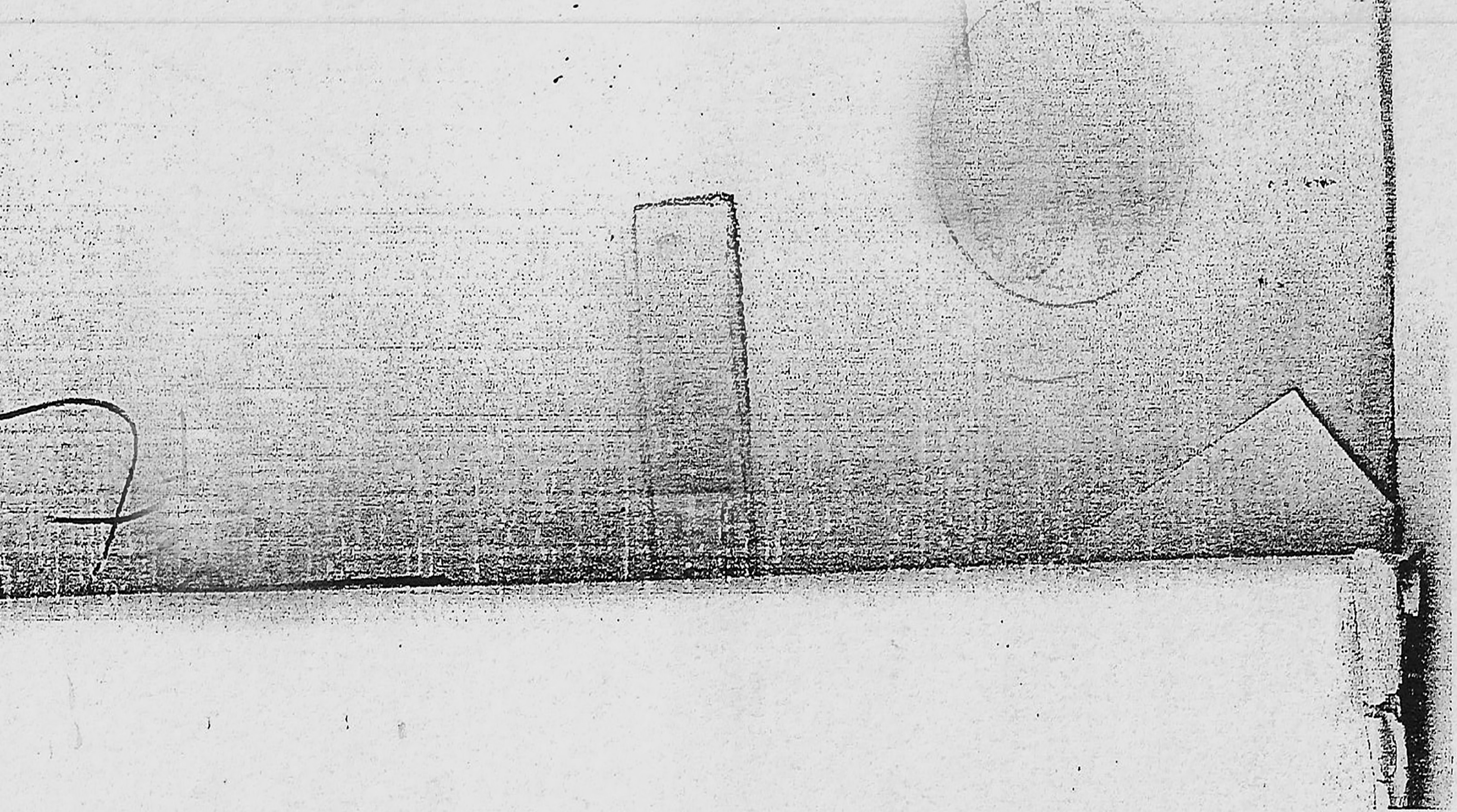
¿Dónde están las fotos?



¿Qué olores tienen los ficheros?



¿Cómo se repara algo que no tiene arreglo?



¿Qué formas tienen los archivos?



[illegible]

CULTURA INCAICA: (A) TIANI TUNWU
FUNDAMENTAL RELIGIOSAS.

- 1.1) Trennung y 1.2) Trenn bed
1.3) Vortrenn Verfahren P) wasser
n be exakt 1.4) wasser
Rendern Por wasser. Sep. Sep.
8/09/2020

OMRE PERRA: DIRECTOR OBRAS
TUBERO "REPARACION"

REMARKS HISTOLOGY: 11 ROLING
8 STN FOL.

-Lo) $\pi_{\text{max}}(t)$ $\Delta G(t)$ surge
 En lo) $\pi_{\text{max}}(t)$ $\Delta P(t)$.

Primer de Archivo en forma de Proposición.

PENSARE CON OZIO PER
ACQUISTARE / SECONDA..

Ajunir as orio noro h' jnes
 de h' jntrinzepz y h'
 jnturpion s'r h' k'zoz'
 KANTIANA.

- Tucano
- Coruja
- Urubitinga
- Morcego

12	13 and
----	--------

L₂ 10 88

Plaster R/L

• $\mu_2, \mu_1, \mu_2, \mu_1, \mu_2$

13. प्रतिनिधित्व

1/2 CH_3COCH_3 x V_{1702}

Series 1/2

0282 z h 7769



СИМВЕР ДУГО И КОПЧЕРА У
ПРОСТОРО / ОБУЗ.

EN CONVERSIÓN CON IN ATRÁS
/V/ SURGE LA PREGUNTA /

Nonbar "Dóndor Klorín."

Largo Fernando et per al

Proceso de Sulphur 142 h

0322 11/10/21 11/10/21

"Du k Bugzard, Dummer

Reçut le 17/05/2017

PRO GTR 72 DE TN LN BT
2060 = NO SIGNIF L292

Q.W. VSR Peter (5/2)

1.6 km nr Funder

10. $\text{Pb}^{2+} + \text{CO}_3^{2-} \rightarrow \text{PbCO}_3$

2202

58, 19.2014/11 PH

15th of March.

UNIDORS → KX

$$\left(\frac{1}{2} \sqrt{C_2 / r_1} \right)$$

7

3⁵ 716-906824

Collected by 40

15. $\sim \text{Loss} \vee 0$

→ EN to Cancel d L

SHCUTNTRD.

↳ BTRN FZV/12.

$\frac{1}{2} \frac{d}{dt} \left(\frac{1}{2} m v^2 \right) = \frac{1}{2} m v \frac{dv}{dt}$

- ① BL 4 244.

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

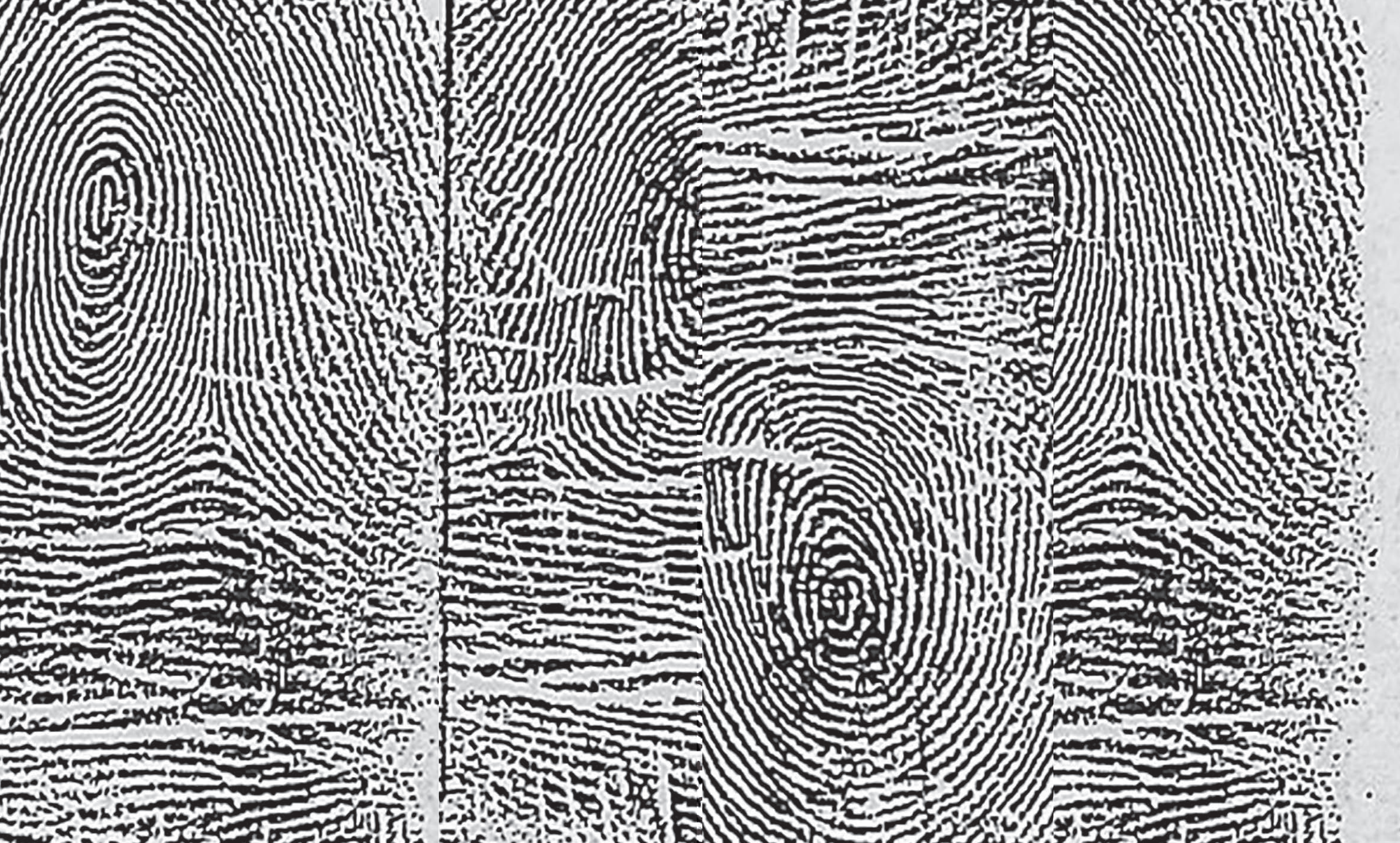
¿Qué sonidos tienen los árboles?



¿La calle es una amenaza?



¿Qué esconden los detalles?



















Betiana

“(Dios salve a la Reyna)”.

///

16—06—2021

A Betiana le escribí varias veces por Facebook, nunca vio los mensajes. Cuando le hice las fotos a Yanina, me puso en contacto con ella. Acordamos vernos en la semana. Me resultó muy agradable, predispuesta y buena onda. Es una dama. Los días son nublados y necesito luz natural. El viernes marca nublado también. Lo ideal, según el pronóstico extendido, es hacerla el martes 22/6 que se anuncia “mayormente soleado”.

///

02—07—2021

Hoy viene Betiana a las 11:00 hs para hacer la foto. Ayer me la crucé en la calle con Marzia y otra chica más. Estaba divina con un tapado anaranjado. Es imponente, una reina del Nilo.

///

09—07—2021

Después del encuentro con Betiana tuve que tomarme unos días para desafectarme y poder escribir. Amo esta obra porque me conecta. Betiana tiene porte de modelo, posa y sabe cuál es su mejor perfil. Lo que ocurre en las entrevistas es algo único que no me interesa filmar, sólo registrar en mis escritos y en audios. Betiana es fuego, amable, con varias heridas. Parece salida de un teatro, está hecha para la televisión. Creo que es arte. Camina como una mujer que en un momento le helaron la sangre, le robaron la vida y logró salir. Tiene esa cosa de las estrellas. Es la quinta chica que retraté. La foto que seleccioné es la última de la tarde, había traído dos tapados, le pedí que se los ponga y mi mire a cámara como una leona. Cambiamos de pared porque la luz del sol había virado. Ella hizo lo suyo, hasta el día de hoy no puedo desafectarme de ese retrato, tiene algo de medusa.



Marcela

“Cuanto tuvimos que correr para que hoy todas puedan caminar”.

///

11—09—2020

A Marcela le escribí por Facebook una tarde, me respondió de inmediato unas horas después. Intercambiamos teléfonos y luego me llamó por WhatsApp. Así, sin preludios ni nada que se le parezca, ella necesitaba hablar. Fue un libro abierto. Hablamos 51 minutos con 42 segundos. Cada palabra que decía era digna de una película. ¿Cómo documentar todo eso? ¿Registraba mis sentimientos o registraba lo que me decía? Ella puede realizar un programa de entrevistas en el prime time de la TV mundial. 57 años de vida y 300 de historias. Antes de terminar la conversación me invitó a tomar el té. Somos casi vecinxs. Me gusta esa idea, estoy esperando que pase la peste para poder ir.

///

23—10—2020

15:00 hs. Primeras fotos. Fui a la casa de Marcela, tomamos el té. Hicimos unas tomas en su comedor lleno de espejos. Muchos espejos.



Caro

*“Tuve la suerte de haberme exiliado. De 40 murieron 30.
¿Cómo zafas después de todo eso?”*

///

30—10—2020

El primer encuentro con Caro fue en el bar que estaba en las intersecciones del Centro Cultural Fontanarrosa y la actual Plaza Montenegro. San Martín y San Luis. La cita era a las 14:00, pero como soy un obsesivo de la puntualidad llegué a las 13:45 y ella ya estaba. Me presenté, protocolo mediante: codo, barbijo y alcohol. Le conté la idea de la obra y quedamos para vernos en otro momento.

///

10—11—2020

Martes 15:00 hs me encontré con Caro para hacer las fotos. Me recibió en su casa de forma muy amable y atenta. Hicimos unas tomas en su living y en el balcón. Dialogamos. Cuando llegué a casa miro las tomas, algo no me cerraba. Le pido si puede venir en otro momento, me dice que sí.

///

16—12—2020

Vino Caro, me dijo que tenía una hora porque había pactado otra reunión. Hicimos las fotos. Convertí mi casa en un estudio fotográfico. Posó como artista que es. Se sentó en el piso, estiró un poco la cabeza hacia atrás, mano en la rodilla y la luz la acarició. Luego, plano cerrado, mira a cámara y listo, era esa toma la que necesitaba. Con ella pude definir el giro de la serie, la estética y la luz. Cuando se fue me pregunté: ¿Quién volvió del exilio trans? ¿Cuántas volvieron?



Cinthia

(La de los ojos más bellos del mundo, la chica Almodóvar).

///

19—07—2021

Hoy Betiana me pasó el número de Cinthia. Le escribí y acordamos hacer la foto el viernes.

///

22—07—2021

Me escribió Cinthia, tiene un problema familiar. Me preguntó si podemos pasar la foto y la entrevista para el lunes. El lunes tengo que dar clases, le dije que sí. La idea es que esté relajada, tranquila, con tiempo. Cinthia tiene una voz de persona con buen semblante y se muestra comprometida e interesada en la obra. Me entusiasma mucho, la quiero conocer.

///

28—07—2021

Hoy viene Cinthia a las 11 hs. Me di cuenta que lo importante de la obra es el tiempo. El tiempo de la entrevista y el encuentro. Lo que ya es conocido es un disparador, pero lo que se genera en el camino, en el proceso de trabajo, solo es posible a partir del tiempo, y eso es lo maravilloso. Ellas en las entrevistas ya saben qué le van a preguntar y qué van a responder. Lo otro depende del tiempo, lo que se pueda construir a partir del lazo y el vínculo. Tiempo para pensar y producir. Reflexionar, de eso se trata.

Se acaba de ir Cinthia, la invité a comer, pero no podía. Es imponente.



Yany

“Estaba cansada de ir a comprar el pan y no volver”.

///

14—05—2021

Escribirle a Yanina Saucedo, Karla me pasó su teléfono.
Le envié un WhatsApp, estaba entrando a la escuela.

///

15—05—2021

Acordé con Yanina encontrarme la semana que viene.

///

17—05—2021

Le escribí a Yanina, estamos esperando que se levante el paro de transporte.

///

26—05—2021

Vino Yani, hicimos las fotos luego de hablar un rato. Tomamos
café con unos alfajores de Maizena y unos sandwichitos de miga.



Katy

“Dolor, lo conocí y recibí compensaciones. Seguí sin vacilar, logré vencer las decepciones”.

La contacté el 22/01/2021. Se va de viaje, quedamos que a su regreso, en marzo, realizamos el retrato.

///

02—06—2021

Nos mensajeamos con Katiana para coordinar un día, le pregunté como estaba de la operación, me dijo que mucho mejor. Tenía que ir al supermercado porque no le quedaba nada en la alacena, a mi tampoco.

///

14—09—2021

Hoy le hice las fotos a Katiana después de meses de dialogar. Venía a Rosario para probar unas pistas. El viernes tiene un show. Katiana tiene una mirada de protagonista de novela. Los milicos le arrebataron a su amor de la adolescencia, hoy continúa desaparecido.



Laly

“Acompáñame te sorprenderás, una noche con tantas sorpresas que no olvidarás jamás”.

///

13—07—2021

Bibiana me pasó el teléfono de Laly. Le escribí y me respondió de los más amorosa. Tiene una voz bella, esas que llevan calma y alegría. Laly vive en el Tigre y me invitó a pasar la noche y el día, así dialogamos. Entendí y comprendí el sentido de la obra. Amé eso. Estoy feliz por el proceso, la búsqueda. Laly tiene eso de diva, pero el lado bueno de las divas, eso intuyo.

///

05—02—2022

Hoy viene Laly a casa después de hablar mucho tiempo por WhatsApp. Es el retrato número 13, con ella estaría todas las fotos para la muestra, feliz es poco. Siento una responsabilidad muy grande y un compromiso enorme. Ojalá la obra viaje por el mundo y la gente se cuestione su privilegio heteronormativo.



Noly

“Acá son muy pocas las que tienen fotografías porque las perdieron con la inundación. Estaba toda su historia, fue una inundación que nadie salió juzgado. Yo no me inundé, pero todos nos inundamos”.*

///

15—07—2021

Le escribí por Facebook, me pasó su celular para acordar por ahí. Hablamos y comenzamos un contacto más cercano. Que lindo.

///

08—10—2021

Estoy en el micro yendo a retratar a Noly. Noly es la décima sobreviviente que retrataré de la serie, militante y referente trans de Santa Fe. El colectivo está repleto de gente. El gobierno nacional habilitó que los coches viajen con la capacidad completa. Hace más de un año que no viajo largas distancias, Santa Fe es la primera parada después de la peste. Al lado mío viaja una chica que se persignó al iniciar el viaje, quizá es señal del destino.

* El 29 de abril de 2003, se produjo una de las últimas inundaciones de la ciudad de Santa Fe a causa del ingreso del río Salado, durante la gobernación de Carlos Reutemann.



Vanesa

“Nosotras somos de otro mundo, somos sirenas”.

///

19—10—2021

Mañana me encuentro con Vanesa para hacerle las fotos. Vanesa es culta, seductora, respetuosa. Cuando le escribí sus respuestas eran evasivas, enviaba caritas o manitos a modo de mensaje, hasta que insistí nuevamente y allí me respondió con texto. Varias veces tratamos de encontrarnos, pero no pudimos. Me dijo que es una mujer de palabra, para ella la palabra tiene mucho valor.

///

20—10—2021

Vanesa está camino a casa. Me dijo que me avisa cuando llega. Hay sol, es un día espléndido.



Mariana

“En un año velamos 28 compañeras”.

///

07—12—2021

Marcela me puso en contacto con Mariana Di Tulio, después de mucho tiempo dí con ella. Mariana es una de las chicas que accede a la reparación, vive en Villa Constitución. Le escribí y me respondió muy amablemente, de forma interesada y predispuesta. Quedamos que la semana que viene le vuelvo a escribir para pactar un día y hacer la foto. Miro mi caligrafía y por momentos pienso que son oleajes, o que puedo generar una pieza visual con las palabras y el mar. Todas las palabras llevan al mar, o las palabras son el mar. Mariana tiene el mar en su nombre.

///

22—12—2021

Hoy viene Mariana a casa. Quedamos para las 11 de la mañana.

///

05—11—2022

[Audio de WhastApp]

“Yo me vine antes porque hoy tengo la última prueba de inglés y te voy a dar una noticia: voy a ser la abanderada de la escuela. Cortate, una trans abanderada, imagínate... ya las chicas me dijeron que mande las fotos porque la van a subir a todos lados, porque viste... se piensan que porque somos así somos burras, tengo todos diez. ¡Voy a ser abanderada de la secundaria! Cortate con lo que vos quieras. Dale, te quiero mucho, te mando un beso.”



Bibiana

“No, de las fotos no me acuerdo nada”.

///

25—11—2020

11:30 h: No atiende.

15:35 h: No atiende.

///

27—11—2020

No atiende.

///

30—11—2020

No atiende.

A Bibiana le escribí varias veces. Me contestó siempre, pero siempre se olvida de mandarme día y hora en el que nos podamos ver. Ella me dice que es por cuestiones de edad, se disculpa, nos reímos. Me parece simpática y franca. No hay muchas personas francas en el mundo. Me dice que prefiere venir a casa porque hace calor y en su taller no hay aire acondicionado. Nunca se si Bibiana se escribe con “B” larga o “V” corta. Bibiana se llamaba mi señorita de pre escolar, la que me dejó usar tacos y poner pollera. Pensándolo bien, esa fue la única vez que me travestí, o la primera, quien sabe.

///

22—12—2020

Bibiana Blason, en casa, 14 h. nos entrevistamos.

///

20—01—2021

12:00 hs. Segundo encuentro con Bibiana. Viene a casa para hacer las fotos.



Nadia

“Sé libre”.

///

18—02—2022

Hoy viene Nadia, le voy a hacer la foto. Es el primer encuentro a solas que vamos a tener. La conocí cuando Yani me invitó a prestar apoyo al proyecto de ley para las chicas que no entraron en la reparación primera.

Nadia se acaba de ir, tiene un pelo soñado, rulos, rulos, rulos. Amo. Vive en Italia y está a días de regresar. Hablamos bastante.



Jorgelina

“Yo no me siento una mujer, me siento una señora. Lo que me digan lo transformo todo en flor”.

///

01—10—2021

Hoy vino Jorgelina a hacerse la foto. Bibiana me puso en contacto. Es la primera jubilada trans de la provincia de Santa Fe. Me resultó muy agradable. Llegó en taxi, yo la estaba esperando abajo. Varias veces intentamos encontrarnos, pero llovía o estaba nublado. Hablamos mucho, es alta. Me contó su vida y de lo amoroso que es su hermano. Me pone feliz que sea parte de la serie, mediante ella puedo plasmar a las que transicionaron de grande en post dictadura, a las que siempre tuvieron que esconder lo que eran para conservar sus trabajos, entre otras cosas.



Sofía

“Para sobrevivir unx debe contar historias”.

///

01—09—2021

El viernes a las 11 viene Sofía a hacerse la foto. Me gustaría conocerla en profundidad, tiene una mirada interesante. Es vendedora de libros y le gusta Eco. La imagino teniendo una librería.

///

05—09—2021

Hoy viene Sofia, la acompaña Betiana. Los días son tormentosos, nublados y húmedos, por la tormenta de Santa Rosa. El día que habíamos pactado hacer la foto al final llovió, tuvimos que suspender. Hoy no llueve, pero está nublado. Ayer le iba a hacer las fotos a Jorgelina, pero el día estaba más nublado que hoy. Trabajar con luz natural tiene esas dificultades y limitaciones, pero me encanta como van quedando los retratos y la suavidad en las tomas. Siento que la luz acaricia los rostros, como esas caricias que llegan al alma en caso de existir.



Moni

“Lo peor que hay en esta vida es pasar inadvertida”.

///

04—12—2022

El fin de semana le voy a hacer la foto a Mónica Lager, la quería retratar desde el inicio, pero no daba con ella, hasta que Paulo llegó y me dio el número de teléfono. Moni será la número 15, “la niña bonita”. Moni es muy Susana Giménez. Estoy planificando el libro, creo que será hermoso. Mao está tirado en el piso, hace calor. Yo también tengo calor y tomo mate; me gusta el mate, no importa que haga 40 grados a la sombra, lo tomo igual. Pienso en el poder de la persistencia y de soñar fuerte; parte del secreto de alcanzar los sueños es insistir.

///

11—12—2022

Domingo. Vuelvo a casa después de reuniones, amores y cumpleaños. Retraté a la sobreviviente número 15 de mi obra. En el conurbano, a un mantero le compré la remera de la selección, nunca tuve una; creo que fue un acto poético que me llenó de alegría. Mi cuerpo devino trava una vez más. Parafraseando a Fito, lo importante no es llegar, lo importante es el camino. Messi te amo. Monilove.



Betiana Francesca Tucio

Marcela Viegas Pedro

Carolina Boetti

Cinthia Aguilar

Yanina Saucedo

Katiana Curccio

Laly Rolon

María Noelia Trujillo

Vanesa Daniela Flor Ojeda

Mariana De Los Ángeles Di Tulio

Bibiana Blason

Nadia Callarami

Jorgelina Isabel Pineda

Sofía Judith Benítez

Mónica Lager

Territorios, memorias y archivos.
Los dilemas de la re-presentación
en la obra *¿Cómo retratar a una*
***sobreviviente?* de Germán Menna**

Leticia Rigat¹

La obra de Germán Menna lleva como título un interrogante: *¿Cómo retratar a una sobreviviente?* Una pregunta que de alguna manera expresa el recorrido, no exento de dificultades, que el artista mismo tuvo que atravesar a partir de un deseo inicial que data de unos años atrás: visibilizar las vivencias de las sobrevivientes de la comunidad travestitrans de la provincia de Santa Fe de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Santa Fe fue la primera provincia argentina - y hasta el momento la única del país- en incluir en la reparación histórica a las mujeres trans, reconociéndolas como “presas políticas por su identidad de género”. Un reconocimiento enmarcado en la Ley Provincial 13.298 que concede el acceso a una pensión mensual no contributiva de carácter vitalicio a aquellas personas que pudieran acreditar que entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983 se hubieren encontrado privadas de su libertad, por el accionar de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o de cualquier otro grupo parapolicial y/o paramilitar, por causas políticas, gremiales o estudiantiles; ya sea en prisiones legales o en los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y/o Exterminio, o sometidas a la Justicia Penal Federal o Provincial, o a Tribunales Militares, o a Disposición del Poder Ejecutivo Nacional

¹ Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Estudios Culturales (CEI-UNR), y Licenciada en Comunicación Social (UNR). Investigadora Asistente del CONICET.

y/o condenadas por un Consejo de Guerra. Como puede observarse, en su redacción original, la ley no incluye la orientación sexual y/o identidad de género como razón de detención. Carolina Boetti, de la ciudad de Rosario, fue la primera en acceder a dicha pensión en el año 2018, y tras ella otras veinte integrantes de la comunidad travesti-trans iniciaron el camino legal de la reparación. Ante este acontecimiento, Menna se preguntó: ¿dónde están? ¿quiénes son? Es ahí cuando comenzó el itinerario de búsqueda.

Ludmila da Silva Catela y Eugenio Talbot Wrigth (2020) proponen un recorrido que establece tres temporalidades de las *memorias diversas* en Argentina, sus espacios de construcción, de visibilización, pero también de ocultamientos, silencios y olvidos. La primera de estas temporalidades, refiere a cómo se fue constituyendo una narrativa sobre el terrorismo de Estado en Argentina a partir del trabajo fundacional de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) que cristalizó en lo que los autores denominan *memoria encuadrada*, a partir de la publicación del libro *Nunca Más*. Una segunda temporalidad, en la que retrospectivamente revisitan las acciones políticas en el espacio público a partir de la década de 1960 que buscaban visibilizar las memorias disidentes y diversas. Y finalmente, un tercer momento, centrado en las últimas décadas, en el que estas memorias han ido ganando legitimidad y visibilidad, unas “memorias insurgentes que luchan por ganar sentidos frente a una mirada heteronormativa de los procesos de memoria” (Da Silva Catela y Talbot Wrigth, 2020, p. 303).

En cuanto al informe de la CONADEP, ese momento inaugural de lo que luego sería un punto de referencia para la memoria del Terrorismo de Estado, lo autores reparan en aquello que la Comisión no incluyó en su informe, ya sea por “selección, por omisión, por desconocimiento, por decisión política, moral, de clase” (Da Silva Catela y Talbot Wrigth, 2020, p. 305). Analizando el segundo capítulo del *Nunca Más*, titu-

lado: *Víctimas*, que inicia con una advertencia sobre las debilidades y limitaciones, tanto en lo numérico como en lo territorial, de las listas confeccionadas, los autores describen que las víctimas están graficadas a partir de categorías como: edad, sexo, ocupación o profesión. En cuanto a la enumeración señalan que puede observarse una mirada centralizada en lo urbano, pero también clasista, racista y heteronormativa que se evidencia en lo que silencian, olvidan u omiten: excluyendo de las víctimas al mundo indígena, afro u otras pertenencias étnicas; desconociendo otras diversidades de profesiones u ocupaciones que fueron afectadas por la represión, como campesinos, prostitutas, etc., frente a profesiones legitimadas: obreros, estudiantes, empleados, docentes, autónomos, amas de casa, conscriptos y personal subalterno de fuerzas de seguridad, periodistas, actores-artistas, y religiosos. En cuanto a la distinción genérica de los desaparecidos, únicamente se incluyen: mujeres, mujeres embarazadas y varones; y no a homosexuales, lesbianas, travestis (Da Silva Catela y Talbot Wrigth, 2020).

Lo que se refleja en estas categorías es un imaginario que se instituyó desde el relato fundacional del Estado-Nación argentino, donde el proyecto civilizatorio marcaba como ideario al blanqueamiento y la normativización de los habitantes, diferenciando en los márgenes a: indios, negros, pobres, “desviados”, amorales, locos, atorrantes, etc. En base a lo cual, desde la generación del ‘80 en adelante, la policía podía llevar detenidos sin causas penales a: anarquistas, prostitutas, inmigrantes, lunfardos, travestis, madamas, homosexuales, bisexuales (Bazan, 2010).

Es importante remarcar que la persecución a las disidencias sexuales ha sido una constante en Argentina, aun antes y después de la dictadura de 1976, a partir de prácticas estatales discriminatorias y persecutorias, dejando a esta comunidad en una vulnerabilidad extrema, cuyo mero tránsito por el espacio público era una posibilidad de deten-

ción. Se trata entonces de memorias “subterráneas” (Pollak, 1990), es decir, memorias que sobreviven sin salir por completo a la luz, cuyos silencios funcionan como un resguardo identitario. Memorias subterráneas que se mantienen en los márgenes por razones históricas, políticas y sociales de ocultamiento, pero que en determinadas coyunturas puedan aflorar a la luz. Memorias subterráneas que si bien hoy gozan de una débil visibilidad, se encauzan en los márgenes de una historia de persecución que excede al Terrorismo de Estado, y Germán Menna en su obra no hace olvido de este punto, puesto que la misma trasciende esta temporalidad buscando marcar este continuum de la historia.

Volvamos a la pregunta que titula la obra: *¿Cómo retratar a una sobreviviente?* En esta historia de memorias subalternas/subterráneas, este interrogante gana en sentido, puesto que abre a la problematización de la representación: ¿cómo hablar con / por un grupo de mujeres travestis-trans que, víctimas de políticas represoras, fueron silenciadas, perseguidas, torturadas, violadas, encarceladas y, en algunos casos, obligadas al exilio como única alternativa de supervivencia?

Aquí, representación puede relacionarse a una doble acepción del término, en tanto “hablar por alguien” como sucede en el campo político, o re-presentación en cuanto a volver a presentar algo, hacer presente algo o alguien ausente, como en el arte o la filosofía.

La pregunta sobre cómo retratar a una sobreviviente, no refiere por lo tanto a la imposibilidad de hacerlo sino al *cómo* hacerlo. Un interrogante que resuena con el dilema de la representación de la mujer subalterna que ha sido planteado por Gayatri Chakravorty Spivak en su famoso ensayo *¿Puede hablar el subalterno?* (1983 [2010]). En éste, la autora establece un dilema esencial en cuanto las relaciones de poder pueden contribuir al silenciamiento del sujeto al “incorporarlo” dentro del discurso dominante. Entonces se reitera la pregunta: ¿cómo representar a los subalternos?, ¿cómo pueden hablar?

Al abordar el problema desde una perspectiva feminista, la autora destaca que, “si en el contexto de la producción colonial el sujeto subalterno no tiene historia y no puede hablar, en consecuencia, el sujeto subalterno femenino está más a oscuras” (Spivak, 1983 [2010], p. 85). En hilo con lo expuesto anteriormente, podemos decir, que en la sombra de esa oscuridad (si eso fuera posible) se hallan las mujeres travesti-trans en el contexto de represión y persecución de larga duración en Argentina.

Enlazo aquí la noción de subalterna sin ánimo de dar una definición esencialista, sino con el objetivo de señalar a una comunidad cuya experiencia está marcada por la imposibilidad de satisfacer las necesidades vitales. Entonces el silencio aquí se ve forzado por el estado ininterrumpido de supervivencia. Un silencio que, forzado, perdura, y se ve reflejado en los olvidos y omisiones de los archivos.

El dilema de la representación al que me refiero queda a las claras de manifiesto en la obra de Menna, donde el interrogante es el punto predominante, y las respuestas hay que hallarlas en los diversos dispositivos poéticos que la componen, en los que se expurga los documentos y los archivos, donde la voz del autor aparece a modo interrogativo bajo un hilo conductor que busca recuperar las voces de las sobrevivientes y a través de ellas alude también a las que no están. Sobrevivientes remite inevitablemente a la presencia pero también a las ausencias.

Dejar el título de la obra en forma de interrogante es, por tanto, un gesto político por parte del artista. Un interrogante que guía el recorrido de un dispositivo poético que Menna desarrolla a partir de las andanzas personales en busca de dar respuesta a ese mismo interrogante. Claro que arriba a una respuesta, una respuesta que es una entre otras y en el trayecto recoge las voces de estas sobrevivientes, dejando en claro que en ese recogimiento no hay una voz única. El gesto del interrogante es personal, pero también está directamente dirigido a los espectadores y, por supuesto, al Estado y sus instituciones.

Lo cartográfico

El interrogante inicial sobre el dilema de la representación, desencadenó nuevas preguntas a las que Menna agrupa bajo el título: *“Preguntas para trazar una cartografía”*:

¿Qué formas tienen los archivos? ¿Dónde habita la memoria?
¿Cuántas formas tienen las cosas? ¿En cuántas páginas se registra el espanto? ¿Qué espacios públicos habilitaron las dictaduras? ¿Qué territorios son posibles de transitar? ¿Cómo es un prontuario? ¿Los mapas son guías? ¿Cuál es tu dolor? ¿Los caminos trazan diálogos? ¿Dónde están las fotos? ¿Qué olores tienen los ficheros? ¿Los registros tienen algún sabor? ¿Cómo se repara algo que no tiene arreglo? ¿Otra cartografía urbana es posible? ¿Cómo se pide perdón? ¿La foto es tiempo muerto o tiempo vivo? ¿Cómo recuerdan las personas? ¿A qué lugares no queremos volver? ¿A cuántas chicas mataron? ¿Quiénes quedaron afuera de las listas? ¿Quiénes sobrevivieron? ¿Qué es la felicidad? ¿Qué formas tienen los colores? ¿Cuál es tu perfume favorito? ¿Te gustan las lilas? ¿Qué es un árbol? ¿Alguna vez necesitaste un refugio? ¿Cómo es la moral? ¿En dónde te escondiste cuanto tenías miedo? ¿Qué sensaciones tienen los abrazos? ¿Qué cara tiene el amor? ¿La calle es una amenaza? ¿Qué te da miedo? ¿La luz es todo? ¿Cómo habitamos el recuerdo? ¿Cómo habilitamos la comprensión? ¿Cómo sacamos la mierda? ¿Qué dice una foto? ¿La memoria tiene privilegios? ¿Qué funciones tienen los afectos? ¿Cómo evitar el llanto? ¿Cómo escribir para saber de vos? ¿Qué preguntar ante el dolor? ¿Existe una forma correcta de ser? ¿Por qué todo lo que escapa a la norma es perseguido? ¿Cómo querés que te nombre? ¿Cómo querés que te llame? ¿Extrañas a alguien?

¿Qué es extrañar? ¿Qué pasó con el amor? ¿Dónde está el olvido?
¿Pudiste escapar? ¿Qué esconden los archivos oficiales? ¿Qué se tacha? ¿Cómo habilitar el recuerdo? ¿Cómo habitarlo? ¿El recuerdo es singular o plural? ¿Qué sonidos tienen los árboles? ¿Qué esconden los detalles? ¿Cuánto pesa un prontuario? ¿Te preguntaron cómo vivías? ¿Cómo transformar el dolor?

Replico aquí todas ellas, puesto que, no sólo reiteran el gesto del interrogante, sino que cada una abre un eje de reflexión y al mismo tiempo, trazan en su conjunto un hilo de significación que atraviesa toda la obra, e interpelan a quien lee. Abren caminos para reflexionar sobre la complejidad de la experiencia de las disidencias sexuales, interrogan sobre el recuerdo y señalan los márgenes de la memoria oficial y las memorias subterráneas, las legitimidades y las identidades.

“Preguntas para trazar una cartografía”, la cartografía es el arte de trazar mapas geográficos, pero ¿qué mapas traza Menna en su obra? La cartografía aquí conjuga las líneas de los prontuarios de las sobrevivientes con los mapas de la ciudad para rescatar memorias que se gestaron en los límites y márgenes del espacio público, delimitado para la comunidad travesti-trans por la policía y el Estado represor.

Los prontuarios son interrogados no sólo en relación a lo que dicen sino a lo que silencian. En este punto, el artista parece guiarse por la máxima: “el mapa no es un territorio”² y propone una cartografía de la ciudad donde los límites están trazados por las rugosidades, roturas, líneas y tachaduras de las fotocopias de los prontuarios policiales. Un mapa ilegible, que remite a lo intransitable de una ciudad sitiada y clausurada para la comunidad travesti-trans.

² Me refiero a la máxima del científico y filósofo Alfred Korzybski, quien señaló que “el mapa no es el territorio”, resumiendo su punto de vista acerca de cómo la abstracción derivada de un objeto, o una reacción hacia él, no es la cosa en sí misma.

Dicha cartografía se complementa con una serie de videos en cámara subjetiva, donde el propio artista reproduce con su cuerpo los recorridos por estas cartografías imposibles relatada por las sobrevivientes, trazadas y custodiadas por moralidad pública, policía, gendarmería, ejército y brigada de decencia.

La cartografía se abre ahora a un espacio figurado, ampliado, reconstruido en cuarenta y ocho bloques que trazan con líneas las huellas, restos, y relatos invisibilizados del pasado. En esta cartografía, delimitada a través de la ampliación de las líneas, marcas y roturas de los prontuarios, el artista genera un nuevo territorio: el de la memoria y sus límites. La cartografía de Menna busca desnaturalizar y deshabituarse la mirada hacia el espacio público, señalando un espacio que en realidad constituía una amenaza para la comunidad travesti-trans. Pensar los márgenes en el espacio público permite volver a interrogarnos sobre lo visible y lo invisibilizado y también sobre las resistencia y luchas de la comunidad LGTBIQ+ por entrar a los *trabajos de la memoria* (Jelin, 2002).

Espacios de enunciación

Para Pollak (1990), todo testimonio deber ser considerado como un verdadero instrumento de reconstrucción de la identidad y no limitado a una función informativa. En la obra de Menna hay una instalación sonora cuyo título es: “Resiliencias” y agrupa las voces de las sobrevivientes cuyos testimonios describen el momento en que eran aprehendidas y fotografiadas. Dichos testimonios marcan los silencios de los prontuarios, en los que las fotos de identificación oficial se encuentran ausentes. Para expurgar este silencio de archivo, el artista les solicitó a las sobrevivientes que narraran en primera persona dichas imágenes, y con ello el acto de ser fotografiadas. Con ello se suple la imagen con

la voz, dando lugar a un espacio de enunciación que restituye una experiencia violenta. Un espacio de enunciación necesario porque, como advierte Pollak, todo testimonio ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que se transforman en el tiempo: “la cuestión no es solamente saber lo que, en condiciones ‘extremas’, torna a un individuo capaz de testimoniar, sino también lo que hace que se lo solicite, o lo que le permite sentirse socialmente autorizado a hacerlo en algún momento” (Pollak, 1990, p. 6).

Cabe preguntarse ¿cuáles son las condiciones de posibilidad para romper el silencio y dar lugar a los testimonios subterráneos? ¿Cuándo estas memorias subterráneas emergen en el espacio de lo decible y pueden testimoniar por sí mismas? ¿Cuándo estas memorias subterráneas se transforman en memorias insurgentes?

Podemos pensar que en Argentina, estos lugares de enunciación fueron abriéndose paso a partir de un largo y continuado movimiento de resistencia y reclamo que fue rompiendo lo instituido con una serie de demandas al Estado que buscaban el reconocimiento pleno a ciudadanos y ciudadanas de su identidad de género.

Una serie de políticas estatales abrieron un canal para comenzar a transformar una larga historia de persecución, represión, discriminación y exclusión sistemática: la Ley 26618/10 que regula el matrimonio igualitario; la ley de Identidad de género del año 2012 y el decreto 903/2015 que reglamenta el cambio de sexo y los tratamientos hormonales, y la rectificación del registro del sexo y el cambio de nombre en la partida de nacimiento y en el documento único de identidad (DNI); el proyecto de ley “Diana Sacayan” que busca dar lugar al cupo laboral a travestis, transexuales y transgénero en el sector público nacional; en la provincia de Santa Fe como indicamos al comienzo de este ensayo, la reparación histórica que reconoce a las travesti-trans como presas políticas por su identidad de género; entre otras.

A esta restitución de derechos por parte del Estado, podemos sumar prácticas de reclamo por el reconocimiento de los desaparecidos pertenecientes a la comunidad LGBTQ+ durante la dictadura militar, que no entraron en las listas antes mencionadas. Se suma, así, a la consigna “30.000 presentes”, las 400 personas de la comunidad mencionadas en los testimonios de uno de los miembros de la CONADEP, el rabino Marshall Meyer. De esta manera, “30.400 presentes” comenzó a tomar visibilidad en los últimos años en las marchas de memoria, verdad y justicia que se realizan el 24 de marzo.

El número 400 hace resonancia en la instalación “Es copia fiel” de la obra de Menna, donde vuelve a señalar el dilema de los olvidos y silencios. Nuevamente aludiendo a los prontuarios policiales de las detenciones arbitrarias de las sobrevivientes, aquellos documentos tachados, manchados, incompletos, requisito para adquirir la reparación histórica, el artista ubica en una sala a media luz 400 fojas de papel vegetal oficio sobre las que se proyecta la marca del sello que autentifica el documento: “es copia fiel”. Una autenticación que se borra al retirar cada una de las hojas, cuya única inscripción permanente es el número (400).

¿Cómo retratar a una sobreviviente?

Y finalmente, en este complejo dispositivo, hallamos los retratos, ante los cuales se abre un nuevo interrogante: ¿Qué puede una imagen?

En su libro “Lo que vemos, lo que nos mira”, Didi-Huberman (2006, p. 13) advierte: “Lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos”. La cita abre la problemática sobre la relación com-

pleja y dialéctica entre aquello que es mirado, quien mira y las formas de hacerlo, volvemos nuevamente a la pregunta sobre la representación: ¿cómo retratar a una sobreviviente?

Los retratos en la obra de Menna parecerían cerrar un recorrido, dar respuesta al interrogante que da título a la obra, pero por el contrario, vuelven a abrir más preguntas y sensaciones. ¿Qué se oculta tras esos rostros? ¿qué expresan esas miradas? ¿a cuál de ellas pertenece la voz que testimoniaba las experiencias de violación de sus derechos? ¿cómo se reflejan en estas imágenes los espacios de enunciación creados por el artista? ¿qué relación se tejió en el acto de retratar entre el artistas y las sobrevivientes?

Los retratos revierten el sentido producido por las imágenes ausentes, narradas por las voces de las retratadas, donde la deshumanización marcaba el uso de la cámara fotográfica como aparato técnico represivo. Los retratos que integran la obra de Menna emergen del interrogante ¿cómo retratarlas? Y dicha pregunta queda latente en el sentido no agotado del dispositivo poético que genera, para arribar a estas imágenes que entretejen diálogos, voces múltiples, y miradas recíprocas.

Bibliografía

Bazan, O. (2010) *Historia de la homosexualidad en Argentina*. Buenos Aires: Marea.

Da Silva Catela, L. y Talbot Wright, E. (2020) “De-construyendo el pasado. Sobre la potencia política y las memorias al margen de la comunidad LGTB en Argentina”. En Cuadernos de Letras, Pelotas N| 37, pp. 302 - 318. Disponible en: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/index>

Didi-Huberman, G. (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España y Argentina Editores.

Ley Provincial 13.298. Santa Fe, Argentina Disponible en: <https://www.santafe.gov.ar/normativa/getFile.php?id=227801&item=109765&cod=17c66c4081c8fbf68e55a85680b7e6cc#:~:text=Establecer%20una%20pensi%C3%B3n%20mensual%20no,Armadas%2C%20de%20Seguridad%20o%20de>

Pollak, M. (1990 [2006]) *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*. La Plata: Al Margen Editorial.

Spivak, G. (1983 [2009]) *¿Puede hablar el subalterno?* Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.

Directo a los ojos

Cora Gamarnik¹

Nos miran. Sus miradas son inquietas, seductoras, tristes, inquisidoras, pícaras, sensibles. Expresiones fugaces que quedan sostenidas en el tiempo. Rostros de mujeres travestis - trans que sobrevivieron y allí están, mirándonos de frente, con ternura desafiante.¹

Germán Menna las observó con una distancia próxima, logró un espacio de intimidad, les sostuvo la mirada, se tomó el tiempo necesario para que ellas se sientan cómodas, para lograr la confianza y la complicidad. Atravesó la superficie de una relación fugaz entre fotógrafo y fotografiadas y se tomó el tiempo necesario. No solo para crear fotografías sino documentos de identidad.

Roland Barthes escribió un texto llamado “*Directo a los ojos*” en el que señala: “La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combina- bles): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (me- diante la mirada, toco, alcanzo, atrapo, soy atrapado); tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre busca: algo, a al- guien. Es un signo inquieto: singular dinámica para un signo; su fuer- za lo desborda”. Los retratos de Marcela, Noly, Vanesa, Carolina, Kati, Laly, Nadia, Jorgelina, Betiana, Bibiana, Sofía, Cinthia, Yanina, Mónica y Mariana cumplen las tres maneras de mirar de las que habla el texto.

¹ Comunicadora social, Doctora en Ciencias Sociales, Investigadora adjunta del CONICET.

Nos informan, nos dicen a qué colectivo pertenecen, nos dan una definición de identidad, nos hablan de sus cicatrices. Sus miradas también nos tocan, nos alcanzan, nos llegan, nos rozan y al mismo tiempo nos buscan, nos piden que hagamos algo con tanta injusticia, con tanta humillación sufrida. La fuerza colectiva de los retratos desborda las individualidades.

Germán logra el gesto difícil y buscado de la mirada directa a la cámara. Y en otro tiempo y lugar, nosotrxs las vemos y aunque no las conozcamos empezamos a saber algo de ellas. Las fotografías de gran tamaño muestran también sus peinados, sus adornos, la ropa que eligieron ponerse. Lucen su elegancia, disfrutan el reconocimiento. Sus rostros son paisajes, geografía irregulares que muestra el paso del tiempo y de la luz sobre la piel. Retratos de medio cuerpo, en blanco y negro con luz natural. Las vemos sonreír y resistir. Vivir y sobrevivir. El colectivo travesti trans en nuestro país, y específicamente en la provincia de Santa Fe, sufrió todo tipo de maltratos, vejámenes, detenciones, cárcel, incompreensión, abandono y discriminación. Ellas son sobrevivientes. En las fotos no hay victimización sino orgullo, mujeres esperanzadoras, alegres, sensuales, irreverentes. Mujeres que se exponen con vulnerabilidad y belleza, con humanidad y ternura, con dignidad y picardía.

Ofrecer un retrato es colocarse en pose, es exhibirse a la mirada del otrx, medir los gestos, actuar y ser natural al mismo tiempo. Los retratos están ahí para decir que ellas existen. Como un gesto reparador del arte, una práctica de activismo político que reivindica sus derechos, que exige ciudadanía plena y poder circular por espacios de legitimidad social.

Este libro les da un nuevo sentido a sus resistencias. Las narra, las hace permanecer en el tiempo, las vuelve transmisibles. Las fotos liberan lo mudo de sus experiencias y nos permiten verlas de otra manera.

Ya no a partir de destinos marcados sino con el débil trazo que imprime la sensibilidad del fotógrafo.

Germán se pregunta ¿cómo retratar a una sobreviviente?

No cabe duda que encontró el modo.

Bibliografía

Roland Barthes, “*Directo a los ojos*”, en Lo obvio y lo obtuso, Barcelona, 1986.

Tratos vitales. Rondando la obra de Germán Menna

Marilé Di Filippo¹

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 maniosas para seguir pensando lo que Germán (nos) arroja 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, contra-decir, 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 inclinadas algo se cae, se ensancha o se alarga la figura, algo se tacha”. Encuentro aquí una pregunta que nos devuelve a las geografías más si-

¹ Docente e investigadora. Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magíster en Estudios Culturales y Licenciada en Ciencia Política (UNR).

nuosas 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 registraciones 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 llaves 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 di-

señaron 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 distriución de lo sensible, dirá Ranciere (2009), el pin pong de perceptos 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 instale 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 dis-

cutido 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 conocimiento 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 “Resilencias”. 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. “Resilencias” 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. Lease 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 de 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 origi-

nal?, ¿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 profanación de los cuerpos objeto del **destrato social**. Las pilchas, las alajas, las plumas nos hablan, sin embargo, de otra cosa. De esas vidas que no pueden aprenherse 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 intesidad 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 una 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 bienpensante. 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.

Memoria e injusticia

Alejandra Collette Spinetti Núñez¹

Siempre que me enfrento a un texto en blanco para escribir sobre temas de nuestra comunidad, siento un gran desafío, responsabilidad y respeto ya que no son temas fáciles de trabajar, en especial sabiendo que muchas compañeras ya no están entre nosotres, pero siento un gran orgullo de poder hacerlo y con ello recordar cada instante de nuestra historia que no aparece en la historia oficial.

Lo digo en femenino porque la lucha por los derechos se inició siendo femenina, quizá un patriarcado a la inversa donde según mi hipótesis quienes nos construimos en el género femenino debido al género impuesto al nacer, masculino, se nos transmitió la cultura patriarcal donde el hombre tiene todo permitido y la mujer no, y esto haya hecho que de alguna manera el patriarcado se traicionó a sí mismo y nos dio a quienes nos construimos en el género femenino herramientas para luchar contra el mismo e hizo que las mujeres trans fuesen las que primero salieron a la calle a luchar por los derechos humanos, gritando somos personas merecemos nuestros derechos, también como agregado, la poca información de que existía la masculinidad trans.

Las travesti-trans fuimos más visibles desde décadas anteriores por tener que, obligatoriamente, dedicarnos al trabajo sexual y por lo

¹ Presidenta del Colectivo trans del Uruguay (CTU) e integrante del bloque trans y disidente de Uruguay.

tanto se nos veía en las esquinas, en los parques, en las zonas rojas, hasta que, en un momento, en Uruguay en el año 92, dijeron ¡basta! Nos encarcelaron, nos criminalizaron, nos empobrecieron, nos enfermaron, nos corrieron de todos los espacios que no fuese la noche, porque parafraseando a Rita Segato, traicionamos la jauría, y en esas noches fuimos las reinas del capitalista consumidor que nos pagaba para dar placer a sus deseos sexuales más secretos y que después nos desechaba, nos violentaba, nos asesinaba y esas reinas terminábamos en una tumba con nombres masculinos, solo con el reconocimiento de sus compañeras de trabajo.

Hablar de la memoria es reconocer a aquellas compañeras que tuvieron el valor de siliconarse, entacarse y salir a la calle, con frío, lluvia, calor, viento, a riesgo de ser encarceladas y sufrir todas las violencias que la cis-heteronorma-blanca-colonialista-imperialista de la institución policial y/o militar se le antojaba. Estar presa significaba la obligatoriedad de servir sexualmente y de la forma que quisieran a quienes en ese momento tenían el poder y hacían abuso de la desigualdad a través de las violencias psicológicas, físicas, económicas y sexuales entre otras, que han dejado marcas brutales en aquellas pocas sobrevivientes históricas. Estas “instituciones de secuestro” al decir de Foucault, dejaron y dejan marcas, en quienes la vivieron y en toda nuestra comunidad que tiene una deuda histórica con ellas.

Quizá de todas ellas solo tenemos un mínimo porcentaje de nombres y registros, quizá tengamos de las que llegaban a las capitales de nuestros países, pero no de aquellas que debieron quedarse en sus ciudades y pueblos viviendo igualmente las violencias de las sociedades burguesas, pseudo religiosas, caudillistas y es por eso que aún tenemos muchas anónimas que no podemos, no debemos olvidar.

Hoy muchas de ellas debido a toda esa violencia, la automedicación, las operaciones clandestinas, las inyecciones de silicona, ya no

están y las que quedan están en situación de extrema vulnerabilidad tanto en salud, vivienda como pobreza. Es de ellas de quienes debemos tener memoria.

La lucha trans y más aún la lucha LGTBQI+ no nace con cada una de nosotres, tiene una historia, en cada país tenemos una Sylvia Rivera y una Marsha P. Johnson, esa historia cada militante, activista por los derechos LGTBQI+ tiene la obligación de conocerla, contarla y tenerla siempre presente y en este proyecto esa historia es la que Germán desea rescatar para que no las olvidemos, para que no vuelvan a morir en la memoria de la comunidad, para entender que si ellas corrieron nosotres podemos caminar y las próximas generaciones trans podrán descansar en la tranquilidad de gozar sus DDHH.

Muchas de nuestras compañeras trans y quizá compañeros trans aún sin exteriorizar su género auto-percibido, fueron también víctima de las dictaduras militares de nuestros países y hoy les tenemos muertas o desaparecidas, tristemente no tenemos registro de eso, al menos en Uruguay, salvo los relatos de las sobrevivientes, porque no había ningún derecho reconocido menos identidad de género, y aun menos para los gobiernos fascistas militares, por lo cual nos será muy difícil encontrar la verdad de compañeras y compañeros trans desaparecida/os y/o asesinada/os por el terrorismo de Estado, nunca sabremos la verdad y por lo tanto no podrá haber justicia para ellos.

Esta muestra, este libro, busca rescatar esas personas, esa memoria, a través de los rostros, manos, pies, relatos de las que con mucho dolor, miedo y resiliencia lograron sobrevivir, y en cada uno de estos retratos, en cada uno de esos ojos estamos todas y todos, las y los que no están, las y los que estamos y las y los que estarán.

Estéticas de sobrevida. Arte de reparación

Cole Rizki¹

¿Qué puede ofrecer la representación artística que no puedan ofrecer las reparaciones materiales? ¿Cuáles modos de reparación artística se hacen posibles donde el archivo oficial de la violencia estatal y las prácticas encarnadas de la resistencia trans se encuentran? Como teórico de la cultura visual e investigador de estudios trans dedicado a las políticas de representación, estas preguntas han animado mi pensamiento últimamente a medida que los debates globales sobre reparaciones han surgido con nueva fuerza. Parte del poder de la representación artística es que actúa sobre y a través de los sentidos: altera nuestra percepción (y el ordenamiento) de la experiencia como sugeriría Jacques Rancière (Rancière, 2013). En algunos casos, también opera sobre la historia y la narrativa histórica como ocurre con la obra de Germán Menna. Aquí la representación artística es una forma de reparación en el sentido de que efectúa cambios en la inteligibilidad cultural de la experiencia travesti y trans al iluminar las formas sensoriales en que ellas experimentaron y resistieron la violencia estatal. Tales cambios en la percepción promulgan la reparación.

¹ Doctor en literatura por la Universidad de Duke. *Assistant Professor* de estudios latinoamericanos en el Departamento de Castellano, Portugués e Italiano de la Universidad de Virginia. *Affiliate Faculty* al Departamento de Mujeres, Género y Sexualidad y el Departamento de Estudios Americanos.

Sin embargo, cambiar la percepción no implica producir representaciones de personas trans que sean coherentes bajo una lógica visual o representacional imperante. Esto las retrataría como un ejemplo más de los/las desaparecidos/as (no trans). No podemos simplemente agregar representaciones de personas trans o sus experiencias a un archivo histórico o canon visual existente; ese sería un proyecto aditivo y liberal que consolida aún más un sujeto hegemónico de representación y reparación. Ese no es el trabajo de la reparación. Las reparaciones, si van a reparar, deben cambiar la matriz de inteligibilidad de la experiencia travesti y trans y alterar nuestros marcos interpretativos de la historia. En otras palabras, cambiar la percepción engendra reparación al dar sentido cultural a la experiencia, ubicándola dentro (y así desordenando) una narrativa histórica más amplia de violencia estatal y prácticas de resistencia.

Cambiar la percepción modifica la forma en que aprehendemos e interpretamos la historia. Revisa la periodización (¿cuándo comenzó y terminó la dictadura? ¿cuál es el significado de la democracia?) y centraliza agentes políticos e históricos alternos (¿quiénes son los sujetos propios de la historia o los agentes del cambio histórico y político?). Altera las condiciones de interpretación política, histórica y visual. También puede suscitar el subjuntivo (“¿y si?”), que nos invita a imaginar cómo se pudiera haber desarrollado o narrado la historia de otra manera. Después del trabajo de artistas como Menna, no podemos interpretar (o percibir) el autoritarismo de la misma manera.

Aquí, la representación artística y estas negociaciones sensoriales de la violencia nos piden que lidemos con las dimensiones sexuadas/genéricas del autoritarismo. Exigen que interpretemos la violencia estatal como un proyecto de violencia sexual y de género donde la violencia sexual y de género es violencia política que provoca actos políticos de resistencia. La representación artística y lo sensorial replantean el tra-

bajo de la política, el sexo y el género; del autoritarismo y de la democracia; de violencia y resistencia; y de nuestros paradigmas interpretativos de las historias nacionales y transnacionales. Ambos nos piden que lidemos con la forma en que imaginamos las reparaciones, no solo como actos monetarios sino también como actos sensoriales y artísticos.

Fotografía carcelaria / Retrato de estudio

El giro de Menna hacia los sentidos y hacia la percepción misma está condicionado por la ausencia visual y material. Una de las características definitorias que subyace muchas de las obras es que las mujeres trans y las travestis no siempre podían acceder a sus prontuarios ni sus fotografías policiales. Al igual que el estado eliminó las fotografías de carnet de los/las desaparecidos/as no trans, las fuerzas de seguridad también continúan reteniendo fotografías policiales y otras imágenes de mujeres trans y travestis fotografiadas en cautiverio carcelario tanto durante como después de la dictadura. Es decir, a diferencia de las retratadas, aquí las fotos policiales son desaparecidas. El dilema se vuelve: ¿cómo hacer presente lo que está visual o materialmente ausente? Lo sensorial y el subjuntivo se convierten en dos modos centrales que evocan las experiencias de violencia y resistencia de estas mujeres trans—experiencias que (supuestamente) han pasado desapercibidas para un público nacional.

Sin embargo, en lugar de reconstruir las fotos policiales, lo que sería una respuesta obvia a la ausencia fotográfica, Menna trabajó para representar (o retratar) la escena de la fotografía carcelaria en sí misma a través del testimonio oral de mujeres trans en obras como *Resiliencias*. Este reconstruye el anterior de la fotografía y sus condiciones de posibilidad: el momento de negociación entre el fotógrafo policía, la re-

tratada cautiva y la cámara. A través de una compilación de mensajes de WhatsApp que describen el acto de ser fichadas, el paisaje sonoro de las voces de ellas se convierte en el medio de la obra, y describe sus sensaciones y experiencias sentidas al ser fotografiadas por la policía.

Ante la falta de imágenes y ante la negativa de las fuerzas de seguridad a devolver las fotos, reconstruir el acto fotográfico (y no la imagen) a través del testimonio oral es también una forma de reparación. Hace visible y culturalmente inteligible lo que las fuerzas de seguridad intentan ocultar o negar al ocultar o destruirlas: que ellas fueron detenidas, se produjeron las fichas policiales y estas escenas de violencia y violación autorizadas y condicionadas por la cámara realmente ocurrieron. Este es el efecto testimonial de la obra. Su paisaje sonoro también nos pone en contacto íntimo y auditivo con estas mujeres trans, provocando y transmitiendo afecto cuando sus voces se detienen, se quiebran o tiemblan; cuando su tono cambia para registrar una respuesta lúdica, irónica o indignada.

Lo que ellas compartieron fueron tácticas de resistencia bajo coacción carcelaria. Es decir, resistieron y rechazaron la violencia de la cámara deviniendo-desenfoco, volteándose e “hiperposando”. A través de estos actos sensoriales de subterfugio, sostengo que implementaron actos circunscritos de libertad y maniobras que descarrilaron la escena de negociación de la fotografía carcelaria. Para hacerlo, ellas desarrollaron lo que la investigadora de estudios de performance Diana Taylor podría considerar “repertorios” de resistencia: un conjunto compartido de tácticas corporales, sensoriales y afectivas que las mujeres trans y las travestis activan en el presente para resistir estas interacciones compulsivas, las imágenes que resultan y su circulación (Taylor, 2003). Estos repertorios de resistencia—tácticas vividas, compartidas, aprendidas y transmitidas de generación en generación—trastornan las lógicas corporales, sensoriales y afectivas de la escena anterior de

la fotografía carcelaria. Interrumpen su puesta en escena (al voltear escritorios y sillas), su coreografía (al girar) y sus personajes (al posar sensualmente). Se resisten a sus lógicas de captura (desdibujarse) y trastocan sus lógicas de circulación (hurtar sus fotografías de los archivos policiales). Estos repertorios de resistencia trastocan la escena misma de la fotografía carcelaria. Aunque solo sea por un momento, a través de estos actos de subterfugio sensorial, esta escena y su coreografía trastabillan.

Como destacan sus relatos, las retratadas resistieron activamente el acto fotográfico y las prácticas archivísticas de captura criminológica. En un clip de audio, una de ellas explica su negativa a ser fotografiada o archivada cuando la ficharon:

Cuando éramos detenidas nos sacaban fotos como delincuentes, tomadas de huella [...] Nunca quise sacarme fotos. Es decir, siempre me negué porque no soy una delincuente. ‘Soy una persona’ siempre les comenté. Qué se viste como lo que siento, como lo que estoy más cómoda.

Aquí describe cómo el retrato, en lugar de conferir “humanidad” o “subjetividad” (como era su función liberal), la despojó de estas cualidades básicas. “No soy una delincuente. ‘Soy una persona’”, afirma.² Ella señala cómo la fotografía y este acto fotográfico bajo coacción la interpelaron al ser puesta en delincuencia, una tipología que se negó a habitar. Describe su rechazo a la imagen y su rechazo a participar en el acto de creación de imágenes que criminalizaron su existencia como

² Es innegable que separar categóricamente “persona” de “criminal” ejerce formas propias de violencia del humanismo liberal, la criminología positivista y los proyectos eugenésicos. Sin embargo, lo que tomo muy en serio es su deseo de ser vista como una persona cuya personalidad no se discute—ni por las fuerzas ni por las instituciones de seguridad.

mujer trans (“[una persona] que se vestía como lo que siento, como lo que me siento más cómoda”). Su desafío “Yo siempre me negué” indica prácticas sensoriales disponibles (aunque circunscritas) de revuelta, lo que a veces significó la negativa a quedarse quieta frente a la cámara, la negativa a ser capturada por la lente o el estado. Esto le habría permitido permanecer fuera de foco, conservar el derecho a la opacidad, su subjetividad mantenida a través del desenfoque. Si bien el sitio de la fotografía policial trenza la mirada criminal, médica, antropológica y pornográfica, también suscitó modos de resistencia que manipulaban el tiempo mismo: la velocidad de obturación y el tiempo de exposición. Es decir, al manipular la mecánica de producción de imágenes, estas mujeres en ocasiones desdibujaron intencionalmente las imágenes, resistiéndose a la captura.

Las fotografías policiales resultantes (aunque ausentes) son “imágenes fijas en movimiento”, como las definiría la teórica de la cultura visual Tina Campt; indexan prácticas de rechazo que registran “la decisión de rechazar los términos de subjetividad disminuida que se le presentan, utilizando la negación como fuente generativa y creadora de poder desordenado para abrazar la posibilidad de vivir de otro modo” (Campt, 2019). Como práctica de resistencia, otras mujeres trans subvirtieron las convenciones de género de la propia fotografía carcelaria. Algunas “ultra posaban para la cámara” o, literalmente, “hiper posaron”, “laburando sobre el sexo”, como diría la teórica de estudios étnicos Juana María Rodríguez (G. Menna, comunicación personal, 24 de junio, 2023; Rodríguez, 2023). Al hacerlo, movilizaron el sexo para romper la supuesta neutralidad y objetividad de la foto policial. Su pose puso al descubierto lo que la supuesta “neutralidad” de la cámara intentaba oscurecer: la fascinación sexual y la penetración de sus cuerpos que representaba la mirada “neutral” o “administrativa” o hasta “burocrática”. Dicho de otra manera, expusieron otra forma de fantasía

no marcada: la fantasía de la objetividad y las formas en que regula y produce coordenadas sexuadas/generizadas de personalidad. Estas últimas son otorgadas o negadas a través del retrato como producción y regulación del sujeto liberal y su contrario: “los rufianes, los cañolos, las prostitutas y las travestis” que pueblan los archiveros de la policía, como comenta una mujer trans después de notar este mismo apelativo en el archivero donde se encontraba su prontuario personal.

En marcado contraste con las escenas explícitas de violación sexual y los modos circunscritos de libertad que se hicieron posibles bajo el cautiverio carcelario, algunas prácticas de rechazo fueron bastante divertidas. Como relata otra retratada en su descripción de la cámara y de ser fichada: “[algunas] chicas se robaron sus propias fotos, ¿verdad? Se las llevaron porque en realidad eran de ellas, no eran de la policía”. La descripción señala cómo, si bien el término “fotografía carcelaria” podría sugerir una relación de propiedad—la fotografía producida por la policía—la astuta descripción del subterfugio de esta mujer trans deja en claro que las legítimas dueñas de estas imágenes eran ellas. Ellas “se las llevaron”, reclamando sus fotografías porque les pertenecían. Esto no fue un acto de robo—la foto en sí misma indexaba robos de personalidad. Al contrario, fueron actos de reparación. Recuperaron lo que era suyo para empezar: sus imágenes y su personalidad.

Si volverse borrosa era anteriormente una estrategia de supervivencia promulgada bajo coacción carcelaria donde ellas manipulaban la velocidad de obturación y el tiempo de exposición de la cámara para desenfocar sus propias imágenes y perturbar las imágenes cautivas de la fotografía carcelaria, en condiciones de estudio, se convirtió en un medio para la libertad, como se demuestra en este libro. Girar, voltear y sacudir el cabello mientras movían la cabeza de un lado a otro, arriba, abajo y alrededor produjo representaciones borrosas que desdibujaron lo figurativo (en el sentido del arte). Dicho de otra forma, son prácticas

de movimiento que generan libertad. Aquí el movimiento les permite habitar posiciones de sujeto que permanecen fuera de foco, presionando prácticas de captura fotográfica y consolidación escópica de un sujeto liberal y hegemónico, tanto de la representación como de las reparaciones. Estas fotografías de preproducción, como imágenes fijas que evidencian prácticas de libertad, evocan el proceso de negociación fotográfica en condiciones del estudio. Más que un espacio de violación y coerción bajo coacción carcelaria, aquí el anterior de la fotografía se convierte en el espacio lúdico del juego y renegociación activa de las condiciones de producción de la imagen. Esto también es una forma de reparación: el registro de la repetición visual, corporal y sensorial en condiciones de significativa diferencia.

El retrato trans

Los retratos fotográficos de Menna de las sobrevivientes, que reaniman la escena del retrato bajo condiciones de estudio en lugar de carcelarias, resaltan la multivalencia del retrato y de las prácticas de sobrevivencia. Cuando se despliegan en el presente, lo que antes eran actos sensoriales de subterfugio (volverse borrosas), acá revelan el placer y el juego que la negociación fotográfica y el retrato pueden suscitar en el momento contemporáneo. Simultáneamente, vemos cómo estos actos sensoriales desafían la solidificación figurativa de un sujeto trans. El retrato tiene efectos políticos: aquí socava la cristalización del hasta ahora sujeto hegemónico de la reparación en el panorama contemporáneo. En el trabajo de preproducción de Menna, el retrato amenaza la consolidación figurativa e identitaria a través de prácticas sensoriales que evaden las formaciones trans acomodadas a discursos liberales con sus políticas concomitantes.

En contraste con proyectos recientes de retratos trans como *To Survive on This Shore* [*Al sobrevivir en esta orilla*] de Jess Dugan y Vanessa Fabre, el trabajo de Menna no se enfoca en la categoría de “adultos mayores trans o travestis” (Dugan & Fabbre, 2019). A pesar de que estas son ciertamente las sujetas retratadas, la categoría de “sobreviviente” convoca a Menna. Sin embargo, al abordar esas categorías se rompen y se ven desbordadas en sus propias pretensiones. Las retratadas las alteran. De hecho, aunque su trabajo podría verse como un proyecto sobre la vida trans y travesti capturada en parte a través del retrato, este es un proyecto sobre el proceso de representar a una sobreviviente. Trastoca la cuestión de la “identidad trans”, incluso cuando emplea y reafirma la categoría identitaria de “sobreviviente” a través del retrato fotográfico. Dicho de otra manera, si bien su identidad como mujeres trans fue fundamental, lo que centraliza y establece su lugar en esta serie fotográfica es su condición de reparadas o mujeres trans que han recibido reparaciones económicas en reconocimiento de la violencia estatal que experimentaron. Esto desaloja el enfoque visual y fotográfico sobre la “identidad trans” que, incluso en las formas más delicadas y hermosas como con el trabajo de Dugan y Fabbre, continúa robusteciendo (y documentando) un sujeto trans, aunque a través de la multiplicidad imaginativa de una serie de retratos de adultos mayores trans y de género no conforme.

Al volver a las políticas travesti y trans argentinas y las políticas de las prácticas estéticas, culturales, legales y activistas de la representación trans como hago a lo largo de mi trabajo, vemos una vez más cómo las categorías de identidad estallan. Las políticas que de otro modo podríamos considerar identitarias se encaminan aquí a través de una vernácula política nacional y transnacional de desaparición, genocidio y derechos humanos que, en cambio, enfatiza cómo el Estado y la violencia que ha autorizado continuamente ha producido la categoría “trans” como tal. El trabajo de Menna subraya cómo lo “trans” se entrelaza con

la “desaparición” y la “sobrevivencia”. Es una categoría condicionada por el genocidio y las rupturas (y consolidaciones) identitarias que éste ha producido. Éstas son también sus condiciones de posibilidad. Su legibilidad dentro de lo social está contorneada por estas fuerzas: por el daño y la reparación del estado. De esta manera, el enfoque de Menna en los contornos sexuados y de género de “sobreviviente” en lugar de la categoría “adultas trans mayores” perturba tanto la categoría de “sobreviviente” como el arraigue liberal del sujeto hegemónico de representación (tanto legal como fotográfico) que a veces se fomenta a través de la política y el retrato. Incluso cuando los actos de representación pretenden corregir la evacuación visual o el aplanamiento de la complejidad de la vida travesti y trans. En última instancia, al registrar y hacer culturalmente inteligibles estos actos sensoriales de subterfugio como actos de sobrevivencia y resistencia, el trabajo de Menna ilumina cómo la percepción condiciona el significado cultural y la interpretación política. Un giro sensorial impacta en la política. La forma en que percibimos el daño está íntimamente ligada a la forma en que imaginamos la reparación. El trabajo de Menna estéticamente cultiva y promulga este cambio en la inteligibilidad cultural como un acto de reparación.

Bibliografía

Campt, T. (2019). Black Visuality and the Practice of Refusal. *Women and Performance Ampersand*, 29(1). <https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>

Dugan, J. T., & Fabbre, V. (2019). *To Survive on This Shore: Photographs and Interviews With Transgender and Gender Nonconforming Older Adults*. Kehrer.

Menna, G. (2023, June 24). *Interview with Germán Menna* (C. Rizki, Interviewer) [Personal communication].

Rancière, J. (2013). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, Trans.). Bloomsbury.

Rodríguez, J. M. (2023). *Put a Life: Seeing Latinas, Working Sex*. Duke University Press.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Memorias (re)Habitadas

Paula **Contino**¹

Este libro pretende demorar la evanescencia del tiempo, o quizás, proliferar sus sentidos en otras formas de la acción. German Menna, autor de la obra *¿Cómo retratar a una sobreviviente?* nos propone seguir recorriendo su muestra homónima, bajo la materialidad de este preciado objeto que se convierte en una nueva narrativa.

Para comenzar, resulta necesario contarles que estas líneas cargan con una corta pero vibrante historia de encuentros que tuvo su punto de inflexión, el 17 de marzo del año 2022. Ese día, el Área de Derechos Humanos de la Universidad Nacional de Rosario junto al Museo de la Memoria de Rosario, decidimos evocar el 46° aniversario del último golpe de estado cívico-militar de nuestro país, acompañando (en el extenso sentido de la palabra) el estreno de la muestra mencionada en la sala “*Juan Emilio Basso Feresín*” del Museo..

En vísperas del 24 de marzo, volvíamos a levantar las banderas históricas de la Memoria, por la Verdad y la Justicia que nos legaron nuestras enormes Madres y Abuelas para repudiar el genocidio y volver a decir “*Nunca Más*” de la mano de esta obra naciente. Sin embargo, teníamos noción de que este ejercicio llegaba para invocar memorias que habían sido silenciadas en forma deliberada. Esta muestra venía

¹ Docente. Comunicadora Social. Secretaria Área DDHH-UNR.

a convertirse en un acto de “justicia poética” que, con distintas formas, recuperaba y transmitía las memorias del colectivo travesti-trans que históricamente fueron negadas, barradas, incluso durante los años de la recuperación democrática. Los derechos humanos no fueron una opción tangible para sus cuerpos, o en sus propios decires, sus “*cuerpas*”.

Mientras trazo estas primeras líneas, sin pedir permiso el eco de la música se cuela en mi escritura y me acerca la poesía popular de nuestro querido León Gieco cuando entona: “*Todo está guardado en la memoria. Sueño de la vida y de la historia*”.

A contrapelo de esta valiosa canción, la muestra de Germán que nace de un telar de preguntas inquietantes y perturbadoras, nos anticipa:

¿La memoria tiene privilegios?

Pausa.

Contradicción.

Sigo.

La escritora y militante travesti de la ciudad de Rosario Morena García, también nos enfrenta con sus palabras cuando expresa:

“Todo no está guardado en la memoria” (...)

La memoria es selectiva

La memoria tiene márgenes

La memoria tiene formas de disimular cuando de no tener memoria se trata.

He aquí nosotras.

He aquí nosotras frente a la memoria

desaparecidas también.

(...) La justicia tiene truncadas las balanzas. En el ábaco meticuloso faltamos nosotras.

Escribas de nuestra propia historia.

Armando mapas con restos escasos, esquivos, cautivos.

Con fotos ajadas, patrimonio de nadie. Conmemoración de nosotras (...)

(...) Hoy aquí, somos.

No víctimas, sino sobrevivientes de una Memoria Inacabada².

Lejos de ensayar posiciones auto-celebratorias con lo realizado, fue y será la avidez de justicia y el deseo consiente de recuperar esas memorias acalladas, lo que le dio sentido a la conmemoración del 24 de marzo del año 2022. Resistir a esa narrativa selectiva que nos enseñó las reglas de un mundo binario y excluyente basado en la hipocresía moral de la fuerza patriarcal. Ese día Germán, junto al fuego del activismo travesti-trans, reveló a través de la plasticidad y la belleza de su arte, la resistencia, y también, la crueldad del terror estatal y los mandatos culturales que, aún hoy, guarecen a las mentes timoratas, de una sociedad (no toda) pacata que se esconde detrás sus privilegios y mezquindades que presumen de una blancura que no es tal.

Como parte de una trama diversa, la obra expuso una memoria negada, un deseo prohibido, pero también, la potencia innegable de la “supervivencia”.

Por eso creo que la memoria no es repetición, ni reproducción. La memoria es disputa, ejercicio y energía colectiva. La memoria se transforma y nos transforma; y es ahí donde aparece su politicidad y nos sitúa en un lugar del mundo y de la vida, para preguntarnos, esta vez en la voz de Susy Schok:

¿Qué humanidad queremos ser?

Pregunta que vuelve y se desparrama sobre cada la cara de cada una y todes, haciéndonos parte de la trabajosa respuesta. No somos iguales en términos de responsabilidades, pero es cierto que la responsabili-

² García, Morena “Una sospecha de Maquillaje”. Memoria, pág. 22. Puntos suspensivos Ediciones, 2022.

dad en el lugar que ocupamos nos cabe de igual manera. Por eso la decisión es nuestra y el camino hacia esa humanidad también.

Tal como nos enseñaron de manera ejemplar nuestras Madres y Abuelas, la búsqueda interminable de Memoria por la Verdad y la Justicia, que sostiene el derecho a la identidad, nos exige seguir mirando la magnitud de lo que nos pasó, para seguir interrogando el sentido político del NUNCA MAS, para que los derechos humanos -en tanto continente ético y político- no sean una letra fría e indolora que descansa en la prolijidad ostentosa de las bibliotecas.

Tal como adelanté, German Menna en este trabajo performático se abre paso con la profundidad de los interrogantes que eligió para su creación:

¿A qué lugares no queremos volver?

Podría anticipar varias respuestas, pero quizás sea más interesante dejar abierta esta ventana para que la incitación nos penetre entre los ojos y en las suturas de la piel.

Aprendimos y aprendemos con dolor, que las prácticas violentas, represivas y excluyentes operan con método quirúrgico sobre la soberanía y la libertad de nuestros cuerpos eliminando la vitalidad del deseo, y la potencia de la política como arte transformador y, el arte como expresión política de la transformación. Registro, evidencias y provocación como emanación artística impregnada de memoria social se convierten en reivindicación de lo ocultado y lo desfigurado.

Mientras la obra corre el meticuloso corset normalizador, vuelve evidente la relación entre presencias y ausencias de los cuerpos en este pasaje histórico de los últimos 46 años que expresaban la conmoración de aquel 24 de marzo.

Para atar esos hilos de la memoria y la representación artística voy en busca de Andrea Giunta(2014)³ cuando nos propone pensar que “*no se trata (...) de un revival de la memoria vinculado a distintos pasados de la historia argentina, sino al pasado inmediato, el de la dictadura* (aunque la muestra excede ese tiempo y llega a la democracia). *Su persistencia en el arte más reciente señala, sin embargo, el desarrollo de un repertorio extenso que busca distintas formas de actualización de lo sucedido en ese tiempo. Una forma de volver presente ese pasado buscando evitar su clausura; una investigación constante en torno a las texturas emocionales que las imágenes pueden provocar en su reflexión sobre lo sucedido en esos años y su persistencia en el presente. La acumulación de experiencias que configuran las formas del recuerdo, las estrategias para activar el contacto con distintos pasados, los diálogos entre imágenes, entre sus condiciones de producción y de reproducción y un complejo mecanismo de transformaciones de las formas de inscribirlas desde los textos: todo esto hoy constituye un corpus significativo, extenso y extremadamente complejo en el universo de las intervenciones visuales (...).*

¿Cómo retratar a una sobreviviente? inscribe cada cuerpo re-significado en la textura social que los prohibió. Interroga al pasado, mira el presente y se proyecta al futuro para impedir su borramiento. Intercepta las estrategias del olvido y el ocultamiento, cuyo sentido fue erradicar todo pensamiento y corporalidad disidente y emancipatoria.

La obra apela a una relación ética en el intercambio de quienes soportaron y sobrevivieron al sufrimiento y quienes miran (y quizás puedan) percibir en sus pieles algo de lo narrado.

Cuando las asperezas del cuerpo o la palabra ajena entorpecen o niegan el intercambio producen una violencia silenciosa que omite

³ Andrea Giunta, es argentina, historiadora del arte, investigadora y curadora de exposiciones en nuestro país.

nuestra propia condición humana, y el cuerpo muta en extranjería insidiosa dejándonos fuera del paisaje social.

German, Leticia y Andrea, pretenden con-mover y desnaturalizar el sufrimiento físico y simbólico encarnado por el estado dictatorial y, también democrático, junto a una sociedad que decidió en el mejor de los casos ignorar, y en otros, expulsar y condenar al colectivo traves-ti-trans. Esta obra emerge y se sostiene en la urgencia de la dignidad humana, en tanto umbral, fundamento y sustrato donde se afirman y derivan todos los derechos humanos que nos pertenecen.

Recuperar, resguardar y transmitir las memorias sofocadas tiene que formar parte de nuestra tarea. El cuerpo dañado es un abismo para la filiación social, inscribe a la persona en una alteridad ajena, extraña, que la arroja a la orfandad.

Desde los pliegues pero con intención de dejar los márgenes como única pretensión, vuelvo con la insistencia de las preguntas porque estoy convencida que es la única manera de incomodar el pensamiento y sacudir el letargo. A contrapelo escribo: si los derechos humanos son un horizonte ético y político que orienta nuestro modo de mirar el mundo:

¿Cómo nos cuenta o qué cuenta la política en ese mundo?

Sin dudas podría elegir un abanico de opciones para ensayar una expresión por supuesto siempre incompleta; pero me detengo en la expresión del filósofo francés, también profesor de política y de estética, que es retomada en un artículo por Marilé De Filippo⁴ (2011):

⁴ Marile Di Fillipo, Licenciada en Ciencia Política y Magíster en Estudios Culturales por la UNR. Es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Trabaja como investigadora y docente.

“La política para Rancière tiene que ver con la cuenta de las partes de la comunidad, con el tener en cuenta, con el ser parte de la cuenta, de una cuenta que es siempre falsa cuenta, una doble cuenta, una cuenta errónea. Una cuenta que tiene que ver con quienes tienen posibilidad de ser oídos, sentidos, vistos y quienes por el contrario habitan la noche de los tiempos. En este sentido, lo que se disputa en la política es la constitución misma de la esthesis, de la partición de lo sensible, por la cual se atribuyen determinados cuerpos a ciertos lugares en la comunidad” (pág. 2).

En este pasaje Rancière nos propone mirar la invención poética como acción propia de la estética y necesaria para la creación de la vida política. Experimentar otra memoria sensible sin particiones dañosas, podría desarmar las *valencias diferenciales* que construyeron los mandatos culturales basados en el orden jerárquico y patriarcal que operan de manera consciente e inconsciente sobre nuestros mapas.

Vale aclarar que esas valencias diferenciales nacen de las prácticas sociales discriminatorias, que se relacionan con *“formas de violencia directa y de hostigamiento físico sobre personas o grupos de personas. De manera general, podemos señalar que estas prácticas suelen sustentarse en construcciones simbólicas que fundamentan y hacen posible (y pensable) el ejercicio de la violencia física directa sobre determinadas personas y grupos de personas. Incluimos en este grupo a las prácticas de maltrato, agresión, segregación, exclusión y marginación, entre muchas otras formas de violencia directa que se ejercen sobre la corporalidad de las personas.* (Campus DH, Clase 3, pág. 3).

Hay una operación maquinal segregatoria que escribe distintas biografías. Existe una narrativa hegemónica que decide y tramita la corporalidad, el deseo y también las formas de amar. Es una representación física y espacial que pretende borrar la potencia de la diversidad humana. Sin embargo, esta operación es fuertemente resistida por los activismos políticos y la irreverencia del arte. Las experiencias de

creación que otorgan visibilidad a lo excluido y de-formado, al menos, suspenden las razones consagradas que llegan de la mano de los vencedores de la historia.

“Quizás haya que advertir que el impulso memorialista en el arte argentino no sólo se centra en el pasado ominoso más reciente. Una amplia producción de imágenes han indagado los estereotipos sobre los que se ha construido el imaginario de la nación. En el contexto de los bicentenarios se activó un imperativo reflexivo sobre iconografías emblemáticas del siglo XIX y del siglo XX que fijan distintos momentos en la constitución del estado nación. Las imágenes contemporáneas de-construyen imágenes que se encuentran en el museo (escenas de conquistas, de raptos de cautivas, de epidemias emblemáticas, de héroes, de huelgas) interrogando la relación entre Estado y violencia; entre nación y orden represivo; entre nación, racismo y patriarcado”. (Giunta, Andrea: 2014).

Ahora bien, para avanzar en este recorrido textual, casi como un mantra sigo el camino de los interrogantes que nos liberan de la pegajosa comodidad, y retomo otra de las preguntas de la muestra para seguir este escrito perforado de agujeros:

¿Cómo se repara algo que no tiene arreglo?

Quien comparta esta lectura elegirá en su intimidad qué hacer con esta enorme pregunta. A esta altura, como habrán advertido, no busco una respuesta oportuna o correcta, además no creo que haya solo una. Pero sí me interesa detenerme, al menos brevemente, en el sentido de la “reparación”. En una multiplicidad de explicaciones, voy empezar tomando una de definición (recortada) de la ONU:

“La Organización de las Naciones Unidas (ONU) establece que el derecho a obtener reparación deberá abarcar todos los daños y perjuicios

sufridos por la víctima y que, entre otros aspectos, deben adoptarse medidas de restitución cuyo objetivo debe ser lograr que la víctima recupere la situación en la que se encontraba antes (E/CN.4/Sub.2/1997/20:10). Con el objetivo de elucidar críticamente las ideas de abarcar todos los daños y que la víctima recupere la situación en la que se encontraba antes (...)

Graciela Guilis junto al Equipo de Salud Mental del CELS en un valioso documento sobre el tema, sostienen con todo criterio que recuperar la situación anterior a todos los daños padecidos, emerge como un imposible de carácter material, qué quizás tenga lugar en el orden simbólico.

“No existe acto de justicia capaz de restituir a alguien a su estado anterior al daño sufrido, a un estado “libre de daño”, una vez que ha atravesado una situación traumática como las que se presentan en los casos de violaciones a los Derechos Humanos. La reparación es simbólica porque pretende una compensación que siempre es un desplazamiento desde el daño real hacia un acto de justicia (y aquí me tomo una licencia para volver, a la noción de “justicia poética”), pretende representarlo en magnitud cualitativa o cuantitativamente, pero nunca repara el daño real producido sobre la víctima (sobreviviente). La víctima (sobreviviente) no podrá bajo ninguna circunstancia “volver a la situación anterior a la violación”, aun cuando la reparación sea justa, contribuya al reconocimiento público por parte del Estado de su responsabilidad, y se asuma de este modo “el deber de la memoria”.

(...) La operación simbólica que la víctima (sobreviviente) realiza a partir de la reparación, implica la búsqueda de una puesta en relación entre lo que se le entrega y lo que ha perdido. No se trata del rescate de un valor simbólico que está en la esencia de la reparación misma, sino del valor singular que la víctima (sobreviviente) pueda asignarle, en la multiplicidad de conexiones que realice entre sus duelos y el acto reparatorio en sí. (pág. 7)

En ese sentido y, siguiendo algunas líneas de la autora mencionada, la reparación, más allá de la acción fundamental de la justicia, supone también un acto íntimo y subjetivo que implica “trabajo de simbolización”, que no solo depende de la acción en sí misma, sino que será tramitado en forma particular por quienes padecieron en su carne los hechos violatorios que se pretenden condenar. Esta situación nos agrega responsabilidad ética en los procesos de reparación. Porque la tarea aspira a atenuar algo la perdurabilidad del daño ocasionado por el estado y por la sociedad civil, y léase en forma expresa, la familia, la educación, los medios comunicacionales, el mundo laboral, la institución religiosa, entre otras, que le otorgan sentido a lo decible y lo indecible, a lo posible y lo prohibido en cada momento epocal. No se trata solo de hacer “lo correcto”, de la concreción política de la reparación, sino de todo lo que se pone en juego en ese acto, para no volver a re-victimizar a quienes sufrieron violaciones a sus derechos humanos. El gesto reparatorio en cualquiera de sus lugares de emanación (judicial-institucional-artístico) tiene que “reconocer” lo sucedido, volver conocer lo que aconteció, para jaquear de algún modo el sufrimiento infringido de cara al presente y al futuro, e intentar cierto alivio a quienes vivieron tanto dolor.

¿Cómo retratar a una sobreviviente? desafía también lo no-representado por la sociedad blanca, normativa y binaria que históricamente rechazó la plenitud de la condición humana. Con distintos materiales estéticos la obra interrumpe ciertas operaciones y manifestaciones -algunas explícitas y otras veladas- que clausuraron la libertad de ser y amar de las personas travestis-trans.

Desde los pliegues de la historia la disputa disidente se multiplica y resiste desde el “Orgullo”, pero exige también la no asimilación, tal como nos advierte Susy Shock en el prólogo del libro de Morena García, *“Una sospecha de maquillaje”*.

La obra que nos convoca aquí, se mueve con suavidad sin perder profundidad, invocando las capacidades inigualables de trabajo artístico para con-mover nuestro mundo interno.

Creo que arte tiene la posibilidad de re-velar una mirada nueva sobre lo evidente porque interrumpe lo cotidiano, lo habitado, y nos da la oportunidad de re-descubrir con ojos noveles esos sentidos cristalizados, que ahora pueden estallar.

El arte devela lo que fue omitido intencionalmente, porque nos permite correr el velo cualquiera sea su espesura y asomarnos con gesto inaugural a lo ya vivido.

Y a riesgo de repetición, pero sin caer en una visión romantizada, creo que el arte, también, puede desvelar el sueño, sacudiendo el lujo de una conciencia indolora que nos permite transcurrir la vida sin llegar a “honrarla”, como escribiría la gran Eladia.

Estoy convencida que la manifestación artística, también es presencia, aún de lo irrepresentable. Cuando la presencia ocurre -no como hecho natural sino como disputa de la acción política y estética- nos hace sentir parte de algo mayor que revela la urgencia de una mejor humanidad.

Insisto

¿Qué sociedad elegimos?

¿Cómo amasamos la memoria?

¿Cómo vamos a contar las partes de nuestra casa común?

¿Qué estamos dispuestos a reparar?

¿A qué lugares no deseamos a volver?

Para ir finalizando estas líneas quiero recordar que luego del genocidio que perpetró la última dictadura cívico-militar, nuestra democracia ésta cumpliendo 40 años ininterrumpidos de su ejercicio político y

social. A lo largo del año asistimos a una enorme cantidad de evocaciones y homenajes que singularizan el valor histórico de esta recuperación, pero que además expresan su cuidado y el desafío siempre de su ampliación.

Para aludir a este significativo acontecimiento, sólo me voy a detener en la etimología de la palabra “idiota”, término que deriva de la raíz griega *idios*, que hace referencia a aquel que se ocupa solamente de lo privado o de lo propio. Por lo tanto, un idiota es alguien que ignora o desecha el valor de lo público, invalidando y revocando el espacio público como esfera de la realización colectiva..

En pos de esta idea -sin ánimo de concluir- pero para ir despidiéndome, quiero convocar a la extraordinaria Silvia Bleichmar⁵ para seguir reflexionando con Ustedes a través de un breve fragmento de su conferencia “*La construcción de legalidades como principio educativo*”

“El otro día, una niña de tres años... hace un tiempo, no el otro día, hace un tiempo, hizo algo que me conmovió mucho. Su mejor amiga se había olvidado la muñeca más querida en la casa, y ella no pudo dormir en toda la noche pensando que la otra iba a extrañar la muñeca.

Yo dije, acá tengo un sujeto ético. Acá tengo a alguien capaz de sentir que el otro está sufriendo, empatizar con el sufrimiento del otro y sentirlo como una responsabilidad propia. En ese sentido, entonces, la crueldad no es solamente el ejercicio malvado sobre el otro, es también la indiferencia ante el sufrimiento del otro. Es una forma de la inmoralidad y de la crueldad la indiferencia ante el sufrimiento.

⁵ Silvia Bleichmar, nació en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, el 13 de septiembre de 1944 y falleció el Buenos Aires, 15 de agosto de 2007. Doctora en Psicoanálisis, Psicóloga y Socióloga. Docente, escritora, ensayista, colaboró en varios de los más prestigiosos periódicos del país y el mundo. Conferencia disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mu7Fua__m18

Y sobre estos principios es que yo pienso que tenemos que educar, si queremos recomponer un país en el cual podamos reconocer lo profundamente afectados que están nuestros jóvenes, de una manera que no sea una propuesta idealista de hagamos todo un pacto de llevarnos bien y entendernos... sino entender los nexos profundos que hay ente una cultura que durante años propuso el “no te metás” mientras se asesinaba al semejante; y en una que se continuo después en el salvarse solo a costa de lo que fuera, en un individualismo que se convertía en un principio de vida, y en una forma de picardía que se convertía en modelo de ejercicio social.

Yo creo que nosotros tenemos que partir de reconocer el país que construimos o que de-construimos para poder educar a los jóvenes en el país que queremos construir”.

Bibliografía

Barthes Roland, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Ediciones Paidós. Buenos Aires- Barcelona- México. 1era Edición 1990.

https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf

Campus DH-Formación en Derechos Humanos. Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Clase 3. Racismo y Discriminación.

Di Fillipo Marile: “Estética y política. Algunas reflexiones (a contrapelo) desde la prosa ranceriana”. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.

<https://cdsa.aacademica.org/000-034/473.pdf>

El Rey Desnudo. Revista de libros. Juárez, Nancy Mariana. Comentario bibliográfico Fortuny, Natalia Soledad: Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea, Buenos Aires, La Luminosa, 2014. file:///C:/Users/Paula/Downloads/Dialnet-FortunyNataliaSoledad-4908321.pdf

Giunta Andrea: Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. 2014

<https://journals.openedition.org/artelogie/1420>

Guilis Graciela y Equipo de Salud Mental del CELS, “El concepto de reparación simbólica”.

<https://cels.org.ar> cels.org.ar – common - documentos

La reconstrucción social de los cuerpos

Lucas Massuco¹

“Es una tarea mucho más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que a la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria ‘de los que no tienen nombre’

Walter Benjamin - Tesis sobre la filosofía de la historia

El 17 de marzo de 2022 se inauguró en el Museo de la Memoria de Rosario la muestra temporaria “¿Cómo retratar una sobreviviente?” de Germán Menna con la curaduría de Leticia Rigat y Andrea Beltramo. En aquel momento el Museo se encontraba en las fases preliminares de un nuevo concurso público para ocupar la posición de dirección en la institución. Quien escribe estas líneas ocupaba el rol de Coordinador institucional y aspiraba al puesto de director. Recuperar, resguardar y transmitir las memorias de colectivos históricamente negados y perseguidos, incluso en democracia, como es el de las personas transvesti-trans, forma parte del horizonte del Museo de la Memoria desde su nacimiento al calor de las movilizaciones, luchas y resistencias del movimiento de DDHH de Rosario. Sin embargo, en aquél contexto, personal e institucional, la exhibición de Menna, Rigat y Beltramo impactó significativamente en la escena.

¹ Magister y Director del Museo de la Memoria de Rosario.

En los meses previos a la inauguración, prácticamente seis, se desarrolló esta co-producción del Museo de la Memoria con el Área de DDHH de la Universidad Nacional de Rosario: una articulación absolutamente virtuosa de muchos actores, actrices, con diferentes lógicas de trabajo, pero siempre con el mismo objetivo de memoria, verdad y justicia. Las sobrevivientes dieron su permiso para ser transformadas en protagonistas de este acto de memoria y reparación. Este hecho es central para la reflexión que aquí se pretende porque “¿Cómo retratar a una sobreviviente?” es una pregunta que, desde las primeras etapas de producción del proyecto, ha sacudido certezas, presupuestos y métodos que se poseían. Invita repensar las propias prácticas del Museo, en tanto política de memoria y reparación, para dar lugar a las y los sobrevivientes del genocidio que vivió el país en los dispositivos que a veces imaginamos desde una especie de tabla de dibujo. Y, por otro lado, para pensar cómo darle lugar al hecho de recibir públicos cada vez más alejados experiencialmente del horror de la última dictadura cívico-militar. Cómo relatarles a ellos lo que resulta indecible, inimaginable.

La obra muestra un colectivo de sobrevivientes que hasta hace poco tiempo no era observado, las mujeres travestis-trans fueron particularmente atacadas por el terrorismo de Estado por la carga homofóbica y patriarcal de la crueldad que vivieron. Pero sería injusto e históricamente impreciso decir que “sólo” sobrevivieron al genocidio perpetrado por la última dictadura-cívico militar porque también sobrevivieron a la homofobia y al autoritarismo de la democracia. Lo otro que nos muestra es un dilema irreductible de las políticas de memoria y reparación: cómo nos acercamos a una o un sobreviviente, cómo evitamos caer en cierto extractivismo de sus vivencias, testimonio y memoria. Germán Menna nos ha obligado a enfrentar uno de los dilemas fundamentales de las políticas de memoria: ¿cómo abordar a aquellas personas que se enfrentaron a experiencias límites y están aquí para contarlos?

¿Cómo entablamos el diálogo con aquello que resulta irrepresentable para subjetividades que no experimentaron el horror?

En sus 25 años de existencia el Museo de la Memoria de Rosario ha realizado una apuesta, siempre riesgosa, por un camino específico de los múltiples que se pueden desandar para responder estos dilemas. El trabajo del arte, la metáfora y las representaciones que de ellas surgen permite un acercamiento a la experiencia del genocidio encarnado en el terrorismo estatal que las abre a la mirada incrédula de las nuevas generaciones. En este sentido, el trabajo de Germán Menna y el equipo curatorial integrado por Leticia Rigat y Andrea Beltramo representó toda la potencialidad que la articulación entre testimonios, archivos, documentos y práctica artística tiene a la hora de implementar políticas de memoria, verdad y justicia que buscan una reparación en las víctimas y generar condiciones de no repetición en nuestras comunidades.

La pregunta fundamental que Germán Menna nos lanza puede ser abordada de múltiples maneras. Aquí ensayaremos dos senderos de exploración. Uno será sobre la potencia de estas imágenes para impactar en la escena pública y, desde allí, sobre las políticas de reparación y memoria. La otra, un llamamiento ético que la pregunta realiza, justamente, sobre esas políticas.

Primer sendero: imágenes subversivas

“¿Cómo retratar una sobreviviente?” es una obra que se compone de diez instalaciones, cada una con unos objetivos y lenguajes específicos que, no por ello, carecen de un sentido general, de un supra relato, que les da sentido sin necesidad de la secuencialidad. La única linealidad en el recorrido es *El inicio*, que en el Museo de la Memoria se ubicó en sus escalinatas que conectan la planta baja (sala de muestra permanente)

con la planta alta (la sala de muestras transitorias Juan Emilio Basso Feresín). Allí oímos en la voz de su creador las tribulaciones y los predicamentos que uno se encuentra cuando aborda la memoria del horror a partir de la voz, imagen y recuerdos de sus sobrevivientes. Allí, en el inicio, nace la pregunta que cuya pregnancy baña las demás instalaciones. En *Archivo* y *Es copia fiel* se muestra la fuerza que toma el registro papel, tanto para la producción artística como para la realización de un genocidio. Toda implementación de una práctica social genocida tiene su respaldo en los expedientes e instrumentos administrativos generados por los distintos cuerpos burocráticos que intervienen.

Resiliencias compone una voz a través de las múltiples voces de las sobrevivientes que relatan ese momento límite, fronterizo, en el que las fuerzas policiales les tomaba una fotografía que pasaría a ser su imagen de prontuario. Imágenes que hoy no existen ya que fueron meticulosamente destruidas/desaparecidas por la policía que las tomó. Son voces reconstruyendo momentos e imágenes. Este momento se complementa con *La línea*, sucesión de hojas de prontuarios y expedientes policiales casi interminable que figura las dificultades y bloqueos que impone el mismo Estado que generó esos archivos en el momento de violar derechos humanos.

Cartografía y *La posta* son los momentos territoriales en los que se nos recuerda que sobrevivir a un genocidio implica hacerlo en el espacio público. Escapar de móviles policiales y de ciudadanos y ciudadanas que de muy buena gana se predisponen a defender la moral occidental y cristiana. Mientras que la primera instalación propone una reconstrucción de los territorios a partir de la abstracción y de los pequeños pedacitos de vida que podemos asir en forma de rectángulos de papel montados en una pared, en *La posta* la cámara nos propone tomar el rol de mujer travesti-trans que camina el centro rosarino en búsqueda de libertad, identidad y sustento. Nos propone conocer las

estrategias de supervivencia, las rutinas que garantizaban (o buscaban garantizar) volver a la habitación de la pensión una noche más.

La sala *Fotos* no constituye explícitamente el cierre. Lo es en este breve recorrido escrito. Allí vemos a las sobrevivientes, podemos ponerles piel a las voces, a los archivos, a los territorios y a las preguntas. Fotos que toman desde los hombros hacia arriba, la misma porción de cuerpo que seccionan los prontuarios. El juego entre fotografiada y cámara aquí fue mostrar la libertad con la que la sobreviviente quiso ser retratada. Aquí el artista parece darnos una respuesta a la pregunta que titula su obra: les sobrevivientes deben ser retratados como ellos quieran en juego cómplice, honesto y abierto con la mirada de la lente.

Esta descripción de la muestra y el desarrollo que tuvo en la sala del Museo de la Memoria a partir de la subdivisión con paredes desmontables nos darían, a priori, la sensación de cierta compartimentación y desgarró en la obra. Ello forma parte del imaginario que Germán Menna, Leticia Rigat y Andrea Beltramo nos invitan a deconstruir a partir de habitar, más que recorrer, la exposición. La destrucción de cuerpos e identidades que buscó el genocidio perpetrado por la última dictadura cívico-militar, y que para el colectivo travesti-trans continuó en democracia por casi tres décadas, intenta ser desandado al presentarnos en cada instalación una parte de esos cuerpos que son unidos por los sentidos, emociones y evocaciones de los visitantes.

Las distintas instalaciones que componen “¿Cómo retratar a una sobreviviente?” son las partes de un cuerpo político y social desgarrado por un genocidio. Un cuerpo que nos interroga para que a partir de allí re-construyamos: ¿Cuántas formas tienen las cosas? ¿En cuántas páginas se registra el espanto? ¿Cuál es tu dolor? ¿Dónde están las fotos? ¿Los registros tienen algún sabor? ¿Otra cartografía urbana es posible? ¿Cómo se pide perdón? ¿A cuántas chicas mataron? ¿Quiénes quedaron afuera de las listas? ¿Quiénes sobrevivieron? ¿Cuál es tu perfume favorito?

¿Te gustan las lilas? ¿Cuál fue tu refugio? ¿En dónde te escondiste cuando tenías miedo?

Uno de los puntos de apoyo más importantes del historiador, ensayista y curador francés Georges Didi-Huberman es el contrapunto entre el poder de las imágenes y la potencia de las imágenes. En la mayoría de los análisis sobre el impacto social y político que han tenido las imágenes en determinados hitos de la historia moderna se utiliza el apelativo “poderosas” para referir a dicho impacto. Desde la niña desnuda que huye de un bombardeo norteamericano en Vietnam, pasando por la fotografía en 1982 de Delia Giovanola, una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, sosteniendo el cartel “Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también” llegando hasta las millones de imágenes que en la era digital buscan, con mayor o menor éxito, impactar en la conciencia pública. Huberman dice que todas ellas no son imágenes poderosas sino, en todo caso, potentes porque nacen con el objetivo de conmover y conectar con el pueblo antes que hacer con o desde los poderes fácticos. Las imágenes que trascienden su tiempo tienen, en definitiva, una lógica de construcción horizontal y de abajo hacia arriba.

Estas ideas comienzan a ser desarrolladas por Huberman en “Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto”. Este ensayo, de lectura ineludible y fundamental, trabaja en torno a cuatro imágenes precarias, de pequeña escala, tomadas en condiciones de luz, exposición y encuadre para nada profesionales y menos aún ideales (o tal vez sí). Se trata de cuatro fotografías tomadas de contrabando por personas detenidas en el campo de concentración Nazi Auschwitz-Birkenau en agosto de 1944. Esas personas eran integrantes del *Sonderkommando* del campo, es decir, la unidad conformada por prisioneros encargadas de las tareas de acondicionamiento, mantenimiento y limpieza de las cámaras de gas con el objetivo de mantener la maquinaria

de exterminio en permanente y aceitado funcionamiento. Las fotografías muestran la cremación en los pozos al aire libre de cuerpos inertes tras pasar por el proceso de gaseado y un convoy de mujeres en un bosque de abedules que probablemente se dirigían hacia dicha cámara (Didi-Huberman, 2011). Las tomas se lograron gracias al robo de una cámara fotográfica y a la coordinación de los integrantes del *Sonderkommando* para tomar esas cuatro imágenes del funcionamiento de las cámaras de gas en uno de los campos de concentración más emblemático del Holocausto.

La potencia de estas imágenes, dice Didi-Huberman, deviene, por un lado, del testimonio que estos prisioneros generaron de su propia condición. Fotografiaron lo inimaginable del horror, lo inenarrable, como forma de romper el aislamiento del campo y como legado de lo que vendría: la negación de los crímenes, tildar de mentirosos a los sobrevivientes, poner en duda su propia supervivencia, la reivindicación de lo actuado. Pero también, por otro lado, del acto mismo de tomar esas fotografías en tanto acto de resistencia y testimonio. La fotografía como acto las torna en potencia política al romper la lógica concentracionaria de los prisioneros y al generar una prueba contra el secreto del procedimiento genocida y sus derivas semánticas: solución final, traslados, limpieza, tratamiento especial para referirse a matanzas, fosas masivas, torturas, esclavitud y liquidación.

Así, los miles de documentos que la maquinaria Nazi generó para estandarizar la matanza de quienes consideraba inferiores, degenerados, una amenaza para la existencia, en definitiva, matables, funcionaba para que no pudiera ser creíble aquello que sucedía en los campos de concentración como Auschwitz (Didi-Huberman, 2011: 38-39). Esta maquinaria de desimaginación, en palabras del historiador francés, generó el clima de incredulidad posterior. ¿Cómo es posible que 6 millones de personas hayan sido aniquiladas en las narices de la civiliza-

ción sin que nadie los advirtiera? ¿No lo advertimos realmente? ¿Qué hicimos durante el Holocausto? En una operatoria similar, y a punto de conmemorar el 40 aniversario de la recuperación de la democracia en nuestro país, con incredulidad recordamos que hasta el año 2010 (a 27 años de finalizada la dictadura cívico-militar) una persona podía ser detenida por llevar en la vía pública una ropa distinta a lo que la fuerza policial consideraba que era su identidad de género. Suena increíble la violación flagrante, y acompañada por amplísimos sectores de la sociedad civil, a los derechos humanos en democracia.

El sistema democrático argentino ha construido su legitimidad a partir de presentarse como contracara, antítesis y redención del autoritarismo. Es así que la continuación en democracia del genocidio perpetrado mediante el terrorismo de Estado entre 1976 y 1983, aquél que buscó moldear una identidad occidental y cristiana, nos enfrenta a lo inimaginable. Con credulidad oímos relatos sobre estas violaciones. Las catorce imágenes que coronan la obra “¿Cómo retratar a una sobreviviente?” son la antítesis estética, mas no política, de las cuatro fotografías tomadas por un miembro del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau que Didi-Huberman contextualizó y analizó.

Esas imágenes trataron de testimoniar y narrar lo inimaginable del horror para que los incrédulos del futuro tengan que hacer frente a la historia. Las cuatro imágenes fueron tomadas en condiciones precarias y clandestinas en un día común dentro de esa fábrica de muerte que fue Auschwitz, pieza fundamental de la maquinaria genocida Nazi, de allí sus características técnicas (encuadre, tamaño, nitidez). Los retratos de las sobrevivientes poseen las características opuestas: fueron tomadas con equipos adecuados, con condiciones de luz prácticamente óptimas y con retratadas que fueron invitadas a elegir la pose deseada. Sin embargo, ambos actos de fotografiar, ambas acciones de subversión, buscan los mismos objetivos: exponer a través de ese re-

trato deseado, no impuesto, la vida inenarrable de vejaciones, persecución, cárcel y discriminación que han vivido tanto en dictadura como en democracia. Mostrarle a la comunidad las huellas de la falta de libertad y de la desigualdad ante la ley.

Segundo sendero: un llamado ético

Nos encontramos ante imágenes potentes, subversivas, que son una acción en sí misma al ser un grito de justicia y reparación hacia un colectivo, pero también llaman a la acción para subvertir nuestras prácticas curatoriales, académicas y políticas. “¿Cómo retratar a una sobreviviente?” marca un hito contra el extractivismo museístico, académico y estatal que, la más de las veces, conlleva la transformación de sujetos en objetos (de contemplación, de investigación, de política pública). Es decir, en más de una ocasión los dispositivos de memoria terminan por profundizar la desubjetivación de la víctima, sobreviviente o familiar.

Ellas decidieron ser retratadas, ellas decidieron cómo, cuándo y de qué manera. Ellas mantuvieron el poder de agencia. Las sobrevivientes ocupan el centro de la escena ya no como objetos de represión u objetos de contemplación/exposición sino como agentes de su propia re-creación. Hasta este momento las formas de retratar a las mujeres del colectivo travesti-trans provino del exterior: en un momento, el poder represivo (dictatorial y democrático) les tomaba fotografías para conformar sus prontuarios; en otro momento, el humor hetero-cis nos proveyó la imagen caricaturesca de personas que “no respetaban” el código de vestimenta que su sexo biológico implicaba. Las imágenes de “¿Cómo retratar una sobreviviente?” son un aporte en la tradición de trabajo de numerosos artistas de Latinoamérica que han optado por representar el

trauma a partir de las dinámicas del duelo. Si el trauma implica un proceso de desobjetivización, el duelo es, por el contrario, un intento de resubjetivación, de elaboración y procesamiento (Vich y Hibbett, 2023: 4). ¿Cómo retratar una sobreviviente entonces?: resubjetivándola. Haciendo la operación inversa a la realizada por el genocidio. Las imágenes de Germán Menna son la potencia que significa vivir en libertad e igualdad.

Mediante la voz, los documentos, el territorio y su cartografía y los imágenes por ellas generadas, “¿Cómo retratar a una sobreviviente?” es un documento político-artístico en el que Germán Menna nos propone la reconstrucción de sus cuerpos. Una reconstrucción que politiza cuerpos olvidados por los grandes relatos en torno a la última dictadura cívico-militar y al genocidio que encarnó. Cuerpos de un colectivo que no tuvo nombre ni voz hasta bien entrada la democracia. En este sentido, el gesto potente de la obra de Menna se basa en esta reconstrucción social y política que busca crear un poder (colectivo) que permita un corrimiento de las fronteras de lo que entendemos por derecho y reparación. Y por lo que entendemos del rol de las víctimas en los procesos de investigación y documentación del pasado genocida. Esta obra es un llamado a cumplir nuestro deber de generar acciones de transmisión de memorias que logren un balance entre la potencia de los dispositivos y la centralidad de sus protagonistas.

¿A quiénes están dirigidas estos retratos?

A casi medio siglo del último golpe de Estado en nuestro país, el Museo de la Memoria propone un ejercicio de reflexión crítica que gire en torno a los vínculos entre pasado y presente y a los dilemas que enfrenta nuestro sistema democrático. Lo hacemos encarando diálogos complejos con las nuevas generaciones, escuchando sus ansiedades,

y transmitiendo las memorias de luchas y resistencias pasadas que forjaron nuestra democracia y nuestras libertades. Pero también encarando sus deudas: una de ellas, de las más notorias, es la reparación hacia las mujeres que fueron perseguidas en democracia por su identidad de género con edictos policiales basados en la moral construida por el genocidio.

Cómo recuperar, resguardar y transmitir las memorias de colectivos históricamente negados y perseguidos, incluso en democracia, forma parte del horizonte del Museo de la Memoria desde su nacimiento hace 25 años al calor de las movilizaciones, luchas y resistencias del movimiento de DDHH de Rosario contra las leyes de impunidad. Seguiremos insistiendo en crear esos puentes entre las luchas que forjaron nuestra democracia y nuestras libertades con las que hoy buscan ampliarlas. Creemos que este proyecto ha sido un excelente puntapié para ese trabajo, un trabajo eminentemente político. Queda en nosotras y nosotros que la experiencia de haber instalado “¿Cómo retratar a una sobreviviente?” no quede en el consumo y la contemplación de una exposición del dolor sino en una transformación democratizadora de nuestro ser-estar.

Bibliografía

Bartolomeo, Leandro; Donner, Federico y Massuco, Lucas. *Genocidios. Conversaciones desde el Sur*. Editorial Municipal-Museo de la Memoria de Rosario, 2019.

Guzmán Sánchez, Tomás. “*Imágenes pese a Todo*” o *Las cuatro fotografías de Auschwitz como posibilidad de imaginación Política*. Máquina Crítica - GEAC - Antropología Crítica. Febrero de 2020. Link (consultado el 21/02/2023): <https://maquinacrisica.org/2020/02/04/imagenes-pese-a-todo-o-las-cuatro-fotografias-de-auschwitz-como-posibilidad-de-imaginacion-politica/>

Roma, Valentín. *“Sobre la fotografía”, de Susan Sontag, como ejercicio curatorial*. Artishock. Revista de Arte Contemporáneo. Agosto de 2020. Link (consultado el 21/02/2023): <https://artishockrevista.com/2020/08/17/sobre-la-fotografia-susan-sontag-exposicion/>

Departamento de Educación del Museo de la Memoria de Rosario. *Guía para recorrer la muestra “¿Cómo retratar a una sobreviviente?”*. Marzo de 2022. Link (consultado el 21/02/2023): https://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/gu__arecorridamuestracomoretratarsobreviviente.pdf

Soulages, François. *Arte Fotográfico y política*. Revista Calle 14, Volumen 9, Número 14. Septiembre - Diciembre de 2014. Link (consultado el 21/02/2023): <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279033275002.pdf>

Grosfoguel, Ramón. *Del “extractivismo económico” al “extractivismo epistémico” y “extractivismo ontológico”: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo*. Revista Tabula Rasa, núm. 24, pp. 123-143, 2016. Link (consultado el 21/02/2023): <https://www.redalyc.org/journal/396/39646776006/html/>



///

San Genaro tenía nombre de santo y donde se tragan santos, hay orgía. Estaba delimitado por dos cuadras, iba desde San Juan hasta Juan Chavarri y desde Juan Chavarri hasta Casado del Alisal. Mucho nombre español para tanta calle de tierra, “cosa de Satito” diría mi tía, cosa e’ Mandinga diría yo.

Los que le daban vida eran: el gordo Farrio, dueño del primer proyecto de carribar de la zona, todo un visionario. La de la esquina, que se obsesionaba por encerer la vereda de rojo. “PELO DURO”, una chica que por unos pesos hacía debutar a los incogibles. La vieja Norma, no salía nunca, pero sabía todo. Mi vecina, con la que nos dábamos besos cuando su padre se iba a trabajar y me impregnaba de perfume Avon. La empresa de maquinarias agrícolas fundida en los ’90. El teléfono azul, en el que Analía llamaba a su madre llorando cuando se peleaba con Marcos, porque Marcos era un amor no correspondido, era viajante y estaba casado. Y, por último, las mellizas Ferrutti: una gorda la otra flaca, una linda la otra fea; una mala, la otra también.

Mi personaje favorito era digno de una película de Almodóvar. Aparecía los viernes por la tarde, cuando las mujeres se sentaban en la vereda a tomar mate. Llegaba y gritaba: “¡Señoras, llegó el Toti al barrio! ¡Cuiden a sus maridos!”. La hipocresía hacia lo suyo y las metía a la casa, porque ellas sabían que la pija no la chupaban.

Se llamaba María José y le decíamos Toti. Para “los machos”, era “El trava”, para las viejas del barrio: “la vergüenza”. Dicen que su padre lo revolcó en el barro cuando tenía 7 años. Le sacó la lengua y se lo hizo pagar. La agarró de los

brazos, giró y la tiró, como quien desecha la peor basura. La molió a palos. La tierra y el agua tenían el sabor profundo del dolor, allí aprendió que el barro no sólo era la mezcla de los dos.

Camila estaba ahí, impoluta, inamovible, retorciéndose de placer, contemplando la escena. La odió desde el primer día sin comprenderla, era tan fea como su nombre. Se reía, se reía fuerte. Se adueñó del pueblo, era una perfecta simuladora.

Puto, trolo, nenita, travesaño, novelita, marcha atrás, raspútín, sopla nuca, mozo sin bandeja, rarito, maraca, marica, maricón, mariposón. Con todo eso hacía rimas y con la rima, poesía. Camila le enseñó a vivir entre la mierda misma en su estado puro.

Era amante del juez, del hijo del dueño del supermercado, del dueño de la flota de camiones, del chico lindo de la banda de cumbia y del propietario de un auto rojo, que estacionaba en su casa todos los sábados de madrugada.

Lo que más le gustaba era salir los fines de semana a dar “la vuelta al perro”. Su mayor logro fue terminar la secundaria. La noche de graduación, cuando anunciaron su nombre para darle el diploma, sus compañerxs estallaron en aplausos. Por un momento, sólo por un momento le adjudicaron categoría de sujeto.

Dicen que murió un viernes del mismo modo que mueren los pobres. El pueblo le hace honor al santo que le dio su nombre, selecciona frente a quien licuar su sangre.

También dicen, que ese viernes, cerca de la tardecita, de los charcos brotaron flores.

///

10—07—2022

Esta noche salgo para Montevideo. Estoy tan pleno y esperanzado que las palabras no alcanzan para expresar lo que me pasa, pero para eso está el arte. Mañana a las 13:00 tengo reunión con un historiador y luego con el primer grupo de chicas que voy a retratar. Es la primera vez que las veré. Estoy armando las maletas. Llevo los equipos y la computadora. Creo que voy a ir al mar.

¿Te gustan las lilas?



Montevideo, enero 2023.

Este libro se creó entre los meses de marzo de 2023 y mayo de 2024,
con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes
y el Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe, gestión 2019/2023.

