

Kamchatka

Revista de análisis cultural
N. 15



La construcción social de la figura del perpetrador:
procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales

Coordinado por Claudia Feld y Valentina Salvi

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA FIGURA DEL PERPETRADOR: PROCESOS SOCIALES, LUCHAS POLÍTICAS, PRODUCCIONES CULTURALES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 15 (2020)

Monográfico coordinado por CLAUDIA FELD Y VALENTINA SALVI

Imagen de portada: "Condenados en Causa ABO P".
AZUL BLASEOTTO. (<http://www.azulblaseotto.blogspot.com/>)
Dibujo documental in situ y en tiempo real, 2010 Tinta s/papel.

VALENTINA SALVI Y CLAUDIA FELD. La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales. 5-15

I. CONFLICTOS Y DEBATES SOCIALES EN TORNO A LA FIGURA DE LOS PERPETRADORES.

PABLO SÁNCHEZ LEÓN. La memoria de los verdugos de 1936 y la cultura del aimpuni(bili)dad en la democracia posfranquista. 19-46

F. MIGUEL DE TORO. La exposición Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. El debate sobre los crímenes de la Wehrmacht. 47-69

NIKOLINA ZIDEK, Y ANA LJUBOJEVIC. Héroe y criminales: sobre la construcción de criminales de guerra croatas como héroes de la nación. 71-93

II. FIGURAS LIMINARES Y RELACIONALES. EL PERPETRADOR EN EL ESPEJO SOCIAL.

ANA LARA ROS MATTURO. El soldado que no fue: interrogando el ejército, la obediencia debida y el nunca más. 97-125

TERESA BASILE. Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. 127-157

III. MEDIACIONES Y ESCENARIOS PARA LA PALABRA Y LA IMAGEN DE LOS PERPETRADORES.

- LYOR ZYLBERMAN. Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía. 161-192
- VALENTINA SALVI. Trayectoria, capital e ideología. Las declaraciones de los perpetradores en los juicios por crímenes de lesa humanidad en la Argentina. 193-215
- LORENA VERZERO. Construcción performativa de la autoridad: entramado de sentidos en apariciones, imágenes y representaciones de Videla. 217-241
- VANESA GARBERO Y MÓNICA MERCADO. El circuito del terror en Córdoba: reflexiones sobre la representación de los represores en los sitios de memoria. 243-267

IV. EL PERPETRADOR COMO OBJETO DE REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS.

- MARÍA LUISA DIZ. Declaraciones públicas y artes escénicas: la construcción de personajes y narrativas de apropiadores y apropiadoras en Teatro x la Identidad (2000-2001). 271-292
- NADIA MARTÍN. La figura de Videla como paradigma del terror dictatorial. Reflexiones en torno a dos obras tecnopoéticas. 293-312

LA FIGURA DE VIDELA COMO PARADIGMA DEL TERROR DICTATORIAL. REFLEXIONES EN TORNO A DOS OBRAS TECNOPOÉTICAS

The figure of Videla as a state terrorism paradigm. Reflections among two
technopoetic works of art

NADIA MARTIN

CONICET/IIAC-UNTREF (ARGENTINA)

martin.nadia@gmail.com <http://orcid.org/0000-0001-9650-9976>

RECIBIDO: 03 DE JULIO DE 2019

ACEPTADO: 19 DE FEBRERO DE 2020

RESUMEN: Este trabajo parte del reconocimiento de un conjunto de obras que, desde los años '60, captaron críticamente el signo autoritario y represor de la cultura política argentina, mediante la representación de figuras militares. Poniéndolas en secuencia con esta matriz visual, se indaga en dos obras de arte tecnológico contemporáneo que toman a Jorge Rafael Videla como figura paradigmática de tal tradición, la cual encuentra su expresión máxima en el terrorismo de Estado; a saber: la videoescultura *Sin Título* (2006) de Alejandro Schianchi y el video monocanal *Subversion Loop* (2016) de Hernán Khourián. El trabajo se propone, así, comprender de qué manera la figura de Videla —entre la ejemplaridad y la singularidad— configura un dispositivo de memoria. Asimismo, busca describir y analizar algunos ejes de inscripción poética y política en las que estas piezas se sitúan. Se entiende que esta producción estética no sólo permite abordar aspectos ominosos del pasado reciente sino, también, precisar cómo el mismo presente define los conceptos con los que piensa a los perpetradores y las formas visuales con las que vuelve operativa su memoria.

PALABRAS CLAVE: Memoria, Representación, Arte tecnológico, Jorge Rafael Videla, Terrorismo de Estado.

ABSTRACT: This paper arises from the recognition of a group of works of art that, since the 1960s, critically captured the authoritarian and repressive sign of the Argentine political culture, through the representation of military figures. When being sequenced in this visual matrix, the investigation addresses two contemporary technological works of art that use Jorge Rafael Videla as a paradigmatic figure of such tradition that, for this part, finds its maximum expression in State terrorism, namely: the video-sculpture *Sin Título* (2006) by Alejandro Schianchi and the single-channel video *Subversion Loop* (2016) by Hernán Khourián. Thus, this work is aimed to understand how Videla's figure —between the exemplarity and the singularity— shapes a memory dispositive. Moreover, it seeks to describe and analyze some axes of poetic and political inscription in which these pieces are located. It is understood that this aesthetic production not only allows to tackle ominous aspects of the recent past, but also to specify how the very present provides a definition to concepts through which perpetrators are thought and visual shapes through which their memory turns operational.

KEYWORDS: Memory, Representation, Technological Art, Jorge Rafael Videla, State Terrorism.

Martin, Nadia.

“La figura de Videla como paradigma del terror dictatorial. Reflexiones en torno a dos obras tecnopoéticas”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 15 (Junio 2020): 293-312.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15556> ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la cruenta e intrincada trama de autoritarismo e insistentes interrupciones del sistema democrático argentino por parte de gobiernos militares, las imágenes artísticas se han comprometido con los procesos —poéticos y políticos— de denuncia, crítica, resistencia y rememoración. Las mismas resultan, en este sentido, espacios estratégicos desde los cuales recuperar, estudiar y reflexionar acerca de tales procesos históricos.

Este trabajo parte así de la observación de que, en contraste con el abundante caudal de obras y programas expositivos abocados a la memoria del terrorismo de Estado perpetrado por la última dictadura cívico-militar que se desarrollaron en los últimos años¹, resulta llamativa la escasez de iniciativas generadas desde el circuito del arte tecnológico (tanto de la producción estética como desde el abordaje teórico e historiográfico). En consecuencia, se propone aquí explorar esta zona de cruce, generando un acercamiento crítico a las memorias de la dictadura desde producciones tecnopoéticas contemporáneas².

Por otro lado, se reconoce también que las estrategias visuales que el arte ha desplegado para referir al terrorismo de Estado han estado fuertemente marcadas por el desafío de representar a las figuras emblemáticas del trauma histórico del período (a las víctimas del plan

¹ Sólo por aludir a algunas exposiciones destacadas en los últimos años, entre otras, se puede nombrar: *Quiénes eran* (2005), curada por Florencia Battiti en el Museo de la Memoria de La Plata; *Cuerpo y Materia* (2006), curada por María Teresa Costantini en Espacio Fundación OSDE; la megamuestra *Estéticas de la memoria*, generada por el Centro Cultural Recoleta en 2006 con motivo de conmemorar los treinta años del golpe. Incluso, *Entre el silencio y la violencia*, que se realizó en Nueva York (2003) y luego en Buenos Aires (2004-2005) con curaduría de Mercedes Casanegra, y *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* curada por la Red Conceptualismos del Sur (2012, MUNTREF). Cabe destacar, además, todas las iniciativas llevadas a cabo por los espacios culturales y educativos que se han radicado en los ex Centros Clandestinos de Detención con el objetivo de resignificarlos, entre los que se puede nombrar el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, o en espacios construidos con fines conmemorativos, como el Parque de la Memoria.

² Arlindo Machado (2000) acuñó el concepto de “poéticas tecnológicas” para referir a las prácticas estéticas que utilizan el entorno tecnológico en tanto medio y objeto de experimentación, de expresión y de reflexión. Claudia Kozak y el colectivo Ludión retoman el concepto y precisan: “Cuando las prácticas artísticas y sus ‘programas’ asumen explícitamente el entorno tecnológico, nos encontramos frente a una ‘poética tecnológica’ o ‘tecnopoética’. Aunque se suele utilizar la denominación para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica” (Kozak, 2012: 182). Los términos “tecnopoéticas” y “poéticas tecnológicas” se utilizan, así, como sinónimos. Ahora bien, nosotros delimitamos el concepto con el término “contemporáneo”. Machado identifica que en la contemporaneidad, el entorno tecnológico se enmarca en lenguajes y formatos basados en lógicas fragmentarias, híbridas, virtuales, no-narrativas. Sin embargo, siguiendo a Karla Jasso (2008), es posible precisar que es el surgimiento de la electrónica el que define un campo específico de indagación matérica, conceptual y estética al que se abocarán las artes tecnológicas contemporáneas: aquel en el que la imagen y el sonido son producidos, primero, a través impulsos eléctricos transmitidos de acuerdo a una señal codificada y, luego, mediante representaciones numéricas. El concepto de arte tecnológico que aquí se utiliza excluye entonces aquellas áreas de producción estética realizada con máquinas de generación mecánica de imágenes (fotografía y cine, en la que la materia expresiva es la luz y su unidad lingüística el cuadro) y, en cambio, recupera una genealogía que se inicia con la música electroacústica y la poesía por computadora, y en la que se desarrollarán ulteriormente el videoarte, la escultura robótica, el *net.art*, las obras de realidad virtual, etc. (en la que la materia expresiva principal es el electrón y, luego, también el código binario).

sistemático de desaparición forzada de personas)³ y de recuperar la palabra y las experiencias de los sobrevivientes, como así también los sentidos de lucha articulados por el movimiento de Derechos Humanos con el fin de procurar su transmisión intergeneracional⁴. Aun así, es posible advertir también un conjunto de obras que, ya desde la década del '60, captaron críticamente el signo autoritario y represor de la cultura política local mediante la representación de figuras militares, echando luz sobre los victimarios. La matriz de representación visual del poder marcial mediante figuraciones que se extienden desde lo siniestro y lo atemorizante hasta lo caricaturesco compone el arco de caracterizaciones históricas en el que se inscriben las obras artístico-tecnológicas contemporáneas que considera este artículo.

Se recurre entonces al herramental teórico-metodológico foucaultiano y desde el mismo se aborda a la figura del militar como un “dispositivo” visual de memoria; vale decir, como una estrategia visual de representación —situada en relaciones de poder y saber respecto del pasado reciente— a la que los artistas han recurrido insistentemente en sus trabajos anamnéticos referidos a los traumas históricos ocasionados por los gobiernos de facto⁵. Siguiendo a la definición del concepto que apunta Gilles Deleuze (1990: 306), el dispositivo visual en cuestión funcionaría en tanto “máquina para hacer ver y para hacer hablar” definida —determinada, operante— en regímenes históricos concretos de visibilidad y enunciación. Se entiende, así, que estas producciones artísticas participan de las dinámicas sociales, políticas y culturales en las que se define el sentido social e histórico de la categoría del perpetrador, haciendo visible el universo significativo desde el cual la sociedad lo imagina y representa. Disputan, así pues, sentidos tradicionales asociados al poder militar, contraponiendo elementos de memoria emergentes y alternativos que le ofrecen nuevos marcos de inscripción —asociados a la denuncia y al repudio— en el terreno de lo común.

Considerando entonces este encuadre, el artículo indaga en dos obras artístico-tecnológicas contemporáneas que trabajan mediante registros en video del presidente de facto

³ Las fotos y las Siluetas consisten en las principales matrices visuales de representación de los cuerpos desaparecidos. Su surgimiento y uso en el movimiento de Derechos Humanos ha sido intensa y extensamente analizado, entre otros/as, por Nelly Richard (2000); Viviana Usubiaga (2001); Ludmila da Silva Catela (2009); Claudia Feld (2010); Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008); Ana Longoni (2010). Su devenir en el terreno de la figuración artística y más precisamente tecnopoética, ha sido trabajado en mi tesis de maestría (2019).

⁴ Existen, así pues, otros elementos visuales estratégicos (o, en los términos de este análisis, “dispositivos” visuales de memoria), recurrentemente utilizados en el terreno de la representación artística: el testimonio —documental o ficcional— del sobreviviente, los pañuelos blancos de las Abuelas, el Mundial de Fútbol de 1978, la guerra de Malvinas, los vuelos de la muerte, etc. Algunos de ellos, de acuerdo a cómo se presentan en el terreno de las tecnopoéticas contemporáneas, fueron también analizados en mi tesis de maestría anteriormente referida.

⁵ Foucault desarrolla el concepto de dispositivo a lo largo de gran parte de su obra. Acerca de su función como concepto operativo de carácter general en el universo teórico-metodológico foucaultiano, resulta preciso remitir a *¿Qué es un dispositivo?* de Giorgio Agamben (2014). Asimismo, resulta oportuno considerar la puntualización del concepto que realiza Gilles Deleuze (1990).

Jorge Rafael Videla⁶. Se trata de la videoescultura *Sin título* (2006) de Alejandro Schianchi y del video monocal *Subversión Loop* de Hernán Khourían (2016). En ellas, se recurre a material de archivo y se lo manipula tecnopoéticamente con el fin de generar un ejercicio de memoria desde los lenguajes artístico-tecnológicos contemporáneos. El artículo se interroga acerca del funcionamiento de la figura específica de Videla como dispositivo de memoria. Según se analiza, la misma ha llegado a cristalizar como elemento visual paradigmático del poder dictatorial, en el cual confluye una larga tradición autoritaria. Esto se debe, en parte, a que el golpe de Estado de 1976 que él presidirá impone un corte histórico en el que la brutalidad de las tecnologías de control y represión totalitarias será inédita, reorganizando el mapa del poder en el país y dejando un saldo de 30.000 personas desaparecidas⁷. La estrategia de posicionamiento público ante la desaparición forzada de personas será un elemento fundamental para que en su propia imagen termine de cuajar una referencia directa a la lógica siniestra del terrorismo de estado.

En segunda instancia, se busca aquí describir y analizar algunos ejes de inscripción poética y política en las que estas piezas se sitúan. La indagación se sirve, para ello, de la perspectiva de los Estudios Visuales. Piensa, pues, a la imagen en su dimensión cultural, poniendo énfasis en una comprensión de la visualidad como práctica social localizada, construida a través de procesos significantes (productores y reproductores del sentido socialmente articulable) que pueden ser comprendidos e interpretados desde un proyecto interdisciplinar que hace uso de herramientas teóricas procedentes de distintos campos de las humanidades (Guasch, 2006). Importa, así, “cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron” (Moxey, 2003: 52). El plan de trabajo consiste, entonces, en rastrear algunas líneas de continuidad, desvío y tensión entre los modos ya cristalizados en las artes visuales para referir a la figura del dictador-perpetrador y la particularidad que viene a traer la figura de Videla, considerado su tratamiento concreto desde el terreno de las tecnopoéticas contemporáneas.

LA FIGURA DEL PERPETRADOR

La Argentina tiene una larga historia de interrupciones del orden democrático en mano de dictaduras militares, previa al golpe de Estado de 1976. Es decir, la trama de autoritarismo es una herencia que había marcado la cultura política del país durante las décadas anteriores. En la

⁶ Encabezó el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que derrocó a María Martínez de Perón. Junto al almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier general Orlando Ramón Agosti, compuso la Primera Junta Militar que presidió *de facto* el país hasta 1981. Tras el regreso de la democracia en 1983, su situación personal experimentó las marchas y contramarchas de la justicia. En un somero repaso: será condenado a Cadena Perpetua durante el Juicio a las Juntas; recibirá el indulto ni bien asumido el gobierno de Carlos Menem; en 1998 un fallo lo volvió a dejar preso, obteniendo pronto el arresto domiciliario. En 2008 será definitivamente encarcelado. Murió preso, en mayo de 2013.

⁷ La última dictadura militar, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, gobernará la Argentina entre 1976 y 1983, período en el que se sucederán cuatro Juntas Militares integradas por los titulares de cada una de las tres fuerzas armadas. Las mismas asumieron desde el primer momento un plan represivo basado en el secuestro clandestino, la tortura, el homicidio y el ocultamiento de los restos de sus prisioneros políticos. El mismo incluyó la apropiación ilegal de los hijos nacidos en cautiverio y un uso de corte sensor y manipulador de los medios de comunicación, entre otras. Debido, en parte, a que la misma dictadura se negó a conformar una lista de detenidos y desaparecidos, el número no ha podido establecerse con precisión. Consideramos aquí la cifra de 30.000 denunciada por los organismos de Derechos Humanos.

cultura militar, el ejercicio ilícito de la violencia, de la información y de los negociados por la suspensión de las garantías constitucionales será tradicionalmente cubierto bajo un manto de corrección, distinción y patriotismo público. Vestimenta, desfiles, discursos oficiales, condecoraciones, entre otras, serán signo de jerarquía y respeto a los valores del orden que exaltarán los regímenes militares. En palabras de Pilar Calveiro:

[...] los uniformes, el discurso rígido y autoritario de los militares, los fríos comunicados difundidos por las cadenas de radio y televisión en cada asonada, no son más que la cara más presentable de su poder, casi podríamos decir su traje de domingo. Muestran un rostro rígido y autoritario, sí, pero también recubierto de un barniz de limpieza, pulcritud y brillo del que carecen en el ejercicio cotidiano del poder, donde se asemejan más a crueles burócratas avariciosos que a los cruzados del orden y la civilización (Calveiro, 2014: 24).

La autora distingue que el “poder concentracionario”⁸ tiene pretensiones de totalidad (de abarcar todo lo social) y que la institución militar es su “núcleo duro”. La misma opera exhibiendo su aspecto correcto y desapareciendo del espacio de lo visible la vileza de sus redes ocultas. El concepto de tradición aportado en el ya clásico *Marxismo y Literatura* de Raymond Williams resulta oportuno para abordar este doble juego propio de la cultura militar, en el que la solemnidad de la imagen pública vela sus abyecciones. Según el autor, lejos de remitir a un pasado inerte que sobrevive, la tradición se refiere a “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (2009: 153). Esta definición viene a destacar que la tradición tiene una fuerza activamente configurativa en lo contemporáneo; es decir, consiste en una versión del pasado que tiene la capacidad de producir conexiones selectivas que ratifiquen el presente señalando horizontes para el futuro. Sin embargo, como señala Williams, es en los mismos puntos de conexión con el presente en los que asienta su poder donde la tradición encuentra también su vulnerabilidad. La contemporaneidad no sólo ofrece continuidades, sino que también ejerce límites y presiones ante los cuales las dinámicas de inclusión y exclusión resultan alentadas o desalentadas.

En esta dirección, es posible recuperar un conjunto de obras de arte que, desde los años sesenta y hasta la contemporaneidad, disputan —a través de la producción de imágenes— la visión tradicional de los militares, para denunciar sus aspectos intencionalmente omitidos y abrir ante ellos nuevos potenciales de oposición. Se trata de propuestas que trabajan en la representación de figuras autoritarias en su ejercicio del poder represor, indagando en aquellos pequeños gestos en los que se filtra la indecencia y la brutalidad; mostrando, incluso en escenarios de despliegue de la mayor formalidad y diplomacia, aquellos puntos de fuga, espacios de apertura, síntomas, en los que el aspecto oscuro se devela. En un sobrevuelo por obras emblemáticas de estas décadas, es posible observar los modos en que los miembros de las fuerzas de seguridad han sido escenificados y figurados. Algunas producciones han experimentado con la distancia paródica y

⁸ Con este término, Pilar Calveiro (2014) se refiere al estado de parálisis en el que se sumió a la sociedad civil, producto de la expansión sobre el conjunto de la sociedad de la lógica represiva que operaba dentro de los cerca de 500 centros clandestinos de represión que funcionaron en el país. Lejos de permanecer meramente oculto y aislado, el accionar semiclandestino de militares y paramilitares era un secreto a voces que moduló el disciplinamiento y la normalización social.

los tintes grotescos; así se observa en obras como *La censura* (1969) o en algunas piezas de la serie *Milicos* de Carlos Alonso (en una de ellas, se observa el perfil de un militar en una alocución, que expectora gotas de baba mientras habla), en piezas de Antonio Berni como *Ley Marcial*, *El Militar* y la serie *El coronel Golpista*. También en buena parte de las piezas de la serie *Nunca más* (1984-1995) de León Ferrari, en la que los dictadores —y sus vinculaciones con la cúpula eclesiástica— aparecen en escenarios entre grotescos e infernales, compuestos mediante yuxtaposiciones con imágenes del nazismo y fragmentos de obras de El Bosco y Doré, entre otros.

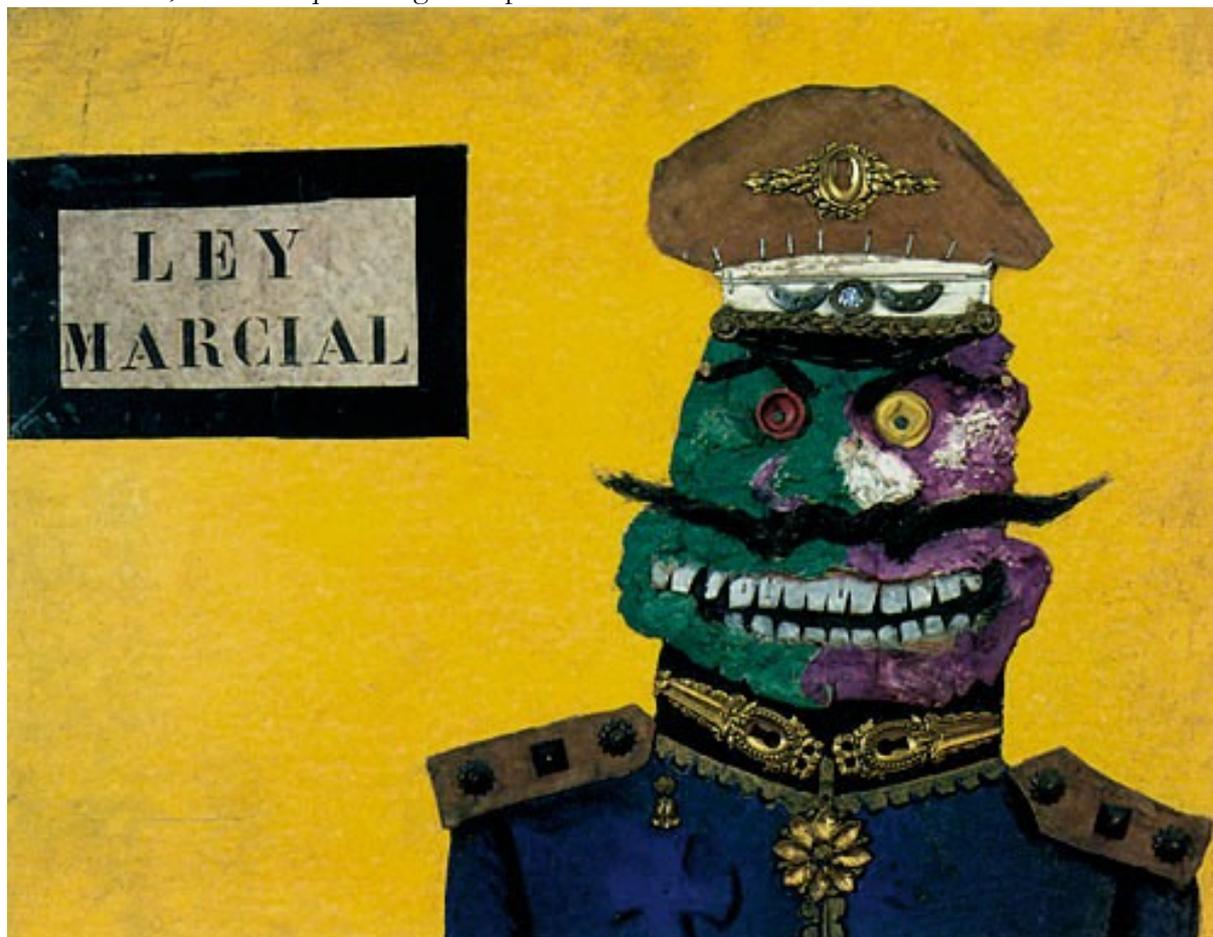


Milicos (s/f), Carlos Alonso.
Técnica mixta sobre papel, 34x27.

Otras obras optan por la denuncia alusiva y reflexiva; tal y como se despliega en numerosas obras de Carlos Gorriarena, como por ejemplo en *Arrasados IV* (1979) —donde el rostro de los militares, en un escenario que pareciera aludir al de una conferencia, aparecen embozados por las mismas pinceladas que lo forman—, en *Cuadro histórico* (1982) o en la serie *El retorno de los Dinosaurios* (1997).

También modulan denuncias abiertas, como las acuarelas sobre papel *sin título* fechadas en 1968 de Antonio Berni y Luis E. de la Rosa, en las que se observa a las fuerzas represivas en ejercicio de una violencia desmedida, o en varias piezas de la serie *Manos Anónimas* (1986) de Carlos Alonso, en las que las fuerzas paramilitares irrumpen en diversos contextos con su

accionar semiclandestino. Asimismo, también existen prácticas estéticas de identificación y señalamiento, como las que se registran particularmente en ex centros clandestinos de detención⁹.



Ley Marcial (1964), Antonio Berni.
Materiales varios sobre madera, 50x62.

Este arco de expresiones alcanza el repudio literal y concreto puesto en escena en el activismo post-dictatorial; entre cuyas manifestaciones se puede citar a los afiches *No a la amnistía* que el colectivo Gas-Tar/CAPataco prepara para la cuarta marcha de la resistencia o a los proyectos de contraseñalética con los que el Grupo de Arte Callejero (GAC) acompañaba a los escraches. Cabe, entre ellos, destacar a los carteles con la foto, el nombre y datos del genocida escrachado o la alusión a todos los responsables del plan represivo semiclandestino, con los carteles que llevaban la inscripción “Juicio y Castigo” acompañando la imagen de la típica gorra militar.

⁹ Al respecto, resulta oportuno remitir al trabajo de Valentina Salvi: *Rostros, nombres y voces. La figura del represor en los dispositivos memoriales de la ex ESMA* (2014). La autora analiza allí los modos de individualizar e identificar a los perpetradores en tres muestras llevadas a cabo en sitios de memoria: “Recorrido por la memoria” del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; “El Terrorismo de Estado en la Argentina”, en el Espacio para la Memoria sobre el Terrorismo de Estado del Instituto Espacio para la Memoria; y la instalación permanente “Ajusticiamos con la memoria fértil. Historia de los genocidas de la ESMA” del Centro Cultural Nuestros Hijos.



Arrasados IV (1979), Carlos Gorriarena. Acrílico sobre tela, 80x100.



S/T, serie *Nunca más* (1984-1995), León Ferrari. Collage/Impresión láser sobre papel, 37x25, 7.



S/T (1968), Antonio Berni y Luis E. de la Rosa. Acuarela sobre papel, 50x73.

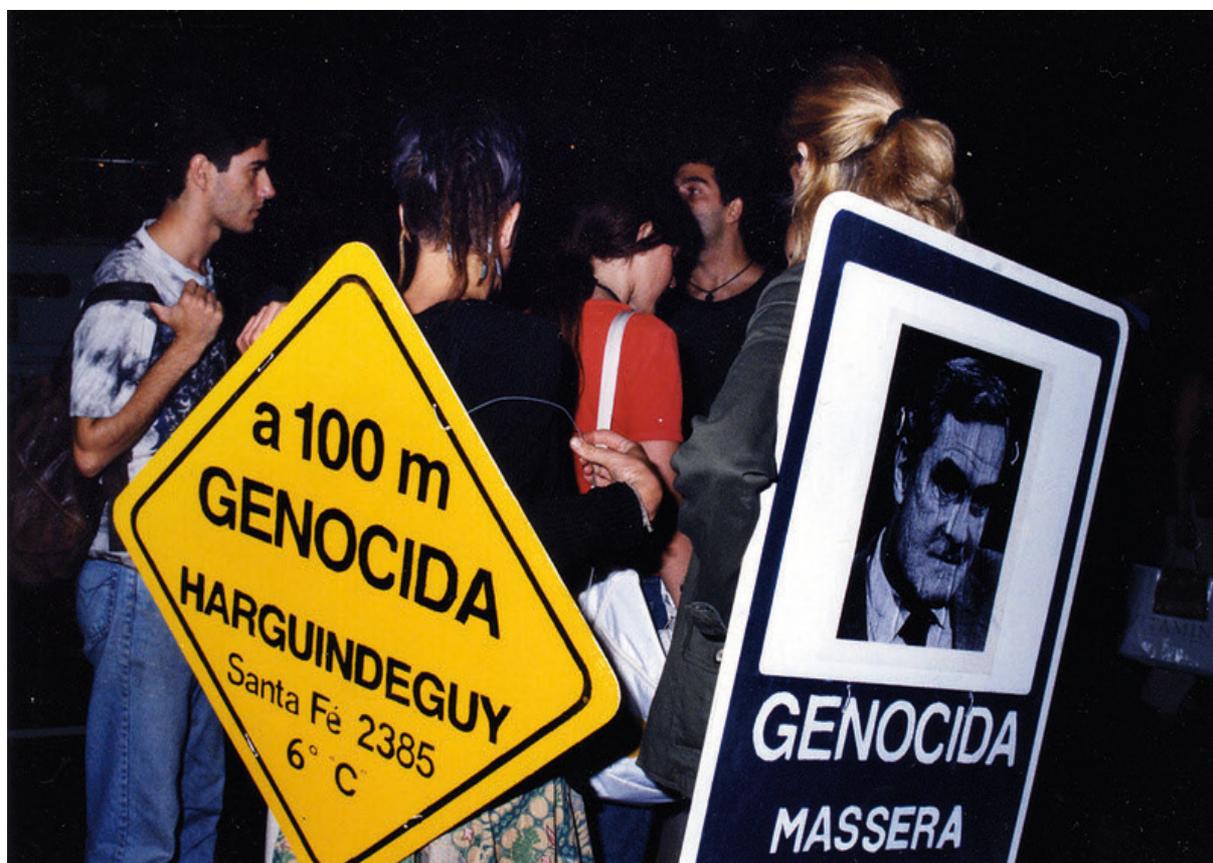
Llegados a este punto, es adecuado advertir que en esta trama de producciones que refieren a un sistema autoritario cuyo accionar se prolonga en el tiempo, un corte histórico se impuso en 1976. Como da cuenta Pilar Calveiro (2014), prácticas como el asesinato político y la tortura de prisioneros estaban significativamente extendidas e incluso eran socialmente aceptadas desde hacía años. Y si bien la desaparición forzada de personas como tecnología de poder había emergido en 1966 luego del golpe de Juan Carlos Onganía, con el comienzo de la última dictadura militar deja de ser una modalidad represiva entre otras para pasar a ser su forma por excelencia, ejecutada asimismo de manera directa por las instituciones militares. Según señala la autora:

[...] el Proceso de Reorganización Nacional no fue una extraña perversión, algo ajeno a la sociedad argentina y a su historia, sino que forma parte de su trama, está unido a ella y arraiga en su modalidad y en las características del poder establecido. Sin embargo, afirmo también que el Proceso no representó una simple diferencia de grado con respecto a elementos preexistentes, sino una reorganización de los mismos y la incorporación de otros, que dio lugar a nuevas formas de circulación del poder dentro de la sociedad (Calveiro, 2014: 25).

En la dictadura cívico-militar de 1976 el dispositivo de poder militar muestra una brutalidad represiva y un modo de operar siniestro nunca antes desarrollados. El proyecto de normalización del cuerpo social se ejercerá mediante un plan sistemático (racional y centralizado) de disciplinamiento y castigo a través de mecanismos represivos clandestinos e implicará el control

de cualquier tendencia crítica o insurrecta por medio del terror propagado a través del suministro ominoso de la información. Tal vez por ello, entre las obras y acciones artísticas que citamos, se observa en las producidas luego de 1976 (los *collages* de León Ferrari, el señalamiento e identificación en los sitios de memoria y las acciones de artivismo postdictatorial) cierta tendencia a nombrar, a señalar, a identificar a los dictadores, no sólo repudiando a la estructura dictatorial en su conjunto, sino además enfatizando la doble moral y la impunidad de sus figuras específicas en situaciones concretas. Emerge, pareciera, cierta necesidad de singularizar y particularizar a los responsables.

Teniendo esto en cuenta, se subraya que las dos obras tecnológicas que aquí se consideran no trabajan con imágenes alusivas al linaje militar en general, sino específicamente con la figura de Jorge Rafael Videla. La pregunta acerca del por qué y el cómo del uso de esta figura se retoma en el último apartado.



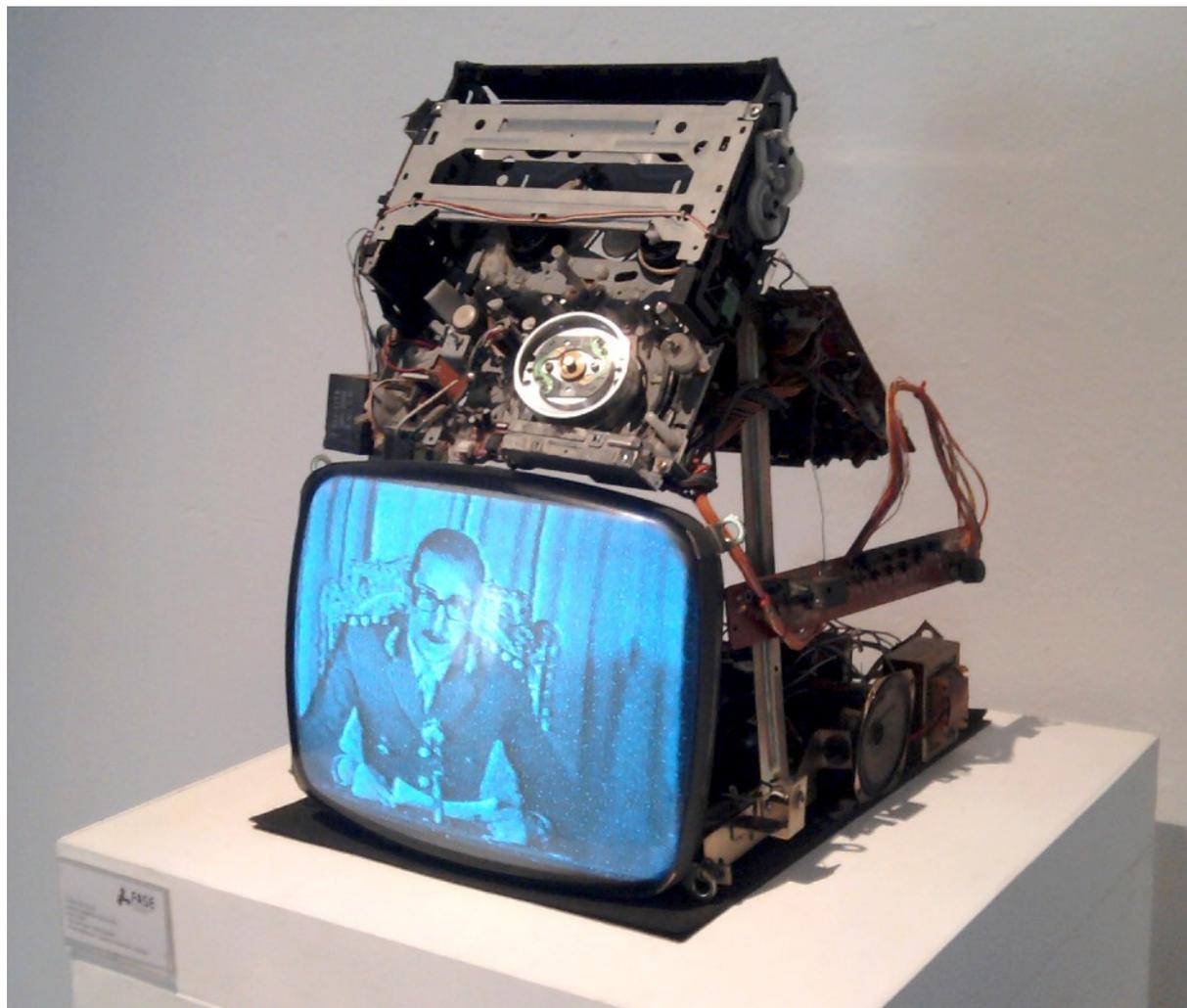
Proyecto de contraseñalética, GAC. Acción en escraches.

MEMORIAS ERRÓNEAS

Alejandro Schianchi¹⁰ (Buenos Aires, 1980) es un joven artista argentino cuya obra se empeña insistentemente en la deconstrucción de los mecanismos que operan detrás de las

¹⁰ Schianchi posee formación técnica en electrónica computacional, estudió cine y realizó sus estudios de Maestría en Estética y Teoría de las Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), donde se dedica a la docencia de grado y posgrado, a la investigación y a sus estudios de doctorado en Artes.

imágenes generadas por dispositivos electrónicos. Uno de los puntos clave de su indagación es el concepto de error. Enmarcada en este proyecto global, la obra *Sin título* de 2006¹¹ consta de un televisor añejo de rayos catódicos en blanco y negro, ensamblado con un reproductor de video que emite el primer discurso en cadena nacional de Jorge Rafael Videla. El aparato híbrido, fusión de ambos dispositivos, está despojado de su carcasa. La cinta magnética, de treinta minutos de duración y en *repeat* automático, irá degenerándose debido al roce inacabable contra el cabezal, a la vez que por fallas que pudieran ocurrir por acción del polvo, la luz, la intervención “imprevista” del público u otros desperfectos producidos por la falta de resguardo ante agentes externos.



Sin título (2006), Alejandro Schianchi. Foto: cortesía del artista.

La desnudez de los mecanismos técnicos resulta una condición discursiva fundamental en la propuesta conceptual de la obra. Vilém Flusser (1990) había advertido en su renombrado libro

¹¹ La descripción realizada corresponde al modo en que fue expuesta por primera vez en la muestra *Ejercicios de Memoria I. Reflexiones sobre el terror a 30 años del golpe* (2006), con curaduría de Gabriela Golder y Andrés Denegri, realizada en MUNTREF Caseros. Se expuso, además, en 2011 en la muestra *RE:VISIÓN. Errores de reproducción*, con curaduría de Jorge Zuzulich, realizada en la galería Arte x Arte.

Hacia una filosofía de la fotografía que en la era de las imágenes técnicas, las mismas son producidas según procesos preconfigurados a nivel tanto del *software* como del *hardware*, y que el hecho de que los usuarios desconozcan cómo funciona la “caja negra”, es decir, ese núcleo artefactual duro de producción de visualidad, genera que se reproduzca de forma acrítica el significado programado, la carga ideológica codificada en el comportamiento mismo de la máquina y en sus usos sociales asentados. En este caso, Schianchi deja al descubierto el dispositivo, dejando también al descubierto el desconocimiento por parte de los usuarios respecto de la mecánica y lógica de su funcionamiento. En este gesto, interpela al usuario sugiriéndole la necesidad de asumir una estrategia de desciframiento de estas partes constitutivas, originarias de la visualidad técnica y de su carga ideológica. Cabe destacar al respecto que existe una línea de indagación tecnopoética de fuerte impronta en Latinoamérica, que ha sido identificada como *low-tech* (Alonso, 2015). La misma implicaría, a nivel estético y matérico, el uso de materiales tecnológicos de fácil acceso, obsoletos o desechados, y a nivel procesual y conceptual, prácticas de desmantelamiento de la caja negra y de desviación crítica de los fenómenos tecnológicos hegemónicos. Esta obra se enmarca en tales parámetros: recurre al mismo dispositivo técnico-mediático que Videla utilizó para propagar su discurso, pero mediante la refuncionalización del aparato —manipulación y ensamble mediante— lo deja al descubierto, lo re-/de-construye. Pone al descubierto que la imagen también se produce y se codifica. La tecnología analógica permite así un tipo muy específico de operatoria sobre la imagen

En su dimensión objetual, la obra configura un ensayo acerca de las cualidades mismas de la memoria. Se presenta como una máquina de mnémica particularmente frágil: sin gabinete, el fragmento de historia que reproduce queda vulnerable al desgaste y la distorsión. La indeterminación de los errores técnicos que ocurrirán (saltos en el barrido, conexiones inestables, variación física de la cinta, etc.) no sólo discute el sentido común respecto de la tecnología como algo eficaz, exacto e infectible, sino que plantea una dimensión metafórica que alude a la memoria misma como algo no suturado, abierto, incluso defectuoso, expuesto a condicionamientos múltiples y al deterioro. Sentido que queda reforzado en el tratamiento que la pieza realiza del audio. En el video que se reproduce, el dictador al mando del gobierno *de facto* anunciaba:

[...] es justamente para asegurar la debida protección de los derechos naturales del hombre que asumimos el ejercicio pleno de la autoridad. No para conculcar la libertad, sino para afirmarla. No para torcer la justicia, sino para imponerla. [...] Utilizaremos esa fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la plena vigencia de la paz social. Con ese objetivo combatiremos, sin tregua, a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total aniquilamiento (Jorge Rafael Videla, Cadena Nacional del 24 de marzo de 1976)¹².

Sin embargo, la referencia a lo que será el plan sistemático de desaparición forzada de personas que implementará la dictadura no se escucha: la pieza, en vez del sonido original del discurso, emite una apenas audible interferencia que cobra la apariencia de un murmullo; a esta lejanía que pareciera dejar sentidos en el olvido se suma que la visualidad lluviosa, producto de la baja calidad del registro añejo sumada a las cualidades propias del soporte analógico, posee en sí

¹² [Desgrabado](#) del registro en video.

misma la potencia poética de remitir a un pasado ya lejano, confuso y estremecedor, que retorna. Existe un conjunto de análisis recientes que se han abocado a reconstruir las memorias de los militares y a pensar sus complejidades, tanto en el período dictatorial como en el post-dictatorial¹³. Indica Valentina Salvi (2016) en un trabajo sobre las últimas declaraciones públicas de Videla:

[...] el discurso oficial del régimen militar combinaba tres elementos: grandilocuencia y triunfalismo en torno a la lucha contra subversión; negación, relativización y puesta en duda sobre los secuestros de personas; y redundancia y reiteración de la viscosidad, peligrosidad y excepcionalidad del enemigo subversivo. [...] A partir de 1977, el silencio y la negación convivieron con la teoría de los excesos y de la guerra sucia en tanto estrategia institucional que buscaba, por un lado, anticiparse a posibles sanciones y, por otro lado, explicar algunas desapariciones que habían alcanzado trascendencia internacional [...] (Salvi, 2016: 106-107).

Prosigue la autora, en las apariciones en medios de comunicación que Videla hace transcurridos treinta años de concluida la dictadura, él mismo concederá la necesidad de “blanquear” lo sucedido. Sin embargo, sólo admitirá que los muertos están muertos y que la desaparición buscó ocultarlo: aquello que ya había sido evidenciado y documentado. Expone, así, argumentos escurridizos (lo que habría estado mal no es el exterminio ni el ocultamiento, sino sostener la figura del desaparecido tanto tiempo) que, en consonancia con su actitud en tiempos de dictadura, lo posicionan estratégicamente para evadir de nuevo la responsabilidad efectiva. En este sentido, aquel discurso que la obra de Schianchi expone resulta un documento histórico en el que él mismo asume la responsabilidad del “total exterminio” en su primer comunicado como presidente de facto. Que esté en silencio insta al espectador a hacer un esfuerzo de memoria para situar e identificar los inicios de una estrategia de acción represiva, que fue anunciada públicamente desde el primer día. Discute así el extendido sentido común acerca del desconocimiento de la sociedad civil.

En un comentario sobre la obra, desarrollado en una nota publicada en la *Revista Ñ* del diario *Clarín*, el crítico de arte y curador Alberto Giudici indicaba que la cara del dictador se iba borrando “como si la tecnología fuera una memoria regresiva capaz de hacer justicia”¹⁴. En la misma línea, Fernando García sostenía desde las páginas de la misma revista que “Es una venganza única: el dictador fascista traicionado por la misma tecnología que lo encumbró. Verlo apagarse, volverse arena electrónica es un éxito de nuestro tecno arte”¹⁵. Si bien esta perspectiva ofrece claves particulares para una primera lectura, omite que la obra talla su potencia expresiva en la evidencia de la fragilidad del recuerdo. De esta forma, más que proponer una ficción técnica que “hace justicia” borrando progresivamente un capítulo de horror en nuestra historia (lo que equivaldría a olvidarlo), el artista pareciera advertirnos acerca de la endeblez que tienen los recuerdos, y de los peligros que esto conlleva, a través de una analogía: si el dispositivo técnico falla, si el registro material se erosiona, entonces el recuerdo es incierto y las verdades aparentemente talladas en la retina, endebles. La obra plantea, así, una oportunidad para

¹³ Al respecto, cabe mencionar el trabajo *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, publicado por Claudia Feld en 2012.

¹⁴ Giudici, Alberto. *Clarín, Revista Ñ* (08/04/2006): 30.

¹⁵ García, Fernando. *Clarín, Revista Ñ* (20/05/2006): 32-33.

reflexionar sobre los mecanismos de la memoria y las cualidades del olvido como paso necesario para proteger el recuerdo de lo que juramos no olvidar.

CUERPOS (IN)DÓCILES

Hernán Khourián¹⁶ (La Plata, 1972) es un realizador audiovisual, investigador y profesor. Su obra *Subversion loop* (2016)¹⁷ es un video monocal de cuatro minutos de duración, en blanco y negro, con sonido estéreo, que recupera material del archivo de Canal 7: una conferencia de 1977 en la que Videla habla ante militares y empresarios y técnicos de la comunicación social. Allí, el dictador explicitaba lo que, para el gobierno de facto, era la guerra contra la subversión. Entre otras cosas, expresa:

Si decimos que la agresión--- que la subversión nos agrede, debemos interpretar que su agresión es también tan global como es global el fenómeno de la subversión. Y es justamente a través de esa agresión global que se pretende conculcar la libertad de los argentinos y cambiar su sistema de vida por otro a través de la intimación. [...] a través de los lavados de cerebro, a través de la confun--- de la confusión de nuestra juventud, de desapegarnos a eso que nunca debíamos habernos desapegado que son nuestros va-- nuestros valores tradicionales de familia, de patria, de dignidad. ¡Ésa es la subversión! Y ése es el flagelo contra el cual las Fuerzas Armadas luchan y pretenden ser comprendidas (Jorge Rafael Videla, conferencia de prensa del 17 de abril de 1977).¹⁸

En el transcurso de la alocución, el militar se va enfervorizando, va aumentando el ritmo de habla y trastabilla en reiteradas ocasiones (tal y como se marca en la cita); hasta tal punto se ve afectado, que llega a pedir disculpas a la audiencia por su “emotividad” que reconoce “producto de las circunstancias”.

El artista toma este material y compone un *décollage* del dictador, en el que se seleccionan los fragmentos que refieren a la subversión y explicitan el compromiso de las Juntas para exterminarla. En este sentido, al igual que la obra anterior, el artista señala que el plan represivo era constantemente ratificado, y de forma pública, por Videla. Pero además, el video consiste en un ensayo visual acerca de qué se muestra y qué se ve en la imagen; y acerca de cómo cambian los modos de ver, no sólo con el transcurrir del tiempo, sino también con las operaciones reconstructivas que el presente realiza con las evidencias del pasado. Para ello, recurre al archivo y toma una imagen estereotipada, socialmente reconocible: un discurso de Videla. Pero en ella, hurga en los intersticios, señala detalles, destaca gestos singulares (una oración en la que el

¹⁶ Khourián es Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de La Plata y Magister en Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Con una vasta producción audiovisual, se desempeña también como docente en la Universidad del Cine (FUC), Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

¹⁷ Se trata de una obra comisionada por la UNTREF para la exposición *Ejercicios de Memoria 2*, curada por Gabriela Golder y Andrés Denegri en el marco de la *3º Bienal de la Imagen en Movimiento* (2016), que tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) del MUNTREF, sede Inmigrantes. La misma no forma parte de su filmografía selecta, pero se integra a su colección privada.

¹⁸ *Desgrabado* del registro en video. Cabe destacar que el mismo día de esta conferencia, la Junta Militar había firmado una resolución por la detención ilegal de seis integrantes del grupo Graiver y la incautación de casi todos sus bienes. En efecto, lo comunica en esta conferencia. Por la noche, Clarín, La Nación y La Razón compraron Papel Prensa.

disertante tartajea, los exabruptos —cortes y subidas de tono— en su forma de hablar, el ímpetu con el que señala con el índice y mueve la mano, su particular cadencia del habla, etc.).



Suversion loop (2016), Hernán Khourían.

Foto: captura del video.

A diferencia de la anterior obra, este artista trabaja con material digitalizado y se sumerge en otra línea de exploración tecnopoética de gran tradición en Latinoamérica y muy extendida en la escena contemporánea: el videoarte. Aplica, así, la operación del *wipe*; es decir, toma recortes y fragmentos diversos —en este caso del mismo registro en video— y los ensambla en una única imagen. En palabras de Philippe Dubois, el *wipe* consiste en un tipo de mezcla de imágenes realizado sobre un mismo cuadro, que “a la vez encuadra y desencuadra, quita y agrega, subdivide y reúne, aísla y combina, destaca y confronta. Es una figura de la multiplicidad, como la sobreimpresión, pero por yuxtaposición, no por superposición” (2011: 40). Con estos procedimientos artístico-tecnológicos, el artista desarma (o aún, deconstruye) la mirada convencional sobre el dictador: genera un mural de fragmentos que se repiten —entran en *loop*—, destacando muecas, actitudes, ademanes, en la que se redescubren las formas de su temperamento (rigidez y violencia, sí; pero también balbuceos y vacilaciones), particularmente cuando pronuncia la palabra “subversión”.

En *Vigilar y Castigar*, Michel Foucault reconstruye los procedimientos por los que, desde la segunda mitad del siglo XVII, el soldado se convierte en algo que se fabrica:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder” [...] La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una 'aptitud', una 'capacidad' que trata de

aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta (2002: 141-142).

El poder trataría de organizar las multiplicidades, recorrería el cuerpo en cada uno de sus detalles para dominarlo, normalizarlo e imponerle un orden; el mismo estaría expuesto a una microfísica del poder, a técnicas de sujeción que tendrían como modelo corporal a la máquina. Los “cuerpos dóciles” serían así individualidades con cierta rítmica del tiempo incorporada —impuesta de forma externa a la orgánica—, en la que los gestos, convertidos en mera maniobra, estarían finamente organizados según una disposición total a su articulación con el trabajo (re)productivo, de acuerdo a un principio de no ociosidad. Así pues, ante una figura que responde por excelencia a la normalización de la anatomía, los comportamientos y las aptitudes por parte del dispositivo militar, como es Videla, el artista descubre esas áreas en las que el cuerpo de las emociones o, aún más, el cuerpo del goce, se desborda, encuentra líneas de fuga a la disciplina impuesta. En un documento que pareciera presentarse como una evidencia transparente, el artista demuestra que no se ha visto todo: desarma el registro en fragmentos y, en el juego de yuxtaposiciones y repeticiones, compone una nueva imagen en la que lo que es visto siempre igual se muestra distinto. La figura representativa por antonomasia del aparato represor se singulariza: se señala al hombre, al sujeto, específicamente a Jorge Rafael Videla; y en él, al dispositivo militar (sus cualidades imperativas, violentas, autoritarias, jerárquicas) introyectado, operando. Ambos aspectos, en un juego de tensiones, pugnas y negociaciones desbordantes.

VIDELA COMO PARADIGMA

Como hemos visto, a lo largo de las últimas décadas, la producción artística se ha interesado por la representación de figuras militares, develando no sólo las tramas de poder, corrupción, violencia y crueldad que articulan sus sistemas jerárquicos e imperativos, sino también algunas señas patéticas de su cultura institucional y el desempeño individual de sus miembros, que expresan aspectos también reprimidos, silenciados y negados al conocimiento público. En este sentido, esta producción estética no sólo permite abordar aspectos ominosos de aquel pasado reciente sino, también, precisar cómo el mismo presente define los conceptos con los que piensa a sus perpetradores y las formas visuales con las que vuelve operativa su memoria.

En nuestro caso, las obras tecnopoéticas contemporáneas han decidido articular procesos de representación social del dictador mediante la figura emblemática de Videla. Ahora bien, llegados a este punto resulta oportuno interrogarse por qué, entre todos los militares y genocidas del período, ambos artistas escogen a la figura de Videla. Una primera aproximación advierte que se trata de una figura de gran visibilidad pública desde el primer momento, la cara y la voz responsable de aquel Primer Discurso por Cadena Nacional mediante el que se daba formalmente inicio a la Dictadura Militar que quedaría a su cargo. Se trata del mayor responsable del plan sistemático de persecución y exterminio que durante este período se impulsó. Pero a lo largo del tiempo, son sus propias expresiones públicas, basadas en el ocultamiento, la negación y la intriga, las que hacen cristalizar en él las lógicas siniestras del terrorismo de estado.

Siguiendo trabajos de Valentina Salvi (2016) y Claudia Feld (2016), es posible distinguir que desde los primeros años de la dictadura existieron microfisuras y disputas en el interior de la

institución militar, respecto de cómo abordar públicamente las características del plan represivo. Mientras que algunas facciones consideraban, por ejemplo, que debían confeccionarse listas de detenidos (no tanto así de muertos), el núcleo duro del discurso oficial optó por esparcir la incertidumbre y sostener la negativa a identificar víctimas y responsables. Esto les permitía evadir acusaciones y negar la sistematicidad y masividad de la represión; pero además, retomando a Calveiro (2014), les permitía diseminar el terror en la sociedad como estrategia de normalización y disciplinamiento. Videla será quien defina en 1979 al desaparecido como “una incógnita”, “ni muerto ni vivo”¹⁹; pero incluso en el marco del Juicio a las Juntas continuó en esta línea, afirmando que las desapariciones eran “una entelequia” y “una presunción”²⁰. En este sentido, se entiende que su figura puede ser comprendida como caso paradigmático en la que cuaja la lógica ominosa del accionar represivo de la dictadura.

De acuerdo a los desarrollos de Agamben, el paradigma es una forma de conocimiento que no es ni inductiva ni deductiva, sino analógica (no va de lo particular a lo general ni de lo general a lo particular, sino que se desliza de singularidad en singularidad, mostrando en cada caso la ejemplaridad de una regla general que él mismo debe establecer). El paradigma neutraliza, además, las dualidades sincronía/diacronía y ejemplaridad/singularidad; en un cruce entre ellas, se trata de “un objeto singular que, valiendo para todos los casos de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye” (Agamben, 2010: 24). De acuerdo a esta conceptualización, la figura del dictador pareciera operar en el imaginario de las obras analizadas —y ellas, como develadoras de un imaginario social extendido, respecto de su figura²¹— en tanto elemento del orden dictatorial que “suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad” (Agamben, 2010: 15), devendría paradigmático. En ambas obras, más que una operación de sinécdoque particularizante en la que el autoritarismo dictatorial (o la dictadura en su conjunto), sería representado por un elemento de ella (la figura singular de Videla); se plantearía, entonces, un tratamiento desde lo paradigmático. Este tratamiento es el que permitiría, a la vez, resolver las mentadas paradojas inherentes a la idea de representación artística de los pasados traumáticos.

Como notara Graciela Silvestri (2000), en el campo de la representación artística se daría una tensión entre los dos polos que Todorov designa como “memoria literal” y “memoria ejemplar”. De acuerdo con el autor, la primera consiste en aquella memoria única e intransferible, dirigida por la necesidad simbólica de recuperar la singularidad de los hechos y las historias de

¹⁹ Término utilizado en una [conferencia de prensa de 1979](#), en respuesta a una pregunta del periodista José Ignacio López acerca de una mención del entonces papa Juan Pablo II respecto de los desaparecidos y detenidos sin proceso.

²⁰ Tomado de Valentina Salvi (2016). La autora sostiene que “la noción de presunción tiene una doble significación, designa tanto una creencia hecha con conjeturas que no se pueden comprobar y como aquello que la ley da por cierto si no hay prueba en contra. Esta doble significación de la noción de presunción connota el gesto perverso de la desaparición: dar por probado que la desaparición no se puede probar” (Salvi, 2016: 110).

²¹ Este trabajo comparte el presupuesto de que las obras de arte son documentos históricos útiles para comprender fragmentariamente aspectos mayores del imaginario social. En este sentido, es posible considerar que parte de esta elección que hacen los artistas de Videla como dispositivo específico de representación puede deberse a que en la misma sociedad existe cierta percepción de este dictador como figura paradigmática de la dictadura militar en su conjunto (y de la tradición autoritaria y represiva, de hondo calado en nuestra historia, que la misma renueva y profundiza).

vidas concretas implicadas; la segunda, enmarcada en el paradigma de la justicia y orientada a la construcción de una historia colectiva, implica un alto nivel de abstracción y poder alegórico a transferir a las próximas generaciones (Todorov, 2000). Como numerosos trabajos lo han indicado, estas aporías enlazadas a los procesos de memoria resultan fuertes desafíos para la representación estética. En nuestros casos de análisis, ambas obras comparten el hecho de que el registro audiovisual tiene un valor testimonial, una potencia referencial radical: la figura de Videla no se *representa*, sino que se *presenta* en la imagen. Y mediante su tratamiento como paradigma, ambas producciones resolverían una síntesis entre los dos aspectos —literal y ejemplar— de la memoria; pero además, sortearían la elección entre los dos regímenes de representación de “lo inimaginable” que George Didi-Huberman (2004: 50) destaca; a saber, el historicismo (que se afana por reconstruir los hechos desestimando las especificidades formales de la imagen) y el esteticismo (que tiende a ignorar las singularidades concretas de la historia). La figura de Videla, así, cumpliría con la condición de reunir el caso singular y el caso ejemplar, a la vez, del autoritarismo y la ominosidad dictatorial llevados a su máxima expresión. Funcionaría, así, como figura paradigmática del terrorismo de estado.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo se han recuperado un conjunto de antecedentes artísticos que, desde los años '60 hasta la actualidad, han abordado críticamente los regímenes militares que asediaron la historia de nuestro país, mediante la representación de sus figuras jerárquicas. En el arco de las caracterizaciones que estas producciones han desplegado, se descubren personalidades atemorizantes y siniestras, cuyos cuerpos e insignias refieren a la estructura disciplinaria del poder marcial. La videoescultura de Alejandro Schianchi, *Sin Título* (2006), pareciera retomar cierta severidad y ánimo reflexivo de tales producciones. Pero además, también se registran otros antecedentes en los que se indaga en elementos gestuales que —incluso en escenarios de la mayor formalidad y ostentación de jerarquía— descubren desbordes pasionales. Estas señas del grotesco operan en la imagen como espacios de apertura, puntos de fuga a través de los que los artistas —entre la denuncia y la caricatura ominosa— revelan, entre los dictadores y otros miembros de las fuerzas represoras, algunas notas de patetismo, brutalidad e indecencia. El video monocal *Subversion loop* (2016), de Hernán Khourián, pareciera inscribirse en esta otra tendencia. De esta forma, las artes tecnológicas contemporáneas vienen a sumarse a una secuencia de imágenes que, desde hace ya hace más de medio siglo, vienen disputando el sentido socialmente construido de la imagen tradicional del militar: elementos ocultos, silenciados, invisibilizados son evocados o denunciados —directamente o mediante el humor— y nuevos sentidos alternativos acerca de la cultura militar y su intervención en la vida política del país emergen. Los potenciales de repudio al autoritarismo, a la voluntad represora y a la ilegalidad de su accionar pujan por construir otros trayectos de memorias y otras visualidades desde las cuales formalizar nuevos sentidos.

La figura del militar resulta, entonces, un dispositivo de representación visual con una historia ya desplegada. Sin embargo, el herramental tecnopoético, como hemos visto, permite a la contemporaneidad trabajos específicos. En primera instancia, vale subrayar que los registros audiovisuales de los discursos del dictador, lejos de representarlo, lo presentan. A diferencia de las obras de pintura o dibujo que se toman como antecedentes, en las que cada figura representada

evoca de forma general a la institución militar en su conjunto (en general, las mismas presentan una figura pero no identifican a personalidades específicas), el registro audiovisual tiene un valor indicial muy superior, que señala la particularidad inapelable de la figura de Videla. Sin embargo (a diferencia, por ejemplo, de las acciones del GAC en los escraches, en los que el señalamiento de cada represor se dirigía a aplicar un castigo social donde no operaba el judicial), el tratamiento paradigmático de su figura implica que su singularidad se ha vuelto indiscernible de su ejemplaridad: él mismo es el caso que remite alegóricamente al dispositivo militar en su conjunto, a la matriz política autoritaria y represiva, a las lógicas ominosas desarrolladas durante el terrorismo de Estado.

Ahora bien, es preciso destacar también que, ante el archivo, cada obra impone una estética tecnológica propia: en el caso del dispositivo analógico, se destaca la erosión del video contenido en la cinta magnética; en el caso de video (y su soporte digital), se subrayan el montaje vertical y fragmentación de la imagen. Vinculadas, así pues, en la ya desarrollada secuencia histórica de imágenes, las obras artístico-tecnológicas renuevan los lenguajes mediante los cuales abordar el terror dictatorial y el horizonte de sus sentidos posibles.

El tratamiento de la figura de Jorge Rafael Videla en el terreno de las tecnopoéticas pareciera así revelador de algunas operatorias anamnéticas específicamente contemporáneas. En primera instancia, señala un presente que tiene la conciencia o el registro claro de una discontinuidad histórica, de una interrupción inédita (de las garantías constitucionales, del orden democrático y de ciertos pactos básicos de posibilidad de vida en común) que viene a traer el plan siniestro de represión, que se instala con el golpe de Estado que Videla lidera. Desde el tiempo presente, es posible observar que toda la intriga y la confusión sembrada por medio del suministro de información parcial y en hábiles cuotas y toda la verdad que en sus apariciones públicas fue revelada a medias hicieron cristalizar en su figura una función paradigmática que estas obras modulan en su intento de tramitar, mediante ejercicios de memoria, la lógica ominosa del terrorismo de Estado.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2010). “¿Qué es un paradigma?”. Agamben, Giorgio (aut.). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama: 11-44.
- AGAMBEN, Giorgio (2014). “¿Qué es un paradigma?”. Agamben, Giorgio (aut.). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo: 5-26.
- ALONSO, Rodrigo (2015). *Elogio de la Low-Tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna editores.
- BRUZZONE, Gustavo y Longoni, Ana (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CALVEIRO, Pilar (2014). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2009). “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”. Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós: 337-361.
- DELEUZE, Gilles (1990). “¿Qué es un dispositivo?”. Deleuze, Gilles (aut.). *Foucault, filósofo*. Buenos Aires: Gedisa Editores: 155-163.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona/ Buenos Aires/México: Paidós.
- DUBOIS, Philippe (2001). *Video, Cine Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- FELD, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- FELD, Claudia. “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”. *Aletheia* 1, 1 (2010): 1-16.
- FELD, Claudia (2013). “La representación televisiva de los desaparecidos: del ‘Documento Final...’ al programa de la CONADEP”. Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coords.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba: 257-276.
- FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Trillas.
- FOUCAULT, Michel (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUASCH, Anna María. “Los Estudios Visuales. Un estado de la Cuestión”. *Arte e Investigación* 10, 5 (2006): 10-14.
- JASSO, Carla (2008). *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KOZAK, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

- LONGONI, Ana (2010). "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos". Crenzel, Emilio (comp.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos: 35-57.
- MACHADO, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- MARTIN, Nadia (2019). *Memorias de la desaparición en el arte tecnológico (2001-2016)*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires. Inédita.
- MOXEY, Keith. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 1 (2003): 41-59.
- RICHARD, Nelly. "Memoria, fotografía y desaparición: dramas y tramas". *Punto de vista* 68 (2000): 29-33.
- SALVI, Valentina. "Rostros, nombres y voces. La figura del represor en los dispositivos memoriales de la ex ESMA". *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 2 (2014): 102-121.
- SALVI, Valentina. "'Entelequia', 'enmascaramiento' y 'disimulo'. Las últimas declaraciones de Videla sobre los desaparecidos (1998-2012)". *Rúbrica Contemporánea* 5, 9 (2016): 103-122.
- SILVESTRI, Graciela. "El arte en los límites de la representación". *Punto de Vista* 68 (2000): 18-24.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- USUBIAGA, Viviana. "El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura". Actas del "I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A: Poderes de la imagen" (Buenos Aires, 2001).