

“Acerca de los diferentes usos del archivo en las nuevas narrativas del pasado reciente en Argentina”.

Magalí Haber.

Cita:

Magalí Haber (2011). *“Acerca de los diferentes usos del archivo en las nuevas narrativas del pasado reciente en Argentina”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/189>

Testimonio y legibilidades de la imagen

Magalí Haber

FSOC-UBA/IIGG/CONICET

magalihaber@yahoo.com.ar

La ponencia parte de la sospecha de que durante la última década surgieron una serie de producciones artísticas críticas de determinados mecanismos de reproducción de la memoria del pasado reciente argentino. A partir de la exploración en las formas narrativas plantean cierto abordaje de los objetos o de las imágenes pasadas ya no desde la pregunta por la posibilidad o imposibilidad de la representación sino acerca de su legibilidad. Montando elementos de archivo -ya sean fotografías, relatos, expedientes judiciales, testimonios u objetos cotidianos- con métodos narrativos presentes parecerían algunas veces abrir el pasado a nuevas interpretaciones y otras a señalar vacíos o puntos de divergencia entre formas antiguas y actuales de experiencia.

PASADO RECIENTE – MEMORIA –TESTIMONIO

La figura del testimonio funcionó en mi proyecto de tesis doctoral como articuladora de un conjunto de interrogantes acerca de las representaciones del pasado reciente argentino. Dentro de tal categoría incluía una serie de discursos heterogéneos como novelas, películas, obras de teatro, muestras fotográficas, relatos testimoniales jurídicos o extra-jurídicos, testimonios orales y escritos sobre el funcionamiento de los campos de concentración y polémicas sobre la lucha armada. Al mismo tiempo, el testimonio surgía en la interioridad misma de aquellos discursos que se pretendía analizar e instalaba la pregunta acerca de sus diferentes usos. Ante la amplitud del tema y objetos propuestos en el proyecto original decidí circunscribirme, para mi tesis de maestría, a producciones estéticas que llamaban mi atención por caracterizarse por una valiente impronta de presente. Esta “valentía” e “impronta de presente”, quizás se podría definir como una puesta en juego y rearticulación de las formas heredadas en que los mitos, ficciones e imaginarios circularon hasta entonces. Supone, en palabras casi benjaminianas, la revolución o transformación funcional de los dispositivos y técnicas presentes -el cine, la fotografía, el teatro, la literatura, el testimonio, etc.- como de las representaciones mismas del pasado¹. Según Derrida la apertura del porvenir involucra una “*transformación de las técnicas de archivación, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de cifrado y traducción de marcas.*” (Derrida, 1994: s/p).

La pregunta de investigación fue desplazándose, entonces, hacia los modos de (re)producción de la memoria del pasado reciente argentino pero; atendiendo a aquellas narrativas que salvan el pasado, en palabras de Benjamin: “*no respecto al descrédito o al desprecio en el cual se lo tiene*” sino respecto de un modo determinado de su transmisión. Inquietud, por lo tanto, por las tradiciones o herencias, donde el

testimonio comienza a ser pensado ya no sólo como un dispositivo paradigmático de la articulación y desarticulación de una verdad -externa al enunciado- al enfrentar al sujeto con lo irreductible e intransmisible de toda experiencia; sino también como una técnica heredada, puesta a jugar en la interioridad misma de aquellos discursos testimoniales.

El testimonio, técnica que se remota a la Edad Media, surge a partir del encuentro de dos figuras del derecho: la indagación y el delito flagrante. A partir de entonces, se comienzan a tratar actos que ya no necesitan estar en el campo de la actualidad, lográndose así una:

“nueva manera de prorrogar la actualidad, de transferirla de una época a otra y ofrecerla a la mirada, al saber, como si aún estuviese presente. Esta inserción del procedimiento de indagación reactualizado, haciendo presente, sensible, inmediato, verdadero, lo ocurrido, como si lo estuviésemos presenciando, constituye un descubrimiento capital” (Foucault, 2008: 86).

Tal tipo de establecimiento de la verdad, que consiste en la actualización de hechos de “un pasado” a “un presente” a través de la indagación de aquellos que experimentaron -vieron, escucharon, etc.-, no sólo se limitó al campo del derecho sino que se extendió a otros dominios de saber y prácticas sociales haciendo posible, entre otros acontecimientos, aquello que denominamos verdad histórica. De los encuentros y proliferaciones del testimonio en prácticas como el cine, el teatro, la literatura y la fotografía emergieron nuevos usos, tanto del testimonio como de aquellos dispositivos, que los abrieron al porvenir. Esta apertura al porvenir irrumpe a partir de un trabajo arqueológico, es decir de un *“futuro que se complica en un pasado”* (Agamben, 2009):

“Sólo en este punto el pasado no vivido se revela como lo que era: contemporáneo del presente, y de este modo deviene por primera vez accesible, se presenta como ‘fuente’. Por esto la contemporaneidad, la co-presencia con el propio presente, en tanto implica la experiencia de algo no-vivido y el recuerdo de un olvido, es rara y difícil; por esto la arqueología, que se remonta más acá del recuerdo y del olvido, es la única vía de acceso al presente” (Agamben, 2009: 142)

La otra persistencia que me acompañó a lo largo del proyecto tuvo que ver con el problema de la representación. Este abordaje que atraviesa varias disciplinas como la epistemología, la teoría estética, la ética, la historiografía y la lingüística arribando a las oscuridades de la ontología ayudó a delinear -tras una serie de conferencias dictadas en 1990 y recopiladas por Friedlander en el libro *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*- un marco interpretativo posible para el análisis de como sostiene Kaufman -en su prólogo a la edición castellana del libro- “un tema de tan ardua delimitación”ⁱⁱ. Sin embargo, el autor señala que aquello que le es “indefectiblemente exclusivo (...) que constituyó una novedad radical y que no volvió a repetirse” fue que, en palabras de Lyotard:

“(...) seres humanos dotados de lenguaje fueron colocados en una situación tal que ninguno de ellos puede ahora informarnos sobre lo que fue dicha situación. La mayor parte de ellos ha desaparecido y los sobrevivientes hablan rara vez del asunto. Cuando

lo hacen, su testimonio se refiere sólo a una ínfima parte de esa situación. ¿Cómo saber que esa situación misma existió? ¿No será el fruto de la imaginación de nuestro informador? O bien la situación no existió como tal, o bien existió y entonces el testimonio de nuestro informador es falso, pues bien éste debería haber desaparecido o bien debería callarse, o bien, si habla, no puede atestiguar más sobre la experiencia singular que él mismo tuvo, y además falta establecer que esa experiencia era un componente de la situación consideradaⁱⁱⁱ

Hoy no nos ocuparemos de nuestras profundas discrepancias con el planteamiento de Lyotard, simplemente nos gustaría que se retenga cómo el problema de los límites de la representación y, agregaríamos de la representación de tales límites, se vinculó desde sus inicios estrechamente con lo que son interpretados como los límites del testimonio. Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo* presenta la polémica que mantuvo con Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux^{iv} en la que cuestiona el argumento de la irrepresentabilidad o del inimaginable estético; argumento que en el caso del holocausto, funcionó como mandato de no representar y condena a priori de toda obra o imagen representativa. En tal sentido, sólo las obras conceptuales o los llamados “monumentos de memoria”^v son considerados éticos; es decir no barbarizantes, no obscenos y no fetichizantes. Este planteo, en su fanatismo iconoclasta, niega, ante la imposibilidad de una representación total del mal radical, cualquier representación o abordaje parcial del acontecimiento. Se podría incluso arriesgar que en tal uso de la teoría lacaniana y definición de lo irrepresentable lo Real en lugar de señalar un límite a la pretensión imperialista del lenguaje funciona como meta-lenguaje o formalismo abstracto que se queda en la repetición y explicación de los esquemas de la teoría de Lacan. Allí las obras no funcionan más que como ilustración y la teoría adquiere un rol policíaco al trocarse criterio evaluador *a priori* tanto de la calidad artística y ética de las obras así como de aquellas dignas de atención o análisis crítico. Didi-Huberman señala que:

“‘Inimaginable’ es una palabra trágica: se refiere al dolor intrínseco del acontecimiento y a la dificultad concomitante de ser transmitido. Wajcman, después de otros, ha hecho de ello una ‘tesis no revisable’: desde entonces, la palabra se refiere al estatuto ontológico, a la ‘pureza’ de acontecimiento” (Didi-Huberman, 2004: 99).

Frente a esta actitud el título *Imágenes pese a todo* reivindica la posibilidad de “saber algo específico a partir de algunas imágenes” ya que:

“Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje.” (Didi-Huberman, s/f).

“Un impulso, una pasión, un movimiento que vuelva a poner estas imágenes en juego, las aventure entre nosotros, las haga rodar en nuestros circuitos significantes. En definitiva, hace falta que las imágenes se monten con otras imágenes, con otras asociaciones (Holocausto- Auschwitz, o bien fábrica-campo, trabajo forzado-exterminio, etc.), con palabras, cifras, fechas, con otros signos, otras representaciones, para que la huella, quizás, nos haga una señal.” (Comolli, s/f)

Este tipo de conocimiento podría ser considerado sucesor del paradigma indicial o sintomático que, según Carlo Ginzburg, modeló desde la década 1870-80 a las ciencias sociales. Tal método, que tenía como base a la sintomatología y a la adivinación, se basa en la lectura de hechos inaccesibles a la experiencia directa a través de mínimos indicios reveladores de hechos más generales, haciendo uso de la intuición y de sentidos como el tacto, el gusto y el olfato. Esta aproximación a lo real del pasado reconoce la existencia de una verdad histórica sólo que considera que el conocimiento de la totalidad no es directamente accesible:

“(...) Serra sabía lo que era la erudición. Su incisiva crítica no oponía artificialmente las narraciones históricas a la sustancia de la que están hechas. Mencionaba todo tipo de relatos: toscas cartas de soldados a sus familias, artículos de periódicos escritos para complacer a un público lejano, informes de acciones bélicas garabateadas con apuro por un capitán impaciente, informes de historiadores plenos de supersticiosa deferencia hacia todos esos documentos. Serra tenía profunda conciencia de que todos esos relatos, sin importar cuán directo fuera su carácter, siempre tienen una relación altamente problemática con la realidad. Pero la realidad (“las cosas en sí”) existe.

Serra rechazaba explícitamente las actitudes positivistas. Pero sus observaciones nos ayudan a rechazar también una perspectiva que mezcla al positivismo con el relativismo: la ‘investigación histórica ‘positiva’ basada en una lectura literal de la evidencia, por un lado, y las ‘narraciones históricas’ basadas en interpretaciones figurativas, incomparables e irrefutables, por otro” (Ginzbug, 2007: 154-155).

Como se dijo más arriba, si bien tal paradigma no renuncia a la idea de totalidad y de verdad histórica, su diferencia está en que no concibe al pretérito o a los acontecimientos sociales como esencias u objetos inertes a los que sería posible aproximarse sin que afecten y sean afectados por procesos interpretativos de actualización. Aún así, el trabajo interpretativo mantiene sus límites, no es infinito; cualquier aproximación a lo real no es igual de justa ya que existen “zonas privilegiadas” ó, en palabras de Althusser, núcleos o sobredeterminaciones sintomáticas.

En términos benjaminianos, la imagen dialéctica, es decir, la comparecencia entre el pasado y el presente tiene la índole del salto o de la rememoración, ya que para que un acontecimiento sea efectivamente pretérito no ha de haber continuidad con el presente que lo rememora, ya que sino se trataría meramente de un “pasado presente”. La actualización del pasado involucra discontinuidad, se constituye en un campo de fuerzas de confrontación o polarización de hechos históricos. Sin embargo, más pertinente que hablar de pasado y presente resultan las categorías de *lo sido* y *lo actual*. Esto se debe, a que acontecimientos ocurridos en el pasado podrían ser claramente reconocibles y comprensibles para el ahora en tanto estarían formando parte de la configuración presente. La genuina experiencia histórica sería aquella que súbitamente se ve interrumpida por una imagen que detiene el curso habitual del sentido y su lectura produce una conmoción en el pensamiento. Si el pasado en la rememoración es ocurrencia invasora del presente como señala Oyarzún, la crítica atañe también a una noción de conciencia fuerte y soberana de sí misma y de sus objetos. Lo sido, por lo tanto, no puede considerarse inmóvil y a disposición sino

peligroso; activo en la lucha histórica y capaz de poner en crisis tanto a los poderes vigentes como a la identidad del intérprete o sujeto del conocimiento.

“la marca histórica de las imágenes no sólo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobretudo que no consiguen ser legibles (Lesbarkeit) hasta una época determinada. [...] La imagen que es leída –quiero decir la imagen en el Ahora de lo conocible- lleva en el grado más elevado la marca del momento crítico, peligroso, que está en el fondo de toda lectura” (Benjamin, s/f)

El método hermenéutico que propone Benjamin, que desplaza al método historicista de la empatía, es el de la rememoración. Su estructura no es la de la temporalidad sino la de la detención –producida por un proceso de actualización-. El materialista histórico se acerca a los “objetos” experimentalmente, montando entre sí materiales que a simple vista pueden resultar heterogéneos o fragmentarios. Así, de la constelación de dos imágenes surge a modo de relámpago la imagen dialéctica, cuya estructura es la del recuerdo. La constelación ofrece un modelo que señala un tipo de afinidad e instrucciones para su manipulación. En la interpretación astrológica:

“La constelación estelar expresa una unidad característica, por lo que la índole de los planetas individuales se reconoce de acuerdo a sus respectivos efectos sobre la constelación” (Benjamin, 2001a: 86).

“La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centellante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajera a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera ser que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo” (Benjamin, 2001a: 87)

A partir de los desarrollos de Freud en *La interpretación de los sueños*, acerca del funcionamiento del aparato psíquico, es posible pensar en sucesos que se constituyen como tales en una segunda instancia; acontecimientos que la primera vez que ocurren dejan una huella mnémica ya que, dada su índole traumática, no pueden ser incorporados a la experiencia. Éstos ingresan a la historia o son reconocidos cuando una “repetición” de la situación reclama trazar su genealogía. En tal sentido, lo rememorado es una causa-efecto; es decir, se sabe producida como causa ulteriormente, a partir del trabajo interpretativo.

“La situación, y más incluso el acontecimiento, el hecho, como subraya Jean-François Chevrier, pueden originar el documento. Pero esta huella no puede sino revelarse como documental a posteriori, años después. La huella está ahí, pero lo que en ella podría documentar permanece oculto, enterrado, escondido”. (Comolli, s/f)

Esta inversión de la relación causa-efecto da cuenta de, como dice Benjamin, la gravitación de los pesos del presente sobre la interpretación del pasado. La redención depende de que, a pesar de su fugacidad, el recuerdo pueda ser aferrado. Citando a Benjamin en *El Narrador*: “‘Nadie’, dice Pascal, ‘muere tan pobre que no deje algo tras de sí’. También, ciertamente, recuerdos –sólo que éstos no siempre encuentran un

heredero. El novelista toma a su cargo este legado, y raras veces sin honda melancolía” (Benjamin, 2008: 81)

Si desde los juicios de Nüremberg asistimos, en palabras de Huyssen, a un “boom de la memoria” podríamos agregar, entonces, que también; y a partir de ese mismo instante, al problema de la legibilidad de las imágenes. Como relata Comolli, las imágenes tomadas en los campos de concentración por soldados británicos en el momento de la liberación permanecieron guardadas y olvidadas durante tres décadas. Hasta entonces los acontecimientos que tuvieron lugar entre 1939 y 1945 eran pensados en los términos, hoy más clásicos, de la guerra. Lo acontecido recién fue pensado como genocidio, crimen de lesa humanidad, holocausto o shoá, a partir del desplazamiento provocado por el encuentro entre una nueva configuración política internacional (más globalizada), los juicios de Nüremberg que dieron lugar a un cambio en el corpus de legislación internacional, la recuperación de una serie de imágenes olvidadas, y la atención de esta temática por nuevas tecnologías o formas archivísticas como el cine, la fotografía y sus sub-géneros o procedimientos.

“Fue necesario que pasaran treinta y tres años desde la culminación del Holocausto para que dos miembros de la CIA (!) se sintieran impelidos a leer lo que no había sido leído, a escribir unas palabras frente a las huellas. Es necesaria una mirada humana para leer la huella registrada por una máquina, pero ni siquiera esa mirada basta.” (Comolli, s/f).

Shoshana Felman, refiriéndose al holocausto, sugiere que el arte funciona como medio que expande la capacidad de ser testigos. Ante tal tipo de acontecimientos habría una imposibilidad en la interpretación y elaboración de la experiencia ya que, como el acontecimiento aniquiló el recurso a la corroboración de lo visto a través de la conmensurabilidad entre modos de ver divergentes, impidió la conformación de un modo de ver y de percepción social (Felman, 1991). Ó, en términos de Collingwood-Selby:

“Hay historia porque lo que ya ha acontecido no ha terminado ni puede terminar de acontecer; su inscripción definitiva sigue pendiente, y es justamente eso aún pendiente lo que vuelve, bajo otros modos y sobre otras superficies, a inscribirse provisional y espectralmente en el presente” (Collingwood-Selby, 2009: 148)

La propuesta de Felman permite pensar a las obras de arte como testimonios -más allá de los testimonios que puedan incluir en su interior- y como espacios hospitalarios de escucha y de juego con el pasado. Si tomamos la definición de experiencia de Agamben: la experiencia es incompatible con la certeza, ya que una experiencia calculable pierde su autoridad; agregaríamos que habilitan hacer una experiencia *con* y *del* pasado que consiste en una suspensión del ahora por lo sido ó; en una detención súbita de los sentidos del presente. Cabe resaltar que, así como la percepción del acontecimiento pretérito permanece pendiente debido al aniquilamiento del recurso a la corroboración social de lo visto este trabajo rememorativo no debe ser entendido en

términos individuales sino sociales. La verdad misma del testimonio exige y depende de su dimensión social:

“El testigo es el que vio, escuchó, estuvo presente, y hoy está dispuesto a decir. Hoy, ese testimonio (...), exige una condición de posibilidad previa: que la presencia del habla actual del testigo sea una acción social compartida, que exista un marco simbólico que configure el espacio que espera y concede un lugar a esa palabra. Sin este consentimiento de estructura, lo que se llama ‘verdad’ no tiene posibilidades” (Jinkis, 2009: 78).

En una segunda instancia, su dimensión político-social abarca el punto de vista del “espectador”, que asisten y participa a la experiencia de la apertura del inconsciente político. Terry Eagleton definió a la obra literaria como la condensación de materiales heteróclitos: fenómenos lingüísticos, materias primas sociales y psicológicas, fantasmas, fragmentos de saberes, tópicos de sentido común y de literatura pasada. Como señala Macherey, esos materiales heterogéneos son sociales e históricos, ya que llevan las huellas de antiguas luchas, incompatibilidades entre experiencias, unidades psicológicas, formulaciones de género, estilo, etc. A partir de una lectura alegórica, detectando restos fragmentarios y dispersos, sería posible producir nuevos sentidos que reconfiguren modos de ver, de sentir y de pensar.^{vi}

En *Mi vida después*^{vii} voces pretéritas almacenadas en aparatos ya vetustos, rememoración de relatos familiares y recuerdos de la infancia sobre los ‘70, fotografías, objetos personales, cartas, expedientes judiciales y sobretodo ropa o *prendas* de diferentes temporalidades se montan para crear imágenes que habiliten una escucha de los ecos del pasado. Los diferentes montajes de los materiales que se van realizando a lo largo de la obra se suceden a partir de la mezcla de elementos de la fotografía, el video, la escritura y por supuesto del teatro. Este tipo de acercamiento experimental a la realidad y a las situaciones cotidianas, como decía Benjamin del teatro épico, afloja sus articulaciones a través de la búsqueda de formas técnicas expresivas renovadoras. En estos casos, el lugar de cada elemento queda establecido al final de la obra. Nos hallamos así ante un tratamiento que, en palabras de Lacapra, no parte de “sentidos ya ganados a los objetos” o, en las de Adorno, no trata a la realidad “con intenciones probatorias”. Este tipo de encuentros u obras intervienen no sólo sobre los objetos, sino que abren a estos mismos dispositivos hacia nuevos usos y funciones. A continuación intentaremos fracasar lo menos posible en la traducción de una de las imágenes de la obra que sugirió algunas de estas reflexiones.

Collingwood-Selby define a la fotografía como medio que se cancela a sí mismo para ofrecer la prueba tangible e irrecusable de la presencia de lo que alguna vez fue. Allí testimonio, inscripción y archivo trabajan a favor del retorno memorable de lo que ha sido ya una única vez:

*“No es el **pretérito** en **su preterición**, el **ya no ser** y el **no ser todavía** de lo inolvidable-inmemorial, lo que esta ‘memoria’ fotográfica se dispone a reconocer en y para la historia, sino más bien el pasado en y como su propia presencia y presentación”* (Collingwood-Selby, 2009: 216-217)

En y *Después de Mi vida después* la fotografía ya no puede seguir siendo caracterizada tan fácilmente como pura presencia de lo sido tal cual fue. En una de las escenas, una fotografía de la madre de Liza Casullo, trabajando en un noticiero junto a César Masetti, es proyectada sobre una pantalla. A continuación la hija se disfraza con ropa casi idéntica a la que lleva la madre y sitúa su cuerpo en el lugar exacto en el que se proyecta el de la madre. Luego, a estos dos estratos se superpone un tercero; liza sostiene delante de su rostro las hojas que leía hace un rato de las noticias de la época de la fotografía y sobre éstas aparece proyectada nuevamente la imagen de la cara materna. Estos acontecimientos imaginales -imposibles de describir con palabras- establecen nuevas relaciones entre espacio, tiempo y cuerpo.

Según Collingwood-Selby la fotografía le brindó un modelo a la historia más adecuado que el de la escritura para pensar la relación del presente con el pasado ya que le brindó una solución para superar el problema entre el testimonio del tercero – desafectado, desinteresado que ve lo que les pasa a otros- y el del sobreviviente –que vivió lo ocurrido en carne propia-. La empatía pretende cancelar la distancia que torna imposible el testimonio del tercero para dar con el hecho despojado de la parcialidad y pasión del sobreviviente, superando la distancia entre prueba y testimonio:

“El único testigo realmente válido para la historiografía historicista sería aquel capaz de ofrecer un testimonio tan imparcial como el de un tercero y a la vez tan cercano a los hechos como el de un sobreviviente (...) tendría que ser a la vez un testis y un superstes, una prueba –en el sentido jurídico del término- viviente de lo ocurrido (Collingwood-Selby, 2009: 210)”

Resulta sugerente tras todo lo señalado hasta aquí seguir indagando en los efectos de estos acontecimientos imaginales ¿sería posible afirmar que estas imágenes liberan a la fotografía y al testimonio de sus funciones habituales? Alguna de sus consecuencias fue, por ejemplo, que a partir del testimonio que ofrece Vanina Falco, en la obra teatral, la justicia por primera vez en la historia se expidió a favor de que una hija declarase contra su padre –por la apropiación de su hermano Juan Cabandié-. ¿qué estatuto tendría el testimonio de un “hijo” –sobretudo teniendo en cuenta que el único modo de inscribirse en una tradición es abriéndola al porvenir, es decir traduciéndola y traicionando su literalidad?

“La traducción es la transferencia de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones. La traducción entraña una continuidad transformativa y no la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza” (Benjamin, 2001b: 69)

“no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante.” (Derrida, 1994: s/p)

Trabajar con imágenes es para Warburg *“(...) operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también, y sobre todo, de lo individual y lo colectivo (...) Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero, de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia (y que podría reformularse en el sentido de que hay vida en todo aquello en que hay*

imagen), aquellas están, de alguna manera, vivas. Estamos habituados a atribuir vida sólo al cuerpo biológico. Ninfal, por el contrario, es una vida puramente histórica. Al igual que los espíritus elementales de Paracelso, las imágenes, para estar verdaderamente vivas, tienen necesidad de que un sujeto asumiéndolas, se una a ellas; mas en este encuentro (...) se cela un riesgo mortal” (Agamben, 2010: 51)

Retomando entonces a partir de aquí la problemática del testimonio, dar testimonio podría involucrar también el riesgo y la tarea política de asumir y unirse a las imágenes del pretérito para abrirlas al porvenir:

“Hay una foto mía a los 9 años con la ropa de mi madre, sus anteojos y un diario en la mano. En esa foto yo actúo de mi madre y actúo mi futuro al mismo tiempo. Siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas, como si dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos la misma persona en algún raro pliegue del tiempo” (Arias, 2009: s/p)

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. (2010) *Ninfas*, Buenos Aires, Pre-textos.

Arias, Lola, (2009) *Mi vida después*, Buenos Aires, Talleres Trama.

Benjamin, Walter. (2008) “El Narrador” en *El Narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados.

----- (2001a) “La enseñanza de lo semejante” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.

----- (2001b) “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.

----- (s/f) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM.

Collingwood-Selby, Elizabeth (2009) *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile, Metales pesados.

Comolli, Jean-Louis. (s/f) *Documento y espectáculo* en www.macba.cat/PDFs/jean_louis_comolli_ideas_recibidas.pdf.

Derrida, Jaques. (1994) *Mal de archivo. Una impresión freudiana* en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>.

Didi-Huberman, Goerges. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós.

----- (s/f) *Cuando las imágenes tocan lo real* en [www.macba.es/uploads/20080408/Georges Didi Huberman Cuando las imagenes tocan lo real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

Felman, Shoshana. (1991) *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, Yale French Studies, No. 79, Literature and Ethical question (1991), pp. 39-81 en <http://www.scribd.com/doc/55405952/In-an-Era-of-Testimony-Claude-Lanzmann-s-Shoah-Shoshana-Felman>.

Foucault, Michel. (2008) *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.

Ginzburg, Carlo. (2008) *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.

Jinkis, Jorge (2009) "El testigo en cuestión" en *Políticas del perdón. Perversión y posición subjetiva. El testigo en cuestión*. Revista Conjetural No.50, Buenos Aires, Siglo XXI.

Kaufman, Alejandro. (2007) "Prefacio a la edición en castellano" en en Friedlander, Saul (comp), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Univ. Nacional del Quilmes.

ⁱ "La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento" (Derrida, 1994: s/p)

ⁱⁱ Véase Kaufman, Alejandro (2007) "Prefacio a la edición en castellano" en Friedlander, Saul (comp) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Univ. Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

ⁱⁱⁱ Lyotard (1988), *La diferencia*, Barcelona, Gedisa citado en Kaufman, Alejandro (2007) "Prefacio a la edición en castellano" en Friedlander, Saul (comp) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Univ. Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

^{iv} Véase Didi-Huberman, Georges (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós.

^v Véase Wajzman, Gérard (2001) *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu.

^{vi} Véase Grüner, Eduardo (2005) "Cómo hacer palabras con las cosas" en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós y Rancière, Jaques (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

^{vii} En el siguiente enlace que resume una serie de escenas de la obra se puede ver la escena referida más adelante:
<http://www.youtube.com/watch?v=lkkzTeauia8>.