

Memoria/Postmemoria en las producciones visuales de los artistas argemex

María Florencia Basso¹

Debates sobre la *Posmemoria*

Desde la década del 80 se intensificaron a nivel global las prácticas en torno a la memoria a partir, en gran medida, del debate sobre la experiencia del Holocausto, y, en el caso latinoamericano, de las dictaduras del Cono Sur. Esta cultura de la memoria, este boom de la memoria, se extiende a lo que Andreas Huyssen (2001) denomina “pretéritos presentes”, abarcando otras memorias que son propias de nuestra época: moda retro, restauración de viejos centros urbanos, paisajes y pueblos museificados, protección de patrimonio, grabación de historias a través de nuevas tecnologías, escrituras de memorias, prácticas fotográficas sobre memorias en artes visuales, documentales, investigaciones sobre esclavitud, SIDA, abuso sexual, los aniversarios, conmemoraciones, monumentos, etc. A su vez, esta cultura de la “memoria total” va acompañada de una producción y exhibición cultural intensa y extensa que supera los ámbitos institucionalizados y se dispersa por todos los medios de comunicación masivos y espacios públicos y privados. Se da una *museización* en los distintos ámbitos cotidianos, –que por supuesto trasciende las fronteras de la tradicional institución jerarquizada que fue el museo en la modernidad.

Dentro de esta era de la memoria surge, a finales de la década de los 80, el término *posmemoria*, para estudiar el caso de la generación siguiente -los hijos- de aquellos que han sido víctimas de los genocidios políticos del siglo XX. El término fue acuñado y desarrollado en mayor medida en producciones culturales de Estados Unidos y Europa, analizando especialmente el caso de la generación posterior a la de los sobrevivientes del Holocausto, pero que también es repensado para la generación de hijos de las dictaduras de estado del Cono Sur. Mónica Szurmuk (2009) en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* menciona las principales problemáticas y traza un panorama de los estudios y las producciones culturales en relación a la posmemoria tanto en Europa y Estados Unidos –destacando los trabajos de Marianne Hirsch y James Young- como en Bolivia, Perú, Chile, Uruguay y Argentina –subrayando la producción de las cineastas Natalia Bruschtein, Albertina Carri y María Inés Roqué.

Marianne Hirsch,² crítica literaria y estudiosa del campo sobre género y feminismo, ha trabajado en profundidad sobre el término *postmemory* ampliando su campo disciplinar al incorporar estudios sobre fotografía, historieta y otras producciones culturales. En el ensayo “The Generation of Postmemory” (2008), Hirsch considera la posmemoria como la compleja relación que la *segunda generación* –los hijos de las

¹ Instituto de Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

² Nacida en la Rumania de postguerra, hija de sobrevivientes del Holocausto y exiliada a Estados Unidos, es Directora del Instituto para la Investigación sobre Mujer y Género en Columbia University. Sus publicaciones recientes incluyen *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997), *The Familial Gaze* (1999), *Time and the Literary* (2002), un número especial de *Signs* sobre "Género y Memoria Cultural" (2002), y *Teaching the Representation of the Holocaust* (2004).

víctimas del Holocausto- tiene con las traumáticas experiencias que fueron vividas por la generación anterior, (y que, por lo tanto, tuvieron lugar antes de sus nacimientos), y que son transmitidas de forma tan profunda en el ámbito afectivo que constituyen un tipo de *memoria*. Para el análisis de este proceso, ella va a destacar la conjunción de tres elementos predominantes en la estructura de la posmemoria en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial: la memoria, la familia y la fotografía.

En su ensayo Hirsch reflexiona sobre las cuestiones que implica pensar en una posmemoria, destacando que los hijos de sobrevivientes de hechos traumáticos masivos se conectan de manera tan fuerte con los recuerdos del pasado de la generación anterior que necesitan definir a esa conexión como “memoria”. En consecuencia, a esa “memoria” se la considera *transmisibile* entre los que vivieron los hechos traumáticos y los hijos de éstos que no los vivieron. Al mismo tiempo, esta “memoria” recibida es *distinta* del recuerdo de los sobrevivientes (es por eso la insistencia en que sea “post” memoria y no sólo “memoria”).

Hirsch, comenta cómo acuñó el término y lo define de la siguiente manera:

Posmemoria es el término al cual llegué en las bases de mis lecturas autobiográficas sobre trabajos de escritores y artistas visuales de la segunda generación. El “post” en “posmemoria” señala más que un atraso temporal y más que un lugar en las secuelas. Postmodernismo, por ejemplo, se inscribe tanto en una distancia crítica como una interrelación profunda con lo moderno; postcolonialismo [...]. Posmemoria nos muestra las capas de esos otros “post” y de sus atrasos, alineándose con la práctica de la cita y la mediación que lo caracteriza, señalando un particular momento en el fin de siglo/cambio de siglo mirando hacia atrás antes que hacia adelante y definiendo el presente en relación al complicado pasado antes que iniciando nuevos paradigmas. Al igual que éstos, refleja una incómoda oscilación entre continuidad y ruptura. Y todavía, la posmemoria no es un movimiento, método, o idea; yo la veo, más bien, como una estructura de transmisión inter- y trans-generacional del conocimiento y experiencia del trauma. [Traducción mía] (Hirsch, 2008: 106)

De esta manera, la memoria que se transmite de la generación de sobrevivientes a la de hijos no está ligada al pasado por medio del recuerdo, sino que se conecta a través de la *imaginación, la proyección y la creación*. Esas memorias de eventos traumáticos son heredadas a través de relatos, imágenes y comportamientos de todo tipo de manera tan profunda, que, de hecho, conforman las identidades y pueden llegar a desplazar las propias experiencias de los hijos. Como afirma Hirsch: “Esos hechos sucedieron en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente”.

Bajo el subtítulo de “¿Por qué memoria?”, Hirsch expone algunas posturas de distintos críticos que cuestionan la capacidad de transmisión de la memoria de una generación a otra (Gary Weissman, Eva Hoffman, Erns van Alphen). Frente a estas consideraciones, la autora aclara que indudablemente las “memorias” de las cuales habla no son memorias literales de experiencias de otros sino que son posmemorias que se aproximan a las “memorias” por su fuerza afectiva (pero no son iguales, para eso está el señalamiento del “post”).

También comenta las clasificaciones de las distintas memorias inter- y transgeneracionales realizadas por Jan y Aleida Assman (2006) y la “conexión viva” (Hoffman, 2004) existente entre generaciones próximas. Jan distingue entre dos tipos de memoria colectiva, una *comunicativa* -biográfica y fáctica, está localizada en la generación de los que han sido testigos adultos de un hecho y que traspasan esa conexión corporal y afectiva del hecho a sus descendientes, en un total máximo de

cuatro generaciones dentro del seno de la familia- y una *cultural* –archivística e institucionalizada, dada cuando los transmisores directos entran a una edad madura, e incrementan el deseo por institucionalizar la memoria, tanto en archivos o libros tradicionales como a través de rituales, conmemoraciones o de performance.

Aleida extiende esta distinción en cuatro tipos de memoria: los dos primeros, *memoria individual* y *memoria familiar/grupal*, corresponden al recuerdo “comunicativo” de Jan y son de transferencia intergeneracional (experiencia incorporizada), mientras que memoria *política/nacional* y *memoria cultural/archivística* forma parte de esa memoria “cultural” y son de transmisión intrageneracional a través de sistemas de símbolos. Retomando la noción de “memoria colectiva” de Maurice Halbwachs³ (1992), Hirsch plantea que un supuesto fundamental de estas clasificaciones es que las memorias están conectadas entre individuos, “enmarcadas” en grupos sociales con sistemas de creencias compartidas. Aleida dice que las memorias individuales están fusionadas con los símbolos del sistema de lenguaje inter-subjetivo y pueden ser intercambiadas, compartidas, corroboradas, confirmadas, corregidas, disputadas y que incluso la memoria individual “incluye mucho más de lo que nosotros, como individuos, hemos experimentado”.

A partir de estas clasificaciones de Jan y Aleida Assman (no pensadas particularmente para experiencias límites), Hirsch señala que la estructura de la posmemoria esclarece cómo las rupturas introducidas por el trauma colectivo o histórico, por la guerra, el Holocausto, el exilio, el refugio cambian los esquemas de transmisión intra-, inter- y trans-generacional. Estos eventos traumáticos rompen las líneas de conexión entre el individuo y la familia, el grupo social, un archivo histórico e institucional –por ejemplo bajo los nazis los archivos culturales fueron destruidos, los registros fueron quemados, las posesiones se perdieron, las historias fueron suprimidas y erradicadas. Hirsch destaca como punto central de su argumento en el ensayo, que el trabajo posmemorial se esfuerza para reactivar y reincorporar las más distantes estructuras de memoria social/nacional y archivística/cultural a formas individuales y familiares de mediación y expresiones estéticas. Es decir, en otras palabras, que la ruptura en la transmisión de hechos traumáticos históricos demanda formas de recuerdo que reconecten y reincorporen una fábrica memorial e intergeneracional que ha sido quebrada por la catástrofe. De esta manera los participantes menos afectados pueden verse involucrados en la generación de la posmemoria (la cual entonces puede persistir aun cuando todos los participantes y los descendientes familiares se han ido).

La familia cumple un rol fundamental para la transmisión intergeneracional. Los actos de transferencia no verbal y no cognitivo –como el lenguaje del cuerpo- ocurren más claramente dentro de un espacio familiar, muchas veces en forma de síntomas. Como afirma Hirsch:

La ficción, el arte, la memoria y los testimonios de la segunda generación están conformados por el intento de representar los efectos del largo tiempo al vivir en cercanía con el dolor, la depresión, y la disociación de personas que son testigos y han sobrevivido el trauma masivo e histórico. Ellos están formados por las confusiones y responsabilidades de ser hijos, por el deseo de reparar, y por la consciencia de que la propia existencia de ser hijo quizás sea una forma

³ Halbwachs acuña la noción de *memoria colectiva*, indicando que los recuerdos individuales, intransferibles, se “enmarcan” no obstante en procesos de carácter social –clase social, pertenencia familiar, religión, etc.- que los moldean y definen. Los soportes básicos de esta memoria colectiva son el tiempo/espacio y el lenguaje ya que es un acto comunicacional. Desarrolla estas perspectivas sobre la *memoria colectiva* en: *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941) y *La mémoire collective* (1950).

de compensación por la inexplicable pérdida. Pérdida de familia, de hogar, del sentimiento de pertenencia y seguridad en el mundo “sangrante” de una generación a la otra, como Art Spiegelman tan apropiadamente puso en su subtítulo de *Maus I*, “Mi papá sangra historia.” [Traducción mía] (Hirsch, 2008: 112)

Hirsch analiza en su ensayo la relación público/privado en las estructuras de transmisión. Destaca que, la vida familiar –privada e íntima- está condicionada por un imaginario colectivo público, por estructuras generacionales de fantasía y protección y por un archivo de historias e imágenes que influyen en la transmisión del recuerdo individual y familiar. A su vez, para separar la memoria de la segunda generación en particular (la de los hijos de sobrevivientes) de la postgeneración en su conjunto, Hirsch hace una distinción entre una posmemoria *familiar* (de transmisión vertical e intergeneracional) y una *afiliativa* (de transmisión horizontal e intergeneracional) respectivamente. La Posmemoria afiliativa podría entonces ser el resultado de la conexión generacional y contemporánea con la segunda generación de los hijos afectados que, junto con estructuras de mediación, podría ser apropiada para abarcar un gran colectivo en una red orgánica de transmisión. A su vez, las estructuras familiares de mediación y representación facilitan los actos filiativos de postgeneración. El lenguaje de la familia puede convertirse en una lengua accesible de fácil identificación y proyección a través de la distancia y la diferencia.

El otro elemento que juega un rol fundamental como medio en la posmemoria es la fotografía. Para Hirsch las imágenes fotográficas –en especial las familiares- esclarecen la conexión entre posmemoria familiar y afiliativa. Incluso, gracias a estas imágenes, los archivos públicos e instituciones han sido capaces de reincorporar y reindividualizar la memoria “cultural/archivística”. Hirsch analiza dos casos en donde aparecen imágenes fotográficas: la historieta sobre el Holocausto *Maus* de Art Spiegelman (1987) y *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald.

A partir de estos planteos de Marianne Hirsch sobre posmemoria, se reflexionará en torno a dos acciones artísticas de Soledad Sánchez Goldar, *Tres Bellas Heridas* y *Pensamiento*, en relación a las estéticas de postmemoria en el contexto de la generación de hijos de la última dictadura militar argentina. En esta línea se abordará el ritual de melancolía y la condición de exilio perpetuo y de exilio histórico.

***Tres Bellas Heridas* de Soledad Sánchez Goldar**

Soledad Sánchez Goldar nace en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina) en 1977 y vive sus dos primeros años en México junto a sus padres, exiliados políticos a causa de la dictadura militar argentina (1976-83). Con una historia familiar fuertemente afectada por la dictadura (Juan José Sánchez, el padre de Soledad, estuvo secuestrado y sus tíos Alejandro y Eduardo Goldar Parodi, hermanos de su mamá, son detenidos desaparecidos), Soledad trabaja en proyectos artísticos performáticos, de arte objetual y de fotografía que se relacionan de manera consciente con las problemáticas de memoria reciente desde la mirada de la generación de hijos, dialogando con las estéticas de la posmemoria⁴.

⁴ Marianne Hirsch plantea en el artículo “Past Lives. Postmemories in Exile” (1996), a partir del análisis de obras artísticas de hijos de sobrevivientes y exiliados del Holocausto, ciertas características comunes propias de la estética de la postmemoria: la presencia de sentimientos contrapuestos y ambivalentes, y el destacado lugar que ocupa la fotografía en estas prácticas. Como afirma a continuación la crítica:

Tres Bellas Heridas es una performance que fue presentada en el Espacio CePIA como trabajo final de la Licenciatura de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, en el 2007. El proyecto consistió en mostrar en una sala varias situaciones a la vez: por un lado se encontraba Rodolfo Fisher que tatuaba la piel a Soledad en una camilla, con toda la maquinaria e instrumental necesario (ver imagen 1), en esta acción realizaron tres tatuajes llamados *Exhalación*, *Purificación* y *Deseo* sobre distintas partes del cuerpo de Soledad, durante tres días; a su vez, esta situación estaba acompañada de dos pantallas con videos, uno transmitido en una televisión que mostraba la acción de tatuar con agujas y tinta sobre la piel desde distintos ángulos de la misma (ver imagen 2) y otra pantalla más grande en la cual se proyectaban videos musicales (ver imagen 3). Por otro lado, generando una segunda acción, estaba la hermana de Soledad, Celeste Sánchez Goldar, cosiendo con una máquina *Singer* retazos de telas bordadas para construir un *quilt* o *patchwork*, una manta bordada conteniendo historias familiares y realizada de forma colectiva (ver imagen 4 y 5).⁵

La performance *Tres Bellas Heridas* de Soledad plantea *tres instancias* –no temporales, sino lógicas- diferentes y conectadas entre sí: la principal es la acción de tatuarse su piel, donde aparece la instancia más privada asociado a una forma de ritual de pertenencia/duelo; una segunda instancia se puede encontrar en el quilt que arman en un contexto familiar e intrageneracional: y la última donde se plantea la filiación inter/trans generacional en el espacio de exposición pública del proyecto.

En la **primera instancia**, cada uno de los tres tatuajes, las *Tres Bellas Heridas*, representa una historia familiar de Soledad (ver imagen 6): el primero llamado *Exhalación* es un dibujo de las flores de cerezo y del viento; *Deseo* es un homenaje a su tío Alejandro Goldar Parodi, detenido-desaparecido por la última dictadura militar argentina, y representa un ala que se relaciona con la acción realizada anteriormente *Un ala para volar* –un altar que realiza con los discos de vinilo que escuchaba su tío-, y *Purificación*, representa una ola y tiene relación con la acción *Beatriz* –en donde Soledad le lava con agua con sal los pies a su abuela.

A su vez, estas acciones de tatuarse la piel representan una *pertenencia* o un deseo de pertenencia a una historia familiar que ha sido atravesada por la última dictadura militar argentina. Los hijos de sobrevivientes, como afirma Hirsch, quieren establecer conexiones con el pasado de sus padres generando una reapropiación de esas historias que precedieron a sus nacimientos. En este caso como en muchos otros, el tatuaje al ser una inscripción hiriente en el cuerpo establece una marca de identidad, fija

[...] varios artistas han intentado encontrar una estética que vehiculice la mezcla de ambivalencia y deseo, culpa y recuerdo, presencia y ausencia que caracteriza la postmemoria. Las fotografías proveen un medio particular y poderoso de postmemoria porque comúnmente están leídas como vestigios enlazadas con un pasado perdido, y porque muchas imágenes fotográficas han sobrevivido aun a sus sujetos. [Traducción mía] (Hirsch, 1996: 659)

⁵ Esta performance nuclea varios trabajos de Soledad: tanto los realizados anteriormente, *Un ala para volar* (2006), *Beatriz* (2005, 2006), *Fotos lavadas* (2006, 2007, 2008), *Sobre los acontecimientos* (2007), como los que surgieron a partir de ésta como por ejemplo *Correspondencias* (2008, 2009, 2010) y *Pensamiento* (2010). Para más información sobre las acciones de Soledad Sánchez Goldar visitar los siguientes sitios web:

<https://sites.google.com/site/soledadsanchezgoldar/>
<http://www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar/>

una historia familiar en un cuerpo individual para poder acceder y pertenecer a ese pasado que tanto afectaron a sus padres como a Soledad misma.

Pero además, como menciona Marianne Hirsch, los hijos de padres que vivieron hechos traumáticos tienen una relación ambivalente con la memoria: por un lado experimentan un fuerte impulso de deseo por conocer ese otro mundo que precedió a su nacimiento, de sentir lo que vivieron sus padres, pero por otro lado hay una pulsión más fuerte de querer re-construir, re-encarnar y reparar ese dolor, generando un acto tanto de recuerdo como de duelo: “Para los sobrevivientes que han sido separados y exiliados por un mundo desolado, la memoria es necesariamente un acto no sólo de recuerdo, sino también de duelo, un duelo generalmente influido por odio, furia y desesperación” (Hirsch, 1996: 661). En este sentido, esta doble dimensión se representa en cada tatuaje que Soledad se graba; encarna a través de sus imágenes tanto las historias familiares de la desaparición de sus tíos, el exilio vivido, como el dolor generado por la herida del propio tatuaje. Esto queda evidenciado cuando habla de sus marcas corporales:

Hablo de Heridas en mi propio trabajo ya que considero que los tatuajes son una intervención dolorosa en mi cuerpo, mi piel violentada por las agujas que penetran para depositar la tinta debajo de la piel, el resultado es estético, pero no vacío, cada tatuaje contiene un sentido y una historia particular, son el resultado de un trabajo de análisis personal, de una revisión de la historia que construyó mi actual presente, es una forma de dejar por sentado en mi cuerpo mi paso por esta vida, al igual que cuando se tiene una caída y uno lastima sus rodillas quedan marcas, cicatrices que nos recuerdan ese momento particular. (Sánchez Goldar, 2008)

Incluso, el título *Tres Bellas Heridas* exhibe esta ambivalencia, estos sentimientos contrapuestos, en la confluencia de la figura del oxímoron entre belleza y herida.

En la **segunda instancia** Soledad genera un duelo en el interior de su familia. Para hacer el *quilt* o *patchwork* convoca a sus familiares a ver fotos y a reconstruir la historia colectiva de sus familias materna y paterna. Este duelo pasa de ser algo privado e íntimo que sólo Soledad marca en su cuerpo a ser un duelo privado pero a nivel familiar por medio, no del tatuaje, sino de la costura de las distintas telas intervenidas con fotos y textos (ver imagen 7 y 8). Las agujas de la máquina perforan la tela al igual que las agujas perforan su piel. Además dentro de la performance *Tres Bellas Heridas*, la que hace la costura en la tela con la máquina Singer es su hermana, al mismo tiempo que Soledad se tatúa, generando una comunicación sonora, visual y conceptual entre ambas situaciones. Esta relación queda establecida de manera explícita cuando Soledad cita en el video “Sobre los acontecimientos”⁶ a la artista Louise Borgeois:

Cuando era pequeña, todas las mujeres de mi casa usaban agujas. Siempre he sentido fascinación por las agujas, por el poder mágico de las agujas [...] Las agujas sirven para reparar los daños. Tratan de conseguir un tipo de perdón. No son nunca agresivas, a diferencia de los alfileres.

De esta manera Soledad extiende su duelo individual a uno de carácter familiar, incluyendo a distintos integrantes de la familia a participar en una performance artística colectiva, -a ser en cierta forma co-autores- como una manera de transformar el dolor en

⁶ Ver video On Line [citado 1/07/2012] en: <http://www.youtube.com/watch?v=cfbVfLfc0ZE>

acción: "(...) Celeste intervendrá en la tela, con una aguja, unirá partes de historia unas con otras, y ambas máquinas, la de coser (de mi bis abuela materna, María Valle) y la de tatuar producen un sonido repetitivo que hasta puede llegar a ser violento, de esa violencia y de esas perforaciones surgirán imágenes bellas, pienso que a veces en el dolor y en la oscuridad puede nacer belleza".

Hasta estos dos primeros momentos de *Tres Bellas Heridas* se puede ver el carácter de ritual de duelo como una forma de sanación y de "reparación", en cierto sentido, de ese dolor al interior de la familia y para ella misma. Esto cambia en la **tercera instancia** en la cual se establece un diálogo inter/intra generacional, transmitiendo su memoria heredada, común a la generación de hijos (afectados directamente en el seno familiar) a aquellos que pertenecen al mismo contexto histórico pero que no han sido afectados de forma directa. De esta manera, Soledad al mostrar estas acciones en un espacio público y frente a distintos espectadores, expande el círculo posmemorial.

En este punto me parece importante destacar el papel protagónico de las fotografías utilizadas en el patchwork de la performance (se encuentran sobre la mesa de Celeste mientras ella hace las costuras con la máquina). Marianne Hirsch afirma que las fotografías cumplen un rol central en el ejercicio de la postmemoria ya que, por convencionalismo, "la fotografía familiar otorga un espacio de identificación para cualquier espectador que participa en las convenciones de la representación familiar; así como crea un puente en la abertura entre espectadores que están conectados personalmente al evento y aquellos que no lo están. Estas expanden el círculo posmemorial."(Hirsch, 1996: 668)

Estas fotografías tienen una doble dimensión: por un lado muestran rostros particularizados, lugares privados, íntimos y cotidianos, que sólo Soledad y su familia pueden reconocer y establecer las relaciones entre las personas y sus historias de vida, identidades y conocimientos diversos por pertenecer al entorno familiar. Por otro lado las fotografías, al estar inscriptas dentro del género "álbum familiar", en donde se repiten ciertos patrones a los cuales todos estamos acostumbrados, (ver imagen 8: retratos grupales, distintas técnicas de fotografía según el año en que se tomó, paisajes de viajes, etc.) generan que el espectador establezca fácilmente un reconocimiento y filiación con sus propias fotografías familiares, invistiendo de esta manera una carga emocional a las fotografías de Soledad.

Duelo irreparable o melancolía

Al pensar, entonces, estas acciones como un acto de duelo, surge la problemática que atraviesan distintos grupos –militantes, artísticos, políticos, organizaciones no gubernamentales- en relación a generar o no un duelo en un plano político, ya que el duelo implica una instancia de superación del dolor y, por lo tanto, de aceptación. Para repensar este concepto en los procesos de las posdictaduras del Cono Sur, varios críticos definen, a partir de Freud, las diferencias entre el duelo y la melancolía: en cuanto al trabajo del duelo, el yo reconoce que el objeto amado ya no existe y en consecuencia inicia el costoso proceso de sustracción de la libido del objeto, el abandono de sus ligaduras con el mismo, hasta que el principio de realidad termina por imponerse, y el yo queda libre y exento de toda inhibición para elegir un nuevo objeto. En cambio, en la

melancolía la pérdida se vuelve sobre el yo, la libido libre no es desplazada a otro objeto sino retraída al yo, atrapada en las redes de su elección narcisista, sin lograr una retracción de las investiduras necesaria para el establecimiento del estado de reposo (Basile y Amar Sánchez). Es por ello, afirman, que:

[...] el complejo melancólico se comporta como una “herida abierta” y se resiste al “deseo de dormir del yo”; mientras el duelo reconoce que el objeto ya no existe, elige renunciar al mismo y cortar su ligamen con él.

Las reflexiones sobre el duelo y la melancolía, que adquieren relevancia en el contexto de las posdictaduras del cono sur, se focalizan en el objeto perdido (cuya figura central es el desaparecido pero también la derrota de la izquierda) y se resisten a pensar el duelo en términos de un proceso cerrado que supone la sustitución de la pérdida por otro objeto, por ello es posible advertir la progresiva importancia que la melancolía (en detrimento del duelo) va adquiriendo en estas reflexiones. (Basile y Amar Sánchez, 2011: 7)

Hirsch, al reflexionar en torno al duelo de la generación posterior a los que vivieron el Holocausto, menciona que el duelo es irreparable, insuperable, equiparando de esta manera el concepto de duelo más a la idea de *melancolía* planteada anteriormente: “Llena o vacía, la postmemoria busca una conexión. Crea lo que no puede reponer. Imagina lo que no puede recordar. Genera un duelo de una pérdida que no puede ser reparada. E, incluso porque el acto de duelo es secundario, el objeto perdido nunca puede ser incorporado y el duelo nunca puede ser superado”.

En este sentido, las dos primeras instancias planteadas por Soledad Sánchez en *Tres Bellas Heridas*, conforman, más que un ritual de duelo, uno de melancolía, en donde el proceso de la historia familiar traumática de Soledad no está cerrado, y en donde se recurre a la performance para crear lo que no se puede reponer y para continuar ampliando la red de postmemoria intergeneracional como una forma de suturar las heridas siempre abiertas.

Exilio perpetuo en *Tres Bellas Heridas* y exilio histórico en *Pensamientos*

Marianne Hirsch desarrolla la noción de exilio *perpetuo* en su artículo *Past Lives: Postmemories in Exile*, señalando un exilio atemporal, sin espacio, sin resolución, eterno, que experimentan los hijos de los sobrevivientes del Holocausto en relación con las historias de sus padres que precedieron a sus nacimientos, las historias que evocan un mundo perdido al cual ellos nunca podrán acceder:

Los hijos de sobrevivientes exiliados, aunque ellos mismos no vivieron el trauma del destierro y la destrucción de la casa, permanecen siempre marginales o en el exilio, siempre en la diáspora. “Hogar” es siempre en algún otro lugar, aún para aquellos que volvieron a Vienna, Berlín, París o Cracow, porque las ciudades a las que ellos pudieron retornar no fueron más esas que sus padres habían vivido como judíos antes del genocidio, son, en cambio, las ciudades donde ocurrió el genocidio y de las cuales ellos y sus memorias han sido expulsadas.

[...] nunca podemos alcanzar el pasado; puesto que cuando recordamos, permanecemos en un exilio perpetuo y espacial. Nuestro pasado es literalmente un país extranjero que nunca podemos tener la esperanza de visitar. (Hirsch, 1996: 662-663)

Esta condición de exilio perpetuo con el pasado traumático puede ser abordado, según Hirsch, con distintas estéticas de la postmemoria a través de la representación de la “ausencia” de memoria (ella lo aborda a partir de Nadine Fresco) o, en su propio caso, a través de la “plenitud” de memoria, de historias familiares, afecto, etc. En ambos casos, Hirsch señala que es la necesidad de *conexión* con ese pasado perdido, con esas historias familiares, es la pulsión por superar el exilio perpetuo, lo que se intenta establecer en las diferentes búsquedas postmemoriales: “Llena o vacía, la postmemoria busca una conexión. Crea lo que no puede reponer. Imagina lo que no puede recordar. Genera un duelo de una pérdida que no puede ser reparada” (Hirsch, 1996: 664).

Soledad Sánchez Goldar, a través de las diferentes instancias de *Tres Bellas Heridas*, representa ese exilio eterno con la abundancia de memoria, ya sea con la inscripción de esas historias familiares en su piel como con el entretejido de las fotografías. Tanto los tatuajes como el quilt son un intento de duelo o, como aclaramos anteriormente, un ritual de melancolía de ese mundo perdido anterior a su nacimiento, el mundo que perteneció a sus padres pero que, luego de su pérdida, tuvo consecuencias sobre ella y su familia.

Este exilio perpetuo, esta condición de exilio, se diferencia del exilio *histórico* que vivió la familia Goldar. De manera opuesta a este exilio eterno, el exilio a México funciona para Soledad como un anclaje de su propia historia dentro de la historia familiar, ella forma parte de ese exilio, vivió en carne propia esa experiencia. Esto queda manifestado en una de sus acciones, *Pensamiento*: (ver imagen 9 y 10), realizada en México DF en el 2010 que, de forma similar a *Tres Bellas Heridas*, Soledad realiza una performance donde se hace un tatuaje, una flor que refiere al exilio familiar en México, en una habitación con unas inscripciones realizadas en el suelo que dicen:

Abrí los ojos
Aprendí a caminar
Aprendí a decir mamá
Aprendí a decir puta
Nació mi hermana Celeste
Aquí
Pensamiento: flor de los recuerdos

En contraposición con el sentimiento de exilio perpetuo y melancolía, México representa un lugar, un *hogar*, en donde nació su hermana, aprendió a decir las primeras palabras, etc.: “Hay allí una hermosa unión, un deseo de siempre volver, de estar relacionada con ese hermoso, adorado, bello país”.

Bibliografía

- Amar Sánchez Ana María y Basile Teresa (eds.), “Derrota, melancolía y desarme. Los años '90 en la narrativa latinoamericana”, en prensa en un *Número Especial de la Revista Iberoamericana*, (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburgh).
- Barilari, Loli 2011 “Soledad Sánchez Goldar: Artista IN” en Cualquiera, On line [citado 1/07/2012]. Disponible en: <http://cualquieraenradio.blogspot.com.ar/2011/03/soledad-sanchez-goldar-artista-in.html>
- Hirsch, Marianne 2008 “The Generation of Postmemory” en *Poetics Today* (Durham: University Duke Press) Vol. 29:1
----- 1996 “Past Lives: Postmemories in Exile” en *Poetics Today Exile and Creativity* (Durham: Duke University Press) Vol: 17:4
- Halbwachs, Maurice 2011 (1950): *La memoria colectiva* (Buenos Aires: Miño y Dávila editores).
- Huyssen, Andreas 2007 (2001): *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempo de globalización* (México DF: Fondo de Cultura Económica).
- Sánchez Goldar, Soledad 2011 “Tres Bellas Heridas. Performance de Soledad Sánchez Goldar Argentina” en *Pazquinsur Publicación Cultural*, On line [citado 1/07/2012] Disponible en: <http://pazquinsur.blogspot.com.ar/2011/11/tres-bellas-heridas-performance-de.html>
- Soledad Sánchez Goldar [Google Sites Internet]. Argentina: S. Sánchez Goldar. 2006 [citado 1/07/2012]. Disponible en: <https://sites.google.com/site/soledadsanchezgoldar/>
- Soledad Sánchez Goldar [Blog Internet]. Argentina: S. Sánchez Goldar. [citado 1/07/2012]. Disponible en: <http://www.sanchezgoldar.blogspot.com.ar/>
- Szurmuk, Mónica 2009 “Posmemoria” en (Coord.) Mónica Szurmuk y Robert Irgwin *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México D.F.: S. XXI Editores).

Tres Bellas Heridas, 2007, Espacio CePIA, Universidad Nacional de Córdoba.

Asistencia: Celeste Sánchez Goldar.

Diseño de espacio: Soledad Sánchez Goldar, Esteban Rizzi

Diseño de iluminación: Esteban Rizzi

Ropa: Cuqui

Diseños y realización de tatuajes: Rodolfo Fisher

Asistente de montaje: Carolina Vergara

Operación de video: Crolina Vergara.

Performers: Soledad y Celeste Sánchez Goldar

Diseño de quilt, María Angélica Goldar Parodi, Juan Cruz, Nahuel, Celeste y Soledad Sánchez Goldar.

Producción: Soledad Sánchez Goldar, María Angélica Goldar Parodi.

Diseño Gráfico: Digitart. Juan José Estevez

Video: Soledad Sánchez Goldar y documentos de performances anteriores.

Fotos: Carmen Cachin

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Pensamiento 2010, Desconexiones, encuentro de Arte acción realizado en la Galería Interferencial, México DF

Diseño y realización del tatuaje: Roxi <http://www.myspace.com/roxitattoo>

Fotos: Fernanda Mejía, Miguel Sepúlveda.

Imagen 9



Imagen 10

