

El arte de la memoria. Manual de instrucciones para un ejercicio

Paula Fleisner ¹

I. Mnemosyne, la memoria como arte

Madre de las Musas, concebidas para el olvido de males y como remedio de preocupaciones,² la memoria no ha sido nunca el recuerdo de datos objetivos almacenados en la razón sino que se ha relacionado desde siempre con la capacidad creativa del hombre y con una cierta técnica de manipulación de imágenes que involucra la psique humana como un todo.³

Es desde la antigua teoría de un “arte de la memoria”, relacionada desde siempre con la construcción de los grandes monumentos literarios, la arquitectura y el arte, que puede comprenderse “la ciencia sin nombre” de Aby Warburg y, a través de ella, la consideración, presente en cierta línea de la filosofía contemporánea, de la memoria como una “posibilidad habitada por la ausencia”,⁴ como huella que sobrevive en tanto que mera posibilidad de supervivencia, como acontecer producto de un ejercicio siempre dependiente de la potencia poiética humana.

En efecto, al menos desde una reciente recuperación plenamente filosófica y no meramente iconográfica, la teoría warburguiana de la memoria, tal como ha quedado expresada en su proyecto inconcluso, el Atlas Mnemosyne,⁵ es un intento de acceder a una dimensión memorial en la que el hombre no quede atrapado en la esquizofrenia de la imaginación, intento sostenido en la búsqueda de la comprensión de la “sobrevida” (*Nachleben*) de las imágenes y no sólo de su “significado” iconográfico. Las imágenes que sobreviven a lo largo de la historia son, según Warburg, productos híbridos entre naturaleza y cultura y son material fundamental de todo arte de la memoria, en la medida en que son ellas “la pura materia histórica”.⁶ Las imágenes, así, pueden ser pensadas más allá de los límites de una estética abocada a un neutral ejercicio de degustación y devueltas a una dimensión biológica y psíquica que involucra un ejercicio de memoria para la construcción de una historia en la que interviene la supervivencia de las emociones. En palabras de Giorgio Agamben, el

¹ Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, con una tesis sobre la relación entre estética y filosofía política en Giorgio Agamben. Jefa de Trabajos prácticos de la materia Estética en el Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad.

² Cfr. Hesíodo (1995) *Teogonía* 50-54, p. 72.

³ Cfr. F. Yates (2005), p. 9.

⁴ M. B. Cragolini (2005), p. 9. Aquí, Cragolini ubica el pensamiento de Agamben en una línea nietzscheano-derrideana que concibe la memoria no como “recuerdo interiorizante que quiere «conservar»” sino como la “posibilidad siempre despresentificada habitada por la ausencia”.

⁵ El Atlas Mnemosyne está compuesto por una serie de tablas constituidas por el montaje fotográfico de reproducciones de obras de diversos tipos: gran parte de las imágenes corresponden a testimonios renacentistas, pero también hay un repertorio arqueológico de la antigüedad oriental, griega y romana así como una serie de testimonios de la cultura del siglo XX, como fotografías de diarios, publicidades o estampillas. Cfr. A. Warburg (2010).

⁶ G. Agamben (2005), p. 146.

atlas warburgiano de la memoria es un espejo en el que se reflejan las imágenes que amamos (por ejemplo la ninfa), pero es, a la vez, un mapa que debe orientarnos entre todos los reflejos para no quedar atrapados entre espectros esclavizantes: vivir entre hombres significa vivir entre imágenes y amarlas, vivir entre fantasmas que retornan y desquician el tiempo. No obstante, en el curso de la tradición histórica las imágenes se van cristalizando y, aunque sean “sólo el resto, la huella de lo que los hombres que nos precedieron esperaron y desearon”⁷, se convierten en espectros que atan al hombre a su destino, le dicen quién es y lo circunscriben a una esencia. La historia se ha vuelto, de este modo, metafísica, y las imágenes, esos productos híbridos entre lo individual y lo colectivo, han sido puestas en el lugar del fundamento, han devenido, para usar la terminología debordiana, espectáculo.⁸ ¿Cómo recuperar un arte de la memoria en un mundo que se ha vuelto enteramente visible, en que todo lo vivido se ha transformado en una representación?

Precisamente el último proyecto warburgiano podría servirnos de modelo para la recuperación de una memoria que se mantenga en un constante ejercicio y no se detenga en un discurso único que contenga “lo que debe ser recordado y el modo en que deba hacerse”. La figura de Atlante sosteniendo el *cosmos* es la figura de quien puede asumir el carácter aporético e intermedio de su imaginación (que transita siempre ese peligroso camino entre la sensación y el pensamiento) y de su memoria (que avanza entre el recuerdo y el olvido). En una carta escrita antes de morir, Warburg reformula el proyecto de su atlas como una “teoría de la función de la memoria por imágenes [*Theorie des Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*]”⁹, y en ella encuentra Agamben el intento de trazar un mapa para que el hombre pueda dominar la memoria, para que pueda acceder a una zona más allá de la escisión, en la revocación imaginaria de todas las imágenes.

Y es que la tradición de las imágenes es también su traición, la tentativa de liberarse de ellas, como bien lo indica aquella línea de pensamiento iniciada con Nietzsche a la que Warburg no fue indiferente. En la *Segunda consideración intempestiva*, Nietzsche denunciaba una hipertrofia de la historia que la lleva a la acumulación indiferente del pasado, a una pacificación de todo lo sucedido e instaba a dirigir el pensamiento contra sí mismo y encontrar otros modos posibles para el hacer y la comunicación.¹⁰ En la metafísica de la presencia las imágenes se acumulan y conservan hasta digitar

⁷ G. Agamben (2004), p. 67.

⁸ En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord, denunciaba la transformación de toda la vida social en una “fantasmagoría espectacular” y definía el espectáculo “no [como] un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes”, cfr. G. Debord (2007), p. 38.

⁹ G. Agamben (2004), p. 67.

¹⁰ Cfr. F. Nietzsche (1999). Retomando a Leopardi, Nietzsche comienza este libro estableciendo una diferencia entre el animal que vive felizmente en el presente y el hombre hundido en el paso del tiempo, y propone un conocimiento de la *fuerza plástica*, como “poder de transformar y asimilar lo pasado, de regenerar las formas destruidas”, que permita establecer “los límites en los que el pasado ha de olvidarse para no convertirse en sepulturero del presente”. Se trata, entonces, para Nietzsche, no de volver a una naturalidad deshistorizada, sino de comprender la necesaria oscilación entre lo ahistórico y lo histórico para “la salud de un individuo, de un pueblo o de una cultura” (cfr. trad.cit., pp. 43 y 45).

el destino de la humanidad, pero otra relación con el pasado es posible, una relación en la que el comercio con las imágenes sea siempre un proceso de subjetivación y desubjetivación provisorio, asumido en el riesgo de su infundamentación y de su imposible identificación. En las *Pathosformel*¹¹ la memoria es memoria de una huella que sobrevive -si se me permite- en su “supervivilidad”: sobrevive no como un contenido, sino como una mera forma, como una mera posibilidad de sobrevivir. De esa memoria no hay archivo posible, pues no está hecha de recuerdos sino de olvidos, o mejor, de recuerdos que no recuerdan nada, que, según afirma el poeta, son los recuerdos más fuertes.¹² La memoria humana es elegíaca, decía Agamben ya en “Idea dell' immemorabile”, su contenido es el lamento por una ausencia. La vida es invulnerable a la memoria, pues “[l]o inmemorable, que se precipita de memoria en memoria, sin salir nunca al recuerdo, es propiamente inolvidable”.¹³

Acaso a partir de la historiografía warburguiana puede pensarse un acceso a esa “otra dimensión de la memoria” que ya no puede conservarse en el archivo (sea éste de palabras o de imágenes), pues es ella misma lo Inolvidable mismo. La memoria, en su constante ejercicio, se mantiene en el umbral inmaterial que divide lo Memorable y lo Inolvidable, sin confundirlos. Porque, advierte Agamben a propósito del *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* de Eisenman, “es esencial que aquellos [lo Memorable y lo Inolvidable] no se confundan, que la mala conciencia que sólo quiere olvidar no cubra con la masa de los recuerdos aquello que debe permanecer (*restare*) inolvidable”.¹⁴ Lo Inolvidable resiste e interrumpe, discontinuándola, la ficción de la memoria social.

II. El arte de recordar lo inolvidable, el acontecimiento memorial

Desde esta concepción de la memoria como supervivencia de una huella, acaso sea posible comprender lo que ha sido una de las prestaciones más importantes de las artes desde la llamada “crisis de la representación”, en la medida en que se han encargado de abrir espacios múltiples y multiplicantes para un ejercicio de memoria allí donde lo “irrepresentable” parecía dominar el discurso filosófico y allí donde lo “olvidable” parecía dominar el discurso político. Las prácticas artísticas como testimonio del horror de los terrorismos de estado acaecidos durante el siglo XX han sido, acaso, un comentario perpetuo de lo Inolvidable sin convertirlo por ello en un simple

¹¹ Las fórmulas del pathos warburguianas son los mecanismos sensibles a través de los cuales las formas artísticas suscitan el recuerdo de experiencias emotivas primitivas. Cfr. A. Warburg (1966). Cfr. también G. Burucúa (2007), especialmente, pp. 28-29.

¹² Agamben cita la frase de Dino Campana “questo ricordo che non ricorda nulla è il più forte” al final de “L'immagine immemorabile”, texto recopilado en Agamben (2005), p. 343.

¹³ G. Agamben (2002), p. 48. Esta idea de lo inolvidable tiene, por supuesto, una ascendencia benjaminiana. Cfr., por ejemplo, la “Introduzione a Friedrich Heine” donde Agamben cita las palabras de Benjamin en el ensayo sobre *El Idiota*: “una vita che, senza monumento, e senza ricordo, anzi forse senza testimonianza, deve restare indimenticata” (en G. Agamben (1982), p. 27). En *Il tempo che resta, Un commento alla Lettera ai Romani*, Agamben retoma la idea de la exigencia de lo inolvidable y sobre la relación entre el olvido y la memoria en el pensamiento de Benjamin al que pone en relación con el “mesianismo” paulino: cfr. Agamben (2000), p. 43.

¹⁴ G. Agamben (2006), p. 62.

Memorable agenciado sin más por un archivo que se quiera definitivo. En lo que sigue, quisiera referirme a una de las muchas experiencias artísticas argentinas de recuperación de la dimensión social y denunciativa de la memoria, la experiencia colectiva de las chicas del GAC (Grupo de Arte Callejero), quienes, considero, han construido una máquina de memoria que ofrece reglas, siempre provisionales y siempre posibles, para producir un acontecimiento memorial.

Surgido del seno de una escuela de arte, pero autodefinido como un colectivo “fuera del ámbito artístico” que busca “nuevas formas de resistencia política”,¹⁵ el GAC nos ofrece un ejemplo¹⁶ de esta práctica de la memoria que consiste en la apropiación dinámica del espacio público para construir una experiencia colectiva del recuerdo, una memoria que lejos de una pasiva acumulación de datos, es ella misma performativa,¹⁷ abriendo, en el mismo acto de transmisión, un espacio que vincula el doloroso pasado con un futuro que se espera diferente y transformando, así, el propio acto de transmisión en el contenido a transmitir (o, según la formulación agambeniana heredera de Benjamin, ofreciéndose como la transmisión de una transmisibilidad, como la comunicación de que la comunicación es aún posible). Ubicado en el linaje de intervenciones artísticas herederas de aquel temprano Siluetazo de la tercera Marcha de la Resistencia (1983), el GAC ha logrado poner en crisis el proceso de memorialización que sacraliza, evoca y hace del pasado un eterno presente a través de ejercicios de repetición de lo inexperimentable y de tergiversación de símbolos cotidianos que, como lo siniestro, se nos vuelven extraños y nos obligan a participar del acontecimiento memorial, a ejercitar la memoria que, sin un contenido preestablecido que debe custodiar, debe, por el contrario, ir y venir en el entramado, peligroso e inestable, del pasado y del futuro que es siempre el presente.

De este modo, por ejemplo, el acercamiento del GAC a los escraches organizados originariamente a mediados de los noventa por H.I.J.O.S., y su posterior participación activa en la “Mesa de Escrache”, nos ofrece la oportunidad de recorrer las reglas de un ejercicio como el que planteamos. Explícitamente de acuerdo con la idea agambeniana de que el derecho no se relaciona con la justicia sino con la celebración de un juicio, las chicas del GAC afirman que, alejada de las prácticas judiciales, “la práctica del escrache se centra en la memoria viva, creadora y en acción”.¹⁸

El trabajo cartográfico y de ocupación del territorio barrial previos así como sus característicos carteles, han modelado la imagen idiosincrática de los escraches y constituyen las acciones más conocidas del grupo. La gráfica de los carteles viales transformada en denuncia de la vivienda de un

¹⁵ GAC (2009), p. 13 y p. 27, respectivamente.

¹⁶ Entiendo por “ejemplo” una singularidad entre otras singularidades, que, no obstante, “lleva siempre más allá de sí mismo y abre así una dimensión testamentaria”, cfr. J. Derrida (1998), p. 47. En este sentido, hubiera querido referirme también, al Colectivo Situaciones, o al Colectivo Etcétera..., que dan cuenta de un modo común de entender la práctica de la memoria en relación con la supervivencia de las emociones en la recuperación y expropiación de los sistemas simbólicos oficiales.

¹⁷ Sobre la idea de “memorias performativas”, cfr. E. Schildel (2008), p. 411.

¹⁸ GAC (2009), p. 59.

genocida y/o colaborador de la dictadura, o la cercanía de un ex centro clandestino de detención, ha surgido como un perfecto ejercicio de “détournement” contra un estado que elegía el olvido y el perdón y frente a hechos violentos muy difíciles de representar, sin por ello caer en una estética exclusivamente referencial. Las chicas del GAC usaron la estética de la señalética vial (igual tamaño, forma, colores que las señales de tránsito) tergiversando los códigos, cambiándoles radicalmente el sentido, y ubicándolos en el mismo espacio público al modo de una infiltración lenta pero certera en las líneas enemigas del sentido común urbano, para descalabrar hasta las mínimas certezas cotidianas de orientación. Las señales quedan, una vez terminada la marcha del escrache, como huellas de un acontecimiento memorial que lo reactiva irrumpiendo para siempre el espacio y tiempo habitados por los vecinos del barrio y los transeúntes en general. De este modo, igual que los mapas de “Aquí viven genocidas”, las señales subvierten su mera función indicativa e interpelan a los viandantes y automovilistas que circulan diariamente por la ciudad invitándolos a descubrir, sin digerimientos previos, la posibilidad de reapropiarse de una historia que deberán contarse una y otra vez.

Los mapas de la Mesa del Escrache Popular son mapas vivos “de los modos de existencia de la memoria en los barrios que recorre[n]” y buscan “activar una capacidad de la experiencia, en el mismo momento en el que se desarrolla”.¹⁹ De esta manera, una dimensión productiva, que excede al “activista” que viene al barrio a denunciar al genocida y que se traslada en el modo de la interpelación al vecino, se evidencia en esta práctica memorial: el registro del espacio, la indicación plana de su geografía, obliga a la experimentación por parte de su lector, de su intérprete, de un presente desquiciado, fuera de sus goznes, como el tiempo del drama shakespeariano en que un hijo es asediado por el fantasma de su padre. Es por ello que la cartografía excede una vez más la representación fiel de un espacio y moviliza, promueve, la supervivencia de las emociones en el espectador que, a partir de allí, cuestionará su propia relación con el recuerdo y el olvido. El mapa es asumido como un punto de partida, orienta y obliga a reconfigurar la propia experiencia y no responde a una política del archivo que busque fijar, consignar y custodiar el “hecho puro” del origen. “El mapeo vivo es un combate”²⁰ contra la impunidad, un manual estratégico de resistencia y el campo de batalla es la potencia propia de la memoria para cuyo ejercicio se construye una situación, el puro tener lugar de la memoria.

Desde esta perspectiva, la cartelería y la cartografía del GAC no constituyen un repertorio inmóvil de imágenes que archiva significaciones, que determina y garantiza la imperturbabilidad de lo Memorable; cada imagen por él tergiversada, cada registro, cada restitución al uso común de la simbología cotidiana, no forma una realidad autónoma, una representación definitiva por custodiar, sino que parecen todas ellas haberse vuelto, como las imágenes del atlas warbuguiano en la lectura de

¹⁹ Presentación de AQUÍ VIVEN GENOCIDAS, por la Mesa del Escrache Popular y el Colectivo Situaciones, citado en: GAC (2009), p. 85.

²⁰ Idem.

Agamben, un gesto.²¹ Como Warburg, el GAC ha transformado las imágenes en gestos, exorcizando su poder paralizante y su tendencia a cristalizarse en destino. Y un gesto es, según la bella definición agambeniana “*la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*”:²² ejercicio, por siempre repetido de comunicación de una mera comunicabilidad.

III. Por último: chicas

Aun a riesgo de exagerar un poco las cosas, querría terminar esta intervención con una breve referencia al hecho de que las chicas del GAC son eso: chicas.

Siguiendo la indicación wittgensteiniana según la cual la mejor manera de comprender los problemas filosóficos es preguntarse por el significado de las palabras, Agamben comienza su exposición en “La potencia del pensero” preguntando “¿qué significa «yo puedo?»”, e introduce inmediatamente un ejemplo que, aunque no desarrolla, sitúa todo el artículo en el seno mismo de la relación entre arte y política. Se trata de una anécdota narrada, “en lugar de prólogo”, por la poeta rusa Anna Ajmátova al comienzo de su libro *Requiem*. Allí leemos:

En los terribles años del terror de Yezhov hice cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me "reconoció". Entonces una mujer que estaba detrás de mí, con los labios azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre, despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja):

-¿Y usted puede describir esto?

Y yo dije:

-Puedo.

Entonces algo como una sonrisa resbaló en aquello que una vez había sido su rostro.²³

“¿Qué significa este «yo puedo?»”, pregunta Agamben. Una experiencia de la potencia, un medirse con lo que está más allá de la individualidad en acto, un poner en juego la propia vida, para el que no contamos con certezas o capacidades específicas. Una afirmación que no significa nada, que suspende la infinita tarea del reenvío significador, derriba los muros protectores de la interioridad del sujeto y nos pone frente a la ineludible tarea de afrontar la dimensión común que somos. Aunque elige enmarcar el problema con esta anécdota, Agamben no hace de ella un análisis ni extrae consecuencias para su lectura de la potencia.

²¹Cfr. G. Agamben (1996), p. 49, donde describe el atlas como el conjunto de imágenes que se funde en una especie de “representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo”.

²²G. Agamben (1996), p. 52.

²³A. Ajmátova (1994), p. 6.

Es a través de la poesía -acaso el arte en general- que el horror puede narrarse. La literatura, el arte, puede medirse con la imposible tarea de testimoniar lo intestimoniable. Y puede, además, sostenerse en el proceso de subjetivación-desubjetivación entre la víctima y el testigo produciendo una decibilidad que, sin ser transparencia del lenguaje, es una guerra lenta y microfísica contra el poder enmudecedor de un estado terrorista.

Una poeta. Además. La que “puede” es una mujer. Puede decir la experiencia de otras mujeres que esperan y reclaman en silencio, inmóviles e impasibles, a un estado que sólo sabe de resistencias activas. La experiencia de la potencia de una figura que, para decirlo con la Escuela de Frankfurt, jamás entró en la dialéctica entre constitución de la subjetividad y posibilidad de dominio. Pues, la mujer, como el animal, no es un sujeto.²⁴

Aquí, una mujer que dice el dolor propio y ajeno porque es un único dolor que escucha y reproduce con la potencia de la palabra poética. Como la desquiciada reina Margarita encerrada en la torre por Ricardo en otro famoso drama shakespeariano, Anna exige lo imposible. “¡Me debes un hijo y un marido!”, grita la *painted queen* Margaret y su voz es todas las voces femeninas de la historia que, por un extraño fenómeno de resonancia, se reproduce en cada escenario en el que el terrorismo de estado dispone de la vida de los hombres. Una exigencia sin fondo, imposible y horadante, como la “¡Aparición con vida!” con la que las Madres increpaban silenciosas cada jueves. Un reclamo, el único reclamo posible, pues es su propia imposibilidad: un reclamo femenino indescifrable por el hombre siempre-uno, incrustado a su esencia, definido, identificado y delimitado. Las mujeres, en cambio, somos siempre todas. Siempre multiplicidad, *multitudo*: no de varios seres conviviendo en un cuerpo sino un ser múltiple, que es muchos.

En la huella de aquellas mujeres incansables en su denuncia del terror, las chicas del GAC parecen haber asumido como propio el legado de las madres: son necesarias todas las mujeres para nombrar una sola.

²⁴ Cfr. Th. W. Adorno-M. Horkheimer (2004), pp. 291-299.



AQUI VIVEN GENOCIDAS

Tríptico compuesto por un afiche, un video y una agenda, que se repartieron en la marcha del 24 de marzo. El afiche es un mapa donde aparecen señaladas las direcciones de los genocidas que han sido escrachados hasta el momento, mientras la agenda contiene sus teléfonos y direcciones.

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio (2005) "Aby Warburg e la scienza senza nome", en *La potenza del pensiero* (Vicenza: Neri Pozza).
- Agamben, Giorgio (2002) *Idea della prosa* (Macerata: Quodlibet).
- Agamben, Giorgio (1982) "Introduzione a Friedrich Heine" en *Aut Aut*, n° 189-190 (Firenze: La Nuova Italia).
- Agamben, Giorgio (2000) *Il tempo che resta, Un commento alla Lettera ai Romani* (Torino: Bollati Boringhieri).
- Agamben, Giorgio (2006) "Le due memorie", en C-C. Härle (ed.), *Shoah, Percorsi della memoria* (Napoli: Cronopio).
- Agamben, Giorgio (1996) *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (Torino: Bollati Boringhieri)
- Agamben, Giorgio (2004) "Nimphae", en *Aut Aut* 321-322: "Aby Warburg. La dialettica dell'immagine" (Firenze: La Nuova Italia).
- Adorno, Theodor W.- Horkheimer, Max (2004) *La dialéctica de la Ilustración*, trad. J.J. Sánchez (Madrid: Trotta).
- Ajmátova, Anna (1994) Réquiem. Poema sin héroe, trad. J. García Gabaldón (Madrid: Cátedra).
- Burucúa, Gastón (2007) *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginsburg* (Buenos Aires: FCE).
- Cragolini, Mónica Beatriz 2005 "La memoria en G. Agamben: entre Mnemosyne y la potencialidad", en *Revista Espacios de crítica y producción* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).
- Debord, Guy (2007) *La sociedad del espectáculo*, trad. de J.L. Pardo (Valencia: Pre-textos).
- Derrida, Jacques (1998) *Espectros de Marx, El Estado, la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de J.M Alarcón y C. de Peretti (Madrid: Trotta).
- GAC (2009) *Pensamientos, Prácticas, acciones* (Buenos Aires: Tinta Limón).
- Hesíodo 1995 *Teogonía, El trabajo y los días y Escudo*, trad. de A. Pérez Jiménez (Buenos Aires: Planeta).
- Nietzsche, Friedrich (1999) *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, trad. G. Cano (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Yates, Frances 2005 *El arte de la memoria*, trad. I. Gómez de Liaño (Madrid: Siruela, 2005).
- Warburg, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*, trad. J. Chamorro Mielke (Madrid: Akal)
- Warburg, Aby (1966) "Dürer e l'antichità italiana" en *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it., E. Cantimori (Firenze: La Nuova Italia).

-Schildel, Estela (2008)“Siluetas, rostros, escraches. Memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos”, en A. Longoni y G. Bruzzoni, *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).