

"Mapas afectivos": el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado

CECILIA MACÓN*

Resumen

El llamado "giro afectivo" ha irrumpido en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales para obligar a revisar ciertos conceptos clave, entre ellos los de agencia, espacialidad, representación y temporalidad. Entendido como una matriz que insiste en las cualidades performativas, conectivas e inestables de la dimensión afectiva (Ahmed, 2004; Sedgwick, 2003; Ticineto Clough, 2007), este marco implica revisar el modo en que el lector/actor constituye y se constituye a través de tal dimensión. Partiendo de estas premisas, el presente trabajo tiene por objetivo analizar dos espacios de memoria destinados a dar cuenta artísticamente de pasados considerados traumáticos o disruptivos: el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo. El contraste nos permitirá poner en cuestión la idea de "archivos de sentimientos" (Cvetkovich, 2003) para proponer la de "mapas afectivos" tanto por sus presupuestos teóricos como por sus consecuencias políticas.

Palabras clave

Memoria; representación; afectos; espacio.

Fecha de recepción: 16-12-2014

Fecha de aprobación: 17-06-2015

"Affective Maps": MUME and Memory Park as Critical Matrixes for the Artistic Representation of the Past

Abstract

The so-called "affective turn" has irrupted into the field of humanities and social sciences forcing the revision of certain key concepts, such as agency, space, representation and temporality. Regarded as a matrix that insists on the performative, connective and unstable qualities of the affective dimension (Ahmed, 2004; Sedgwick, 2003; Ticineto Clough, 2007), such framework implies the revision of the way in which the reader/actor constitutes him/herself through that dimension. From these fundamentals, the purpose of this work is to analyze two spaces of memory created as artistic representations of the so-called traumatic or disruptive pasts: the Park of Memory in Buenos Aires and the Memory Museum located in Montevideo. A comparison of the two allows us to challenge the notion of "archive of feelings" (Cvetkovich, 2003) to propose that of "affective maps" instead, not only because of its theoretical fundamentals, but also because of its political consequences.

Keywords

Memory; Representation; Affects; Space.

* Posdoctora, Doctora y Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Magíster en Teoría Política por la London School of Economics. Enseña e investiga Filosofía de la Historia en la UBA desde 1996. Directora del proyecto UBACyT 2014-2016 "Deshacer los afectos" con sede en el Instituto de Filosofía Alejandro Korn, en cuyo marco coordina el Seminario sobre Género, Afectos y Política desde 2009. Ha publicado las compilaciones *Pensar la democracia, imaginar la transición; Trabajos de la memoria y Mapas de la transición* –éste último en colaboración con Laura Cucchi– y actualmente prepara *Pretérito Indefinido* en colaboración con Mariela Solana y el libro *Empowering Victimhood*.

El presente texto parte de una premisa que es necesario explicitar: las matrices metodológicas involucradas en el análisis de las representaciones estéticas de acontecimientos llamados disruptivos o traumáticos no sólo deben ser evaluadas en función de su mayor o menor eficacia a la hora de dar cuenta de su objeto de estudio sino también en términos de sus efectos sobre lo público. Así, muy especialmente en cuestiones que atienden a las políticas de la memoria, los marcos conceptuales utilizados para acercarnos tanto al pasado como a sus representaciones generan interpretaciones que contienen en sí mismas modos de pensar lo político. Teniendo en cuenta entonces la aclaración otorgada por esta premisa es que me dispongo a comparar dos artefactos estéticos de memoria latinoamericanos, el Parque de la Memoria de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo, desde el punto de vista del marco otorgado por el giro afectivo para así mostrar las ventajas de poner en funcionamiento una matriz conceptual como la de "mapas afectivos" en detrimento de la de "archivo de sentimientos" que prima en la atención prestada a la dimensión afectiva en cuestiones vinculadas a la memoria.

Es decir que intento aquí analizar estos dos sitios de memoria bajo el paradigma del giro afectivo desplegando centralmente un cuestionamiento hacia la idea de "archivo" que ha surgido como marco conceptual novedoso a la hora de reflexionar sobre el papel de los afectos en las representaciones estéticas (Bordons, 2009: 84), especialmente en lo que hace a su generación en el marco de las políticas de la memoria. A cambio propondré reemplazarla por la de "mapas afectivos", un concepto no sólo con derivas teóricamente más productivas sino además con un impacto político mucho más problematizador, particularmente en lo que hace a la idea de agencia, definida en términos de capacidad de acción. Entiendo que este último punto es fundamental en tanto los estudios del trauma y sus derivados más o menos heterodoxos han sido recurrentemente objetados por obturar la agencia de quienes se acercan de este modo al pasado. Las pretensiones de suponer que ciertos pasados perviven en el presente, se dice, impiden la proyección hacia el futuro, eje central de la vida política (La Capra, 2005 y 2006). Es contra tales alegatos que se dirigen estas páginas: el desarrollo de mi argumento pretende mostrar que hay matrices dedicadas a interpretar los artefactos artísticos de memoria, capaces de sugerir miradas sobre el pasado excepcional o traumático que no necesariamente diluyen esa capacidad de acción orientada hacia el futuro. Entiendo aquí que la noción de "archivos de sentimientos", aun cuando se sostiene en un paradigma de pretensiones antiesencialistas, colisiona con una concepción dinámica de la agencia así como con la premisa de la disputabilidad esencial de las narraciones acerca del pasado. Para demostrarlo utilizaré un atajo algo heterodoxo: analizaré los dos casos en cuestión bajo la matriz de la noción de "mapas afectivos" para mostrar las desventajas de hacerlo bajo la lógica del archivo de sentimientos. Entiendo que el concepto de "archivo"¹ tal como es utilizado en el marco del análisis de artefactos

¹ El uso de la noción de "archivo" en este marco sostiene seguramente resonancias foucaulteanas sobre las que no podemos extendernos aquí en detalle. Efectivamente, para Foucault el archivo contiene las huellas de un determinado período, una suerte de *a priori* que el historiador debe problematizar.

de memoria construye en el texto/artefacto una imagen de lector/audiencia que dista de sugerir en el vínculo con el pasado un camino para la acción política re-costándose sobre la contemplación. La lógica cartográfica del mapa interpretado como guía para un recorrido, en cambio, contiene por definición una concepción dinámica y activa del lector/ciudadano.

La primera pregunta a la que debo responder aquí para avanzar en mi argumento es en qué consiste el giro afectivo y por qué resulta relevante a la hora de analizar las políticas de la memoria.

En este sentido es importante destacar que autoras tales como Sara Ahmed (2004), Lauren Berlant (2011a y b), Eve Kosofsky Sedgwick (2003) y Ticineto Clough (2007), han llevado a debate el modo en que los afectos², en tanto variables performativas, conectivas e inestables, ponen en jaque distinciones clásicas como las que separan lo interno de lo externo, lo público de lo privado, la acción de la pasión y las razones de las emociones. Es así como los afectos permiten construir una matriz desde donde dar cuenta de la experiencia histórica de víctimas, *bystanders* y/o perpetradores pero también de la dimensión emocional involucrada en el modo en que desde el presente nos aproximamos al pasado. Si la primera dimensión implica atender al papel de las emociones en la constitución del trauma o de experiencias al menos excepcionales de los actores del pasado, la segunda obliga a hacer foco en el compromiso afectivo del historiador con esos mismos actores³. Así, el llamado “giro afectivo” ha irrumpido en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales para obligar a revisar también ciertos conceptos clave para debatir estrategias de representación como los de espacialidad y temporalidad, sustanciales para la temática específica que nos ocupa: la espacialidad sugiere ciertamente modos de agenciamiento que contienen nociones de temporalidad. Es por ello que reflexionar sobre espacios de memoria cargados de emocionalidad resulta particularmente relevante a la hora de dar cuenta del tipo de agencia que se espera de quienes visitan esos lugares. La expresividad intensa (Thrift, 2004: 58) de estos artefactos genera –y espera– una respuesta afectiva (Thrift, 2004: 68) de los usuarios a los que inscribe de una determinada manera en el espacio mismo.

Los afectos cumplen así un papel fundamental en la puesta en funcionamiento de la capacidad de acción tanto de los actores del pasado –y en este caso la dimensión afectiva cumpliría una función explicativa en el marco del discurso históri-

.....
El ya clásico volumen de Jacques Derrida, *Fiebre de archivo*, recurre a este concepto para hacer foco en aquello que el archivo olvida, una dimensión que resulta presupuesta por la noción de “archivo de sentimientos” desplegada más adelante en este trabajo. Sin embargo, en todos estos casos el “archivo” refiere a una *arché*, no necesariamente esencializada ni desproblematizada, pero evocadora de una instancia de origen donde la conexión con el futuro obliga a tomar como punto de partida para la acción la observación –aún en el caso en que ésta resulte desestabilizadora– y no ya una relación intrínseca entre pasado y futuro como en el caso del “mapa” que se presenta aquí.

2 A pesar de los debates generados alrededor de la distinción entre afectos y emociones –véase particularmente Gould (2009) en sus referencias a Pile (2010)– en el presente trabajo utilizo las dos nociones de manera indiferenciada. Sin embargo, rescato el concepto de “giro afectivo” en tanto da cuenta de la dimensión inestable y cuestionadora de las dicotomías por parte del espacio afectivo.

3 En relación a esta distinción véase Macón y Solana, 2015.

co– como en el modo en que los actores del presente se apropian de ese pasado. La dimensión performativa de lo afectivo entonces implica no sólo atender al papel de las emociones en las acciones pasadas sino también en el modo en que la conexión afectiva con el pasado desde el hoy puede generar cierto tipo de acción en el presente. Es importante señalar que en el caso de la historia reciente a la que aluden los artefactos aquí analizados las dos dimensiones inevitablemente se superponen generando problemas específicos.

Partiendo de estas premisas y del rol de los afectos en esta segunda dimensión, el presente trabajo tiene por objetivo analizar dos espacios de memoria del Cono Sur dedicados a dar cuenta de pasados llamados traumáticos o disruptivos: el Parque de la Memoria de Buenos Aires y el Museo de la Memoria de Montevideo. Tal como señalé más arriba, el modo en que pretendo desplegar el análisis implica poner en cuestión un concepto que se ha tornado central durante los últimos años en la aproximación del giro afectivo hacia las políticas de la memoria. Me refiero a la idea de “archivos de sentimientos” que, en una primera aproximación, parece resultar útil a la hora de dar cuenta del papel que cumplen los afectos al momento de referir a la experiencia –en primera o tercera persona– de los acontecimientos del pasado. En su reemplazo propongo poner en uso productivo la idea de “mapas afectivos” por contar con ventajas tanto en sus presupuestos teóricos como en sus consecuencias políticas al volver posible una construcción más compleja del vínculo afectivo del presente con el pasado mediante las representaciones artísticas. No se trata entonces de suponer que los artefactos contienen esencialmente una determinada concepción del vínculo con el pasado, sino de entender que la matriz bajo la cual los interpretemos es capaz de generar consecuencias distintas en términos políticos.

En el contexto del giro afectivo la idea de “archivo de sentimientos” desplegada por Ann Cvetkovich (2003) surgió como un marco útil a la hora de poner en funcionamiento las premisas del giro en cuestión en tren de aproximarse al vínculo que se establece entre el pasado y el presente. Es importante señalar que la constelación de discusiones generada por la idea de archivo contiene una ventaja importante por sobre otras estrategias desplegadas por el giro afectivo: genera la discusión, no meramente alrededor de una serie de afectos en forma aislada, sino que se monta sobre la posibilidad de escudriñar la compleja superposición de afectos diversos. Esta virtud –que también exhibe la idea de mapa afectivo– es para mí particularmente relevante en tanto evita cierta ingenuidad en las pretensiones a la hora de aislar y etiquetar afectos. El desarrollo de Ann Cvetkovich alrededor de la idea de archivo de sentimientos está en consonancia de la revisión a la que fue sometido el concepto mismo de archivo en el campo de la estética a partir del ahora fundacional artículo “An Archival Impulse” publicado por Hal Foster en 2004. Allí, el crítico americano identifica en el arte contemporáneo un carácter distintivo (Foster, 2004: 3) por el cual los artistas recogen información desplazada (Foster, 2004: 4) para generar archivos sobre momentos perdidos. Se trata de órdenes perversos, imprevistos, dislocados capaces de “transformar sitios de excavación en sitios de construcción como un modo de superar la cultura melancólica” (Foster, 2004: 22). Hay entonces en la idea de archivo desplegada por Foster para analizar la obra de ciertos artistas contemporáneos un intento, no sólo de atender a lo desplazado

sino también a mecanismos que buscan superar la pura melancolía generada por el trauma. Siguiendo la discusión abierta por Foster, Marianne Hirsch muestra el modo en que esta tendencia por recrear contraarchivos que implica la presentación al azar de objetos descontextualizados (Hirsch, 2012: 227) busca conectar aquello que aparentemente no puede ser enlazado. Los nuevos órdenes de asociación afectiva generados por esta modalidad resultan caracterizados por la fantasía y la esperanza o por el miedo y la desilusión. Sostenidos en un movimiento reparatorio unen colecciones que funcionan así como correctivos del archivo histórico tradicional (Hirsch, 2012: 228). El archivo entendido de este modo conecta historias diversas, no para disolver sus especificidades sino en tren de descubrir una estética compartida junto a estrategias políticas, afectos y efectos (Hirsch, 2012: 229). Al mismo tiempo construye un memorial conectivo que expone historias locales ocultas (Hirsch, 2012: 230) de carácter fragmentario capaces de ofrecer correctivos a las historias recibidas. Es en este marco que Anne Cvetkovich desarrolla el más específico término de “archivo de sentimientos”. Su objetivo es dar cuenta de la constitución de contraarchivos y discutir la noción derrideana de inspiración freudiana de “fiebre de archivo”, es decir el argumento de Derrida desplegado alrededor de la vocación por el encuentro con un original encerrada en la noción clásica de “archivo”: la posibilidad de evadir esa aspiración a cierta verdad última contenida en ese concepto se abre inevitablemente al impulso hacia la exploración de posibilidades más que de certezas (Bordons, 2009: 90), para así alegar la necesidad de centrarse en “la exploración de los textos culturales como repositorios de emociones y sentimientos, que están codificados no sólo en el contenido de los textos mismos, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción” (Cvetkovich, 2003: 7). Se trata de un tipo de labor que implica aproximarse a los documentos y a la evidencia presente en los archivos de experiencias vividas como un lugar capaz de dar cuenta no sólo de conocimiento, sino también de sentimientos (Cvetkovich, 2003: 241). El archivo de sentimientos es así tanto material como inmaterial y se ocupa de dar cuenta de espacios más íntimos y personales (Cvetkovich, 2003: 244) a través de una atención a lo marginal capaz de establecer un arco conceptual para lo contracultural. Hay aquí entonces una problematización del estatuto del objeto de estudio, sea como fuente material o como testimonio oral.

El problema metodológico de esta perspectiva es que, a pesar de ciertos apuntes de Cvetkovich, resulta en una noción sostenida en dos premisas que me interesa cuestionar: la pretensión de totalidad escondida –sin demasiada fortuna– en el concepto de archivo aun cuando se busque una definición heterodoxa; y la concepción de agencia en la que derivan algunas de sus consecuencias. Aún cuando Foster otorgue un papel al despliegue de archivos como mecanismo para superar la melancolía, aquí los afectos están pensados más en su vínculo con el ser que con el hacer y se refugian en el supuesto de que los sentimientos o emociones tienen ciertas características esenciales, son naturalmente emancipadores y que gozan del privilegio de la autenticidad. Si esta última cuestión se sostiene en cierta ingenuidad epistemológica que se aferra a la posibilidad de acceso a lo “auténtico”, las anteriores parecen olvidar que en algunos casos las emociones son el camino para la legitimación del *statu quo*.

La noción de “mapas afectivos” por el contrario se origina y genera premisas

diferentes primordialmente por su complejización de la relación de la dimensión espacial con la temporal, vínculo clave en tren de dar cuenta de la acción. Nos nutriremos aquí de los desarrollos de Jonathan Flatley para presentar una noción de “mapa afectivo” que pueda evadir los problemas de la de archivos de sentimientos señalados más arriba⁴.

En la definición de Flatley, los mapas son máquinas móviles de autoextrañamiento que “no sólo otorgan una narrativa o representación particular de cierta estructura de sentimientos, sino que buscan producir un tipo particular de experiencia afectiva y narrar esa misma experiencia” (Flatley, 2008: 102), narrando también la producción de su propio lector (Flatley, 2008: 103). No se trata de una representación definitiva, sino del establecimiento de un territorio que va a proveer de un sentimiento de orientación y así facilitar la movilidad (Flatley, 2008: 111). Resulta necesario desplegar un mapa cognitivo atravesado por los afectos para tener sentido de la agencia (Flatley, 2008: 188) aún en un contexto marcado por el estremecimiento (Flatley, 2008: 198). El mapa entonces expresa y genera un orden narrativo capaz de orientar la acción. No se trata del establecimiento de narraciones tradicionales, sino de la posibilidad de desplegar constelaciones narrativas atravesadas por la dimensión desestabilizadora y performativa de los afectos⁵. Abiertas, heterodoxas, contingentes, multilineales, pero narraciones al fin.

Entiendo entonces que mientras el archivo resulta en mera sedimentación –aún bajo una perspectiva heterodoxa que atienda a aquellos afectos que se apartan de la norma–, el mapa implica una instancia productiva de esos sedimentos a los que pone en relación abierta y problemática con la acción futura.

Los mapas, no sólo ayudan a entender la agencia de los actores del pasado que son objeto de investigación histórica sino que además conforman un marco nuevo para reflexionar sobre la relación emocional de los actores del presente con ese pasado. Si la tradición asociada a los estudios del trauma fue acusada de imponer una relación del pasado con el presente sostenida en ataduras melancólicas capaces de obturar la acción transformadora en el presente, la trama conceptual sugerida por los mapas afectivos permite revisar este supuesto y poner en funcionamiento reflexiones que esquivan el estigma de la parálisis.

Así, no sólo se refiere al modo en que los afectos sedimentan, sino que también orientan problemáticamente la acción de quienes se ponen en contacto con ese pasado. La dimensión de sedimentación que lo constituye contiene la lógica del

.....

⁴ Es necesario aclarar que la noción de mapas afectivos aquí desplegada no tiene ningún vínculo con la de “love maps” desarrollada por John Money en *Lovemaps* (1986).

⁵ Es de notar que la exposición *Atlas* presentada en el Museo Reina Sofía en 2011 y curada por Georges Didi-Huberman está sostenida –a partir de una lectura de Aby Warburg– en una oposición entre la lógica cartográfica y la archivística. De acuerdo al contraste que presenta Didi-Huberman, mientras que el archivo es meramente algo sobre lo cual trabajar, el atlas es “una presentación sinóptica de las diferencias” sostenida en la lógica del montaje donde lo que prima es la coexistencia de tiempos e imágenes diferentes. Véase el video realizado por el Museo Nacional de Reina Sofía, “Atlas. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/atlas-entrevista-georges-didi-huberman>. Fecha de la última consulta: junio de 2016.

archivo pero logra articularla con una dimensión agéntica atravesada por la temporalidad a futuro. El mapa orienta la acción y altera sus premisas implicando así una relación compleja entre el espacio que busca representar en el presente y una temporalidad abierta al futuro. Si el concepto de archivo se limita a establecer una relación entre el pasado y el presente, la de mapa introduce como central la variable temporal iniciando una relación compleja con el futuro y haciéndose cargo además de la generación de territorio.

Entendemos aquí además que los regímenes de sentimientos, pensados como constitutivos de las prácticas sociales, intentan hacer foco en la respuesta afectiva (Thrift, 2004: 142) pero también implican una transformación de la subjetividad y de los afectos mismos a partir del contacto generado con el pasado.

Analizar los dos casos en cuestión bajo este marco de problemas permitirá entender las razones por las cuales interpretar los artefactos estéticos de memoria dentro de la trama conceptual generada por la idea de mapa habilita a mostrar su posible dimensión agéntica. La idea de archivo, en cambio, se recuesta sí en la matriz de la sedimentación y la reproducción total, elementos que no ponen en juego cabalmente la lógica de la acción en tanto capaz de alterar el propio archivo, sino que se sostienen en la contemplación que puede llegar a devenir melancólica aún a su pesar.

El eje sustancial de la comparación está sostenido entonces, no sólo en indagar en los diferentes afectos involucrados en cada caso –algo que respondería a la lógica del archivo–, sino en el modo en que es constituida la relación entre temporalidad y espacialidad a partir del despliegue de distintos mapas afectivos.

El optimismo incruento del MUME

Presentemos entonces las líneas centrales bajo las cuales fue erigido el Museo de la Memoria de Montevideo (MUME) dependiente de la Intendencia Municipal de Montevideo. Construido en lo que fuera el casco de la estancia de Máximo Santos, dictador que gobernó Uruguay entre 1882 y 1886, fue inaugurado en 2007 por el gobierno frenteamplista. El predio, ubicado en una zona alejada de la capital uruguaya, cuenta con un amplio y denso parque que rodea la construcción principal restaurada unos años antes de esta apertura. Tanto la salas internas como el espacio exterior del museo son utilizadas para muestras permanentes y temporarias, contando también con un área dedicada al archivo de consulta. La de carácter permanente está sostenida en un recorrido temporal que incluye los nodos centrales del período dictatorial y algunos de sus antecedentes –todos en la planta principal del museo– a los que se suma el dedicado a la transición (1985–1989) ubicado dentro del parque bajo el marco de un camino protegido por una tupida pérgola de enredaderas. El subsuelo y el resto del parque están dedicados a muestras temporarias, en muchos casos a cargo de artistas experimentales. La narrativa central de la muestra permanente referida a los años de la dictadura está sostenida primordialmente en la presentación de objetos asociados a la represión –diarios personales, objetos realizados por los presos, cartas, dibujos, etcétera– a los que se suman textos y facsímiles de diarios y documentos de la época.

Lo que me interesa discutir en relación al eje de este trabajo es el modo en que la disposición espacial elegida construye ejes para la representación temporal que

aspiran a involucrar emocionalmente al visitante que es quien, en definitiva, debe ser pretendidamente impulsado a construir su porción de memoria de la dictadura uruguaya. Y es justamente en esta superposición de las distinciones temporales con las espaciales que resultan constituidos mapas afectivos de características particulares.

Lo primero que salta a la vista en este caso es el modo en que el espacio es dividido en dos ejes claros: afuera/adentro y arriba/abajo que se corresponden con un recorrido temporal que guía la premisa básica del espacio. Si bien existen rastros de porosidad entre estos límites –hay pequeños vidrios en ciertas zonas cercanas a los zócalos desde donde se ve la planta inferior plagada de documentación y la muestra del subsuelo recientemente en exhibición incluye marcas con caminos en el exterior– lo cierto es que son esos dos ejes los que marcan distintas estrategias, cada una con pretensiones conativas propias. Esos llamados a la memoria del visitante están así atravesados por afectos diversos que entran en tensión.

De este modo, la planta principal incluye una narrativa prístina sostenida en la lógica progresiva y en la emoción que casi naturalmente la acompaña: el orgullo, tanto el que es resultado de la superación colectiva de la dictadura como de la resistencia de la militancia uruguaya. Pero, ¿cuál es la lógica afectiva expresada en el orgullo?, ¿qué papel cumple en la construcción de una narrativa histórica? Recordemos brevemente el ya clásico análisis que Gould (2009) dedica a esta emoción –en su caso en relación al papel que cumplió el orgullo para la comunidad *gay* frente a la crisis del SIDA–. Según su perspectiva el orgullo implica una narración heroica atravesada por el estoicismo y el establecimiento de una comunidad fuerte. Se trata, además de un afecto que busca hacer a un lado otros, tales como la vergüenza, la bronca y el miedo. En términos de Sedgwick (2003), este camino olvida que la vergüenza constituye performativamente la identidad: “desprenderse de la vergüenza o deshacerla tiene algo de absurdo: puede ‘funcionar’ –tiene ciertamente efectos poderosos– pero no puede funcionar en el sentido en que pretende funcionar” (Sedgwick, 2003: 62). Es decir, la matriz del orgullo disuelve, paradójicamente, las posibilidades de empoderamiento al intentar borrar lo vergonzante de la herida, donde la vergüenza es, además, según la descripción que desplegaremos más adelante, un afecto de por sí paradójico y no necesariamente desempoderador.

La lógica de la agencia como pura resistencia o resguardo marcada por el orgullo es entonces la que marca el recorrido: el papel activo de los presos dentro de las cárceles y la resistencia en el exilio resultan ejes particularmente destacados en el marco de un relato sostenido en la continuidad. Esa narrativa encuentra su coda en el camino de la transición que invade el exterior. Representada exclusivamente a través de fotos, refiere al cumplimiento del objetivo de la resistencia: el fin de la dictadura con una transición sostenida en una fecha fija para su cierre, 1989. Hay aquí ciertamente una matriz emocional sostenida en la lógica progresiva del optimismo –entendido como una estructura afectiva que implica apego a la fantasía de que el mundo mejorará (Berlant, 2011b: 2)– complejizada por la lógica divergente del subsuelo: nos enfrentamos así a un optimismo de características específicas debido al acecho de ese sustrato inestable. Para entender este punto resulta importante evocar el análisis de Berlant (2011b) alrededor del “optimismo cruel” y sus efectos sobre el modo de ejercer la ciudadanía. Según su perspectiva, la dimensión cruel del optimismo surge

donde la promesa de progreso no hace más que legitimar la lógica de la precariedad. Es, en sus palabras, “la condición de mantener el apego a un objeto significativamente problemático” (Berlant 2011b: 24). La crueldad del optimismo se instala en los casos en que esas fantasías de la buena vida obligan a un ajuste a la norma capaz de redundar en un profundo sufrimiento (Berlant 2011b: 3). El optimismo cruel es así una suerte de operación ideológica de atracción indudablemente magnética (Berlant 2011b: 48) que oculta los momentos de crisis. Sostenida en una promesa imposible muchas veces legitimada a través de la pura abstracción emocional, las emociones que atraviesan esta lógica progresiva u optimista desligan responsabilidades desempoderando. Si todo mejorará, ¿para qué intervenir?

Sin embargo, en el caso que nos ocupa es posible entrever una concepción más compleja del optimismo gracias a la presencia de narrativas paralelas a la principal. Creo que la descripción desplegada por Berlant es sumamente adecuada para describir cierto tipo de operación optimista, pero pierde de vista la posibilidad de que la narrativa progresiva resulte complejizada al cruzarse con otras variables afectivas. El caso aquí en cuestión implica esbozar un “optimismo incruento” gracias a la intervención de un afecto desestabilizador como es el miedo.

Así, el subsuelo del MUME, naturalmente oscuro, está dedicado a muestras temporarias que suelen explotar las escasas dimensiones de la escalera generando en el visitante la impresión de estar adentrándose en un mundo oculto pero resguardado. La emoción que inevitablemente genera la trasposición hacia el subsuelo es justamente el miedo, una emoción en cuyas características es necesario detenerse. El miedo implica un tipo de certeza en la proximidad de su objeto (Ahmed, 2004: 63) capaz de generar la necesidad de apartarlo definitivamente: “tememos un objeto que se nos aproxima. Como el dolor, es sentido como una forma displacentera de intensidad” (Ahmed, 2004: 65). Pero lo displacentero del miedo está relacionado fatalmente con el futuro, impulsando la acción. El miedo implica una anticipación de una herida en el futuro (Ahmed, 2004: 65) pero también, en ese movimiento de alejamiento del objeto del miedo y acercamiento hacia el objeto de amor (Ahmed, 2004: 69), un llamado a la acción.

En el caso del MUME la representación cambiante que profundiza su inestabilidad a través de la generación de miedo entendido en estos términos –en el momento de mi última visita se trató de una muestra dedicada a la infancia– resulta en el sustrato cuestionador de la narrativa principal: el acecho de un objeto concreto que lleva a la búsqueda del objeto opuesto, no de la parálisis. Ese subsuelo entonces cumple un papel clave en lo que Cvetkovich denominó “archivo de sentimientos”: es allí donde la curaduría del museo decidió ubicar relatos alternativos a la narrativa progresiva de la planta principal introduciendo emociones que entran en tensión con las que gobiernan las secciones centrales del predio. Sin embargo, puesto en relación con el arriba y el afuera, el subsuelo resulta capaz de generar no sólo sustratos afectivos al estilo de los introducidos por la lógica del archivo sino también mapas. De atenernos a la matriz archivística nos enfrentaríamos meramente a la recuperación de una vocación del artefacto en cuestión por presentar emociones en tensión. No es por cierto esto algo menor. La introducción de emociones contradictorias en relación al modo en que el pasado pervive en el presente implica

una problematización sustantiva de la dinámica afectiva. Sin embargo, limitada a esa función, la constelación de emociones involucradas restringe el vínculo entre las emociones que surgen de la relación con el pasado y posible acción en el presente a la mera sedimentación. La matriz cartográfica del mapa habilita en cambio a elaborar este aspecto. En este caso, la amenaza generada por la lógica del miedo implica modos específicos de imaginar el futuro. Si conceptualizamos el miedo en tanto el deseo de alejarse de un objeto que se advierte próximo (Ahmed, 2004: 66), y no como mera parálisis, el papel de este afecto en su interacción con la narrativa progresiva introduce otras variables de lectura para el visitante que pueden ser descritas en términos de “optimismo incruento”: progresivas sí, pero despojadas del ocultamiento propio de la ideología gracias a la lógica acechante del miedo.

Concentrémonos brevemente en el modo en que este afecto es expresado en la zona al aire libre del predio. En este sentido, el diseño de pretensiones salvajes del parque es un ejemplo prístino de lo que constituye un paisaje: allí, la simulación de la naturaleza está presente a cada paso (Massey, 2006: 28) en su constante cruce con la temporalidad. Es desde ese marco “natural” donde se multiplican las narrativas paralelas. Justamente, este vínculo con un orden supuestamente natural legitima esas reconstrucciones gracias a una supuesta proximidad o autenticidad en relación al pasado, ganándose así un estatuto privilegiado. Además del camino cerrado y monológico de la instalación fotográfica dedicada a la transición, el parque es, primordialmente, un espacio receptor a muestras temporarias. Hay aquí un corte claro entre las líneas rectas del espacio interior y el caos de una naturaleza exterior construida como amenazante y salvaje donde nuevamente surge el miedo en tanto afecto partícipe del acecho al orgullo de la narrativa principal. Precisamente, el miedo constituye aquí, no ya un afecto en mera tensión con la matriz progresiva de la muestra permanente, sino que puede definir también un mapa donde la aparente conflictividad entre orgullo y miedo es capaz de generar trayectorias de acción sostenidas en una percepción crítica del progreso al estilo del optimismo incruento. El miedo introduce efectivamente una actitud cauta en relación al patrón progresivo. Aun cuando esa matriz teleológica no se cuestione en sus presupuestos –y consecuencias– fundamentales, el cruce de matrices afectivas dentro del artefacto mismo se ocupa de señalar que es comprensible temer el retorno de otra dictadura o, incluso, sentir miedo ante las huellas de aquel pasado en el presente. En diálogo con los argumentos de Berlant citados más arriba podríamos confirmar que se trata aquí de un “optimismo incruento”: la matriz teleológica y optimista se mantiene pero la crueldad resulta disuelta gracias a cierta distancia irónica generada por el acecho de la presencia constante de una dimensión inquietante del pasado en el presente y por la posibilidad de que ese pasado –que está además conectado a uno de carácter más remoto– irrumpa nuevamente.

Analizado en términos de archivo de sentimientos hay aquí una superposición de orgullo y miedo en tanto afectos sedimentados. Puesto en el marco de la noción de mapa, capaz de generar movimiento agéntico hacia el futuro, nos enfrentamos a una narrativa progresiva de características peculiares. Aun cuando respete el esquema teleológico y acumulativo de la idea clásica de progreso, el papel acechante del miedo, sostenido en el área del subsuelo y en el parque mismo donde la “natu-

raleza”, el pasado y ciertas turbulencias del presente se transforman en amenazas inminentes, el esquema queda desligado de cualquier ingenuidad.

Si el archivo se remite a dar cuenta de los afectos en términos de mero pasado acumulado y esencializado a pesar de su uso heterodoxo de clara inspiración foucaultiana (Bordons, 2009: 88), el mapa articula los afectos con el futuro habilitando a pensarlos en tanto abiertos y transformables por obra de ese mismo movimiento en que se ven involucrados⁶. Muestra entonces una manera de expresar una matriz optimista pero no por ello ciega a los riesgos del retorno de un pasado reciente asociado además a uno más remoto e igualmente atemorizante expresado en la función original del predio: el de la violencia política del siglo XIX. Un mapa progresivo que, gracias a la presencia del temor, deviene algo oscuro y escéptico sugiriendo reglas particulares para la acción.

El miedo dista aquí de ser paralizante sino que, articulado con el orgullo, construye una trama capaz de sugerir una agencia de características específicas alejada de la pasividad generada por el optimismo cruel presente en la lógica del progreso estandarizado.

Se trata tal vez, al estilo de José Esteban Muñoz, de recuperar críticamente el concepto de esperanza de Ernst Bloch donde el deseo de imaginar otros lugares como utópicos no implica caer en la trampa de la abstracción (Muñoz, 2009: 30). Poner en juego el pasado en el presente a partir de la certeza de que el pasado es performativo, (Muñoz, 2009: 28) implica también asumir que el impacto de esa performatividad en el futuro está sometido a distintas tramas interpretativas. Hay aquí un horizonte guiado por el deseo que no necesariamente lleva a la reproducción de un futuro normado. Se trata de una utopía efímera (Muñoz, 2009: 97) donde los afectos positivos se cruzan con el miedo, el asco o el odio para crear una historia colectiva (Muñoz, 2009: 97) sostenida en el reconocimiento de que hay algo que falta (Muñoz, 2009: 100), más que en una utopía que nos encierra en certezas. Es la esperanza, sí, pero entendida como hambre de futuro (Thrift, 2005: 144).

Vergüenza como orgullo. La narrativa del Parque de la Memoria

Los debates tejidos alrededor de la construcción del Parque de la Memoria constituyen seguramente uno de los tópicos centrales en el ámbito de las políticas de la memoria de la Argentina desplegados en los últimos años. En mi caso me propongo volver sobre la discusión para indagar en el modo en que la articulación de los afectos involucrados en términos de archivo permite distinguir entre distintas estrategias superpuestas en el espacio del parque y dar cuenta del modo en que lo liminal se transforma en la matriz central sobre la que se establece un espectro específico para sus mapas afectivos: el de la crisis.

El diseño original del parque está sostenido en la paradoja contenida en el concepto de “desaparecido”: ¿cómo representar lo ausente? Es la evidencia del vacío la que desafía los límites de la lógica de la representación, sea ésta artística, historiográfica o –lo que es clave para nosotros– también política. Así como en el caso del

.....

⁶ Para una crítica de este riesgo conservador del giro afectivo, véase Macón (2010).

MUME la figura central es la del preso político, en el Parque lo es la del desaparecido, su ausencia presente o la tensión entre la inmaterialidad y el espacio vacío que evoca su haber sido. Se trata entonces de desafíos que contienen diferencias de origen clave pero que a la vez remiten a una constelación de afectos familiar.

Entiendo que las estrategias con las que este memorial interviene el espacio público permiten entrever dos lógicas distintas sobre el modo en que los afectos colaboran en la constitución de la memoria expresados en la presencia del orgullo y de la vergüenza. Si en el caso del MUME se trata de la tensión entre orgullo y miedo –un vínculo capaz de generar mapas de características específicas–, en el del Parque el orgullo cohabita con su claro opuesto, la vergüenza, produciendo una cartografía propia.

El proceso mismo de construcción del Parque de la Memoria resulta así un ejemplo particularmente útil a la hora de desentrañar afectos sedimentados en el espacio. Aprobada su ubicación en terrenos de Ciudad Universitaria lindantes con el Río de la Plata en 1998, los arquitectos que desarrollaron el proyecto lo hicieron tomando como premisa la imposibilidad de la representación de la ausencia de los desaparecidos. Lo hicieron bajo una concepción del paisaje que no oculta su artificialidad como en el caso del MUME, sino que la expone abiertamente reconociendo así a la representación misma como una categoría no natural. El parque –inspirado explícitamente en el Museo Judío de Berlín– aparece quebrado por un camino en zig-zag construido debajo del nivel de la tierra para impedir la visión de la totalidad. Una suerte de sendero–rampa que expresa una herida abierta. El dilema que se establece aquí es el que se abre entre el deber moral del recuerdo, las dificultades de dar cuenta de él y sus constantes transformaciones. Sobre estas premisas se instituye un artefacto que, en las primeras instancias de su construcción, introdujo primordialmente la lógica de la vergüenza para más tarde sumar la del orgullo. Las premisas con las que fue diseñado el parque –de alguna manera también inspiradas en el Muro del Memorial de Vietnam de Maya Lin (1982)– se sostienen en una tensión entre ocultamiento y visibilidad, propia de la lógica de un afecto tan central para reflexionar sobre la memoria como es el de la vergüenza.

¿Qué entiendo aquí por vergüenza y por qué la considero un afecto central a la hora de dar cuenta del pasado? Según la ya clásica perspectiva de Sedgwick, “la vergüenza es el afecto que cubre el umbral entre la introversión y la extroversión, entre la absorción y la teatralidad (Sedgwick, 2003: 38). Exponer la vergüenza es así para Sedgwick “una estrategia para dramatizar e integrar la vergüenza, en el sentido de volver sus afectos potencialmente paralizantes narrativa, emocional y performativamente productivos” (Sedgwick, 2003: 44). Esta interpretación implica ver en la vergüenza un afecto sostenido en la tensión entre el ocultamiento y la exposición, donde el narcisismo de la exhibición parece entrar en contradicción con el replegarse sobre sí del contenido mismo del afecto en cuestión. Sin embargo, es allí mismo donde se encuentra la posibilidad de ver en la vergüenza el germen de un empoderamiento paradójico centrado en la tensión ocultamiento/exhibición que redundará en la intervención sobre el espacio público y no en el mero repliegue. Creemos que la lógica bajo la cual fue construido el parque refleja este tipo de aproximación afectiva al pasado. Se trata de exhibir una ausencia que es también la

falta de intervención de los *bystanders* sacándola a la luz pública. Es su replegarse sobre sí por lo que son –y no por lo que hicieron como en el caso de la culpa– pero implica también admitirlo, bajo la terminología de Sedgwick, teatralmente.

Otros momentos del Parque se sostienen también en esta lógica donde entran en tensión la visibilidad y el ocultamiento: la sala PAYS emerge parcialmente a la vista desde el sendero–rampa, el listado de las víctimas del terrorismo de estado no se muestra de modo frontal, el río –evidencia material de la matanza, pero también de su ocultamiento– se mantiene escondido durante la mayor parte del recorrido. Sin embargo, es importante mantener presentes los señalamientos sugeridos más arriba en el sentido de que la vergüenza no debe ser pensada como un mero afecto paralizante. Su cualidad teatral –se accede finalmente al río, el listado es exhibido, la sala PAYS está abierta al público– pone en funcionamiento una forma compleja de entender la relación con el pasado: hay un ocultamiento que aparentemente paraliza pero también una puesta en funcionamiento de la acción. La vergüenza que se expresa aquí es, claramente, la de los *bystanders*. No es la de las víctimas. No es la de los militantes. Tampoco la de los victimarios. Es la de las personas –imposible referir aquí en términos de un sujeto colectivo más preciso– que observan ese pasado con vergüenza. Un punto de vista, además, del que se hace cargo el Estado al ser quien enuncia ese discurso sostenido materialmente por la traza del parque.

Sin embargo, las obras escultóricas que se sumaron con posterioridad introducen en el espacio su exacto opuesto: el orgullo. No pretendemos aquí objetar esta superposición, sino mostrar su productividad en tanto esta colisión sea interpretada desde el marco teórico que ofrece la lógica de los mapas afectivos. Efectivamente, sobre esta primera traza dominada por la vergüenza surgió otra donde se deja adivinar la presencia del orgullo. Si bien el proyecto fue formalmente sostenido, en el año 2000 se introduce una variante a través de la convocatoria a un concurso de esculturas para poblar el parque. Fueron así erigidas piezas firmadas por distintos artistas que constituyen un conjunto sostenido en una estética que hace pasar a un segundo plano la centralidad otorgada a la vergüenza. Más allá de la calidad y las estrategias de cada una de estas esculturas, lo que interesa aquí es el modo en que surge una dimensión afectiva que no es la de la traza original ya que la visibilidad de estos elementos es contundente. De hecho, se trata de un tipo de contraste similar al que se establece en el encabezamiento del listado incluido en el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado dedicado a “las víctimas del terrorismo de estado, a los detenidos–desaparecidos y asesinados y a los que murieron combatiendo por los mismos ideales de justicia y equidad”. En una tensión explícita, se habla allí de las mismas personas en términos de víctimas –asociadas a la pasividad – pero también de combatientes, pura acción.

Aún cuando el parque escultórico contiene propuestas muy variadas, algunas de ellas –centrales además– introducen claramente la lógica de la heroización. En este sentido dos obras resultan paradigmáticas. En primer lugar “Victoria” del norteamericano William Tucker, presentada como una estructura incompleta, amputada. Según relató el artista en 1999 al hacer público su proyecto: “El hormigón fue vertido en un molde o forma excavada en la tierra y luego desenterrado y colocado verticalmente. Confío en que este proceso no sólo dé riqueza y densidad a la ima-

gen, sino que además aluda al entierro por parte del Estado de las identidades de las víctimas y el regreso de las mismas a la luz de la conciencia pública” (Oybin, 2011). Es decir, que se trata de la apelación a la re–presentación de la ausencia como una suerte de superación de lo ocurrido. El título elegido claramente reafirma esta mirada al destacar el modo en que la propia operación artística se constituye en una victoria sobre el olvido. En esta misma senda la escultura de Marie Orensanz incluye la frase fragmentada, quebrada, con letras caladas en dos monumentales bloques de acero: “Pensar es un hecho revolucionario”. Nuevamente, aparece esta dimensión heroica donde el orgullo –aunque quebrado– no es sólo el del militante sino también el del artista por su capacidad para superar los quiebres del pasado con su propia operación representacional.

Entendemos entonces que ambas obras optan por una aproximación afectiva al pasado en términos de orgullo, una estrategia que busca superar la vergüenza construyendo una narrativa alternativa.

Sin embargo, y más allá de lo ilustrativo de estos dos ejemplos, no son las esculturas en sí mismas lo que resulta central para nuestro argumento, sino la voluntad misma de introducir en el parque una trama afectiva distinta a la de la vergüenza. Efectivamente, es allí donde surge una lógica que entra en colisión con la perspectiva vergonzante del planeamiento original del espacio. Es la matriz del orgullo debida a la supuesta superación de la vergüenza la que prima aquí.

Entendemos entonces que el contraste expresado en estas dos aproximaciones –el diseño primigenio y el conjunto escultórico, el nombre y la función de la sala PAYS y el encabezamiento del listado del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado– puede ser interpretado en términos de un contraste entre los dos afectos contradictorios en cuestión: la vergüenza en el primer caso y el orgullo en el segundo. Veremos más tarde, entonces, de qué modo se articulan estas alternativas para construir un esquema cartográfico y no ya uno meramente archivístico.

Pero atendamos antes a otro de los caminos abiertos en el desarrollo del Parque de la Memoria. Nos referimos al ámbito ya citado dedicado a exposiciones temporarias llamado Espacio PAYS –“Presentes, Ahora y Siempre”– un nombre que concentra una clara alusión al orgullo. Pero justamente es bajo este marco que se intenta incorporar a la representación el mandato de su propia contingencia y perspectivismo. Si bien el nombre elegido para denominar el espacio responde a la lógica del orgullo, tanto las propuestas presentadas allí como el diseño con que fue encarada su incorporación permiten entender que, en tensión con su denominación, el espacio expresa una contingencia que no admite la lógica lineal del puro orgullo.

Tal como ha señalado Sedgwick, lo sustancial es respetar las ambigüedades de la tensión entre orgullo y vergüenza y no perder de vista “la combinación de extraña monstruosidad, erotización y repudio que resulta en un vínculo complejo con el pasado” (Sedgwick, 2003: 4). Es justamente por esta cuestión que no buscamos objetar la presencia del orgullo, sino intentar reconstruir el tipo de mapa que resulta de la tensión señalada, sobre todo porque el afecto al que se contrapone, la vergüenza, está sostenido ya él mismo en una tensión paradójica. De mantenernos en la lógica archivística solo accederíamos a la presencia de afectos pasibles de colisión; las premisas cartográficas en cambio permiten entrever el tipo de acción

que se contempla para el visitante. ¿Qué tipo de lector/visitante se espera? ¿Cuáles son las audiencias construidas por el parque? ¿Se trata de una mera contemplación melancólica sostenida en la contradicción entre vergüenza y orgullo? ¿O es posible construir en el propio texto del parque la imagen de un espectador activo aún en el marco de estos afectos contradictorios?

Las ambigüedades de lo afectivo como narrativa de crisis

Visto entonces desde el punto de vista de los archivos de sentimientos, el Parque de la Memoria contiene una tensión esencial entre orgullo y vergüenza donde la lógica del primero colisiona con la de la segunda. Sin embargo, si conceptualizamos esta aparente contradicción en términos de mapas afectivos veremos que redundando en una narrativa compleja como es la de la crisis atravesada por un afecto cercano pero distinto al miedo: la ansiedad. La contradicción llana entre afectos implica suspensión del juicio, pero la idea de crisis justamente contempla este aspecto enlazándolo con la certeza de estar viviendo un momento privilegiado al estilo de una bisagra temporal.

¿Qué entendemos por crisis bajo este marco? Resulta inevitable evocar en este plano las clásicas caracterizaciones de Koselleck (2000) en términos de ruptura y de su asociación con la dimensión crítica. Sin embargo, nos gustaría poner en funcionamiento una noción algo más heterodoxa de lo que es posible conceptualizar en tanto crisis. Así, las reconstrucciones narrativas suelen entender las crisis en tanto “momentos de verdad” capaces de legitimarse por su acceso privilegiado a la historia (Roitman, 2014: 3). Este momento decisivo implica expectativas de una justicia inminente, pero también admitir su propia contingencia. Hay cierta disonancia con el pasado (Roitman, 2014: 11) pero a la vez una prognosis sobre el futuro en tanto abierto a partir de la posibilidad de ruptura con ese pasado. La crisis se torna aquí en una suerte de suspensión del juicio capaz de transformarse en el punto de partida para la apertura hacia una nueva narrativa. En términos de la matriz desplegada por el giro afectivo esto implica un énfasis en lo liminal marcado por las lógicas superpuestas y disonantes al estilo de las que ponen en colisión la vergüenza y el orgullo.

No hay aquí miedo como en el caso del MUME sino ansiedad, una emoción marcada por una futuridad donde entran en tensión el diferimiento y la anticipación (Ngai, 2005: 210). Efectivamente, mientras que el miedo se sostiene en un la existencia de un objeto definido, el objeto de la ansiedad es, en la definición clásica de Kierkegaard, la nada misma (Ngai, 2005: 224 y Ahmed, 2004: 64). Es allí donde, además, la desorientación redundando en un momento de pura *phoria*, previo a su polarización en términos de *euphoria* y *dysphoria*, un caos de tensiones no articuladas (Ngai, 2005: 246) que resulta cabalmente expresado en la liminalidad de la crisis. Un mapa afectivo sostenido en la noción de crisis implica así una particular manera de poner en relación el pasado con el futuro y, por lo tanto, una aún más específica de pensar la agencia. La crisis –oculta en la lógica optimista en cualquiera de sus versiones– no inmoviliza, sino que sugiere modos alternativos de pensar la transformación. Ya no en términos de un despliegue abierto hacia las circunstancias, sino en tanto lo que Ngai llama “agencia suspendida” (Ngai, 2005: 11).

Allí, la potencialidad de la agencia no redundando en pasividad ni en quietismo sino en una forma alternativa de resistencia –à la Bartleby, tal vez– donde la resistencia está pensada centralmente en términos de perturbación. El espacio –temporal por definición ya que está en constante proceso de construcción– aparece así alterado por la constitución de un entramamiento de afectos capaces de generar concepciones heterodoxas de la agencia.

Entendemos que la matriz de la crisis como cartografía generada por la tensión orgullo/vergüenza pone en funcionamiento una lógica donde el confort de lo establecido es desafiado por la incomodidad o el malestar en relación a lo normado (Ahmed, 2004: 147). No hay superación, sino presencia acechante. La incomodidad a la que alude Ahmed puede ser también entendida en términos de desorientación (Ahmed, 2004: 148) hacia el futuro. Sin embargo, esto no implica obturación de la acción, sino su despliegue bajo premisas particulares, claramente más heterodoxas que las del optimismo incruento del MUME.

Algunas conclusiones

Evoquemos entonces los alcances de la lógica cartográfica y el modo en que puede transformarse en un instrumento teórico útil a la hora de interpretar textos que aspiran a representar el pasado bajo el paradigma memorialista. A través de una matriz sostenida en la idea de archivo de sentimientos podemos acceder a los afectos que resultan sedimentados en los artefactos y que interpelan al lector: es la vergüenza de quienes sobrevivieron, el orgullo de quienes militaron y resistieron, el miedo y el optimismo encarnado en los ciudadanos. El concepto de archivo de sentimientos tal como es desarrollado por Cvetkovich tiene ciertamente una virtud central: acercarnos una reflexión sobre la representación del pasado que atienda a las emociones que exceden la superficie de los relatos y que asumen la discordia y la contradicción como un rasgo central.

Sin embargo, es la idea de mapa la que permite poner en funcionamiento esos afectos en tensión para mostrar la constitución de narrativas sobre el pasado que, en tanto tales, interpelan al lector no en tanto mero espectador sino también como posible actor, donde “actor” no remite a un empoderamiento lineal, sino a uno de características extremadamente complejas.

En términos cartográficos mientras que el MUME está sostenido en una lógica reparatoria marcada por la tensión entre miedo y orgullo capaz de desplegar un mapa afectivo sostenido en un progreso desligado de cualquier sospecha de ingenuidad gracias justamente a la presencia del miedo, el parque porteño pone en tensión afectos contradictorios –vergüenza/orgullo– involucrados en la generación de una esperanza paradójica marcada por la lógica liminal de la crisis; una matriz además esencialmente crítica y hasta irónica. En cualquiera de los dos casos el mapa refiere a una futuridad necesaria para la idea de agencia, pero si en el primer caso se recupera sin ingenuidades la noción de progreso, en el segundo las posibilidades de resistencia están marcadas por los puntos suspensivos implícitos en la idea misma de la crisis atravesada por el desconcierto. Hay en el Parque de la Memoria una modalidad para el luto que no refiere ya a una matriz teleológica como la del MUME, sino a un patrón o narración sostenido en la suspensión del

juicio y en la incertidumbre. No hay nostalgia en términos del intento vano por atrapar lo ido (Freccero, 2006: 76). Sólo la sospecha de que el pasado deja aquí de ser un origen (Freccero, 2006: 85) –como lo es en el caso del progreso– para resultar transformado en una suerte de perturbación constante. La lógica del acecho ya no se limita a moderar la narrativa del progreso como en el mapa sugerido por el MUME sino que la cuestiona frontalmente. Así, la agencia que se deriva aquí resulta enmarcada en una suspensión del juicio donde, lejos de devenir quietismo (Freccero, 2006: 104), introduce la posibilidad de aquella agencia suspendida a la que aludía Ngai. No es mera espera como en el radical desempoderamiento de la contemplación melancólica, sino un cuestionamiento sustancial sostenido en la crítica dirigida hacia la ingenuidad de la pura acción.

Analizados así bajo el marco de la lógica del mapa –que obliga a demoler prejuicios sobre el papel de ciertas emociones– es que podemos ir desprendiéndonos de la falsa dicotomía empoderar/desempoderar que parece sostenerse más allá de lo tolerable cuando se discute la pervivencia de los pasados disruptivos en el presente. Los alegatos objetores de la referencia a ciertos hechos en términos de momentos traumáticos o disruptivos por su responsabilidad en un desempoderamiento de los actores del presente parecen olvidar que es la dimensión interpretativa la que está acá en cuestión. Recuperando la premisa con la que se inicia este trabajo, es importante insistir en que el marco metodológico–conceptual que se elija a la hora de analizar una representación histórica contiene modalidades políticas –como la concepción de agencia del lector/ciudadano– que es necesario evaluar. En relación a los casos que nos competen acá, estamos obligados a reflexionar no meramente sobre los atributos del trauma –que incluyen una atención a su dimensión afectiva– o sobre las características de ciertos artefactos de memoria, sino también a dar cuenta de estrategias metodológicas más sofisticadas que permitan analizar el modo en que esos artefactos mismos no arrastran a una sumisión en la melancolía, sino que inscriben audiencias potencial y heterodoxamente transformadoras.

Bibliografía

- AA.VV. (2009). *Memoria en construcción*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotions*. Nueva York: Routledge.
- Berlant, Lauren (2011a). *El corazón de la nación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlant, Lauren (2011b). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Bordons, Teresa (2009). “Archivos posibles”. En: *Estudios Visuales*, nro. 6, CEN-DEAC, Murcia: pp. 82–91.
- Cvetkovich, Ann (2003). *Archives of Feelings*. Durham: Duke University Press.
- Draper, Susana (2011). “De cárceles y museos. Alas, itinerarios artísticos y encuadre de temporalidades”. En: *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, vol. 2, año 2: pp. 183–202. Disponible en: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2012/07/Draper.pdf>. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Foster, Hal (2004). “An Archival Impulse”. En: *October*, nro. 110, otoño: pp. 3–22.

- Freccero, Carla (2006). *Queer/ Early/ Modern*. Durham: Duke University Press.
- Gould, Deborah (2009). *Moving Politics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, David (1990). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, David (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Koselleck, Reinhardt (2000). *Critique and Crisis*. Cambridge: MIT Press.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Macón, Cecilia (2010). “Acerca de las pasiones públicas”. En: *Deus Mortalis*, nro. 9: pp. 261–286.
- Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Malosetti Costa, Laura (2011). “Tensión poética”. En: *ADN Cultura*, 2 de diciembre de 2011. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1429030-tension-poetica>. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Massey, Doreen (2005). *For Space*. Londres: SAGE.
- Massey, Doreen (2006). “Landscape as a provocation: reflections on moving mountains”. En: *Journal of Material Culture*, vol. 11, nro. 1–2: pp. 33–48.
- Massey, Doreen (2008). “Landscape/space/politics: an Essay”, catálogo para el film *Robinson in Ruins* de Patrick Keiller (2010). Disponible en: futureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Oybin, Marina (2011). “Antes del estallido”. En: *Revista Ñ*, 28 de septiembre de 2011. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Graciela-Sacco-Parque-Memoria_0_562743924.html. Fecha de la última consulta: junio de 2016.
- Pile, Steven (2010). “Emotions and Affect in Recent Human Geography”. En: *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 35, nro. 1: pp. 5–20.
- Roitman, Janet (2014). *Anti-Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching Feelings*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sennett, Richard (1974). *The Fall of Public Man*. New York: W. W. Norton & Company.
- Thrift, Nigel (2004). “Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affects”. En: *Geografiska Annaler*, 86B, nro. 1: 57–78.
- Thrift, Nigel (2005). “But Malice Aforethought: Cities and the Natural History of Hatred”. En: *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 30, nro. 2: pp. 133–150.
- Ticineto Clough y Halley, Jean (ed.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Warner, Michael (2002). *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone Books.
- Young, James (2000). *At Memory's Edge*. New Haven: Yale University Press.