

## EL TIEMPO DE LAS COSAS. LA AGENCIA DE LOS OBJETOS HEREDADOS EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>

### THE TIME OF THINGS: THE AGENCY OF INHERITED OBJECTS IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PRACTICES

**Laia QUÍLEZ ESTEVE**  
Universitat Rovira i Virgili  
laia.quilez@urv.cat

**Resumen:** Los objetos que sobrevivieron a contextos de violencia totalitaria no solo funcionan como pruebas materiales del pasado traumático, sino que también pueden actuar como dispositivos afectivos y críticos, capaces de interpelar al público mediante la resignificación estética y política que adquieren en manos de las generaciones posteriores a quienes sufrieron ese tiempo de represiones. Partiendo de los Estudios de Memoria y los Nuevos Materialismos, desde un enfoque comparativo y analítico, este artículo analiza las significaciones que adquieren algunos de estos objetos en distintas geografías (España, Argentina y Chile), a partir de distintos puntos de vista (descendientes de víctimas e hijos de victimarios). Para ello, se analiza la exposición *Objectes (des)apareguts* (2021), así como los documentales *El hijo del cazador* (2018), *Punto de encuentro* (2022) y *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).

**Palabras clave:** Posmemoria. Documental. Exposiciones. Objetos. Nuevos materialismos.

**Abstract:** Objects that survived totalitarian violence not only function as material evidence of a traumatic past, but can also act as affective and critical devices, able to engage the public through the aesthetic and political re-signification they acquire in the hands of later generations. Drawing from Memory Studies and New Materialisms, and using a comparative and analytical approach, this article analyses the meanings these objects take on in different geographical locations (Spain, Argentina, and Chile), from various viewpoints (descendants of victims and children of perpetrators). The article will approach the exhibition *Objectes (des)apareguts* (2021), as well as the documentaries *El hijo del cazador* (2018), *Punto de encuentro* (2022), and *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).

**Keywords:** Postmemory. Documentary. Exhibitions. Objects. New Materialisms.

---

<sup>1</sup> La publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU / AEI / 10.13039 / 501100011033 / FEDER, UE, titulado: *Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI* (NUREVIO).

## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: LA MEMORIA DE LAS COSAS, LAS COSAS DE LA MEMORIA

Vivimos rodeados de objetos, de cosas manufacturadas, seriadas, que, como las imágenes que engullimos compulsivamente en las redes, van relevándose por otras —más modernas, más multifuncionales, más portátiles—; cosas que, a una velocidad frenética, quedan obsoletas para dar paso a nuevos consumos de otros *gadgets* y utensilios, cuya necesidad de compra no solo responde a la dimensión funcional de estos enseres, sino también al sistema de significaciones y de valores de estatus que los convierten en signos distintivos en el mundo social (Baudrillard, 2009 [1970]). Ante esta realidad, desde el campo de reflexión de los Nuevos Materialismos, pensadoras como Jane Banett (2010) nos alientan a reconsiderar el lugar que ocupan los objetos —y, en extensión, lo no-humano—, más allá de su mera condición de mercancías desechables o materiales pasivos. Dotándolos de agencia, tornando más compleja su influencia, interacción y capacidad para generar emociones, experiencias y recuerdos, aquello que hoy parece inerte y reemplazable quizás lograría permanecer más tiempo entre nosotros. Así ocurre con los objetos que podríamos llamar *de memoria*, esto es, aquellas piezas (ropa, muebles, vajillas, figuritas, libros...) que conservamos ya no por la función primigenia que tenían —por aquello que nos podrían aportar en tanto que objetos pasivos—, sino por los afectos que irradian y por la pátina de vivencias e historias que los cubren, y que se activan cuando se interactúa con ellos, cuando se tocan, se observan, se limpian, se sacan de la caja que los conserva, se coleccionan. En este sentido, y como señaló Jean Baudrillard refiriéndose a los objetos antiguos, esas cosas procedentes de otro tiempo y que han perdurado hasta hoy, “parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión” (2004 [1968]: 83). Vaciados, por lo tanto, de su funcionalidad original, pero dotados de una significación máxima, estos objetos *recuerdan* y nos *hacen evadir* a otro tiempo en la medida que, por un lado, exhiben orgullosos las huellas o estratos que el paso de los años ha dejado en sus superficies —y que pueden tomar la forma de desconchados, grietas, reparaciones u otras marcas de desgaste—, y, por el otro, posibilitan un conjunto de asociaciones simbólicas que los infiere de valor y los hace fundamentales para la memoria de un individuo, una familia o toda una comunidad (Buchli, 2020: 161).

Partiendo de esta consideración de los objetos desde un punto de vista dinámico y relacional, esto es, entendiéndolos como materiales constitutivos de lo social y de las interacciones y subjetividades humanas (Latour, 1994), tal vez podamos preguntarnos qué ocurre cuando las cosas son testigos del genocidio y del horror totalitario. ¿Qué lugar

ocupan, en este tiempo de sobresaturación material, los objetos que sobrevivieron, muchas décadas atrás, a la barbarie? ¿Qué marcas conservan de lo que la aniquilación no pudo borrar? En definitiva, ¿podemos hacer hablar a los objetos? En *El objeto del siglo*, Gerard Wacjman señaló que la *Ruina* es el objeto representativo del siglo XX, en cuanto siglo de las grandes guerras, de la industrialización de la muerte y de la desolación (2001: 13). Si esto es así, ¿podemos considerar a los objetos que sobrevivieron a pasados totalitarios, como ruinas, esto es, como cosas a las que se les ha incorporado, como una veladura, “el ultraje de los años”, “los tumultos de la Historia”, “la acumulación de memorias” (Wacjman, 2001: 14)? Si tomamos el concepto de ruina que plantea Wacjman es porque nos permite considerar las cosas-supervivientes —encontradas, heredadas, escondidas y luego aparecidas, enterradas y luego exhumadas— no solo como testigos de la devastación, sino también como símbolos, en un desplazamiento de sentido en el cual el objeto pierde la utilidad para la que fue concebido para quedar vinculado a los procesos de memoria —con su correspondiente carga afectiva—, y a otras experiencias de recuerdo relacionadas con la violación de los derechos humanos. Nos interesa, en este sentido, alienarnos con el posicionamiento que Ludmila da Silva Catela, Elizabeth Jelin y Agustina Triquell toman en su libro sobre materialidades y lugares de memorias en Argentina, cuando subrayan la necesidad de considerar los objetos como “poderosos vehículos de memoria” y “símbolos a ser leídos”, es decir, como “estratigrafías” y “superficies analizables” en las que “desentrañar capas de memorias, de silencios, de olvidos” (2022: 13).

Ahora bien, las cosas no tienen *per se* un relato incorporado —son testigos privados de voz—, como sí tiene la escritura o el testimonio oral. Son restos tangibles de un pasado represivo, pero expresan y dan fe de esa violencia de otras maneras, aportando, en algunos casos, experiencias inéditas sobre la vida de la gente común en tiempos de guerra y dictadura. Así, como bien lo expresa el arqueólogo Alfredo González Ruibal, refiriéndose a la memoria de la guerra civil española, “los restos materiales suelen revelarnos historias cotidianas que no siempre captan la atención de los historiadores [...], más preocupados por cuestiones de tipo político, social, económico o militar” (2016: 14). El hueso agujereado por una bala, el juguete roto, el zapato desatado o la camisa manchada de sangre se convierten, en estos contextos, en huellas, esto es, y tal como así las entiende Emanuela Jossa en su artículo sobre los restos en el conflicto armado de El Salvador, “en la presentificación material de una historia transcurrida pero vigente”, en su “inmediata evocación” (2020: 371). El poder que entrañan estos objetos rescatados de las ruinas es notable, pues su mera existencia certifica, en muchos casos, versiones de los hechos que se contraponen o cuestionan la historia oficial promovida por las instituciones políticas una vez restablecida la democracia.

A partir de estas singularidades, es preciso pensar el lugar que estos objetos-símbolo, en tanto talismanes de la memoria, ocupan en las producciones culturales contemporáneas preocupadas por recuperar pasados traumáticos para releerlos desde un presente todavía falto de justicia y respuestas. Sin embargo, si bien en la tradición del cine, la literatura y

el arte de memoria impera el archivo escrito, fotográfico y audiovisual, así como el testigo oral —la entrevista, la confesión, la descripción de un recuerdo—, las cosas parece que, hasta el siglo XXI y fuera de disciplinas y campos como la arqueología, la etnoarqueología o la historia de la vida cotidiana, han tenido un papel secundario en este decir el pasado para tratar de comprenderlo y de repararlo; o, quizás, hayan pasado, hasta hace algunos años, más desapercibidas.

En las últimas décadas, la incorporación de nuevos materiales en los relatos y narrativas culturales de memoria ha tenido lugar en paralelo al giro subjetivo y el auge de lecturas renovadas sobre esos pretéritos violentos. Enmarcándose en la revalorización de la primera persona —o de este “renacimiento del sujeto que se creyó muerto en los años sesenta y setenta”, en palabras de Beatriz Sarlo (2005: 49-50)—, desde inicios de este siglo es significativo el número de propuestas artísticas y películas documentales que, desde la mirada de los hijos y/o nietos —así como de otros integrantes de esas segundas y terceras generaciones— de supervivientes, desaparecidos y perpetradores de la violencia totalitaria, han planteado otras formas de narrar e interpretar el pasado y, con ello, han posibilitado niveles diferentes de memoria y mediación. Englobadas bajo el paraguas conceptual de la posmemoria —recurriendo al término acuñado por Marianne Hirsch (1996) en relación con el trabajo creativo de las generaciones postholocausto—, estas narrativas comparten un origen similar: la imperiosa necesidad que sienten sus autores de adentrarse crítica y creativamente en experiencias traumáticas que, si bien ellos no sufrieron en primera persona, los condicionan y determinan como sujetos políticos y como artistas, escritores o cineastas. Memoria “agujereada” (Raczymow, 1994), “vicaria” (Young, 2000), “heredada” (Lury, 1998) o “protésica” (Landsberg, 2004), la posmemoria englobaría trabajos en su mayoría profundamente subjetivos y autorreferenciales, en tanto incorporan no solo el proceso de escucha —a menudo fragmentario y lleno de silencios y lagunas— del relato traumático de los supervivientes, sino también la labor de resignificación artística que lleva a cabo quien toma ese material como herencia y como origen de una genealogía —y de un dolor— que se proyecta en el presente (Quílez, 2015). Tal y como trataremos de demostrar en las páginas que siguen, con algunos ejemplos producidos en el contexto español y latinoamericano, se podría decir que en las propuestas artísticas y cinematográficas de estas segundas y terceras generaciones, aquello que reciben de ese tiempo que precedió a su nacimiento o a su toma consciente de la vida —y en esa herencia cabe el relato del familiar, las fotografías y películas caseras, las cartas y diarios personales y, por qué no, los objetos personales y otras cosas *antiguas*— es sometido a un minucioso escrutinio. Así, y como si de un trabajo arqueológico se tratara, en muchas de estas producciones culturales las cosas y los archivos se recuperan para luego reubicarlos en otro espacio distinto (el del film, el libro o el museo) al de su hábitat original. Sin embargo, en esta traslación física, se transforman, también, el significado y función originales de esos materiales, en un desplazamiento semántico y político que de algún modo podría recordarnos al *détournement* situacionista en su parecido impulso de desestructurar la sintaxis heredada para producir nuevas formas de

significación y lectura; otros horizontes de sentido, en definitiva, que muchas veces cuestionan los relatos institucionalizados de la memoria oficial, subvirtiéndolos, en este desvío, y siguiendo la lógica expuesta por el pensador francés, “las conclusiones críticas pasadas que se han fijado como verdades respetables” (Debord, 2005 [1967]): 119).

## 2. TENTATIVA DE INVENTARIO: OBJETIVOS, OBJETOS DE ESTUDIO, ESTUDIOS DEL OBJETO Y OTRAS COSAS

Si queremos reflexionar sobre el lugar que ocupan las cosas en los trabajos culturales recientes sobre pasados traumáticos ocurridos en el siglo XX, es porque, como constata María Rosón, “igual que recordamos unas junto a otras, colectivamente también necesitamos a las cosas para recordar” (2021: 9). Otorgar a los objetos esta relevancia en los procesos de memoria, implica pensarlos como *cosas*, un término que Bennett prefiere porque en él se infiere la agencia que acarrearán y su potencial para actuar como fuerzas que tienen sus efectos (y sus afectos) en el mundo social, casi como si estuvieran dotadas de vida propia (2010: 8). Partiendo de esta consideración, nos proponemos analizar cómo se transforma el sentido original de los objetos materiales en algunas narrativas de posmemoria, así como estudiar el vínculo afectivo que establecen los descendientes con esos objetos heredados. Así, nos interesa especialmente explorar el uso de determinadas estrategias de resignificación y de desplazamiento de sentido que operan sobre los objetos supervivientes, partiendo de la hipótesis de que estas herencias no solo funcionan como pruebas materiales del pasado traumático, sino que también actúan como dispositivos afectivos y críticos, capaces de interpelar al público mediante la resignificación estética y política que adquieren en manos de las generaciones posteriores. Es en los nuevos usos y lecturas que los descendientes hacen de los objetos, que estos devienen disparadores de memoria, filiaciones, duelos y cicatrices todavía abiertas, esto es, receptáculos de emociones, entendidas estas como lo hace Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion*, es decir, como prácticas sociales y performativas que resultan de la intersección entre el yo y el mundo del que partimos y que habitamos (2004).

Adoptando una perspectiva cualitativa y un enfoque comparativo y analítico que priorizará la lectura de la función narrativa, simbólica y afectiva de los objetos en escena, trataremos de señalar las nuevas significaciones que toman esas *ruinas* en algunas de las producciones culturales contemporáneas que, con una mirada crítica y creativa, tratan de leer en ellas las marcas del horror acaecido en el pasado. El corpus de análisis está constituido por tres documentales —*El hijo del cazador* (2018), *Punto de encuentro* (2022) y *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023)— y una exposición artística —*Objectes (des)apareguts* (2021)—, seleccionados bajo criterios de representatividad geográfica (Argentina, Chile y España), variedad de puntos de vista (el de los y las descendientes de víctimas y supervivientes, y el de los hijos de victimarios), y diversidad de soportes y materiales (la película, la instalación, el objeto físico, el archivo familiar y el testimonio oral).

Antes de adentrarnos en el análisis concreto de nuestro corpus, y a la manera como lo haría George Perec (1992 [1965]), nos proponemos jugar con el campo semántico de los *materiales y las cosas* y trazar, en esta tentativa clasificatoria, un somero *inventario* de significaciones, valores y usos que los objetos-ruina —esto es, aquellos que sobrevivieron a la barbarie— han ido desplegando en distintos espacios, que aquí constreñiremos al cine documental y a las exposiciones artísticas, pero que podría ampliarse al campo de la fotografía, el teatro o la creación literaria. Si bien se trata de un mapeo esquemático y necesariamente incompleto, nos permitirá encauzar, más adelante, los resultados obtenidos del análisis del corpus, atravesado por un común denominador: los afectos (y también los desafectos) que esos legados materiales despiertan en sus herederos y el protagonismo que aquellos adquieren en estas narrativas de (pos)memoria.

En primer lugar, la cosa seriada, olvidable, originalmente utilizada como mercancía —en su vertiente práctica y utilitarista—, puede devenir cosa-testimonio, prueba irrefutable —en su tangibilidad— de la industrialización de la muerte —como así quedarían significadas las montañas de maletas y zapatos en el museo de Auschwitz— o de otros crímenes de lesa humanidad. Son cosas que, en el contexto judicial, pueden llegar a ser elementos probatorios fundamentales al testimoniar, en su materialidad, la veracidad —y, a menudo, también la brutalidad— de las atrocidades perpetradas. Como los huesos, pacientemente exhumados y catalogados por los equipos forenses que trabajan en las más de dos mil fosas comunes que siguen existiendo en España, los objetos allí hallados —ropa, peinetas, sonajeros— sirven no solo para identificar a las víctimas, sino también para señalar su condición social y de género, como así queda recogido, por ejemplo, en *Guillena 1937* (2013), de Mariano Agudo, un documental que busca desempolvar del olvido, y mediante el testimonio de los familiares de las víctimas, un terrible suceso ocurrido en plena Guerra Civil en el municipio sevillano que da nombre a la película. En 1937, diecisiete mujeres de entre 24 y 70 años, todas ellas hijas, mujeres o hermanas de milicianos republicanos, fueron fusiladas e inhumadas en una fosa común en el cementerio de San José de Gerena. Sus restos no fueron exhumados hasta 2012, junto con algunos objetos, como una peineta negra, que en la película funciona como el objeto que cataliza una profusa reflexión sobre la violencia de género —en este caso, el rapado del cabello y la ingesta de aceite de ricino— que, durante el conflicto bélico y los primeros años de posguerra, el ejército franquista infligió sobre el cuerpo de las mujeres disidentes o sospechosas de serlo.

De entre estos objetos recuperados de la aniquilación, merecen un subrayado especial las cosas que han llegado a nosotros como símbolo de disidencia, resistencia y lucha contra la deshumanización provocada por los totalitarismos. Este tipo de objetos *resistentes* son los que protagonizan el cortometraje documental *Una dedicatoria a lo bestia* (2019), del Colectivo Nucbeade, en el cual la voz narradora, con la precisión y rigurosidad propia de un trabajo arqueológico, va enumerando —y mostrando en pantalla— diferentes objetos que pertenecieron a algunas de las jóvenes encerradas en una de las sedes del Patronato de Protección a la Mujer, una institución franquista que

operó en España de 1944 a 1985 y que estaba concebida para el internamiento y el sometimiento disciplinario de madres solteras, prostitutas, drogodependientes y disidentes sexuales y/o políticas. El film va enumerando, uno por uno, esos objetos cotidianos: unas zapatillas deportivas, cromos de la liga española de fútbol, un frasco vacío de Optalidon, o, entre otros, una dedicatoria amorosa escrita en la portada de un vinilo. Si bien son cosas que, en nuestros presentes democráticos, no tienen nada fuera de lo común, en el contexto de encierro y represión física, moral e ideológica propios del Patronato, se nos presentan como *restos* que en ese tiempo existieron clandestinamente y que, por ello, hoy exhiben orgullosos los modos de resistencia y las prácticas de insurrección que ellos posibilitaron a quienes fueron sus propietarias: tener comportamientos considerados masculinos (las zapatillas o los cromos), mantener relaciones lésbicas con otras internas (la dedicatoria), o tomar estupefacientes (el bote de pastillas).

Otros objetos se han convertido, en el espacio de las manifestaciones y las reivindicaciones públicas por la verdad y la justicia, en emblemas de las luchas colectivas por la memoria. Así, los pañales de tela que muchas madres de desaparecidos durante la dictadura encabezada por Jorge Rafael Videla conservaban de cuando sus hijos eran pequeños, pasaron a cubrir sus cabezas, para así reconocerse más fácilmente entre ellas cuando clamaban verdad y justicia, y también para tener mayor viabilidad ante el resto de la sociedad civil y los observadores internacionales. Con el tiempo, ese objeto —que tan simbólicamente remite a los cuidados que acarrea la maternidad (Longoni, 2021: 31)— se transformó en un pañuelo, también blanco. En él, cada una grabó o bien el nombre de su hijo y la fecha de su desaparición, o bien las siglas de la asociación —Madres de Plaza de Mayo—, logrando “socializar la maternidad” y convertirse en “madres de todos”, tal y como sostuvo Hebe de Bonafini, una de sus cofundadoras (cit. en Longoni, 2021: 37). En este sentido, en rondas, protestas, escraches, homenajes y otros espacios de militancia, el pañuelo sigue operando como un objeto-emblema que entrelaza el dolor personal de la pérdida con todo el potencial político de la lucha colectiva (Basile, 2002: 332).

Pero también podríamos considerar la cosa en su relación con el archivo, si en este punto ampliamos los confines del objeto y abrazamos las *cosas* que incorporan palabras, imágenes y/o sonido: las fotografías amarillentas, las cartas antiguas y las postales descoloridas, los casetes, los manuscritos agrietados o las películas domésticas deterioradas, entendidos como ruinas u objetos arruinados, investidos de significado, materialidad y memoria. En esta última acepción, podríamos traer a colación el proyecto artístico *Últimes paraules* (2022), de María Amparo Gomar Vidal, o los documentales *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, *Pepe el andaluz* (2012), de Alejandro Alvarado y Concha Barquero, *Cartas a María* (2014), de Maite García Ribot, *El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi, o *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de Agustina Comedi. En todos estos ejemplos, las segundas y terceras generaciones releen y resignifican, ante la cámara o en la articulación de una instalación artística, las cartas, álbumes familiares, archivos sonoros, *home movies* y otros registros materiales de las

generaciones precedentes, incrustando en esa nueva mirada, sus dudas e interrogantes sobre esas vidas pasadas, así como su propia subjetividad y posicionamiento presentes. Tal y como señala María Luisa Ortega, a diferencia de otros modos de representación fundamentados en la transparencia de las imágenes y del material sonoro —en su correlato inmediato con el referente al que aluden—, aquí este archivo, en toda su materialidad, se nos presenta en variados y heterogéneos grados de opacidad, arrojando en el espectador la incertidumbre y la sospecha consecuentemente provocadas por distintas estrategias de resignificación y mediación que, de algún modo, los vuelven extraños o, por lo menos, altamente sugerentes y polisémicamente connotados (2021: 34). En estos casos, estos documentos heredados que los cineastas o los artistas recuperan para armar el puzle de esas biografías lejanas, por un lado, evocan el paso del tiempo —exhibiendo, sin complejos, las marcas de su envejecimiento— y, por el otro, ponen en juego la contradictoria convivencia entre ausencia y presencia inherente a este tipo de materiales. En efecto, en este tipo de producciones, quienes ya desaparecieron cobran vida mediante el trazo caligráfico o el encuadre de la cámara que el descendiente vuelve a poner en escena en su nuevo relato, de modo similar a la figura del médium, cuya razón de ser es, precisamente, devolver la voz a los muertos.

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando no quedan archivos ni objetos que nos ayuden a articular esta evocación en segundo grado del pasado? ¿Es posible el arte o el cine de memoria sin disponer de cosas que nos ayuden a llenar los silencios y vacíos ocasionados por el trauma y la represión? Es esta una cuestión que nos introduce en otra de las entradas de esta especie de inventario: aquella en la que ese material *antiguo* es recreado o reproducido para que actúe de modo similar a ese original que ya no se conserva o que, simplemente, nunca llegó a existir. Así, por ejemplo, en ese contexto de ausencia radical de *ruinas* a las que asirse, el escritor y cineasta camboyano Rithy Panh recurre, en el documental *L'image manquante* (2013), a una forma singular de sustitución simbólica: la creación artesanal de pequeñas figuras de arcilla que representan a personas (a su familia y a sus verdugos) y a situaciones concretas que él recuerda (de la vida previa al régimen de los Jemeres Rojos, y también de la represión sufrida, cuando él era todavía niño, en el campo de trabajo forzado); personas y situaciones que, en ese estado de terror y exterminio que supuso el genocidio perpetrado por el Partido Comunista de Kampuchea, no quedaron registradas en ninguna imagen, ni tampoco de ellas quedó ningún objeto personal con el que Panh pudiera evocarlas. Estas figuras inanimadas cobran vida en la película y, en su materialidad precaria, operan como objetos de duelo y como disparadores éticos de una memoria *antiutópica* que se rebela, obstinada, contra aquella otra que sí quedó inmortalizada en el prolijo material propagandístico que Pol Pot ordenó producir para vender “las bondades del régimen” más allá de las fronteras nacionales (Martín, 2019: 56).

Y, finalmente, cabría pensar el objeto como cosa *aurificada* —o como reliquia—, en tanto que sinécdoque del familiar desaparecido y de lo que, con él, fue borrado, como vislumbramos en la exposición de María Amparo Gomar Vidal, *Objectes (des)apareguts*



(2021), o en el documental *Punto de encuentro* (2022), de Roberto Baeza, ejemplos que más adelante abordaremos. En estos casos, aquello que segundas y terceras generaciones recuperan deviene la parte de un todo —el familiar represaliado— que opera como vínculo con esas biografías y como elemento para vehicular el duelo de sus descendientes. No obstante, esta significación puede incorporar, también, su reverso, en los casos de narrativas que lo que denuncian es la herencia de estos objetos cuando estos proceden de represores, como así sucede en *El hijo del cazador* (2018), de Germán Scelso y Federico Robles, o *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023), de Pepe Rovano. Como veremos en el siguiente apartado, en ambos documentales los protagonistas de los metrajes, hijos de victimarios, repudiarán los *trofeos de guerra* que sus padres les legaron, en un acto que, en última instancia, simboliza su ruptura con un árbol genealógico —con un ADN— marcado por la perpetración.

### 3. LA COSA-PRÓTESIS: AFECTOS Y RESISTENCIAS EN *OBJECTES (DES)APAREGUTS* Y *PUNTO DE ENCUENTRO*

En España, Argentina, Chile y otras geografías marcadas por pasados de violencia totalitaria, los objetos de quienes desaparecieron han resultado, en muchos casos, las pocas pruebas que han quedado de las víctimas de esa barbarie. Frente a la desaparición del cuerpo, estas herencias informales han sido recuperadas por los familiares, quienes, en sus duelos inconclusos, las han resignificado, convirtiéndolas en *íconos afectivos* y puentes que los unen a esa generación precedente que fue brutalmente borrada. En palabras de Jordana Blejmar, refiriéndose al caso argentino, “estos objetos convierten la memoria familiar en algo aprehensible y transferible, son parte de la economía simbólica y emocional de una vida comunitaria” (2015: 275). Así, la corbata del abuelo fusilado durante la guerra civil española, o el jarrón que moldeó la madre antes de ser secuestrada por la DINA, adquieren, en manos de los nietos, nietas, hijos e hijas de los represaliados, una alta carga subjetiva, personal y biográfica, en tanto mantienen una “simbiosis viviente con su poseedor” (Morin, 1971: 189). En muchos casos, son las últimas cosas que tocaron, que vistieron, que llevaron consigo antes de morir. Son, por tanto, únicas e irremplazables, pues conservan las huellas del tiempo y el espacio de sus dueños (Basile, 2002: 328). De ahí que estos objetos puedan leerse bajo el concepto derridiano de la prótesis, que Teresa Basile recupera en su artículo dedicado a la importancia de las cosas en la Argentina de la postdictadura, para referirse a estos objetos recuperados como aquello que, si bien “se coloca en el lugar vacío para llenarlo”, al hacerlo está señalando, también, ese hueco al que intenta sustituir (2002: 322). En ese movimiento de ausencia y presencia, y a diferencia del retrato fotográfico —que nos devuelve la imagen cuasi perfecta de quien ya no está—, estos objetos heredados vuelven tangible el lazo que conecta presente y pasado, pues a menudo nos remiten a una memoria corporal —al olor, el tacto, la piel— del desaparecido. En estos casos, son la única vía “para percibir y vivir ese cuerpo”, “el camino inverso y complementario al encuentro con los huesos” (Basile,

2002: 339). Así, y como quien acaricia el retrato fotográfico del ser querido ya difunto, no es extraño que el relato que articulan alrededor de estos objetos quienes se reencuentran con ellos y tratan de explicar los afectos que sienten por ellos, se produzca mientras estos hijos, nietos o bisnietos sostienen —y miran y acarician— esos artefactos queridos. Así, y como señala Emanuela Jossa en su artículo sobre la dimensión material de la memoria tras el conflicto armado de El Salvador, “lo material, y los sentidos que implica, confieren densidad a la narración verbal, la sustancian y desplazan la memoria hacia un diferente orden comunicativo” (2000: 383).

Un ejemplo paradigmático de este desplazamiento del valor utilitario del objeto a un valor sinecdótico o protésico viene claramente representado en *Objectes (des)apareguts*, la exposición que la artista María Amparo Gomar inauguró en el año 2021 en el Centre del Carme Cultura Contemporània, en Valencia. Producida por la Delegación de Memoria Histórica de la Diputació de València y el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, la muestra —que ha ido circulando por distintas ciudades españolas y europeas—, se articula alrededor de siete objetos pertenecientes a algunas de las 2.237 personas del municipio de Paterna que, entre 1939 y 1956, y tras serles aplicadas la sentencia de muerte dictada en consejos de guerra franquistas, fueron enterradas en las fosas comunes del cementerio de la localidad homónima (Díaz-Ramonedá *et al.*, 2021: 240). Son objetos que pertenecen o bien al ámbito personal del represaliado —una corbata, una camisa, un botón, un lápiz, una fotografía del hijo, una postal de la esposa—, o bien al propio universo de la represión —las cuerdas de esparto que servían para atar a los que iban a ser fusilados y evitar que escapasen, o una de las botellitas que contenía el nombre y otra información biográfica del muerto, y que el enterrador republicano Leoncio Badia escondía, cuando tenía oportunidad, tras la nuca del cadáver, para que ese cuerpo pudiese, en un futuro, ser identificado por sus familias—. Además de recoger los objetos propiamente dichos, para la exposición Gomar Vidal realizó breves piezas audiovisuales en las que los familiares de los represaliados daban cuenta de su relación afectiva con ese artefacto heredado, así como de la historia que los vinculaba con ellos. Así, por ejemplo, María José Sánchez, nieta de José Alba —fusilado en 1941— posa ante la cámara con la corbata que llevaba su abuelo el día en que lo mataron: “Cada vez que tengo la corbata en las manos, siento que tengo un trocito pequeñito de él”, reconoció en uno de los breves vídeos que se proyectaron en la exposición, y en los que la artista valenciana entrevistaba a estos familiares de represaliados. También Pepica Celda, que en el video sostiene con cuidado, entre sus manos, la botellita que encontraron escondida entre los restos mortales de su padre, otorga a ese objeto el valor de una reliquia, pues él despierta en ella emociones similares a las que cristalizan en las partes conservadas —cabellos, huesos, dientes, uñas— de los santos. Como las reliquias, estos objetos condensan la esencia de la persona (Walsham, 2010: 12). “De esto no me desharía nunca en la vida. Esto, para mí, es como un trozo de mi padre”, argumenta esta hija de fusilado en otro de los vídeos que conforman la exposición de Gomar Vidal.



Imagen 1. Pepica sosteniendo la botellita de su padre, en *Objectes (des)apareguts* (2021).



Imagen 2. María José acariciando la corbata de su abuelo, en *Objectes (des)apareguts* (2021).

Algunos de los objetos que articulan *Objectes (des)apareguts* fueron custodiados durante ocho décadas por hijos, nietos y bisnietos, pues las cosas también son algo que, como la memoria familiar o los cuentos populares, pasa de una generación a otra. Otros fueron recuperados recientemente gracias a la labor de arqueólogos, forenses y otros voluntarios partícipes de los trabajos de exhumación de fosas. En ambos casos, la posibilidad de dotar al cuerpo por tantos años sepultado de una historia de vida y de una experiencia de lucha y resistencia, se vehicula mediante objetos que permiten reparar esos “subterranos”, entendiendo este concepto como “un éxodo bajo tierra”, un “apartheid funerario” (Francisco Ferrándiz Martín, 2014: 19), un “memoricidio” (Gomar Vidal, 2021: 96), o un “castigo pot-mortem” (López Barceló, 2024: 23) que perseguía, precisamente, anonimizar a las víctimas, despojarlas de cualquier rastro que permitiera humanizarlas y ser lloradas por quienes se quedaron al otro lado de la fosa.

Estos objetos, que para los familiares funcionan como talismanes de la memoria y puentes de afectos, emociones y recuerdos para con los desaparecidos, tienen además un papel marcadamente político al exhibirse conjuntamente en el espacio del centro cultural o el museo. En efecto, y en palabras de la propia Gomar Vidal, recogidas en el catálogo que acompañó a la exposición, si bien la botellita que Pepica atesora entre sus manos o la corbata que los nietos de José nunca han desanudado son una especie de tótems para ellos, al salir del espacio doméstico para mostrarse públicamente y en diálogo recíproco con otros objetos similares, logran advertirnos “sobre la vulneración de los derechos humanos y reconocer el dolor que ha atravesado generaciones y que permanece latente” (2021: 94). Es en este sentido que el limitado número de objetos que conforma la muestra —limitado si lo comparamos con la magnitud de los asesinatos y las inhumaciones que tuvieron lugar durante esos años de posguerra— provoca que cada uno de estos siete vestigios del horror —pero también de la memoria— adquiera un mayor potencial simbólico, en tanto que funciona como “pars pro toto” (Gomar Vidal, 2021: 94), esto es, como sinédoques de la aniquilación sistemática de vidas humanas.

La conversión del objeto en cosa-prótesis también la podemos encontrar en el documental *Punto de encuentro*, dirigido por Roberto Baeza en 2022. La película retrata el trabajo reflexivo que Alfredo García y Paulina Costa —coguionistas, junto al propio Baeza, del metraje— llevan a cabo para realizar un film sobre las huellas y marcas emocionales que la historia de sus respectivos padres ha dejado en sus vidas y en la de sus allegados. Lucho, el padre de Paulina fue detenido y torturado en 1975 en el centro clandestino de Villa Grimaldi —hoy convertido en el Parque por la Paz—, durante la dictadura de Augusto Pinochet, y allí compartió celda con el padre de Alfredo, hoy todavía desaparecido. Los coguionistas del documental aparecen en pantalla para reconstruir la historia de militancia y de amistad de sus padres, ambos militantes del MIR, y lo hacen encabezando un proceso de investigación que los lleva no solo a recuperar fotografías familiares y otros documentos, y a indagar en los recuerdos del propio Lucho —que logró sobrevivir—, y de la madre de Alfredo —que todavía llora a su marido—, sino que, en un juego metacinematográfico, incorporan la escenificación de algunos de esos retazos mnemotécnicos, con el consiguiente casting, ensayos, búsqueda de localizaciones, y representaciones y rodajes con los diversos actores participantes.

De los restos de esa barbarie, perviven el dolor, el duelo, la rabia, así como la necesidad de hallar respuestas a lo sucedido. También han llegado a esos hijos recuerdos y objetos diversos. Quizás el más significativo de ellos sea el juego de piezas rudimentarias de dominó que Alfredo y Lucho armaron agujereando pequeños trozos de papel, mientras estaban encerrados en una diminuta celda que ya no existe, pues la *Torre* —lugar de exterminio del centro de tortura de Villa Grimaldi— en la que se ubicaba, fue derribada en 1989, junto con las principales construcciones asociadas a los crímenes de lesa humanidad que habían sido perpetrados en ese lugar (Dalla Porta, 2017). Es Lucho quien recupera ese objeto (que consiguió sacar del centro de tortura escondido entre los dedos del pie —en un acto de rebelión, de resistencia y, al mismo tiempo, de preservación de una memoria futura—), y es él también quien lo vuelve a poner en escena, en una acción performativa que incluye gestos, silencios, re-presentaciones y relatos testimoniales. En efecto, el dominó no solo vuelve a activar su agencia, a recuperar su funcionalidad primera —pues los actores que interpretan a Lucho y Alfredo recrean, en el escenario, el momento en que estos jugaban clausurados en la celda—, sino que ahora deviene, también, vestigio que incorpora nuevas temporalidades, subjetividades y afectos. “Esto tiene el aura de Alfredo. Tómenlo. Es lo último que tocó tu abuelo”, pronuncia Lucho, sosteniendo ese antiguo y artesano dominó y ofreciéndolo a uno de los nietos de su amigo desaparecido. La pervivencia de ese objeto en manos de las generaciones sucesivas, así como del testimonio de quiénes padecieron la represión de esos años de plomo —que ha quedado, para siempre, registrado en la película—, garantiza la conservación y perdurabilidad de la memoria en el futuro. La escena que cierra la película es paradigmática al respecto: en ella se celebra una comida festiva en la que participan no solo los amigos y familiares directos de Lucho y Alfredo, sino también el equipo técnico del film y los actores que han participado en él. Dispuestos en el jardín,

junto a una silla que perteneció a Alfredo y que ahora nadie ocupa, comparten los platos previamente preparados para la ocasión, charlan, ríen y, en un momento dado, los invitados más jóvenes juegan al dominó —ya no el que los dos amigos secuestrados por la DINA idearon para hacer más soportable su encierro, sino uno mucho más moderno, privado de aura. “Si Alfredo estuviera, estaría muy contento de tenernos a todos juntos y reunidos hoy. Es como un cumpleaños, quizás, de él”, expresa en un momento, visiblemente emocionado, el coguionista y coprotagonista del documental. El final del documental —que se resuelve con una fotografía de grupo, esto es, en la creación de un nuevo archivo para el futuro— concentra ese *punto de encuentro* en el que pretende erigirse el film: un lugar en el que la convergencia de generaciones, memorias y emociones distintas permite la posibilidad de relacionarnos con pasados traumáticos, establecer puentes entre diferentes experiencias y subjetividades y, en última instancia, transitar, desde lugares diversos pero reconciliables, el duelo y los vacíos que dejaron los desaparecidos.

#### 4. HERENCIAS MALDITAS: COSAS Y DESAFECTOS EN *BASTARDO*. *LA HERENCIA DE UN GENOCIDA Y EL HIJO DEL CAZADOR*

En los debates sobre la posmemoria que se han desplegado en distintos contextos de violencia en las últimas décadas —reflexiones, en su mayoría, focalizadas en los descendientes de las víctimas del genocidio—, ha empezado a percibirse cierto interés por las representaciones culturales de la figura siniestra del/a perpetrador/a, y, en sentido lato, por “el problema de la subjetividad y la agencia de quienes son considerados responsables de crímenes masivos” (Salvi y Feld, 2020: 6). Enmarcándose en lo que se conoce como el “giro perpetrador o victimario”, entre estos estudios destacan las investigaciones que se centran en las visiones intergeneracionales de familiares de colaboradores y perpetradores de la violencia totalitaria y que desgranar las contradicciones, culpas y acciones de reparación y justicia de algunos de estos hijos *insumisos* (Basile, 2020; Estay Stange y Uribe Otaíza, 2022; Guglielmucci, 2020; Lazzara, 2020). Sus testimonios —algunos de los cuales quedaron recogidos en un volumen (Estay Stange y Bartalini, 2018)— dan cuenta no solo de una voluntad de quererse piezas fundamentales en las causas y procesos de reparación y justicia, sino de una búsqueda por conformar una comunidad que, desde el dolor de una herencia repudiada —y, por tanto, con sus idiosincrasias y matices—, apele a lo colectivo, a un espacio de reconocimiento común. Como señala Michael J. Lazzara en un artículo dedicado al análisis de *El color del camaleón* (2017), de Andrés Lübbert, y *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco —documentales dirigidos, respectivamente, por el hijo y la sobrina de victimarios y colaboradores de las dictaduras argentina y chilena—, quienes se atreven a dar cuenta de esas infancias de mentiras y silencios “se ven atrapados entre la lealtad familiar y la responsabilidad pública de decir la verdad, [...] inmersos en una lucha por emerger como sujetos éticos en el escenario del presente” (2020: 235). El

proceso que estos sujetos transitan para rebelarse definitivamente en contra de sus familiares y los crímenes que estos cometieron supone renuncias, miedos y un complejo entramado de dilemas afectivos, éticos y políticos que, a menudo, quedan recogidos de manera explícita en sus propuestas audiovisuales, literarias y artísticas.

Si focalizamos nuestra atención en los rastros materiales de la perpetración, podríamos preguntarnos sobre el destino de esas herencias y legados malditos, esto es, de aquello dejado por los perpetradores o victimarios a sus descendientes. ¿Existen objetos que, más que afectos, convoquen y vehiculen desafectos, renuncias, rechazo a los lazos de sangre? ¿Qué lugar ocupan estos en las producciones culturales contemporáneas firmadas por estos familiares que desacatan aquello que, en otros contextos, sería naturalmente bien recibido e, incluso, venerado? Un ejemplo paradigmático de ello lo encontramos en *Bastardo. La herencia de un genocida*, de Pepe Rovano, una película cuyo título remite a ese *legado* que no solo es material, sino que incorpora el proceso de negación, trauma y denuncia de los crímenes de un padre victimario, Rodrigo Alexe Retamal Martínez, condenado a prisión en 2007 por el homicidio acaecido en 1973, en Las Coimas (Chile), de seis militantes comunistas.

El documental muestra el proceso de descubrimiento, por parte de Rovano, de los crímenes de un padre que nunca ejerció como tal, pero que, en su posterior reencuentro con el hijo, reconoce su paternidad e intenta compensar todos esos años de abandono. De ahí que, dos días después de su primer encuentro, en el año 2008, el padre le regale una caja con treinta y cuatro objetos —en homenaje a la edad que entonces tenía el cineasta—, los cuales quedan enumerados, a modo de inventario, en una emotiva carta que le escribe. En el film, parte de esta misiva es leída por Rovano, que a medida que pone voz al escrito de su padre, va mostrando en pantalla esos regalos envenenados que aquel le ofrece: “Relación de recuerdos y cachureos para José Luis”, podemos oír en *voice over*. “Foto con mi madre y con mi madre, [...] placa del servicio oficial del O.S.7, Departamento Control de Drogas Carabineros de Chile, donde estuve veinte años, bastón de servicio, un CD con música de carabineros, medalla de servicios distinguidos a la patria...; estos objetos son el resultado de mi ADN y debes ser tú mi heredero”, prosigue.

Estos presentes sin valor material aparente, restos palpables del pasado genocida del padre —sobre el cual este se muestra orgulloso—, adquieren, en el film, el peso de una herencia pavorosa: aquella que sitúa al hijo en la encrucijada de tomar el camino de la conciliación —que supone comprender los motivos que pudieron llevar al padre a cometer tales crímenes— o el de la ruptura definitiva —que implica denunciarlo explícitamente y canalizar colectivamente esta vía de la querrela a través de su participación activa en *Hijos Desobedientes*, tal y como así queda registrado en las últimas escenas de la película. De hecho, Rovano no solo señala, en el film, ese “legado de horror y sangre” —como él mismo indica— que rezuma la medalla condecorativa que le deja como única herencia su progenitor, sino que el realizador puso a disposición de la justicia chilena las pruebas incriminatorias de su quehacer criminal, para que ayudaran a reabrir las investigaciones sobre su caso, cerrado por la Ley de Amnistía. Fragmentos de

las entrevistas fílmicas que evidencian la participación activa de Retamal en el asesinato de los militantes comunistas anteriormente referidos, van incrustándose en el documental junto con otros *restos* de ese pasado —películas caseras, fotografías familiares y otros archivos menores—, así como con imágenes de un presente todavía condicionado por la sombra de la dictadura y las cicatrices que esta dejó en el realizador.

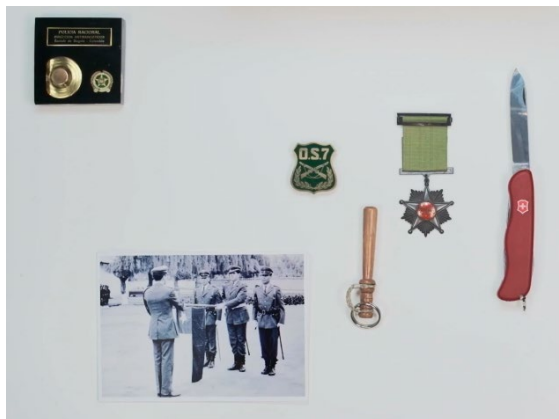


Imagen 3. Disposición de los objetos que Pepe Rovano heredó de su padre, en uno de los fotogramas de *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).



Imagen 4. Pepe Rovano sosteniendo la medalla de servicios distinguidos de su padre, en *Bastardo. La herencia de un genocida* (2023).

Los objetos *victimarios* también están muy presentes en *El hijo del cazador*, el documental que realizaron en 2018 Federico Robles y Germán Scelso, este último hijo de un detenido y posteriormente asesinado en un centro clandestino argentino. La propuesta formal y narrativa de esta pieza de no ficción es bastante disímil al documental de Rovano, pues en este caso, más que plantearse como un descenso personal y autorreflexivo al infierno de saberse hijo de un genocida, se propone como un retrato intimista de un personaje singular, Luis Quijano, hijo del oficial de gendarmería Luis Alberto Cayetano Quijano, acusado de cometer 416 crímenes durante la dictadura de Videla. En este sentido, la película busca comprender, desde una cierta distancia, a esas otras víctimas de la dictadura, marcadas también por el trauma, aunque, en estos casos, sea uno condensado en el polo opuesto al de los perseguidos políticos. En los años en que su padre perpetró esa magnitud descomunal de crímenes, Quijano, entonces adolescente, vivía todavía con sus progenitores, por lo que su cotidianidad se vio obturada por episodios en los que los rastros dejados por la violencia de su padre —saqueos, secuestros, torturas, asesinatos— se filtraron por las paredes de su hogar. Allí se normalizó la perpetración, hasta el punto de que, tal como él explica frente a cámara, a la hora de la cena, el patriarca contabilizaba en voz alta, y ante la aprobación y admiración de la madre, los muertos de ese día. Casi cuarenta años después, Quijano, que en 2015 ya testimonió contra su padre en la denominada causa La Perla-La Ribera, se dejó filmar para proseguir, ahora en el espacio que le brindaba el cine documental, con el recuento de todas las calamidades cometidas por su padre, una ristra de horrores que, de algún modo, le fue

transferida a su presente cotidiano. Su testimonio, por tanto, se ubicaría en el conjunto de relatos y pronunciamientos en los que, en palabras de Basile, esta segunda generación “se enfoca sobre la infancia vivida en el hogar militar para [...] desandar lo aprendido, para desafiliarse de sus miembros, [...] para explorar aquellos momentos que fueron marcando las grietas en el interior de la familia militar” (2020: 130).

A diferencia de *Bastardo. La herencia de un genocida*, en *El hijo del cazador* los vestigios materiales de esa barbarie prescinden del orden y la meticulosidad que caracteriza la puesta en escena de estos que sí hallamos en ciertos fragmentos del film de Rovano. En el metraje de Robles y Scelso, por el contrario, esa herencia aparece o bien escondida en un altillo, o bien amontonada en bolsas de basura, apiladas caóticamente bajo la escalera del domicilio de Quijano. De esos espacios innobles extraerá los pocos *legados* materiales que conserva del padre perpetrador: un retrato enmarcado de éste, vestido de militar —y al que le quita el polvo ante la cámara, en una clara demostración de la poca consideración que el hijo siente hacia esa imagen y hacia lo que ella representa—; el diploma que recibió el ex oficial en 1977, firmado por el mismo Jorge Rafael Videla; o uno de los siniestros casetes con sesiones de tortura que el padre le prestaba de adolescente para que los escuchase. En esta escena, Quijano recuperará un viejo reproductor y logrará reactivar uno de estos objetos hoy obsoletos. En este caso, se trata de un casete que contiene marchas militares, una música que, en sus palabras, sonaba habitualmente en la casa familiar. Por otro lado, el filme no solo incluye los *legados* de un hijo que, de hecho, fue *desheredado* por denunciar al padre por las torturas que cometió, sino que además se fija en el *botín de guerra* —electrodomésticos, coches, dinero, ropa— que ese brutal *cazador* se llevó de sus jornadas de robos, represión y asesinatos. En una de las escenas de la película, Quijano alude, precisamente, a dos de esos *trofeos* usurpados a una de las víctimas del centro clandestino de La Perla: un abrigo y un jersey que él mismo llevó durante un tiempo, y con el cual posa en una de las fotografías que conserva de esos tiempos y que muestra ante la cámara. Estas prendas físicamente ya no están —como sí amorosamente se conservan la corbata de José Alba o la botellita de José Celda en *Objectes (des)apareguts*—, pero su mostración a través de la imagen fotográfica funciona igualmente como prueba de un mal que, en tales extremos, llegó a banalizarse, como bien certifica el propio Quijano, cuando se pregunta por qué *heredaba* esa ropa cuando, en su familia, “pobres no éramos”.

La relación que ese *hijo del cazador* mantiene con ese conjunto de vestigios materiales del terror totalitario es, sin duda, compleja, pues si bien no los atesora en cajas bonitas ni en vitrinas, y si bien los saca a la luz para señalar las violencias que esconden, su simple existencia en su presente plantea ciertas incomodidades y contradicciones. Así, por ejemplo, en otra escena del documental, Quijano sacará de una caja de cartón —y luego reseñará con admiración—, los libros prohibidos —muchos de ellos, impresos en la Unión Soviética— que él mismo robó del destacamento en el que operaba su padre, antes de que estos fueran destruidos junto a panfletos, fotografías, títulos de propiedades y otro tipo de documentación. Él mismo fue forzado por su padre a participar, con apenas quince



o dieciséis años, en esos operativos de censura, sin saber que, paradójicamente, y como apunta Lior Alejandro Zylberman en un artículo que analiza este film de Robles y Scelso, él, el hijo de un “nazi” —como se autodenomina el propio Quijano en el film—, se volvería un apasionado ferviente de la historia y cultura rusas (2019: s. p.). Los libros hurtados por ese adolescente —libros que a su vez fueron violentamente sustraídos de sus legales propietarios y que él sigue teniendo en su poder— simbolizan, de algún modo, las luces y sombras de un personaje que, como hijo de victimario, se encuentra atravesado “por las prácticas vividas y, por lo tanto, sus propias memorias y representaciones son también consecuencia de los efectos del terror” (Feierstein, 2012: 183).

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN: ÚLTIMAS COSAS, COSAS FUTURAS

Si quien da testimonio —oral o escrito— de una experiencia traumática participa en la construcción dialógica de la memoria colectiva, los objetos que sobrevivieron al terror totalitario —cosas que afectan y nos afectan— son las huellas no verbales de esas violencias. En este sentido, y tal como puede inferirse de lo expuesto en los apartados anteriores, la relación entre la palabra y los restos materiales es tan necesaria como la que existe entre ese pasado atroz y el presente que trata de comprenderlo y repararlo. Porque, como señala Jossa, estos vestigios de guerras, exterminios y totalitarismos “guardan la memoria de un pasado que, por supuesto, ha sido, pero que no está acabado” (2020: 371). Las producciones culturales a las que nos hemos referido con menor o mayor profusión son el claro ejemplo de que este trabajo con “las cosas de la memoria” y “la memoria de las cosas” no puede entenderse como un proceso clausurado, sino más bien como un recorrido activado por decires polifónicos y cambiantes que participan en la construcción de una memoria viva y continuamente resignificada en función de los distintos presentes sociopolíticos y de las generaciones futuras. Es en estos procesos de memoria que las cosas-ruina establecen una triple conexión con el pasado: primero, como símbolos que dan fe tangible de un tiempo y biografías concretas; segundo, como restos *con memoria* que, por sinécdoque, remiten a esa vida y cuerpo para siempre silenciados; y, finalmente, como testigos de una injusticia que debe ser reparada y plenamente reconocida.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de incidir en la significancia que cineastas y artistas que trabajan con el lenguaje audiovisual otorgan a los objetos supervivientes de pasados turbulentos en manos de sus herederos. A veces son *cosas* que, en unos casos, remiten a una vida cotidiana brutalmente interrumpida por la violencia —el trozo de tela, el botón o la corbata manchada de sangre—. En otras ocasiones, son productos expresamente creados en contextos de encierro y represión, como válvulas de escape y resistencia ante la deshumanización y el terror totalitarios —el dominó precario, hecho con pedazos de papel—. Un tercer conjunto de objetos funciona desde el polo opuesto de la represión, esto es, como pruebas materiales del violento accionar del perpetrador —los diplomas condecorativos, las medallas de servicio, los retratos de militares uniformados—. Sea como sea, en estas producciones audiovisuales los objetos cobran

casi tanto protagonismo como la voz que los explica y contextualiza y, en esa simbiosis de apegos y desapegos, las cosas heredadas se presentan en toda su dimensión emocional y emotiva, insertándose en ese giro afectivo que ha dado lugar a un arte político que se vindica desde su atención a lo íntimo, a lo familiar, y a las transacciones vinculadas, como apunta Natalia Taccetta, “al amor, la felicidad y la furia” (2015: 303).

Tener en cuenta la dimensión material de la memoria en las demandas —sociales y políticas, pero también artísticas— por la verdad y la justicia supone considerar la *existencia verdadera* de los restos, para así conceder el merecido espacio a los objetos recuperados del pasado en nuestros presentes democráticos. Es desde este lugar que las cosas pueden adquirir la densidad afectiva, la capacidad invocatoria y el potencial político necesarios para cuestionar los pactos de silencio y los olvidos impuestos por el trauma, las políticas públicas y el inevitable paso del tiempo. Porque, como retóricamente se pregunta Gomar Vidal en *Objectes (des)apareguts*, citando un texto de Matin Nejezhleba, “¿Quién mantendrá vivo el recuerdo cuando los últimos testigos sean silenciados? Una respuesta es: las cosas” (2021: 95).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press / Routledge.
- BASILE, T. (2020). “Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 15, 127-157. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15714> [06/12/2024].
- BAUDRILLARD, J. (2004 [1968]). *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- \_\_\_\_ (2009 [1970]). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BENNETT, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- BLEJMAR, J. (2015). “Una colección afectiva de la ausencia”. En *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, C. Macón y M. Solana (ed.), 275-286. Buenos Aires: Editorial Título.
- BUCHLI, V. (2020). *An Anthropology of Architecture*. London: Routledge.
- DA SILVA CATELA, L.; JELIN, E. Y TRIQUELL, A., comps. (2022). *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- DALLA PORTA, C. (2017). *20 años. Sitio de Memoria. Villa Grimaldi Parque por la Paz*. Santiago de Chile: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- DEBORD, G. (2005 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

- DÍAZ-RAMONEDA, E.; VILA GORGÉ, A., SANCHO PERIS, S.; CALPE VICENTE, A.; IGLESIAS-BEXIGA, J. Y MEZQUIDA FERNÁNDEZ, M. (2021). “Les fosses de Paterna, testimonis de la maquinària repressiva del règim franquista al País Valencià”. *Revista d’Arqueologia de Ponent* 31, 239-58. Disponible en línea: <https://doi.org/10.21001/rap.2021.31.13> [27/12/2024].
- ESTAY STANGE, V. Y BARTALINI, C. (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- ESTAY STANGE, V. Y URIBE OTAÍZA, R. (2022). “(Po)ética de la desobediencia. Hijos de perpetradores por memoria, verdad y justicia”. *Journal of Iberian and Latin American Research* 28.1, 38-52. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/13260219.2022.2087322> [18/12/2024].
- FEIERSTEIN, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FERRÁNDIZ MARTIN, F. J. (2014). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos.
- GOMAR VIDAL, M. A. (2021). *Objectes (des)apareguts. Objectes (des)aparecids. (Dis)appeared*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana / Diputació de València.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2016). *Volver a las Trincheras. Una arqueología de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.
- GUGLIELMUCCI, A. (2020). “Historias Desobedientes. Memorias de hijos y nietos de perpetradores de crímenes de lesa humanidad en Argentina”. *Revista Colombiana de Antropología* 56.1, 15-44. Disponible en línea: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1045> [15/11/2024].
- HIRSCH, M. (1996). “Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today* 17.4, 659-686.
- JOSSA, E. (2020). “Cosas, pruebas, indicios: los restos del conflicto armado en El Salvador”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 16, 363-400. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17436> [03/01/2025].
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- LATOUR, B. (1994). “Une sociologie sans objet? Remarques sur l’interobjectivité”. *Sociologie du Travail* 36.4, 587-607. Disponible en línea: [https://www.persee.fr/doc/sotra\\_0038-0296\\_1994\\_num\\_36\\_4\\_2196](https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1994_num_36_4_2196) [29/06/2025].
- LAZZARA, M. (2020). “Familiares colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: Memoria y sujeto implicado”. *Atenea* 521, 231-248. Disponible en línea: <https://doi.org/10.29393/> [08/12/2024].
- LONGONI, A. (2021). “Pañuelos: de cómo las madres se volvieron feministas y las feministas encuentran madres”. En *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género*, J. Muñoz y A. Elbirt (comps.), 23-55. Buenos Aires: RGC Ediciones.

- LÓPEZ BARCELÓ, E. (2024). *El arte de invocar la memoria. Anatomía de una herida abierta*. Valencia: Barlin Libros.
- LURY, C. (1998). *Prosthetic Culture. Photography, Memory, Identity*. London: Routledge.
- MARTÍN SANZ, A. (2019). “Camboya año cero: La reconstrucción de la antiutopía de los Jemeres Rojos en *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh”. *CAUCE. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 41, 53-74. Disponible en línea: <https://revistascientificas.us.es/index.php/CAUCE/article/view/7108> [02/12/2019].
- MORIN, V. (1971). “El objeto biográfico”. En *Los objetos*, A. Moles, J. Baudrillard, Pierre Boudon, Henri Van Lier, Eberhard Wahl y Violette Morin, 187-199. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- ORTEGA, M. L. (2021). “El mañana empezó ayer. Tradiciones y rupturas en el documental de América Latina”. En *Territorio y memorias sin fronteras. Nuevas estrategias para pensar lo real*, M. Luna, P. Mora y D. Samper (eds.), 23-46. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- PEREC, G. (1992 [1965]). *Las cosas. Una historia de los años sesenta*. Barcelona: Anagrama.
- QUÍLEZ, L. (2015). “Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo”. *Historia Actual Online* 38.3, 57-69. Disponible en línea: <https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1198> [08/01/2025].
- RACZYMOW, H. (1994). “Memory Shot through with Holes”. *Yale French Studies* 85, 98-106. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/2930067> [01/07/2025].
- ROSÓN, M. (2021). “La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 18, 5-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.21854> [16/01/2025].
- SALVI, V. Y FELD, C. (2020). “La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 15, 5-15. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.17681> [21/01/2025].
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- TACCETTA, N. (2015). “Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo”. En *Preterito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, C. Macón y M. Solana (eds.), 287-314. Buenos Aires: Editorial Título.
- WACJMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- WALSHAM, A. (2010). “Introduction: Relics and Remains”. *Journal Past and Present* 5, 9-12.
- YOUNG, J. (2000). *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven / London: Yale University Press.

ZYLBERMAN, L. A. (2019). “Lealtades y memorias familiares. Documentales sobre perpetradores argentinos” [Ponencia]. *XIII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea: <https://www.aacademica.org/000-023/200> [11/07/2025].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 04/02/2025

Fecha de aceptación: 10/09/2025