



Karen Saban
Universidad de Heidelberg

Testimonios espectrales: cuando el archivo no alcanza

Spectral Testimonies: When the Archive is not Enough

Resumen

Este artículo propone la categoría de “testimonios espectrales” para leer un nuevo modo testimonial en el Cono Sur que cruza los paradigmas de la denuncia, la mediación y el giro afectivo. El marco teórico articula los estudios sobre la espectralidad (Avery Gordon, Jacques Derrida, Vinciane Despret) para entender cómo el terror dictatorial y su memoria insisten en el presente y generan tareas pendientes de cuidado más allá de la mera acumulación de pruebas. La hipótesis sostiene que, ante la distancia temporal, el estancamiento actual de la justicia, la saturación o la insuficiencia del archivo y las tensiones en torno a los sitios de memoria, ciertas prácticas estéticas y performativas reorganizan la escucha y reconfiguran las condiciones de la transmisión, convirtiendo los restos, los vacíos y las huellas en interpelaciones públicas. El corpus se compone de la performance *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA* (2022), de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz, y de la obra fotográfica e instalativa de Manuela Aldabe vinculada a *Planeta azul* (2021), incluyendo series realizadas con cianotipia y materiales descartados en las investigaciones forenses. A través de un análisis comparativo, el artículo muestra cómo estas obras introducen un giro espectral del testimonio para llamar la atención sobre la paradoja de la desaparición de personas y activar la responsabilidad ética y social de su memoria en quienes participan o miran. Así, los “testimonios espectrales” pueden sostener la transmisión, allí donde los soportes institucionales de memoria resultan insuficientes y donde lo irresuelto vuelve a demandar respuesta.

Palabras clave

Testimonio, espectralidad, memoria, desaparición, archivo.

Abstract

This article proposes the category of “spectral testimonies” to examine a new testimonial mode in the Southern Cone that intersects the paradigms of denunciation, mediation, and the affective turn. The theoretical framework articulates studies on spectrality (Avery Gordon, Jacques Derrida, Vinciane Despret) to understand how dictatorial terror and its memory continue to haunt the present, producing pending duties of care that exceed the accumulation of evidence. The hypothesis posits that—in the face of temporal distance, the current stagnation of justice, the saturation or insufficiency of the archive, and ongoing tensions surrounding memory sites—certain aesthetic and performative practices reorganize public listening and reconfigure the conditions of transmission, transforming fragments, voids, and traces into forms of public interpellations. The corpus consists of the performance *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA* (2022) by Mariana Eva Pérez and Laura Kalauz, and the photographic and installation work of Manuela Aldabe linked to *Planeta azul* (2021), including series created with cyanotype and materials discarded from forensic investigations. Through a comparative analysis, the article demonstrates how these works introduce a spectral turn in testimony, foregrounding the paradox of enforced disappearance while activating the ethical and social responsibility of memory in those who witness or engage with them. Thus, “spectral testimonies” sustain transmission where institutional frameworks of memory prove insufficient; where unresolved histories continue to demand a response.

Keywords

Testimony, spectrality, memory, disappearance, archive.

Introducción

En una contribución anterior propuse una genealogía de las narrativas testimoniales en el Cono Sur centrada en los paradigmas formales e interpretativos de la denuncia, la subalternidad y el giro afectivo (Saban, “Rodolfo Walsh” 100). En otra desarrollé dicho modelo con base en una periodización posible del testimonio en Argentina y Uruguay a partir del fin de las dictaduras (Saban, “Del paradigma”). En ese último artículo describí el vaivén entre las tres matrices testimoniales utilizando el concepto de los “marcos sociales” de la memoria de Halbwachs, entendidos como “instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (10), y también la “hegemonía de lo pensable” de Angenot, un conjunto de “repertorios” que disponen “estilos, formas, microrrelatos y argumentos” (30) para aquello que se puede pensar, decir y



reconocer en un período determinado. Ambas teorías me permitieron entonces pensar que las formas y funciones del testimonio en ambos países dependían de las condiciones históricas de escucha y de los repertorios de lo decible; cuando los marcos se modificaban, cambiaban también los destinatarios imaginados, las pruebas socialmente eficaces y el vínculo entre verdad, memoria y forma testimonial.

En resumen, en aquel artículo sostuve que, en circunstancias en las que el discurso contrahegemónico era urgente, como la primera posdictadura argentina o el Uruguay posterior a la Ley de Caducidad, predominó el modelo de denuncia. El *Nunca Más* (CONADEP), con su precisión informativa y su corroboración intersubjetiva, convirtió los relatos de sobrevivientes en evidencia jurídica del terrorismo de Estado. En Uruguay, *Memorias del calabozo* (Rosencof y Fernández Huidobro) compartía esa urgencia, aunque, dado que los juicios no pudieron tener lugar de ese modo ni tan tempranamente, retrotrajo la denuncia a una escena de comunicación precaria —el juramento transmitido “con leves golpes” (16) entre celdas— cuya fuerza apelativa la convirtió en práctica política.

En la década de los noventa, continuaba mi argumento, la denuncia persistió, aunque en un horizonte aún más frágil. En Argentina, los indultos de Menem y la televisión habilitaron la aparición de exrepresores como falsos arrepentidos que disputaban el lugar simbólico de las víctimas, mientras que en Uruguay continuó el cierre jurídico de la Caducidad y el gobierno de Lacalle Herrera sostuvo la negativa a una apertura investigativa. En respuesta, la memoria quedó en manos de la acción ciudadana y buscó formatos performáticos, con los escraches de H.I.J.O.S. en Argentina y, en Uruguay, la Marcha del Silencio o la construcción sostenida de sitios de memoria. En este período histórico se evidenciaba una diferencia en los modos testimoniales, ya que en Argentina la desaparición masiva había dejado un vacío de representación que derivó en desvíos ficcionales (Saban, *Imaginar el pasado* 128), mientras que en Uruguay la cárcel prolongada sostuvo la urgencia de más testimonios directos.

A partir de 2000, cuando los marcos públicos de memoria recuperaron vigor mediante políticas proactivas de derechos humanos, el testimonio pudo explorar con mayor libertad en el paradigma de los afectos. Especialmente bajo la presidencia de Néstor Kirchner, la reapertura del horizonte judicial habilitó escrituras menos centradas en denunciar lo ya reconocido por la justicia y más atentas a las consecuencias transgeneracionales del terror. En Argentina emergió en ese contexto la literatura de hijas e hijos de desaparecidos, que reflexiona sobre las marcas que la violencia dejó en la identidad de los descendientes directos. Mientras tanto, durante la primera presidencia de Tabaré Vázquez, los avances en políticas de verdad contribuyeron a configurar el terreno político-institucional que permitió en 2011 la aprobación de una ley que restableció la pretensión punitiva del Estado uruguayo, y permitió remover los obstáculos para investigar y sancionar los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Entonces se multiplicaron nuevas voces en escrituras colectivas de mujeres, con un desplazamiento del testimonio como expediente hacia el giro afectivo centrado en elaborar las vicisitudes de la memoria. Relatos fragmentarios y de sintaxis quebrada volvieron visible la dificultad misma de decir, como si el testimonio pudiera recién ahora reflexionar sobre sus propios umbrales de validación y transmisión. Metatestimonios como *Procedimiento* (Romano Sued) u *Oblivion* (Fabbri) condensaban esa mutación afectiva y eran ejemplo de que en ambos países la eficacia del testimonio dependía sobre todo de los marcos sociales y discursivos que habilitan su escucha.

Mi periodización llegaba en aquella contribución hasta 2020, cuando la pandemia volvió a tensionar las fronteras entre los tres modelos. En Uruguay, el desplazamiento “puertas adentro” de la Marcha del Silencio, debido a la crisis sanitaria, impulsó un énfasis intermedial para la memoria. En aquel momento, la balada “Querida nieta” (Larbanois y Carrero) se viralizó, transformando una memoria íntima —la carta de Chicha Mariani a su nieta desaparecida Clara Anahí— en memoria cultural y colectiva. Se trataba de un testimonio que volvía a denunciar la desaparición y la apropiación de nietas y nietos, amplificando, en

forma vicaria, el reclamo de una abuela y profundizando la matriz afectiva. En Argentina, el cambio de coyuntura política iniciado en 2015 también reactivó un escenario de urgencia para los derechos humanos. Con el fallo del 2x1 en 2017 para Luis Muiña, condenado por delitos de lesa humanidad, se estimaba que otros cientos de exgenocidas podrían quedar libres, lo que generó masivas protestas sociales. En esa escena aparecieron por primera vez organizados públicamente los hijas e hijos de exrepresores para disputar los marcos legales y morales vigentes. *Historias desobedientes* reactivó en esa oportunidad el modelo de denuncia, pero desplazando el eje de la mediación testimonial hacia una responsabilidad cívica frente al pacto de silencio intrafamiliar.

Llegados a este punto, y en este artículo en particular, quiero retomar aquella periodización y analizar lo ocurrido con las representaciones de la memoria desde 2020, período a partir del cual sostengo que los tres modelos analizados antes tienden a converger. Propongo llamar a esa síntesis que observo “testimonios espectrales”, porque se trata de prácticas políticas y afectivas al mismo tiempo que ensayan nuevas mediaciones posibles en tiempos nuevamente urgentes, cuando la superabundancia de archivos, las pruebas conocidas o los sitios de memoria no alcanzan. Para analizarlo, voy a presentar dos casos —uno de cada lado del Río de la Plata—: la performance *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA* (Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz) y la obra fotográfica de Manuela Aldabe asociada a la instalación *Planeta azul*. En la conclusión, comparto algunas reflexiones en torno a la pregunta por los marcos sociales de la memoria y las discursividades que podrían estar favoreciendo la aparición de este cuarto modelo de testimonio.

Espectros y transmisión

Antes de pasar al análisis, me permito recapitular algunos nudos conceptuales de las teorías de la espectralidad, que ordeno según el tipo de

temporalidad y de agencia que atribuyen al retorno de los espectros. Por una parte, están las lecturas que ligan lo espectral al trauma y al pasado como fuerza que ciñe el presente y no lo abandona. Por otra, ubico las teorías que desplazan el énfasis hacia el miedo al futuro y la acción, de modo que el espectro deja de ser un índice de repetición y se transforma en una llamada a lo que todavía está por hacerse. Finalmente, hay propuestas que introducen una perspectiva ontológica para pensar los espectros, ya que se apartan del uso meramente metafórico del fantasma para atender a prácticas concretas de relación con los muertos.

Este mapa teórico puede inscribirse en el llamado *spectral turn*, tal como lo conceptualizan Blanco y Peeren. Las autoras observan que, hacia fines del siglo XX, se produjo una metamorfosis por la que los fantasmas dejaron de ser motivos narrativos para convertirse en conceptos con potencia analítica capaces de producir conocimiento. Según su hipótesis, lo espectral es una herramienta para pensar los modos a través de los cuales la historia se vuelve visible e invisible a la vez, y afecta las formas en que operan el trauma, la memoria, las tecnologías y las exclusiones sociales (2). Los procedimientos espectrales de los testimonios a los que voy a referirme coinciden en parte con esta formulación; no equivalen a cualquier figuración de ausencia, sino que son operaciones situadas que trabajan con restos de archivos y los ponen a funcionar en nuevos contextos para llamar la atención acerca de la responsabilidad que nos compete con el pasado y con una clara voluntad de transmisión hacia el futuro.

En el planteo de Blanco y Peeren hay otro punto interesante y es que las autoras no hablan de “giros” como una sucesión lineal de paradigmas autoexcluyentes. En cambio, proponen pensar que el fantasma, por su multiplicidad y su modo de retornar, inaugura otra lógica en la que los giros se ordenan como capas y, por eso, el *spectral turn* puede entenderse como “the spectralization of the turn”, que permite un tipo de pensamiento parecido al palimpsesto (32). Esta idea también abona mi hipótesis del “testimonio espectral” como una síntesis de los otros modelos testimoniales, diferente de cualquier periodización rígida según la cual este superaría las etapas anteriores.



En el primer grupo de las teorías espectrales, la teoría del trauma de Caruth resulta emblemática porque describe lo espectral como una irrupción que toma posesión del presente y no se deja integrar en una secuencia narrativa estable. Lo decisivo no es tanto el acontecimiento que produjo el trauma en sí, como el modo en que se inscribe y retorna:

the pathology consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (4-5)

El tiempo del trauma equivale así a una ruptura de la distancia entre el pasado y el presente porque el pasado insiste como repetición o síntoma y se introduce como un fantasma. Aun si puede discutirse este uso de la teoría freudiana del trauma, que corre el riesgo de desvincular la experiencia de su sustento biográfico y del sujeto que la padece, la fuerza de la propuesta de Caruth consiste en que permite pensar la espectralidad del trauma como algo propio de la transmisión transgeneracional del daño, más allá de la vivencia inmediata.

Un desplazamiento importante se produce cuando el espectro se piensa menos como el pasado que retorna y más como el miedo al futuro. Mahlke, por ejemplo, lo relaciona con el terror que hace aparecer en el presente un miedo al “futuro próximo potencialmente destructivo que amenaza la vida” (326). Lo espectral funciona aquí de modo diferente al trauma, como una sensibilidad anticipatoria que puede reorganizar la experiencia presente no desde el pasado, sino desde un porvenir temido. Esta reflexión me conduce a leer ciertas producciones testimoniales recientes, ya que no se limitan a señalar la repetición del trauma o el trabajo de duelo, sino que expresan una advertencia, fundamental en contextos donde el pasado traumático se reactiva en coyunturas que anuncian nuevas formas de violencia o de borramiento.

En la zona teórica orientada al futuro y a la acción se ubican también las teorías de Gordon y Derrida, aunque lo hacen desde registros distintos. En Gordon, el *haunting* designa una forma de experiencia y de conocimiento que vuelve legible lo que queda reverberando de una violencia histórica en el presente y pide una investigación. La autora escribe que el fantasma no debe entenderse como una mera figuración de lo invisible, sino como un modo a través del cual lo negado se convierte en perceptible y exige una respuesta: “The ghost is not simply a dead or missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life” (8). Es cierto que Gordon invita a pensar la espectralidad como el síntoma de relaciones sociales que siguen actuando en el presente aun cuando se las declare clausuradas, pero la autora piensa también la relación entre el daño y su temporalidad como algo esencialmente unido a una tarea por cumplir: “Haunting is a frightening experience. It always registers the harm inflicted or the loss sustained by a social violence done in the past or in the present. But haunting, unlike trauma, is distinctive for producing a something-to-be-done” (xvi). El punto más importante de la definición de *haunting* que me permite pensar los “testimonios espectrales” es que aparece para abrir un campo de intervención, especialmente cuando los marcos y las discursividades sociales del presente intentan normalizar y administrar el pasado mediante archivos, lugares conmemorativos o incluso pretenden clausurarlos. Lo espectral en *Antivisita* y *Planeta azul*, de hecho, no se agota en hacer reaparecer el pasado en forma de herida abierta, sino que llama la atención del espectador acerca de una tarea pendiente. En ambas obras, la paradójica presencia ausente de los desaparecidos influye en el presente de la experiencia estética y pide acciones de transmisión, búsqueda o invención de nuevos vínculos sensibles con aquello que falta.

Asimismo, Gordon insiste en que el *haunting* produce un efecto de desorientación en la experiencia ordinaria. Lo define como esos momentos “when home becomes unfamiliar, when your bearings on the world lose direction, when the over-and-done-with comes alive” (xvi). Por eso lo espectral altera las coordenadas de lo evidente, desacomoda la percepción y vuelve sensible aquello



que se pretendía acabado, señalando que la violencia social continúa operando incluso en democracia. Esta formulación me permite anticipar el tipo de experiencia que construyen *Antivisita* y *Planeta azul*, ya que ambas obras desplazan al público de sus horizontes de expectativa o hábitos de contemplación, vuelven extraño los espacios supuestamente conocidos o institucionalizados y reactivan, como presencia que insiste, aquello que parecía haberse terminado.

En Derrida, la espectralidad también adquiere un aspecto ético y político más explícito. Tampoco aquí su teoría se limita a señalar lo traumático, sino que redefine la espectralidad como marco que hace posible pensar una justicia que va más allá del derecho:

Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. (11-12)

Los testimonios que voy a analizar son espectrales también en este sentido, porque no buscan solo representar el pasado dictatorial, sino sostener una relación con “los que no están” que conserva un reclamo abierto. Esta formulación derridiana justifica que el efecto estético de las obras sea un modo de responsabilidad. Además, el espectro en Derrida se relaciona con una suerte de visitación, como un acontecimiento que nos mira primero, muy compatible con la performance y la instalación que voy a analizar. Derrida enfatiza que el espectro es un acontecimiento y que su temporalidad es la de la visita que vuelve mientras invierte el régimen de la mirada:

hay que invertir la perspectiva: fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero nos ve. Del otro lado del

ojo, cual efecto visera, nos mira antes incluso de que le veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo —y éste es el acontecimiento—, porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una visita. Nos hace visitas. (117)

El “efecto visera” descrito por Derrida es clave para pensar los “testimonios espectrales”, porque designa un régimen visual asimétrico en el que no vemos a quien nos mira. En *Antivisita y Planeta azul*, la puesta en escena insta al espectador a reubicarse y lo expone a una mirada que éste no controla. El público se siente interpelado porque ya no se trata de dominar con la vista un contenido del pasado, sino de sostener la incomodidad de estar siendo mirado por los fragmentos que retornan (la tierra, las voces, las huellas), y que no se dejan reducir a evidencia. Así, por ejemplo, en la performance de Pérez no somos los espectadores quienes visitamos la ESMA, sino la ESMA quien nos visita a nosotros; de ahí el título que invierte la supuesta visita.

Leídas desde allí, estas obras trabajan con lo visible y lo invisible sin prometer transparencia y, en lugar de ofrecer una relación tranquilizadora con el pasado, operan con materiales y dispositivos que transforman una ausencia en presencia sin clausurarla. La asimetría de la visera tiene una fuerza de interpelación política, porque impide que la relación con el pasado se resuelva como mero consumo de información o puro reconocimiento. De tal modo, el espectro no se deja fijar en un rostro, una prueba o un cuerpo, sino que insiste como demanda y desplaza al público del lugar de quien observa pasivamente, hacia el de quien debe sentirse apelado por una deuda histórica.

A todo ello se suma el concepto de *conjunction*, que en Derrida funciona como bisagra entre lo político y lo performativo (53-54). Por un lado, remite a la conspiración o a un juramento colectivo, y, por otro, al conjuro como encantación, una operación verbal que llama y “cita a comparecer” (153). Su potencia se percibe cuando ambas dimensiones se entrelazan, porque toda política de la memoria

organiza acuerdos y límites de lo decible y decide qué presencias pueden o no emerger en la esfera pública. En este sentido, la mediación vicaria del segundo modelo testimonial puede leerse, en clave derridiana, como conjuro, porque quien testimonia no se limita a describir al ausente, sino que lo hace comparecer en la escena, en tanto “el conjuro es la llamada que hace venir *por la voz* y hace venir, pues, por definición, lo que *no está ahí* en el momento presente de la llamada. Esta voz no describe, lo que dice no constata nada, su habla hace llegar” (54). Entonces, la comparecencia no equivale a restitución plena, sino a una presencia paradójica que mantiene visible la falta y transforma la mediación testimonial en responsabilidad.

A partir de esta idea, la performance de Pérez y la obra fotográfica de Aldabe no buscan representar a los desaparecidos —imposible por el mismo estatuto de la desaparición—, sino que producen un encuentro con ellos, mediante un régimen de atención tal que crea un vínculo sensible con aquello que falta. En *Antivisita*, la voz, el cuerpo, el montaje espacial, los objetos, y en *Sus ojos eran azules*, incluso algo más efímero e inaprehensible como el aura imaginada que se plasma en las rayografías, operan como dispositivos de conjuro, porque hacen comparecer una ausencia sin traducirla en evidencia plena y sostienen la presencia como invocación. Ambos sentidos del conjuro están presentes en las obras. Por un lado, llaman al espectro, lo traen de alguna manera a la escena. Por otro, exorcizan el trauma que siempre retorna. Es decir, un mismo movimiento puede abrir la responsabilidad ante lo que vuelve, y también ayudar a expulsar y neutralizar para poder seguir viviendo. De ahí también que las políticas de memoria puedan leerse como una lucha entre conjuraciones opuestas que a menudo instalan el pasado en la esfera pública mediante rituales, conmemoraciones, archivos o museos, pero al mismo tiempo procuran administrarlo, disciplinarlo o incluso clausurarlo. Las conjuraciones testimoniales como *Antivisita* y *Planeta azul* convocan precisamente aquello que esas políticas querrían estabilizar.

En esta línea, es interesante pensar el recurso a la espectralidad en estos testimonios también como lo propone Despret, cuando sugiere ofrecerles a los

muertos una “*cierta existencia*” o un “*plus de existencia*” (17), es decir, “un suplemento biográfico, una prolongación de presencia, pero sobre todo [...] otra existencia” (15). Bajo esta óptica, el testimonio ya no sería, en primer lugar, una forma de denuncia jurídico-política ni una expresión afectiva para tramitar el duelo, sino un médium a través del cual los muertos siguen “influyendo la vida de los vivos” (16). Esta perspectiva supone apartarse de la prescripción moderna del duelo como corte de vínculos, porque, como señala Despret, “la teoría del duelo se volvió una verdadera prescripción” (14), fundada en la idea de que, para volver a enlazar con la vida, los vivos deben atravesarlo y “cortar todos los lazos con los fallecidos” (14). Frente a ese mandato, ofrecerles alguna sobrevida a los desaparecidos requiere, en cambio, “todo un trabajo, o más precisamente, toda una disponibilidad” (16) y supone atender la petición de que “los muertos piden que les ayudemos a acompañarnos”, lo cual implica “actos que realizar, respuestas que dar a esa petición” (16). También aquí queda claro que lo espectral consiste en una práctica social que demanda acciones concretas por parte de quienes responden al pedido de los muertos.

En esta línea, los “testimonios espectrales” enfatizan el segundo de los modos testimoniales, el de la subalternidad, pero ya no para transportar, como mediador, la voz de los desaparecidos, como sucedía en los primeros testimonios de denuncia, ni para hablar en representación de la niñez olvidada, como en la literatura testimonial de hijas e hijos, ni para enunciar desde un lugar correctivo frente a los genocidas, como en *Historias desobedientes*. Aquí, el testimonio es el espacio en el que los muertos recuperan un “resplandor de realidad” (17) y esa sobrevida no queda confinada al psiquismo de los vivos, sino que produce desplazamientos espaciales y sensibles en el colectivo de espectadores. Despret sugiere que hay que “hacerles un lugar” (23), porque “los muertos nos obligan a desplazarnos” (23) y “dibujan nuevos territorios” (24), al punto de ser “literalmente geógrafos” que trazan “otras rutas, otros caminos, otras fronteras, otros espacios” (24). Esta idea resulta especialmente pertinente para analizar performances e instalaciones, ya que la mediación testimonial supone un trabajo material de

montaje, de intervención y de recorrido, en el cual el espacio escénico o instalativo es el lugar o el medio que sostiene esa presencia otra. En consecuencia, podría decirse que tanto *Antivisita* como *Planeta azul* “hacen lugar” a los muertos para ofrecerles ese “plus de existencia” en el plano material de las obras, y, al hacerlo, piden también al público que sostenga su presencia. En *Antivisita*, las performers nos invitan a hacer un recorrido imaginario por la ESMA y nos permiten reconstruir las historias de los padres desaparecidos con ayuda del relato; en *Sus ojos eran azules*, Aldabe diseña una suerte de mapa cósmico para los desaparecidos, ya que su trabajo fotográfico remite a una nueva galaxia en la que imaginarlos proyectados.

El “testimonio espectral” que se analiza a continuación se alinea, sobre todo, con las teorías orientadas a la acción más que con una lectura exclusivamente traumática, aunque el trauma permanezca como su condición de posibilidad. En ambos casos, lo espectral funciona como una llamada que puede reparar el presente y señalar las tareas abiertas hacia el futuro, y por ello se acerca a la idea de Gordon, en tanto el espectro demanda atención, y a la tesis de Derrida, ya que la memoria se formula como una responsabilidad hacia quienes ya no están y hacia quienes todavía no están. A su vez, la discusión del *spectral turn* permite situar estas obras en una constelación teórica en la que el fantasma resulta ser una herramienta crítica.

En este punto, conviene recordar que la crítica ya había abordado las figuraciones del fantasma, incluso cuando el conjunto privilegiado de estudio era literario y mi objeto aquí no sea la literatura. Drucaroff habló de un “realismo agujereado” o “agrietado” (203); Mandolessi identifica un amplio corpus de “narrativas espectrales” sobre la dictadura; Cali estudia las “huellas espectrales” en una selección de novelas chilenas y, más recientemente, Cantoni acuña el concepto de “fantástico testimonial”. Todas estas lecturas demuestran que lo espectral no funciona solo como un recurso estilístico, sino como un modo de inscribir en la forma narrativa una historia que desborda la temporalidad lineal y persiste como presencia inquietante.

Mi propuesta se desplaza de ese horizonte porque las obras que analizo no son literarias, ni trabajan el espectro como metáfora, sino como acontecimiento o

como práctica. En performances e instalaciones, la espectralidad no se limita a ser representada mediante la ficción, sino que se organiza como escena de comparecencia y de mediación material; con ello, reconfigura el régimen de la mirada, la distribución de la escucha y la posición del público. Dicho de otro modo: allí donde la crítica literaria había descrito narrativas “espectrales”, los “testimonios espectrales” que me interesan hacen del espectro una experiencia situada, intermedial y demandante. Desde esta perspectiva paso, a continuación, al análisis de *Antivisita* y de *Planeta azul*, dos obras que vuelven a abrir la pregunta por la transmisión cuando los recursos disponibles —los archivos, los lugares de memoria y las pruebas— resultan insuficientes.

Una visita espectral al pasado. La performance *Antivisita*

Si en el presente aparecen “testimonios espectrales”, es porque hay algo irresuelto, algo que insiste y pide ser escuchado. En este contexto se enmarca la obra *Antivisita*, una performance en la cual las autoras conducen al público a través de una visita guiada por una ESMA imaginada, personal y colectiva a la vez, a la que se adentran para ir en busca de los padres desaparecidos de Pérez y de la Memoria de la desaparición en mayúsculas. La performance puede entenderse como la llamada a una tarea que se rehúsa a quedar confinada al pasado. En términos de Gordon, las secuelas del terror dictatorial se manifiestan como *haunting* cuando una violencia social negada o no resuelta retorna, demanda atención y produce “algo por hacer”. *Antivisita* pone en escena esa irrupción y la vuelve experiencia compartida, haciendo del espectro una interpelación concreta al presente.

En *Fantasmas en escena*, tesis doctoral en la que analiza una serie de obras teatrales sobre desaparición forzada, Pérez postula que el terror constituyó mucho más que una consecuencia extrema de la violencia estatal, configurándose en realidad como una “biopolítica de producción de espectros” (15). Su creación

sistemática y masiva de cuerpos muertos-vivos persiguió el objetivo de acostumbrar a la sociedad a convivir con la ausencia y, a largo plazo, transformar su estructura socioeconómica mediante el miedo. *Antivisita* está organizada en torno a esa idea central, en el sentido de que intenta ir justamente a contrapelo de la “biopolítica de producción de espectros”. Para decirlo con Derrida, la obra es un conjuro. Excede el motivo estético y se convierte en una operación performativa para hacer venir lo que no está, y, al mismo tiempo, disputar las políticas de exorcismo que buscan estabilizar o administrar la ausencia.

Para ello, en lugar de realizar la obra en la ESMA, Pérez y Kalauz desplazan la visita a otros espacios culturales, como el Paco Urondo o el Konex. Ese corrimiento es clave porque la ESMA es un lugar demasiado cargado de discursos memorialistas, un punto de condensación donde conviven duelo, prueba judicial, museo, investigación forense y disputa política. Al sustraerse de ese escenario ya monumentalizado, *Antivisita* trabaja con otra escala de memoria, íntima, aunque a la vez pretende ser colectiva, y ensaya un contraarchivo afectivo que no depende de la presencia material del edificio. Como “testimonio espectral”, la obra también transforma el segundo modelo, porque la mediación ya no transmite una voz ausente a través de una voz presente, sino que construye una escena material de comparecencia que hace lugar a lo que falta. Por eso la ESMA aparece simultáneamente como ausencia y como presencia. Falta el edificio, pero circula su relato y el del terror del pasado; faltan los desaparecidos, pero están quienes los buscan y los nombran. Esa coexistencia no se deja ordenar en una cronología estable, sino que mantiene abierto el hiato entre lo que ya no está y lo que insiste, y vuelve visible la lógica espectral como una presencia paradójica que irrumpe en el presente.

En ese punto liminal, la obra expone las contradicciones de los lugares de memoria, a los que se les pide que conserven la experiencia como prueba para ser verosímiles y eficaces, aun cuando continúan siendo soportes frágiles, restos y huellas; sobre todo, residuos mudos si no hay relatos que los reactiven y permitan que cada nueva generación se los apropie. Como señala Assmann, “un lugar de

memoria puede estabilizarse por medio de una historia que de él se cuenta” mientras que “de un lugar traumático no hay historia que pueda contarse” (329). Algunos sitios vinculados a violencias extremas operan entonces como lugares traumáticos, en tanto “rehúyen cualquier significación positiva” (329) y se resisten a ser integrados en una significación lógica. Por eso *Antivisita* recurre a la imaginación para devolverle voz al sitio de memoria cuando, por la acumulación de capas discursivas o por el bloqueo político, ese lugar corre el riesgo de neutralizar su fuerza de evocación o incluso dejar de existir como tal. En términos derridianos, no se trata de restituir la presencia del pasado, sino de sostener una responsabilidad hacia quienes “no están” y también hacia quienes “todavía no están”, ya que esa responsabilidad tiene que ver con la transmisión.

El hilo conductor de la *Antivisita* es la historia familiar de las autoras, contada con apoyo del álbum que muestran a los participantes. Sabemos que, a través de la técnica fotográfica, se congela una imagen del cuerpo que alguna vez estuvo vivo y se lo arranca como fragmento del continuo del tiempo para arrojarlo artificialmente al presente. La fotografía parece traer el pasado de regreso y, al mismo tiempo, nos confronta con la imposibilidad de recuperarlo, de modo que su índice conserva ya una ambigüedad espectral. Barthes subrayó esta paradoja al señalar que “la fotografía registra mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (26), mientras que Sontag la sintetizó al definirla como “una pseudo presencia” y “un signo de ausencia” (33). Esto es aún más patente en el caso de las fotos de desaparecidos, ya que registran la pervivencia del carácter traumático de la desaparición, y las personas retratadas sobrevuelan el relato como espectros porque están presentes y ausentes a la vez. Pérez se sirve de esa misma paradoja y hace de lo espectral un medio especialmente realista para representar la realidad de la desaparición y, al mismo tiempo, para invertirla en potencia de resistencia creativa mediante la imaginación. El gesto es afectivo, porque se apoya en una intimidad familiar, aunque no renuncia a su dimensión denunciatoria, ya que insiste en la pregunta política por el cuerpo, el nombre y la desaparición como tecnología de terror.



Ilustración 1. Archivo familiar de fotos. *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*. © Alfredo Luna/Telam. Gentileza de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz.

Al comienzo, Pérez desarticula el horizonte de expectativas de una visita al museo y propone un juego de roles entre las performers, que hacen de guía, y el público; por el título, la audiencia espera todavía encontrarse con restos auténticos de la ESMA y con información fehaciente. Sin embargo, en esta antivisita todo hay que imaginarlo: se señalan puertas inexistentes, marcas que no están, y se recuerda con ironía el protocolo museográfico según el cual “todo es prueba del delito”. Por supuesto, esta advertencia hay que leerla en clave irónica, porque lo que se transforma en la verdadera prueba del delito es la performance misma, de la cual los partícipes, junto con las performers, son parte en ese mismo momento. Si la obra en sí —de la que forman parte tanto las performers como el público— importa tanto o más que los restos materiales del sitio de memoria, entonces se abren implicancias éticas para quienes asisten. El espectador no queda afuera, sino que entra en la escena de transmisión, y con ello la responsabilidad por el futuro de esa memoria queda también a su lado.

El relato es un contraarchivo hecho de fotos privadas, canciones y objetos personales. Al hacerlo funcionar dentro del relato autobiográfico, Pérez le otorga a la materialidad de los distintos elementos temporalidad y afecto. En ese marco, los datos biográficos, los técnicos y las informaciones históricamente verificadas se enlazan también, sin solución de continuidad, con relatos de leyendas fantasmagóricas, discursos que circulan sobre el pasado reciente (manchas que crecen, sombras de objetos inexistentes, apariciones) y que muchas veces se usaron para simular un encuentro efectivo con el pasado y desdibujar las fronteras entre lo relevante y lo irrelevante, lo fidedigno y lo inconcebible. Esa mezcla no debilita la dimensión política de la obra, al contrario, hace visible el modo en que la desaparición produjo una crisis de representación y, al mismo tiempo, una proliferación de relatos de espectros. Por eso *Antivisita*, en su modo espectral, opera como una variación del testimonio del giro afectivo: el afecto que moviliza no encierra al espectador en una emoción privada, sino que lo empuja a mirar de nuevo, a escuchar y a hacerse cargo de lo que el testimonio reclama.

El punto de clivaje coincide con la historia de la bisabuela de ambas performers, que creía en la transmigración de las almas y el contacto con el más allá. Aquí la obra se aleja aún más de los planos testimoniales clásicos, cuando las artistas, con la intervención de Miguel Algranti —un especialista en espiritismo— proponen officiar como médiums para establecer contacto con las personas desaparecidas. Después de una “sesión” en la cual los espectadores son invitados a tomarse de las manos y hacer un círculo y a concentrarse en el contacto físico, lo que los prepara espiritualmente para una suerte de ritual inspirado en la religiosidad colectiva y popular, Pérez los hace pasar a otra “sala”, descenden entonces al “sótano”, donde montará un altar con velas y varios objetos personales y simbólicos, mientras en off conversa con su prima sobre el significado de ese lugar, el nacimiento de su hermano en cautiverio y la desaparición de su madre según testimonios de otras compañeras.



Ilustración 2. Altar. *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA.* © Alfredo Luna/Telam. Gentileza de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz.

Al final de la obra, el padre de Pérez, también desaparecido, comparece transformado en música cuando la performer baila en trance al son de su teclado en un tema de Géminis, y presta su cuerpo para canalizar también la voz del cantante de la banda de ambos.¹ Aquí el testimonio vicario se tensa y se transforma en otra cosa. No se trata ya de hablar por quienes sucumbieron a los centros de detención, tortura y desaparición. Antes bien, la performer usa su propio cuerpo para hacer convocarlo espectralmente al presente y para devolverle, por un instante, alguna forma de vida sensible. Esa comparecencia coincide con lo que Despret llama ofrecer a los muertos un “plus de existencia”. El espectro no es entonces una metáfora, sino una práctica estética y afectiva encarnada de memoria.

La escritora vienesa Ruth Klüger, sobreviviente del Holocausto, había puesto radicalmente en duda que hubiera que viajar a los ex campos de

¹ Este recurso, al que Pérez y Algranti llaman “recursividad”, atraviesa toda la obra en distintos planos visuales, sensibles y sonoros como si fuera un juego de fractales y consiste en la repetición interna con variaciones de procedimientos como la disociación, el pulso y la identificación (Pérez y Algranti, “Performance, espectralidad y ritualidad” 210).

concentración nazi para llevarse una impresión auténtica de la experiencia del horror. En su autobiografía, *Weiter Leben*, relata una visita que realizó al antiguo campo de concentración de Dachau acompañada por unos amigos estadounidenses y escribió que el lugar señalaba, antes bien, la distancia que lo separaba de la autenticidad de la vivencia, como si el terror quedara oculto bajo capas de tiempo. Por eso escribe: “El recuerdo es un conjuro [y] para vérselas con los espectros hay que atraerlos con la carnada del presente” (79). Algo semejante podría decirse de la crítica que Pérez y Kalauz hacen con su obra del sitio de memoria de la ESMA. Al desplazarlo hacia uno imaginado, la performance funciona como “carnada del presente”, ya que pone a trabajar afectos y materiales para convocar una memoria viva y denunciar que el pasado permanece abierto detrás de su institucionalización. Aunque estrenada en 2022, si leemos esta performance hoy, su potencia es también anticipatoria, en el sentido que daba a la espectralidad Mahlke. En un contexto en el que la Argentina de Javier Milei ha dado un fuerte retroceso en materia de derechos humanos, los juicios han perdido visibilidad y desde sectores del gobierno se reactivan discursos negacionistas junto con iniciativas que buscan desactivar el carácter memorial del predio de la ESMA, la obra funciona también como testimonio de denuncia. En este contexto, *Antivisita* opera como el dispositivo necesario para habitar la memoria y permitir que esta se expanda a través de la palabra y el cuerpo.

En consecuencia, la obra puede leerse como “testimonio espectral” en la medida en que conjuga los tres modelos que han marcado la historia del testimonio latinoamericano y los anuda en una síntesis original: denuncia que el pasado permanece abierto y que su memoria necesita ser actualizada constantemente, trabaja afectivamente con los archivos para interpelar a las nuevas generaciones, y transforma el modelo de mediación en un modo de comparecencia al construir una escena que sostiene la sobrevivencia de los desaparecidos y reordena la posición del público frente a la memoria colectiva.

Un *Planeta azul* para la memoria: contraaarchivo y sobrevida

Entre 2023 y 2024 se produjeron hallazgos significativos de restos de personas detenidas- desaparecidas durante la dictadura cívico-militar en Uruguay, lo que vino a contradecir ciertas versiones sostenidas en informes militares en los que se afirmaba que los cuerpos habían sido exhumados, cremados y sus cenizas esparcidas. Esos hallazgos reabrieron la disputa sobre la responsabilidad del Poder Ejecutivo frente al pacto de silencio en el cuerpo militar y reactivaron el debate sobre el acceso a la documentación estatal del pasado reciente y sobre un proyecto de ley promovido desde el Ministerio de Defensa para que los archivos fueran de acceso público. Organizaciones de derechos humanos y sectores de la oposición advirtieron, sin embargo, de los riesgos de esa apertura. Cuando los materiales provienen de los servicios de inteligencia de la dictadura, la exposición puede convertirse en una segunda violencia, afectando la dignidad de los sobrevivientes. En ese contexto, Samuel Blixen insistió en que incluso la abundancia documental no garantizaba la información decisiva, porque en esos archivos no estaba el lugar de enterramiento de las personas desaparecidas. Lo paradójico es justamente que la proliferación de papeles pueda convivir con el vacío de verdad; y ese vacío —como ayuda a conceptualizar Gordon— no es neutro, sino el modo en que una violencia histórica no resuelta sigue se actualiza y organiza la vida pública desde la falta.

Esa tensión entre un archivo aparentemente colmado y el punto ciego de la información central funciona como puntapié inicial del trabajo de Aldabe. Allí donde las pruebas se multiplican, pero la respuesta no llega, la obra desplaza el foco hacia los materiales laterales de la investigación forense y los convierte en un archivo espectral. Lo espectral, en este caso, no nombra solamente lo que falta o lo que ya no está, sino que es el modo específico de la aparición del pasado: algo retorna sin presentarse como evidencia plena. En particular, Aldabe trabaja con la tierra de las fosas que estuvo en contacto con las personas desaparecidas para hacer emerger no ya los restos del cuerpo, sino aquello que el cuerpo dejó, su huella

desplazada, un índice mínimo. Con una técnica fotográfica antigua, la cianotipia, produce imágenes sin cámara, obtenidas por contacto directo del material con papel de algodón sensibilizado a la luz, que luego interviene con tinta china, café, óleos, acuarelas o bordados. Este procedimiento fotográfico no promete ninguna transparencia documental; al contrario, parece ser su revés al instalar una zona de comparecencia incierta en la cual la huella de la tierra impresa se ofrece como presencia paradójica. Para retomar la propuesta de Despret, podría decirse que la obra de Aldabe además de remitir a los muertos les “hace lugar”, les prepara una forma de sobrevida mediante la imagen creada por lo que podría ser su aura.

En la serie *Sus ojos eran azules* (2020), Aldabe realizó rayografías con la tierra de las fosas donde se encontraron los restos de Julio Castro, Ricardo Blanco y Eduardo Bleier. La elección del soporte resulta elocuente: esa tierra, descartada como material probatorio una vez extraídos los restos óseos y otros elementos relevantes para la justicia, vuelve en la obra como aquello que se resiste a quedar neutralizado. La materia abandonada por el procedimiento judicial retorna, ahora, como resto cargado de sentido. Las imágenes resultantes, de un profundo color azul y gran belleza, evocan a la vez sustancias orgánicas y constelaciones astrales, uniendo lo minúsculo y lo cósmico, lo ínfimo y lo inmenso, lo tangible y lo inefable. Lo espectral surge en el pasaje del resto material al reclamo ético, de lo que “no sirve” ya para el expediente a lo que insiste como pregunta pública.



Ilustración 3. *Sus ojos eran azules*. © Manuela Aldabe. Gentileza de la autora.

En este punto adquieren pertinencia las reflexiones sobre la existencia ambigua de la fotografía que habíamos hecho más arriba. Por un lado, la fotografía parece garantizar la existencia del referente y portar un valor documental; por otro, es perturbadora porque repone una ausencia; lo cual resulta doblemente problemático en el caso de las personas desaparecidas. Según García, la desaparición desestabiliza cualquier representación transparente del referente y hace retornar, en la imagen, una presencia espectral (138-39). Sin embargo, a diferencia de otros trabajos fotográficos que representaron la desaparición mediante exploraciones espectrales (hiatos, montajes, proyecciones, como en series de

Gustavo Germano, Lucila Quieto o Gabriel Orge), Aldabe lleva la paradoja al límite. En lugar de reproducir de distintas formas el referente plasmado en la foto por presencia o ausencia, trabaja con su supuesta huella sensible.

La luz no captura ya al sujeto, sino apenas lo invisible, la persistencia de una ausencia, y en ese desplazamiento la imagen deja de valer como prueba para volverse espectro e índice de una sobrevida. Dicho en clave derridiana, la huella se organiza como una presencia paradójica, hecha de resto y de falta, que insiste sin clausurarse en evidencia ni en relato cerrado. Allí donde el archivo y la prueba se interrumpen, Aldabe compone una escena de comparecencia a partir de materiales mínimos y de rastros que no entregan información decisiva, pero sí sostienen la exigencia de seguir mirando. En términos de Gordon, la obra hace visible el *haunting* como una demanda que retorna cuando la violencia no ha sido resuelta del todo y señala todavía “algo por hacer”. Ese giro espectral del testimonio no reemplaza la investigación judicial, pero impide que el vacío se naturalice, convirtiendo restos y huellas en una interpelación pública sostenida.

La espectralidad se intensifica cuando esa misma tierra abandona el plano de la imagen y pasa al espacio vivo. Después de usar la tierra para las fotografías, Aldabe la reutiliza para plantar rosales que hoy florecen en el parque del Museo de la Memoria, en un jardín llamado *Planeta azul* (2021), concebido como mausoleo vivo y cocreado con los visitantes. Es decir, ya no se trata solo de conservar una imagen, sino de instalar un lugar donde el público entra, recorre, cuida y vuelve. El espectro deja entonces de ser únicamente una figuración de lo ausente y se transforma en un acontecimiento situado. Es una presencia otra que se sostiene en prácticas concretas. Si en la serie fotográfica la luz fija una supuesta huella, en el jardín el tiempo la reabre, ya que las plantas crecen y florecen según estaciones, se marchitan y requieren nuevos cuidados y mantenimientos. De ahí que *Planeta azul* transforme el resto material en una economía de responsabilidad porque demanda continuidad, implica un compromiso corporal y comunitario.



Ilustración 4. Planeta azul. ©Martín Varela Umpiérrez. Gentileza de Manuela Aldabe.

Algo similar hizo Aldabe con la tierra recuperada de la fosa en la que encontraron los restos de Amelia Sanjurjo, identificada en 2024. En instalaciones vivas como “Memorias de la tierra” y “En ella estamos todas”, sembró con esa tierra jardines de plantas autóctonas o curativas para mostrar la posibilidad de la transmutación del espectro. En esta última incluso llevó la tierra hasta el espacio de exposiciones en la Torre Ejecutiva de la Presidencia, lo que dio al proyecto un valor político específico. Su laboratorio botánico y artístico tiene, pues, una fuerza que es a la vez afectiva y denunciatoria, porque no clausura la búsqueda ni la reemplaza; antes bien, señala que la memoria es un ecosistema que solo puede continuar existiendo si transforma la demanda en una experiencia viva compartida. En el pasaje del archivo al resto, de la huella a la floración, lo espectral se vuelve precisamente una forma de presencia que denuncia, insiste, emociona y convoca.

Conclusiones

Si retomamos la hipótesis inicial —la tendencia a una síntesis entre el testimonio de denuncia, el de mediación y el del giro afectivo—, cabe preguntarse por qué esta convergencia adopta hoy una forma espectral. La respuesta parece ligada a una paradoja contemporánea; por una parte, los marcos sociales de la memoria vuelven a mostrarse frágiles; por otra, los soportes materiales que parecían garantizar estabilidad —como los lugares de memoria consagrados o los archivos documentales— aparecen atravesados por límites estructurales. En Argentina, *Antivisita* impacta como un testimonio nuevamente denunciatorio en un momento en el cual el campo de la memoria se enfrenta a una disputa pública regresiva, donde los crímenes de la dictadura se relativizan y las políticas institucionales de memoria pierden centralidad. En Uruguay, la obra de Aldabe se inscribe en un escenario de hipertrofia archivística y promesas de transparencia que, sin embargo, no aseguran la información decisiva acerca del paradero de los desaparecidos. En ambos casos, las obras toman distancia de la fragilidad de esos soportes y abren un espacio de memoria espectral, no para llenar huecos informativos, sino para sostener la transmisión, producir nuevos vínculos con el pasado y ampliar las posibilidades de recepción.

Desde allí puede precisarse qué aporta la espectralidad a esta síntesis testimonial. De acuerdo con Gordon, el espectro comparece como presencia que exige atención y que indica tareas a futuro: un impulso práctico que impide administrar el pasado como un asunto clausurado. Bajo la lectura de Derrida, esta escena mantiene abierta una responsabilidad hacia quienes no están y también hacia quienes todavía no han nacido, desplazando la expectativa de transparencia hacia una ética de la escucha. Lo espectral, entonces, no equivale a un recurso ficcional, sino a una forma de intervención que vuelve audible y sensible aquello que tiende a volverse invisible. A la vez, como señaló Mahlke, esa insistencia también funciona como advertencia, porque anticipa amenazas posibles allí donde el presente cree haber clausurado el pasado. Y, con Despret, puede pensarse como una



práctica que ofrece a los muertos una sobrevida, encarnada en el recorrido compartido y afectivo entre artistas y público o en las poderosas imágenes generadas, de modo que la mediación ya no consiste solo en hablar por otros, sino en hacerles lugar.

Al retomar la discusión acerca de los “marcos sociales de la memoria” y la “hegemonía” de lo decible, cabe indagar si los “testimonios espectrales” hoy procesan, de modo lateral, la erosión de ciertas utopías y promesas de futuro; si dialogan con tecnologías y virtualidades que prometen nuevos contactos y sensibilidades —incluso con quienes han muerto—; o si se inscriben en una transformación cultural más amplia de la relación con la muerte y con los umbrales entre vida y muerte. En todo caso, *Antivisita* y *Planeta azul* permiten sostener que la potencia de los “testimonios espectrales” no reside únicamente en recordar, sino en reordenar la escucha y activar responsabilidades concretas en un presente signado una vez más por el embate a la memoria. Si el espectro es a la vez resto y llamada, estas obras reabren una pregunta urgente: ¿qué puede un testimonio cuando la justicia se estanca, cuando el archivo es insuficiente o cuando el negacionismo gana terreno? Al asegurar la transmisión allí donde los soportes habituales fallan, estos “testimonios espectrales” vuelven a señalar la necesidad de asumir un compromiso ético en sociedades donde el pasado, aun a medio siglo de distancia, todavía se encuentra en disputa.

Bibliografía

- Aldabe, Manuela. "Planeta azul". Museo de la Memoria, Montevideo, 2021. Instalación.
- _____. "Sus ojos eran azules", 2020. Serie fotográfica. [www.manualdabe.com/project/sus-ojos-eran-azules].
- Angenot, Marc. *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI Editores, 2010.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Beck, 1999.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1989.
- Blanco, María del Pilar, y Esther Peeren, eds. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Blixen, Samuel, y Nilo Patiño. *Desaparecidos: En busca de la verdad. Poder militar, tutela perenne*. Brecha, 2024.
- Calì, Giuseppe. *Huellas espectrales: Capitalismo, memoria y fantasmas en la narrativa chilena reciente*. Ledizioni, 2024.
- Cantoni, Federico. "«Pero cómo escapar de algo que no existe»: fantástico testimonial en «Los himnos de las hienas» de Mariana Enríquez". *Brumal*, vol. XIII, no. 1, 2025, pp. 35-61.
- Caruth, Cathy. "Introduction". *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, Johns Hopkins UP, 1995, pp. 3-12.
- CONADEP. *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba, 1984.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1998.
- Despret, Vinciane. *A la salud de los muertos: Relatos de quienes quedan*. La Oveja Roja, 2022.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- García, Luis Ignacio. "Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina". *Papel Máquina*, no. 8, 2013, pp. 131-147.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of Minnesota P, 2008.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos, 2004.
- Klüger, Ruth. *Weiterleben: Eine Jugend*. Wallstein, 1992.



- Mahlke, Kirsten. “El modo fantástico y las narrativas del terror”. *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller et al., De Gruyter, 2020, pp. 321-336.
- Mandolessi, Silvana. “Narrativas espectrales en la literatura postdictatorial en Argentina”. Editado por Liliana Feierstein y Lior Zylberman. *Narrativas del Terror y la Desaparición en América Latina*. EDUNTREF, 2016, pp. 193-207.
- Pérez, Mariana Eva. *Fantasmas en escena: teatro y desaparición*. Paidós, 2022.
- _____. y Laura Kalauz. “Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA”. Centro Cultural Paco Urondo, Buenos Aires, 2022. Performance.
- Rosencof, Mauricio, y Eleuterio Fernández Huidobro. *Memorias del calabozo*. 1987.
- Saban, Karen. “Del paradigma de la resistencia al giro afectivo”. *Altre Modernità*, manuscrito enviado a evaluación (Dossier planeado para 2027).
- _____. *Imaginar el pasado: Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar*. Winter, 2013.
- _____. “Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana: sobre la matriz narrativa policial en Operación masacre”. *Pléyade*, no 24, 2019, pp. 97-121.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Sued, Susana Romano. *Procedimiento: Memoria de La Perla y La Ribera*. Emporio Ediciones, 2007.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by [Pitt Open Library Publishing](http://catedraltomada.pitt.edu).