

# Derechos Humanos: una cuestión permanente

Hernán Ulm <sup>54</sup>

“Mi principio fundamental es éste: la culpa es siempre indudable”  
*La colonia penitenciaria*

## Resumen

El artículo presenta las relaciones entre derechos humanos y memoria como clave de la producción artística partiendo de una exposición llevada adelante en la Universidad Nacional de Salta. En este sentido se exploran las cuestiones que hacen de la memoria una de las claves para mantener abierto el sentido de las cuestiones presentadas a través de las apropiaciones de las artes como un medio de denunciar la persistencia de las violaciones a nuestros derechos en el devenir neoliberal y global de la actualidad. Una tensión entre olvido y recuerdo está en el centro de las políticas de la memoria en el neoliberalismo que pretende borrar nuestras relaciones con el pasado. La tarea política de las artes es mantener abierta esta tensión para construir un presente que se deja atravesar por las fuerzas que la globalización intenta borrar.

## Palabras clave

Memoria. Actualidad. Política. Olvidar Recordar.

## Abstract

The article presents the relationship between human rights and memory as a key to artistic production based on an exhibition at the National University of Salta. In this sense, the questions that make memory one of the keys to keeping open the meaning of the questions presented through the appropriations of the arts are explored as a means of denouncing the persistence of violations of our rights in the neoliberal and global becoming of our times. A tension between forgetfulness and memory is at the heart of neo-liberalism's politics of memory that seeks to erase our relations with the past. The political task of the arts is to keep this tension open in order to build a present that lets itself be crossed by the forces that globalization wants to erase.

## Keywords

Memory. Actuality. Politics. Forgetfulness. Remembering.

---

<sup>54</sup> Doutor em Literatura Comparada na UFF. E-mail: hernan\_ulm@yahoo.com.

## Una escena de olvido

En un lejano inicio del siglo XX, Kafka imaginaba una máquina que inscribía la ley y la condena en el cuerpo de las personas. La máquina, en un proceso que podía parecer alucinatorio, grababa sobre la piel de quienes pasaban por ella las sentencias que eran dictadas por un juez abstracto (vale recordar que Kafka, entre 1908 y 1917 también fue supervisor de máquinas y motores en una compañía gubernamental de seguros de accidentes de trabajo). Lo que quedaba de este extraño proceso, era la marca en la piel agonizada. Pero tal vez, la impresión más fuerte del breve cuento de Kafka, sea el ambiente de banalidad e indiferencia con que se el ejecutor describe los pormenores del funcionamiento de la máquina (la banalidad, decía casi 70 años más tarde Gilles Deleuze es el gran enemigo del pensamiento) y con el que todo el relato organiza su exposición (en este sentido, en Deleuze, la banalidad parece próxima al nihilismo nietzscheano: lo banal es la producción de lo cotidiano como indiferente e indiferenciado, como modo común y homogéneo de elaboración de lo siempre igual: este sentido preciso, la banalidad es un devenir mortal del pensamiento y cumple una función política precisa: cancelar las formas singulares de lo existente; también Deleuze dirá, en la misma dirección que la comunicación de masas es banal porque con su efecto de repetición de las noticias tiende al empobrecimiento del acontecimiento). La banalidad es tal que el condenado ignora la sentencia de la que es objeto: “Sería inútil anunciársela. Ya la sabrá en carne propia”, le explica el oficial a cargo de la ejecución al asombrado explorador que visita la Colonia. Por supuesto, el condenado ni siquiera sabe (no tiene por qué saberlo) por qué ha sido condenado: su crimen será anunciado por la propia máquina que inscribirá, en un mismo acto, crimen y sentencia en la superficie de su piel (esa superficie que, al decir de Valéry, es lo más profundo). Por cierto, no hay juicio ni defensa posible (aquí el explorador muestra un cierto estado de inquietud e indignación, pero, como mostrará Deleuze, con Kafka comienza un estado en el que todos somos desde siempre culpables, condenados y sujetos a una norma cuyos efectos nos exceden e ignoramos). La Rastra, elemento central para la ejecución de la sentencia y la descripción del crimen, es de vidrio, de manera tal que la transparencia del procedimiento esté, a su vez garantizada: el crimen, el castigo, se dan a la luz pública. Sin embargo, la inscripción es ilegible (al menos para el explorador) y se compone de grafismos que se esconden en una retórica del castigo que no es otra cosa que la tortura. Luego de un breve pasmo, de una discusión, el explorador consigue que el prisionero sea liberado pero, a

cambio, el propio ejecutor sacrifica su vida para que la máquina siga, mal que bien, funcionando. Según se explica, esta última ejecución (ya que la máquina comienza a auto destruirse de modo inevitable) inscribe sobre la piel del inesperado condenado la frase: “Se justo”.

### *Una política justa de imágenes*

En *Ici et Ailleurs*, Godard afirmaba que no teníamos que buscar una imagen justa, sino justo una imagen. El cineasta francés expresaba así el lugar central de la imagen en la producción social de sentido en el agenciamiento neoliberal. (Guy Debord señalaba también esta cuestión en su muy conocido *La sociedad del espectáculo*).

Desde de la emergencia de los medios técnicos de producción de imágenes, éstas se han vuelto el lugar de una disputa política. La pretensión de verdad con la que se presentan, derivada del hecho de que la mano humana no interviene en su producción (la mano se ha reducido a la presencia mínima de un dedo que aprieta un botón: *en la producción automatizada de imágenes técnicas el cuerpo ha desaparecido*), como si la propia técnica no fuera una mediación, las ha convertido en los mudos testigos de aquello que pasó: las imágenes técnicas se presentan *fieles* a lo real. Pero, como lo ha mostrado Vilem Flusser en *Filosofía de la fotografía* las imágenes no constatan un estado de cosas: ellas lo producen, según un cálculo técnicamente programado (Flusser muestra que, contra la ilusión de transparencia fotográfica, una imagen automatizada, desde su nacimiento decimonónico, es el resultado de un cálculo -mediación- entre sales de plata, apertura de obturador, condiciones de encuadre, etc.). Pero, agrega el filósofo checo-brasileño no solo producen un estado de cosas. Ellas producen también una nueva modulación del tiempo y el espacio que exige de la construcción de una nueva sensibilidad: el espacio sin distancia y el tiempo como instante (el instante es –según su etimología latina- el tiempo que insta, que obliga, que cae desde arriba, que, en ese sentido, gobierna las conductas de los hombres y las mujeres por la fuerza de su poder). La sensibilidad neoliberal se ajusta al modelo de lo inmediato, de la no mediación (todo pasaje por lo otro es visto como una falla, como un exceso, como aquello que se debe eliminar). Como he mostrado en otro lugar (Ulm, 2021), el neoliberalismo es un programa sensible que cancela la mediación como modo de vinculación política: el devenir neoliberal es, desde su nacimiento, contrario a la comunidad (como lo han mostrado Foucault en *Nacimiento de la biopolítica* y Lazzarato en *El capital odia a todo el mundo*) En definitiva, las imágenes no son constataivas, sino, como diría Derrida, siempre performativas.

Pero entonces, justo una imagen, no es una imagen que constataría un estado de cosas (la condición de espectáculo no es un mero epifenómeno sino la economía propia de la condición afectiva neoliberal). La imagen técnica es lo que produce tal estado de cosas (y por ello debemos indagar la condición técnica de producción de visibilidad). Y justo una imagen expresa una operación técnica que debemos realizar para hacer aparecer ese vínculo que el neoliberalismo ha quebrado.

Así, pues estamos, como lo sabemos desde hace mucho tiempo, saturados, sitiados de/por imágenes y, sin embargo, justo falta una. Pero esta falta tal vez nos indique que, en cierto sentido, hay imágenes no quieren ser mostradas (o no pueden ser mostradas como simple registros, como simples constataciones de “eso que pasó” como ingenuamente Barthes define el noema fotográfico). Hay tal vez cosas que no pueden hacerse imagen. Tal vez por eso, por el lugar ambiguo que ellas ocupan entre lo que se muestra y lo que no, entre lo que se hace imagen y se pierde en ellas, entre lo que ellas no pueden constatar y no quiere producir, entre lo que en ellas se calcula y lo que en ellas se muestra como incalculable, las imágenes son el terreno de una lucha política: por un lado, lucha política por el tiempo, lucha por sensible como condición política de nuestro presente; y, por otro, lucha política por aquello que puede aparecer como siendo justo una imagen (ante su ausencia y sin traicionar su ausencia; en algunos casos se trata de presentar justo una imagen que restituye la ausencia en medio de la sobreabundancia de lo visible: esta ausencia de imagen como denuncia política aparece en el cine de Albertina Carri –Los Rubios, Restos-, Daniela Seggiaro –Nosilatiáj, La Belleza- y Rithy Panh *l’image manquante*-, realizadores que muestran que la ausencia de la imagen, de justo una imagen, no es exterior al devenir brutal del neoliberalismo en el siglo XX – el negacionismo, la falta de imagen no es un acaso sino la matriz del neoliberalismo y de sus procedimientos de terror que se realizan en el instante como borradura del tiempo: el instante es la ruptura del vínculo que relacionaba nuestro presente con el pasado). En este sentido, no se trata ya de una imagen que, meramente, represente (más bien la representación forma parte del espectáculo que banaliza las imágenes y las convierte en objeto mercantil de la máquina banalizante del neoliberalismo) sino de una imagen que haga la performance de aquello que nos falta.

En resumen, la imagen no es mero registro de eso que está ahí sino producción de visibilidad de eso que, eventualmente, ya no puede estar ni siquiera en la fina piel de la película que presenta las imágenes que siempre nos van a faltar (fatalmente, tal vez, siempre nos falta justo una imagen).

Este lugar político de la imagen (que falta, faltamente, por sustracción o por la sobreabundancia banalizante que produce una multitud de imágenes que, en el límite, impiden ver nada e impiden recordar nada) es el que quisimos interrogar en la muestra *Derechos Humanos: una cuestión permanente*, como un modo de pensar el estado de situación de los Derechos Humanos en nuestro presente. ¿Qué es lo que retiene y qué es lo que restituye la imagen? ¿Qué es lo que en ella no puede ni se deja aparecer y está siempre fuera de aquello que se da como visible? ¿Qué aparece allí como lo que no puede ser visto pero tiene que ser recordado?

## **Derechos humanos: una cuestión permanente**

Por ningún lado pasan los Derechos Humanos sino por los cuerpos. Por sus heridas, sus ausencias, sus marcas, sus huellas doloridas expresando las violaciones a las que es sometida la vida. Pero también por la ausencia de huellas con las que los estados neoliberales inscriben la borradora del pasado en las lógicas del tiempo que le son propias. Creemos que devolver la huella a aquello que se borra es una posible tarea para el arte contemporáneo. Devolverle la huella a esos cuerpos a través de una imagen (justo una imagen) en la que se produce la presencia de eso que no se quiere ver. De aquello que se niega a ver. De aquello que sistemáticamente (tal vez por su espectacularización) no se quiere dejar ver. Eso fue lo que se propuso al convocar a artistas (lxs fotógrafos Flor Arias, Isidoro Zang, Marcelo Abud, Beatriz Juárez, Javier Corbalán y Víctor Notar Francesco y a la performer Soledad Sánchez Goldar – ver Anexo) a participar de la muestra *Derechos Humanos, una cuestión permanente*: producir la visibilidad de aquello que la cotidianidad banalizante de la imagen permite mirar<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup>La muestra “Derechos Humanos: una cuestión permanente” fue coorganizada por el Instituto de Investigaciones en Cultura y Arte (IICA) dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Salta (UNSa, Argentina), la Maestría en Derechos Humanos de la Facultad de Humanidades de la UNSa, el Museo Histórico de la UNSa, y la Coordinación de Bibliotecas y Archivos de la Provincia de Salta (Argentina). Pensada para ser presentada en el marco de la Semana de la Memoria (en referencia al golpe cívico militar que instauró el llamado Proceso de Reorganización Nacional en 1976), tuvo que postergarse por las condiciones de emergencia sanitaria derivadas de la pandemia de Covid 19. Se presentó durante la primer quincena de abril en el Salón de Lecturas de la Coordinación de la Biblioteca y Archivos de la Provincia y, posteriormente, en el Museo Histórico de la Universidad. La performance “Fotografías Lavadas” a cargo de la artista Soledad Sánchez Goldar, en uno de los patios del Museo Histórico de la Universidad (todas las imágenes que se muestran en este artículo pertenecen a estas actividades y sus derechos han sido cedidos por lxs artistxs para formar parte de la colección de arte del IICA). En ambas oportunidades las fotografías fueron expuestas en el suelo (en vez de

No se pueden discutir estos Derechos en otro lado, sino en y a partir de la marca del hambre expresada como huella en la mirada; en la de la bala que se aloja silenciosa en la cabeza de un cadáver y en el silencio de aquellos que lloran las muertes de las víctimas de la violencia policial; en la de las miradas vaciadas de tristeza ante la falta de un destino; en el llanto de los que añoran a los que han sido desaparecidos; en los que se queman bajo el sol imperturbable o se hielan en las noches de invierno deambulando sin techo por las calles ásperas de las ciudades que los ignoran; pero también, en los cuerpos que afirman su potencia a la diferencia; en las que desarticulan las referencias en los desfiles militares; en los cuerpos que se muestran en la diversidad de sus fuerzas; en los cuerpos que se quieren imponer a la mirada que los niega. Es allí, en la superficie de esos cuerpos, en esas pieles de películas que producen su visibilidad donde las violaciones a los Derechos Humanos presentan su rostro más desgarrador. Y es también allí, en esos cuerpos, en esos cuerpos que reclaman estar allí, allí donde se los ve sufrir, allí donde se los ve marchar, allí donde se los ve reclamar, es allí, en fin, en la superficie de los cuerpos donde los derechos aparecen, se presentan, no en lugar de otra cosa, no representando algo, sino dando presencia a lo que justifica la rebeldía, lo que le da forma a lo que no se deja nombrar, lo que le pone su presencia a las desmesuras de las violencias. Y es como imagen que se reúnen las luchas que muestran que seguimos atravesados por las mismas políticas que intentan borrar las relaciones de nuestro pasado y nuestro presente (a veces basta superponer dos imágenes para mostrar que las injusticias que nos rodean, son aquellas que se han impuesto como mundo cotidiano desde la década de los setenta). Es allí, en esos cuerpos, en esas superficies apenas tangibles donde se hace con-tacto con el derecho, con su performance más precisa y donde su defensa encuentra su configuración política impostergradable, más allá de las abstracciones jurídicas y los debates filosóficos en los que (en muchos casos) los cuerpos son sustraídos a la realidad discursiva que los enuncia y los violenta.

“Fotografías lavadas” es una performance de Soledad Sanchez Goldar (se puede ver un registro de la performance realizada en el Centro Cultural España

---

colgadas de las paredes) organizando un recorrido por el que caminar entre imágenes que debíamos observar agachando la cabeza y mientras nuestras propias sombras (las luces de iluminación se colocaron a media altura de forma que cruzaban horizontalmente la sala proyectando contra las fotos las sombras de los asistentes como un modo de integrar su presencia a la presencia fotográfica)

Córdoba de la ciudad de Córdoba, Argentina en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=H-QjyOt3qUE>.

Todo comienza trazando un círculo de sal (círculo mágico, brujería convocante que instaura un límite entre el interior del exterior, círculo que aísla, que protege, que contiene). Dentro de ese círculo ingresan imágenes fotográficas (presuntamente fotografías familiares de la década de lo 70) que son sumergidas en una cubeta con una solución ácida. En ese lugar, en esa situación de lugar, la artista se sienta y con paciencia meticulosa se dedica a lavarlas fotografías. Hace tiempo sabemos que las fotografías, los filmes, son las pieles de una memoria que en la imagen no se deja olvidar: solo cabe borrarla. Pero aquí no se borra: más bien la acción del lavado es una acción de-formarmante (de-formar es, contra la pretensión del instante, restituir al tiempo su carácter móvil cambiante, expresada en el gesto que tensiona el pasado entre lo que se olvida y lo que se recuerda) Y es que algo en la imagen fotográfica se resiste a desaparecer del todo (¿tal vez la performer hace aparecer entonces su carácter justo?). Es ahí, en esa instancia liminar en que la película resiste el borrado, es ahí, que el recuerdo de imagen muestra la potencia política de la memoria: la performance más que la afirmación de un aquí y un ahora, es la afirmación de eso que dura en los gestos que permanecen de-formando la producción de imágenes (produciendo por ello otra imagen: tal justo una imagen, la que faltaba). Surge, a través de esa memoria de los gestos que se inscriben en el cuerpo, aquello que las imágenes fijas del instante neoliberal quisieran borrar (el instante no recuerda ni olvida; como dijimos más arriba, el instante es la ruptura del vínculo con la memoria: lo que el instante quiere borrar el pasado). El negacionismo no es exterior al neoliberalismo sino parte de su política del tiempo. Justo una imagen: no la de las fotografías que se lavan sino justo la imagen de esa performance que las lava, las limpia, las transforma, las reinventa. Si lavar es parte del proceso por el cual se revela el negativo, lavar es ahora un modo de quitarle a la foto su potencia de imagen fija, tanto como restituir, en el gesto por el que se lava, aquello que no se deja olvidar. Si la foto retiene un instante, su borrado incierto recupera en ella lo que el instante no puede retener: la tensión de un tiempo que pasa por el cuerpo de la performer que organiza dentro del círculo una danza de imágenes en las que ahora todos podemos participar (tomar parte del círculo, tomar parte de la memoria: la performer nos regala esas imágenes lavadas, nos hace cargo del recuerdo que ellas llevan). Así, el cuerpo gestual de la performer y la piel austera de la imagen muestran la matriz de un conflicto por el que nuestro presente define la cartografía de sus memorias y, en verdad, las dos políticas del tiempo: ante

el negacionismo neoliberal, el tiempo vital que se ha inscripto en los gestos de la performer. En la performance realizada en Salta además, la artista sale del círculo, corre a su alrededor y cuenta (vueltas que son años, tal vez, pero también números que son espantos marcando ausencias: una vez más, lo más abstracto –el número- y lo más concreto –la ausencia de los cuerpos- se dirimen una política que no nos es extraña -toda una cuestión de números suele ser parte de las políticas negacionistas que quieren ocultar el hecho curioso de que las violaciones sistemáticas de los derechos humanos son eso que no se cuenta, que no se puede contar, que forma parte no solo de lo incontable sino de aquello que no queremos numerar: la violación de los derechos humanos no se mide extensivamente sino intensivamente: eso hace que sus efectos no puedan prescribir y su crimen sea, él también, como los derechos vulnerados, permanente). Si las fotos se pueden reimprimir indefinidamente, no es, contra toda ilusión, lo mismo aquello que ellas hacen visible porque lo que se revela en la imagen no es solo lo que ellas muestran sino lo que en ellas se borra: el trabajo del olvido sobre nuestro pasado como manera de restituir(nos) como agentes de memoria: el cuerpo, en la superficie esquiva de su piel, es impactado por la fuerza de aquello que en las imágenes no puede aparecer como recordable: lo que da sentido a la imagen no es lo que en ella se muestra sino lo que en ellas se ha escamoteado. En fin, no es la fina piel de las imágenes lo que recuerda: son las capas de piel que sobre ella arrojam las que permiten que la memoria se restituya con su ambigüedad y su incerteza.

Frente a ese instante detenido para siempre en la imagen, la performance nos devuelve el tiempo que no se ha dejado fijar en la resolución técnica de la violencia de los poderes organizados: en el gesto dura aquello que no es instante.

## **Lo que permanece**

En el borde biopolítico que Foucault describe como invención de la población, se inscriben, sobre los cuerpos las huellas indelebles de una maquinaria social que marca sus efectos sobre la superficie íntima de nuestra piel. Los derechos pasan (duran, permanecen) en/a través/ por los cuerpos. Entre la población y los cuerpos individuados se ha trazado el espesor por el cual la cuestión de los Derechos Humanos se ha convertido en el campo de batalla por la que resistir a la violencia indiferente que los estados neoliberales ejercen sobre las poblaciones. En el medio, las imágenes: esas que imponen con su mirada el estado de situación. Esas que producen un horizonte de visibilidad que sin

cesar borra (produce la borradura de aquello que el neoliberalismo no quiere mirar.

En América Latina, desde los años 70, el terrorismo estatal fue expresión develada de la crueldad imprescindible con que los sistemas neoliberales impusieron (mediante la exposición de una violencia descarnada –o, mejor, mediante la exposición de una violencia encarnada, es decir, hecha carne) un programa económico (que, como lo he dicho antes, es primero un programa afectivo: un modo de romper los vínculos entre las personas, un modo de convertir toda acción colectiva en impotencia y decepción)

En Argentina, la máquina neoliberal funcionó, en la década de los 70 e inicios de los 80, bajo el doble exceso de la desaparición de las personas y la sustracción de niños nacidos en el cautiverio de sus madres embarazadas (que serían entregado luego a hogares para adopción o, más sencillamente, apropiados por los propios criminales y educados en el seno de sus familias). Pero, luego de ese modo desembozado de implantación el programa neoliberal continuó su estrategia de expansión y de violencia inscripta en los cuerpos (o en la desaparición de los mismos) a través de mecanismos más o menos sofisticados (el exceso de las dictaduras cívico militares debía dar paso a formas más suaves de control). He querido mostrar que la falta de imagen es también una apropiación del tiempo como instante que obtura el acceso al pasado por la obediencia a esa imagen que nos obliga a actuar. Que no haya imágenes es la forma final de esa desaparición. Que no haya imagen, sea por sustracción o por sobreabundancia. Que, en el límite todo se vuelva banal y que nada pueda recordarse. Justo, siempre, falta la imagen. Justo, siempre, debemos devolverle al presente esa imagen que falta. Fatal falta de imágenes que los fotógrafos reunidos en la muestra y que Soledad Sánchez Goldar vienen a presentar.

## Anexo – Imágenes de la muestra “Derechos Humanos: una cuestión permanente”



Foto: Marcelo Abud



**Foto: Marcelo Abud**



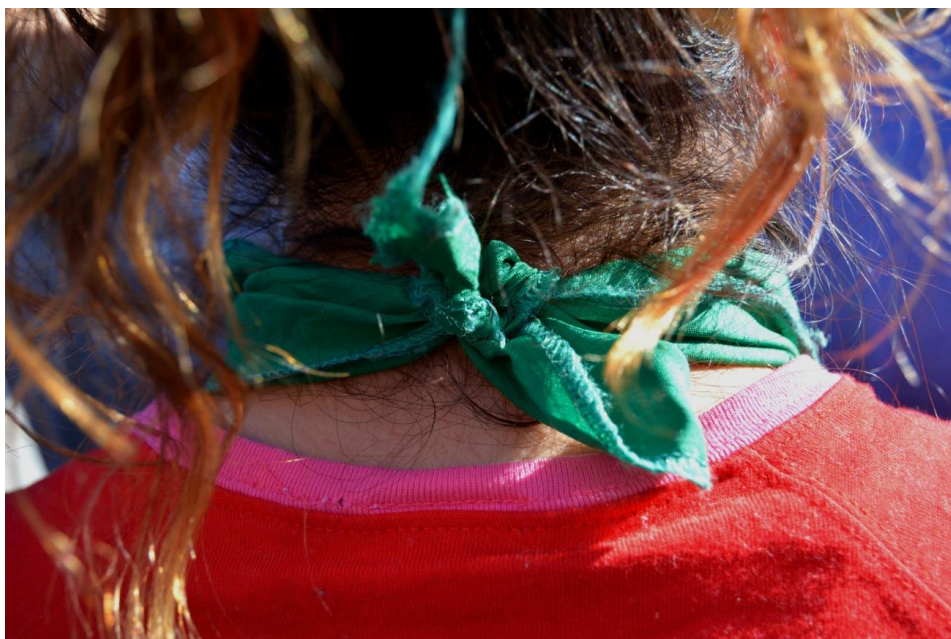
**Foto: Marcelo Abud**



Foto: Beatriz Juárez



Foto: Beatriz Juárez



**Foto: Beatriz Juárez**



**Foto: Flor Arias**



**Foto: Flor Arias**



**Foto: Flor Arias**



Foto: Isidoro Zang



Foto: Isidoro Zang



**Foto: Javier Corbalán**



**Foto: Javier Corbalán**



**Foto: Javier Corbalán**



**Foto: Víctor Notar Francesco**



**Foto: Víctor Notar Francesco**



**Foto: Víctor Notar Francesco**

**Recebido em**  
novembro de 2021

**Aprovado em**  
março de 2022