

Vol. 9, Núm. 2 (2025): Julio.



ISSN 2528-7966
e-ISSN 2588-0934
DOI: 10.37785/nw
ORCID: 0000-0003-2898-8607



Guayaquil . Ecuador
Vol. 9, Núm. 2 (2025): Julio

DOI: 10.37785/nw.v9n2



Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de *Ñawi* ni de su Consejo Editorial.

Autoridades

Rectora

PhD Cecilia Paredes Verduga.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Vicerrectora

PhD Paola Romero.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Decana FADCOM

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

Sub-Decano FADCOM

Mg. Carlos Eduardo González Lema
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: cagonzal@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7015-6260>

Consejo de Editores (Editorial Board)

Editor en Jefe (Editor in Chief) y

Director General de la revista

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: polo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Directora Ejecutiva

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-334X>

Editores Asociados (Associate Editors)

Mg. Jorge Lombeida Chávez
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: jlombeid@espol.edu.ec

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

Editores Invitados:

PhD Lidia Navas Guzmán
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lidnavas@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0679-3836>

Mg. Luis Olano Ereña

Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: lolano@ucm.es

PhD Violeta Alarcón Zayas

Universidad a Distancia de Madrid. España
e-mail: violeta.alarcon@udima.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

Co-editores Internacionales

(International Co-Editors)

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Universidad Rey Juan Carlos. España
e-mail: miguel.alfonso@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Coeditor Internacional en inglés

(International coeditor in English)

PhD Katherine A. Salvador Cisneros.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: ksalvado@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0414-3597>

Lcda. Joyce Nan

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: joynana@espol.edu.ec

Consejo Científico (Advisory Board)

PhD David Oubiña.
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: doubinia@retina.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.
Universidade Federal de Bahia. Brasil
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep Maria Català Domènech.
Universitat Autònoma de Barcelona. España.
e-mail: josepmaria.catala@uab.cat
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: josularrañagaaltuna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.
Universidad Autónoma Metropolitana. México
e-mail: zavala38@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.
Universidade de Lisboa y UCLA.
Portugal y Estados Unidos
e-mail: raquelschefer@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: mbaez@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8563-6985>

PhD Ricardo López-León.
Universidad Autónoma de Aguascalientes. México
e-mail: ricardo.lopezl@edu.uaa.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9653-5525>

Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)

PhD Andrea Yolanda Pino Acosta
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: ypino@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9629-2217>

Mg. Edgar Nicolás Jiménez León
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: enjimene@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8448-2809>

Mg. Julio Darwin Barrueta Cuzcano
Universidad Privada del Norte. Perú
e-mail: jotabarrueta@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1897-5481>

PhD Roque González Galván
Universidad Nacional Autónoma de México,
Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. México
e-mail: roquegonzalez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8037-244X>

PhD Ricardo López-León
Universidad Autónoma de Aguascalientes. México
e-mail: ricardo.lopezl@edu.uaa.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9653-5525>

PhD Moira Inés Cristia
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de
Buenos Aires. Argentina
e-mail: moicristia@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5829-4126>

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Universidad Rey Juan Carlos. España
e-mail: miguel.alfonso@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

PhD Juan Carlos Arias
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Maximiliano Ignacio de la Puente
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Argentina
e-mail: midelapuerta@conicet.gov.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>

PhD Mariel Balás
Universidad de la República. Uruguay
e-mail: mariel.balas@fic.edu.uy
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6590-7127>

PhD Juan Ramón Barbancho Rodríguez
Universidad de Sevilla. España
e-mail: jrbarbancho@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4748-3516>

Gestión de comunicación, publicación y técnica

Difusión y comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Ing. José Arturo Maldonado
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de apoyo difusión

Lcdo. José Luis Castro
Srta. Malena Toala
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y dirección de arte

Mg. Antonio Moncayo M.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Asistente informática

Ing. Kleber Avelino
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el volumen

Portada: Charlloth Tandazo
Portadilla: Geanella Pazmiño

Imágenes

Lisbeth Andrade
Allison Grijalva
Cristina Pilligua
Andrea Bonilla
Andrea Campoverde
Naomy González
Gema Mesias
Julieta Galarza
Joseth Martínez
Jostyn Jiménez
William Alay
Elizabeth Barcos
Adriana Zambrano
Angélica Navarro
Jennifer Navarrete
Francisco Velásquez
Enrrico Pacheco
Charlloth Tandazo



ÍNDICE

11 Editorial

Sección 1. Monográfico

17 La otra posmemoria. Arte para la verdad, justicia y reparación, desde la perspectiva de descendientes de perpetradores

Luis Olano Ereña y Violeta Alarcón Zayas. Reflexiones iniciales.

39

Lissette Orozco Ortiz y Ana Guglielmucci Oliva.
Cine de no ficción y en primera persona hecho por descendientes de victimarios: implicación subjetiva y dilemas éticos en la creación artística.

65

Mariela Peller.
Preguntas incómodas sobre el abuelo. Tercera generación, familia y dictadura en el teatro argentino contemporáneo.

83

José Luis Navarrete Rovano.
Pluriversos de posmemoria. Las obras metaversales de Pepe Rovano.

101

Ana Ros Matturro.
Uruguay: la desobediencia incipiente y a pesar de todo.

119

Jesús Izquierdo Martín.
Nombrar al verdugo. Desafíos de la experiencia artística a la memoria victimaria.

- 145** **Sección 2. Seducir y emocionar.**
Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca
Lidia Navas Guzmán. Introducción
- 149** José Luis Castro Zambrano.
Desarrollo de marca y estrategia de comunicación de nuevos medios para el Archivo Histórico del Guayas.
- 173** Lluís Sallés Diego.
Las herramientas y los procesos de diseño previos a la creación de una marca.
- 189** Lluís Sallés Diego.
Design Tools and Processes Prior to the Creation of a Brand.
- 205** Katty Pamela Sánchez Guamán.
Estrategia de posicionamiento para la marca *Moon Rise* mediante diseño de sistema producto en Guayaquil.

Sección 3. Artículos de miscelánea

- 225** M. Ángeles Sánchez Laguna.
Ancestros criminales. Las memorias familiares de dos nietas de franquistas en las novelas *Entre hienas* y *Dicen*.
- 239** Marcelo Báez Meza.
En el nombre de las islas: confluencias entre literatura, tecnociencia e historia en *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida.



Posmemoria

Seducción

Literatura

Imagen: Antonio Moncayo

Editorial

Desde *Ñawi* siempre hemos entendido que las revistas académicas deben contener reflexiones cargadas de pensamiento crítico. Y es lo que se ha tratado de hacer en el presente volumen, que está dividido en tres secciones. En primer lugar, ofrecemos un monográfico dedicado a la posmemoria, en el que se entrecruzan lo histórico, lo político y lo artístico. Invitamos al lector a revisar el índice, pues en él comprobará que los títulos de los cinco artículos incluidos son muy sugerentes. Seguidamente, los lectores podrán aproximarse a tres interesantes trabajos, incluidos en la sección permanente “Seducir y emocionar”, que está dedicada al mundo de las marcas. Y, finalmente, podrán degustar dos artículos magníficos, en la sección miscelánea, uno de los cuales está firmado por Marcelo Báez Meza, recientemente incorporado a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.

Director Editorial

Editorial

At *Ñawi*, we have always understood that academic journals should contain reflections steeped in critical thinking. And this is what we have attempted to do in this volume, which is divided into three sections. First, we offer a monograph dedicated to post-memory, which intertwines history, politics, and art. We invite the reader to review the index, where they will find that the titles of the five articles included are very suggestive. Readers will then be able to approach three interesting works, included in the permanent section “Seduce and excite”, which is dedicated to the world of brands. Finally, you will be able to taste two magnificent articles by Marcelo Báez Meza, recently incorporated into the Ecuadorian Language Academy, which corresponds to the Royal Spanish Academy.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.

Editorial Director

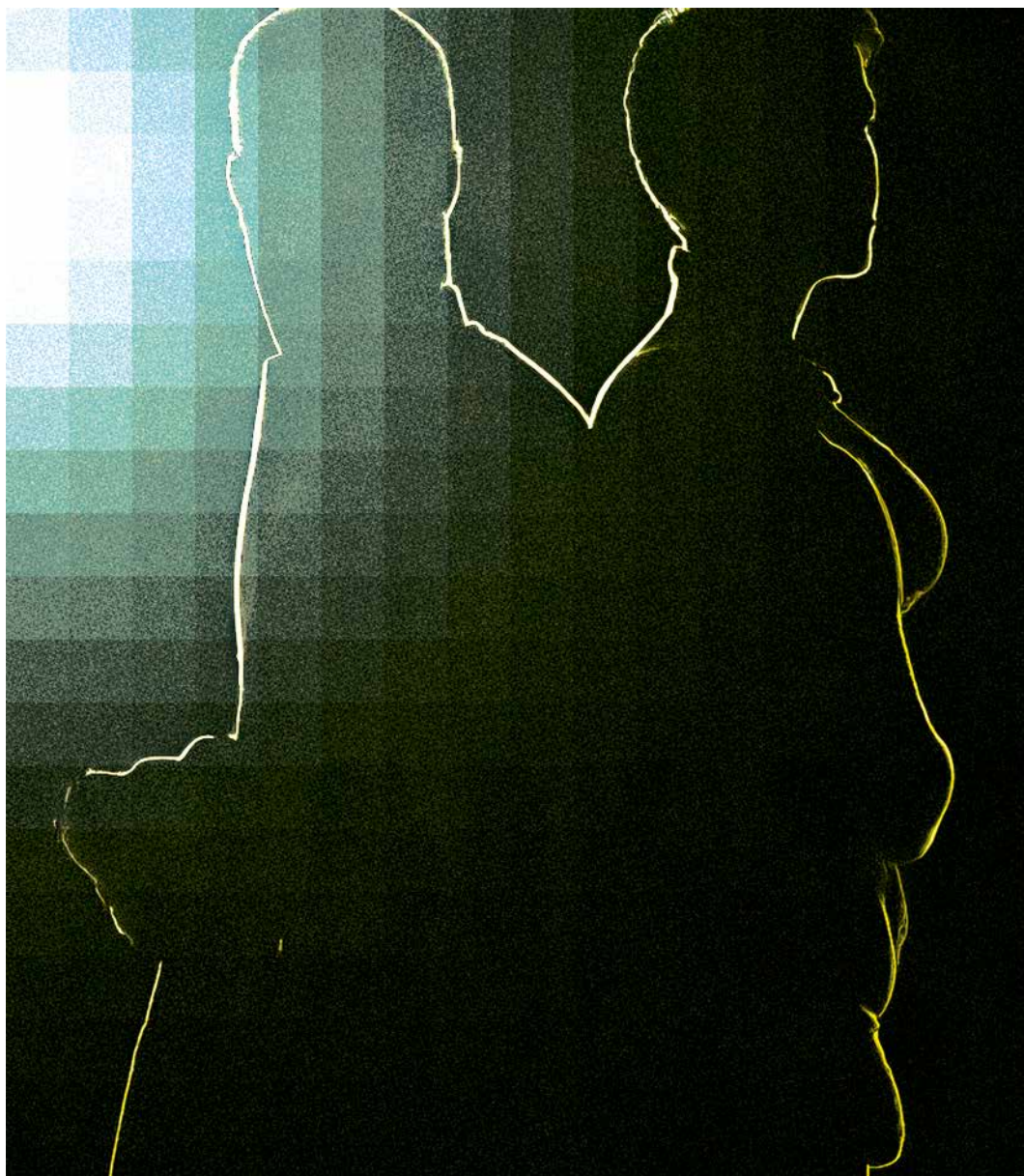
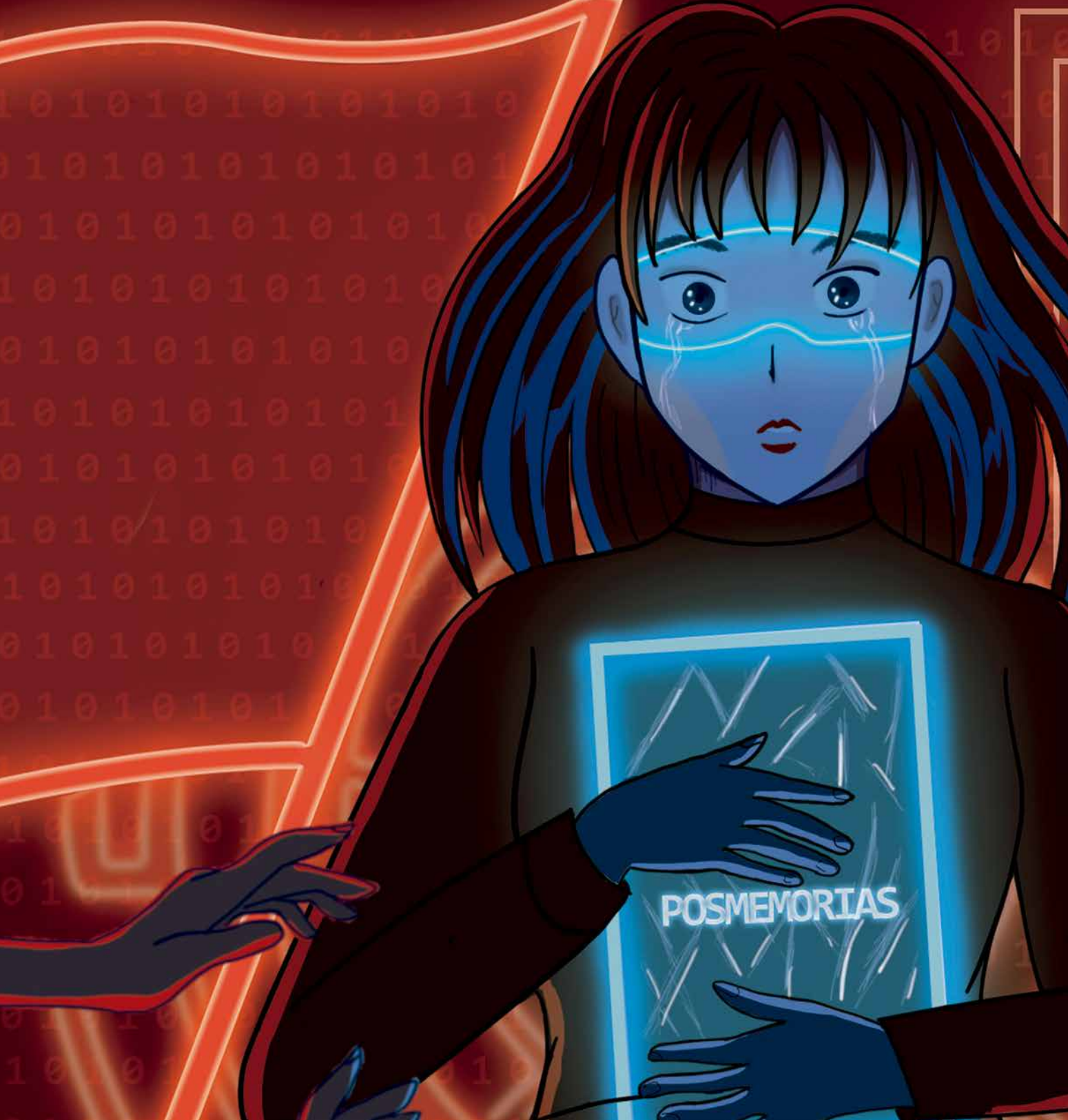


Imagen: Antonio Moncayo



POSMEMORIAS



Artículos



Imagen: Allison Grijalva

La otra posmemoria. Arte para la verdad, justicia y reparación, desde la perspectiva de descendientes de perpetradores.

Violeta Alarcón Zayas y Luis Olano Ereña

La memoria de los pueblos que sufrieron violencia estatal masiva está secuestrada, y se recupera costosamente mediante fragmentos de relatos inconexos y recuerdos confusos, navegando sin rumbo entre testigos amnésicos y transterrados, amenazas mudas, fantasmas de desaparecidos y documentos huérfanos. Hablar de memoria nos sitúa en un diálogo constante entre el pasado y el presente, como un reflejo en el agua o un eco que nos dice quiénes fuimos, quiénes somos y quiénes queremos ser como humanidad.

Habitamos un presente esquizofrénico en el que se ha banalizado y distorsionado el término “nazi”, donde apologetas y responsables de genocidios y torturas masivas recurren al lenguaje de los derechos humanos para victimizarse. Asistimos atónitos al regreso de grupos políticos partidarios de regímenes dictatoriales. Genocidas impunes en sus países de origen son juzgados, con escaso éxito y mucho sufrimiento por parte de víctimas y sus familias, en países extranjeros en nombre de la justicia transicional, mientras que otros que ya fueron condenados, buscan con cada vez mayor rédito, una exoneración de su pena. Miles de desaparecidos permanecen sepultados en fosas comunes mientras los perpetradores siguen sin rendir cuentas ante nadie, permitiendo que sus herederos se beneficien de los frutos del expolio y la violencia extrema causadas por los que otrora fueron autoridades civiles y militares, funcionarios y soldados, de estados que hoy se denominan democráticos. Los dilemas éticos que nos plantean estos sucesos ahondan en las preguntas y heridas que quedan abiertas en nuestra historia reciente.

Desde que decidimos coordinar el presente volumen han pasado más de dos años. Meses después de redactar el *call for papers* comenzó la más atroz campaña de matanzas de civiles y destrucción de hospitales, colegios, bibliotecas, universidades y carreteras por parte del ejército israelí contra la población palestina en Gaza y Cisjordania, azuzada por llamadas al exterminio total de su población por parte de miembros del gobierno. En tanto investigadorxs, hemos considerado que resultaría incoherente no referirnos a cómo estos hechos nos interpelan tanto a nivel afectivo, como moral e intelectual. Mientras el estado de Israel está siendo juzgado por genocidio en la Corte Internacional de Justicia, presenciamos con perplejidad e impotencia cómo la impunidad y la desmemoria permiten sus crímenes con una complicidad internacional casi total. Se trata ya no de violencias silenciadas, sino visibles desde casi cualquier lugar del planeta mediante la viralización digital de las imágenes de masacres y destrucción, capturadas no solo por las víctimas a modo de denuncia, si no

por los propios victimarios que exhiben orgullosos los cuerpos deshumanizados de cadáveres y prisioneros. Como afirma Rita Segato, estamos ante un cambio de era pues el poder de muerte se exhibe sin pudor. Parece como si el paradigma hubiera cambiado para siempre mientras el recuerdo del trauma del Holocausto pierde su carácter universal y se utiliza con fines políticos que justifican nuevos crímenes contra la humanidad. En este sentido, Francesca Albanese, relatora especial de la ONU para los Territorios Palestinos Ocupados advierte que la carta de los Derechos Humanos ha dejado de tener vigencia. Esta situación implica, para lxs coordinadorxs de este monográfico, prácticamente la imposibilidad de hablar hoy de justicia, verdad, reparación, garantías de no repetición, derechos humanos, derecho internacional o medidas de prevención del genocidio, temas todos ellos que se repetirán a lo largo de las próximas páginas.

Sorprende también constatar cómo a partir del 7 de octubre de 2023, el campo de estudios del Holocausto, perpetradores, genocidios, violencias y crímenes de masas se ha roto, al ser muchxs lxs autorxs, revistas y organizaciones que se muestran absolutamente incapaces de elaborar un discurso coherente con su supuesta misión y formación en memorias, traumas, derecho internacional y derechos humanos. La derechización del campo de la memoria afecta no sólo al estado de Israel y sus instituciones académicas. Una búsqueda rápida del sintagma “crisis de los estudios de Holocausto y genocidios” en las bases de datos de las principales publicaciones del campo o en la prensa digital de prestigio internacional arrojará suficientes luces al respecto. En Argentina se ha privado de financiación a organizaciones, centros de investigación y lugares de memoria. En EEUU se ha perseguido a universidades enteras y multitud de estudiantes e investigadores han sido detenidos e incluso deportados a causa de su participación en protestas o declaraciones en contra del etnocidio en Gaza. En Alemania se han cancelado actos públicos académicos con el fin de censurar toda expresión por parte de personas palestinas, se ha detenido a personas solidarias con Palestina o críticas con su guerra de aniquilación en Gaza y su política de apartheid en Cisjordania y el Este de Jerusalén. Muchas de estas cancelaciones han recaído sobre académicos judíos, como es el caso de dos voces que quisimos invocar como marco discursivo de nuestra propuesta de monográfico: Marianne Hirsch y Michael Rothberg.

Este infame y desolador contexto nos remite a las reflexiones de Adorno sobre la paradoja que se produce entre la inconmensurabilidad del sufrimiento de víctimas inocentes en un plan de deshumanización y exterminio planificado, y el deber ético implícito en el arte y la literatura de evitar el olvido. Desde este posicionamiento, hemos querido poner el foco en un conjunto de voces de activistas y/o artistas que se desafían de los legados de sus parientes victimarios y se adscriben a un movimiento social de elevado significado político y ético comprometido con el “nunca más”. Este movimiento de descendientes de perpetradores, surgido en Argentina en 2017 y que se autodenomina “Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia”, se nos presenta como un logro de las

luchas promovidas por las víctimas y sus herederxs, activistas de la memoria y organizaciones de derechos humanos. Cuando nos planteamos la publicación de este monográfico nos emocionó conocer la expansión del movimiento Historias Desobedientes al Estado español (que ya había dado el salto a Chile, Uruguay, Paraguay, El Salvador y Brasil), donde los crímenes de la dictadura y la transición siguen impunes y hasta ahora no ha habido, pese a la reciente aprobación de la ley de Memoria Democrática, un proceso de reparación para las víctimas en ausencia de cualquier medida de justicia transicional. El movimiento Historias Desobedientes es único en su especie. Pese a que ya hubo experiencias similares por parte de descendientes de nazis, y de miembros de los aparatos represores de las dictaduras del cono sur, y contamos con numerosos ejemplos literarios o audiovisuales que lo atestiguan, hasta ahora no se había expresado la voluntad común de herederxs de victimarios para organizarse en el desafío y transgresión del mandato familiar en torno a los “pactos de silencio”, abriendo así un “nuevo ciclo de memoria”.

En un principio, por su pertinencia y relevancia en los campos de estudio en los que trabajamos, los conceptos de posmemoria de Marianne Hirsch y el de sujeto implicado de Michael Rothberg, nos han servido de marco y eje vertebrador. Pese a que fue concebida para abordar la transmisión transgeneracional del trauma experimentado por las víctimas a una segunda generación, alejada temporalmente de los crímenes, a través de productos culturales tan variados como literatura, prensa, cine, televisión o relatos y álbumes familiares y documentos privados, creímos pertinente emplear la noción de posmemoria extendiéndola a descendientes de victimarios. Estas nuevas voces conectan con el trauma de las víctimas, se avergüenzan del legado familiar y sienten la responsabilidad de responder en la esfera pública ante los crímenes de sus parientes para hacer justicia. No obstante, conviene revisar esta caracterización en base a las críticas que ha recibido. Por un lado, la posmemoria ha sido cuestionada por circunscribirse solo a la transmisión intergeneracional directa y limitada a la familia, cuando las memorias no son compartimentos estancos e inamovibles, sino relatos flexibles y permeables que se transmiten y construyen desde redes complejas de relatos sociales mucho más amplios que el círculo familiar. El caso que nos ocupa es un ejemplo de que la transmisión del relato familiar de los victimarios a sus descendientes no basta para evitar que la memoria del horror y el sufrimiento se transmitan y sean heredadas por individuos de otras generaciones que no eran familiares de víctimas e incluso por familiares de los propios verdugos. Además, se ha observado la insuficiencia del concepto de Hirsch en la oposición que establece entre memoria directa y memoria mediada, puesto que la mediación no es exclusiva del trauma, sino que toda memoria se nutre de muchas perspectivas y en permanente fluctuación. Incluso aquella que se basa en una experiencia sensorial directa se construye en base a otros relatos o imágenes, y siempre se ve atravesada por nuestro presente, otros recuerdos y expectativas, nuestras y ajenas.

Por otro lado, el cuestionamiento del término posmemoria se ha basado principalmente en dirimir si realmente su elaboración y desarrollo atiende a una serie de necesidades de precisión conceptual en el campo o más bien a lo que Beatriz Sarlo ha llamado “inflación teórica”, tal vez motivada por la proliferación de artefactos culturales memorialistas. Atendiendo a estas limitaciones del concepto, hemos optado por hablar de “la otra posmemoria” para referirnos a descendientes de victimarios que participan en dicha proliferación de representaciones, discursos, debates públicos y productos culturales relacionados con la memoria histórica. Sebastiaan Faber ha propuesto los conceptos de “memorias filiativas” y “memorias afiliativas”, una diferenciación que nos resulta adecuada dado que las personas integrantes del colectivo Historias Desobedientes se desafilian, o bien a partir de una militancia consciente y una afiliación a las asociaciones de víctimas de la dictadura y organizaciones de derechos humanos, o bien a partir del efecto llamada que produce el propio colectivo.

Hirsch afirma que en el campo de estudios de memoria cada vez son más relevantes las memorias multidireccionales, o como ella prefiere llamarlas, memorias conectivas o comparadas. En este sentido plantea como algunas especialidades del área, al igual que determinados museos o lugares de memoria, privilegian casos de resistencias, resiliencias, supervivencias, movimientos internacionales de solidaridad, alegrías, etc., y cómo esto debería activar a otras disciplinas, como los estudios del Holocausto, a buscar historias alternativas, descentralizar la revictimización en el presente y frenar la explotación de la rememoración de experiencias violentas. De esta manera se podría evitar que una cultura de la conmemoración, con el objetivo originario de educar para evitar repetir el horror, pueda ser sacralizada e instrumentalizada hasta justificar políticas de exterminio bajo la coartada de la “seguridad permanente”, como está sucediendo en Gaza. Hay que tener en cuenta que muchas de estas violencias están realmente interconectadas por estructuras mayores: capitalistas, imperialistas, colonialistas, patriarcales, y por ello reivindicamos una ética de las memorias comparadas. Consideramos que ante la inminencia de grandes cambios geopolíticos nos encontramos en un momento de gran urgencia para reflexionar y repensar sobre las políticas culturales y educativas en torno a la historia reciente, así como los usos y significados de los lugares de memoria, como nos alerta la historiadora argentina Marisa González de Oleaga.

Quizás sea más adecuado para el asunto que aquí nos convoca el concepto de sujeto implicado propuesto por Michael Rothberg. El concepto de sujeto implicado fue acuñado principalmente para abordar la agencia de aquellas figuras intermedias entre el rol de espectadores (*bystanders*) y el de perpetradores, es decir, aquellos que no fueron responsables directos de los crímenes sino cómplices, subordinados o beneficiarios, como sería el caso de funcionarios, propagandistas o colaboracionistas. Respecto al asunto de la importancia de las memorias multidireccionales, Michael Rothberg en su texto *De Varsovia a Gaza* abordó

la complejidad de la intersección y conflicto de memorias en el contexto de una población que simultáneamente pertenece a la generación de la posmemoria del Holocausto, y a la par está estructuralmente implicada en el *apartheid* y la *nakba*. Por contra, la referencia a la implicación nos permite hablar del trasfondo ético, social y político y el posicionamiento subjetivo de cada una de lxs descendientes de victimarios que repudian los actos de sus familiares y tratan de hacer un uso justo de su vergüenza transformando la realidad con su testimonio ya sea en sede judicial, ya sea enarbolando una pancarta en la manifestación o desde las tablas de un espacio escénico. Están, por tanto, éticamente distanciadx de los espectadores y al desafiliarse de sus familiares represores, difícilmente pueden ser consideradx beneficiarixs de los regímenes que sostuvieron aquellos.

Las creaciones de lxs protagonistas del presente monográfico conforman una contramemoria, en tanto que se enfrentan a la construcción del relato oficial, además de al mandato familiar de silencio, alimentando seguramente una larga tradición artística con una clara función de acción política directa, pues son obras que cuestionan, impugnan, remueven y subvierten. Aunque no deja de ser un locus de enunciación incómodo, complejo y controvertido. En el encuentro que se produjo en un teatro de Madrid entre las integrantes de Historias Desobedientes de Argentina y Chile y sus primeras homólogas en España, Analía Kalinec nos contó como la primera vez que salieron públicamente en 2017 con la bandera del colectivo, con el lema “Historias Desobedientes: hijas e hijos de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia” fueron recibidas con reticencia, se les preguntó si eran hijas de genocidas, o si eran hijas apropiadas como es el caso de lxs bebés robadx e incluso hoy todavía les siguen avisando de que escriban correctamente la pancarta “para que no se malentienda que son hijxs de genocidas”. Este impulso de caminar no solo en contra del mandato familiar, sino también a contrapelo del imaginario social que no concibe la presencia de descendientes de perpetradores del lado de los derechos humanos, es muy significativo. Como también lo es el hecho de que este impulso haya tomado muchos aprendizajes del movimiento feminista, sin olvidar que la primera vez que Historias Desobedientes se hicieron oficialmente visibles fue durante la marcha del “Ni una menos” en repudio de las violencias machistas.

Abrimos así un espacio para indagar si arte, cine y literatura son herramientas idóneas para la reparación inmaterial de las víctimas de crímenes de lesa humanidad, violencias masivas y genocidios y para contribuir al afianzamiento de sociedades diversas, justas e inclusivas que aseguren con suficientes garantías que los crímenes que conocieron jamás deben volver a repetirse. Observando los relatos y creaciones que se analizan podríamos afirmar que la larga insistencia de víctimas y descendientes de víctimas ha conseguido movilizar el pensamiento y la creación rebelde tal y como las caracteriza Albert Camus. La rebeldía supone una responsabilidad desde el momento en que se niega a aceptar cualquier sistema injusto y de violencia sistémica debido a la aceptación de parentesco con toda la humanidad. Esta noción de universalidad de derechos frente a cualquier autoritarismo obliga a lxs rebeldes a

posicionarse del lado de las víctimas frente a los victimarios, independientemente de su origen o filiación. Desde esta perspectiva rebelde, el arte supone la capacidad de no sólo condenar un sistema de dominación, sino de crear otro mundo que todavía no es, esto es, de trazar un destino justo hacia el que dirigirse. En este caso, la posibilidad de acabar con las estructuras geopolíticas que sustentan la vulneración de libertades y derechos fundamentales junto a crímenes de lesa humanidad. Desde esta perspectiva, donde confluyen desobediencia y rebeldía, el arte tiene la capacidad de mostrar la artificialidad de los discursos que pretenden esencializar las asimetrías, las injusticias y la división político social que inscribe en los cuerpos la diferencia entre quiénes son merecedores de libertades y derechos, y quiénes no. El arte se despliega en defensa de un mundo donde la universalidad sea la base ética y moral para reivindicar los derechos de toda la población, haciendo que cualquier crimen suponga una afrenta para cualquier persona, independientemente de la relación con la víctima o el victimario.

Con estas premisas hemos propuesto indagar específicamente en el hecho de que muchxs integrantes del colectivo Historias Desobedientes hayan escogido la creación artística o literaria para tomar la palabra, nombrarse como hijxs desobedientes y subvertir los legados familiares, para contribuir a la construcción colectiva de una narrativa sobre el terrorismo de Estado y los represores de las dictaduras en Chile, Argentina, Uruguay y España. Las creaciones analizadas incluyen desde películas de no ficción autobiográficas, obras de teatro de ficción autorreferencial, hasta instalaciones inmersivas e intervenciones artísticas sobre monumentos y narrativas literarias.

Resulta relevante señalar que, entre lxs participantes en este monográfico, contamos con dos miembrxs activxs de Historias Desobedientes. En primer lugar, en *Cine de no ficción en primera persona hecho por victimarios: implicación subjetiva y dilemas éticos en la creación artística*, Lissette Orozco, junto a Ana Guglielmucci Oliva, reflexiona sobre las decisiones narrativas y estéticas, así como el impacto personal y social de los documentales autobiográficos *El pacto de Adriana*, de la propia Orozco, y *Bastardo. La herencia de un genocida*, de Pepe Rovano. En ambos largometrajes, una persona de la tercera o segunda generación interpela a un pariente sobre sus actos pasados y su implicación ética en el presente. Orozco y Rovano recurren a vídeos y fotos del archivo familiar para rememorar momentos de la infancia, ausencias, nostalgias y silencios. En *Bastardo* el punto de inflexión se produce cuando las imágenes de la infancia son utilizadas para provocar una respuesta al mostrarlas al padre. En *Adriana*, las imágenes fotográficas tienen un tratamiento fragmentado, difuso y errático, que simula la naturaleza selectiva y aleatoria de la memoria. Así, las fotografías de eventos de celebración familiar se mezclan con imágenes de Adriana como agente represora, lo que evidencia lo paradójico y contradictorio entre los afectos y las violencias. Así, el cine de no ficción en primera persona se convierte en herramienta de crítica y autoconocimiento para quienes heredan legados de terrorismo de Estado. Otro elemento común de estas obras, es

que nos sitúan en el contexto chileno trazando conexiones con las memorias públicas de la dictadura. En el caso de Orozco asistimos a un homenaje a Pinochet en el Teatro Caupolicán; en el caso de Rovano, la cinta arranca con la violenta represión policial durante el estallido social. De esta manera como espectadorxs tenemos presente la amenaza de la posibilidad del retorno de un gobierno autoritario ante el fracaso de las garantías de no repetición.

Pepe Rovano, la otra voz desobediente que participa en este dossier, analiza sus obras inmersivas de realidad virtual y aumentada *Memorial Rocas XR*, *Dignidad 360°* y *Espectrales*. En su artículo *Pluriversos de posmemoria. Las obras metaversales de Pepe Rovano* comenta la influencia que para él tuvo como artista, investigador y militante, el estallido social (Chile, 2019) que implicó una explosión de activismo urbano. Estos movimientos conciben el arte como dispositivos discursivos de cambio político, donde la autoría se diluye en el ente colectivo, desde la alianza de la corpo-política que reivindica Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política*, donde se trascienden la individualidad y las identidades por unos derechos legítimos que retan las estructuras de injusticia y violencia sistémicas. En este contexto, Rovano describe el uso de los espacios artísticos callejeros como cuarteles de las guerrillas urbanas, lo cual se propuso retratar en una de sus instalaciones artísticas. Esta concepción activista justifica la elección de los recursos empleados por el artista chileno para sus creaciones sobre el legado traumático de la dictadura chilena: los dispositivos 360 y otros recursos virtuales multiplataforma en las reconstrucciones de espacios y testimonios históricos permiten una inmersión sensorial profunda, casi corpórea por parte del espectador-usuario. Cuando se entra en el campo de tortura, ya no se es unx mismx y tampoco la persona que fue torturada, se vive el horror en primera persona. Se trasciende el crimen concreto y se convierte en la vivencia de la vulneración universal de los derechos de cualquier persona en el propio cuerpo. Se promueve con ello una empatía que atraviesa todo tipo de fronteras temporales, epidérmicas, sociales, raciales, de género, etc. Rovano se plantea además una serie de preguntas: ¿Cómo interpreta, archiva y reconstruye memorias el hijo de un genocida de una dictadura en Latinoamérica? A causa de su filiación ¿tiene legitimidad para hablar sobre la recuperación de la memoria de los hechos ominosos del pasado reciente de su país?

Desde la creación teatral, Mariela Peller, investigadora especialista en memoria y género, nos habla sobre la responsabilidad e implicación de hijos y nietos en la reconstrucción de la memoria de un victimario con *Preguntas incómodas sobre el abuelo. Tercera generación, familia y dictadura en el teatro argentino contemporáneo*. En su estudio de la obra teatro *Pastor alemán* (2022) de Franco Maurizi, Peller analiza cómo los descendientes de segunda y tercera generación investigan y descubren, a la par que el público, quién fue el abuelo, mientras los actores se interpretan a sí mismos, al abuelo y a otros familiares en diferentes épocas. Se trata de desentrañar la herencia del abuelo, que se les mostró siempre como artista, ocultando que fue policía y adiestrador de perros en el Operativo Independencia en el Monte Tucumano durante la dictadura. Peller explica el modo en que los nietos reflexionan

sobre cómo se ven afectadas y transformadas la memoria y la propia identidad a través de recuerdos, silencios, testimonios, fotografías y otros documentos. La obra adopta un posicionamiento de responsabilidad ético-política respecto al pasado, a la vez que indaga en zonas complejas y duales de la memoria y la identidad, de las interpretaciones maniqueas de los perpetradores.

Otra perspectiva importante a tener en cuenta en el fenómeno de la desobediencia, es la feminista. Desde aquí Mariela Peller ha abordado en numerosas publicaciones el tema de las hijas y ex-hijas de represores que reniegan de los actos criminales cometidos por sus padres, introduciendo conceptos como “uso justo de la vergüenza”, “hijas aguafiestas” o “memoria impura”. Resulta de especial relevancia, como también se muestra en su análisis de *Pastor alemán*, la preponderancia de la línea de poder patriarcal y las consecuentes violencias internas en las familias de represores, y cómo ello afecta y explica en gran medida el hecho de que la mayoría de las integrantes del colectivo Historias Desobedientes sean mujeres. En esta línea, Ana Ros Matturro, que investiga la transmisión de la memoria colectiva de las dictaduras del Cono Sur latinoamericano, en su artículo titulado *Uruguay: la desobediencia incipiente y a pesar de todo*, sugiere que el feminismo en sí mismo supone una desobediencia al patriarcado y un plantón ante el círculo vicioso de las violencias repetidas generación tras generación, desde el seno familiar hasta el sistema estatal y capitalista. Haber sido víctimas de violencia de género, abuso o acoso sexual, o simplemente la consciencia de vivir subordinadas en un sistema de patriarcal propicia la rebeldía partiendo de una comprensión y empatía mayores hacia otras víctimas. Esta condición de sometimiento y dominación heteropatriarcal también podría explicar que uno de los escasos varones en esta agrupación sea disidente sexual, lo que ahonda en la hipótesis, según la cual la herencia de la perpetración se matiza desde cuerpos que han sido sistemáticamente repudiados, estigmatizados y oprimidos por su género, color de piel, identidad u orientación sexual, constituyendo la interseccionalidad de las violencias y su lucha contra las mismas.

En su análisis sobre las posibilidades del activismo de descendientes de perpetradores uruguayos, Ros conecta el surgimiento de Historias Desobedientes con las luchas de los movimientos de víctimas y sus herederxs, los organismos pro-derechos humanos, los aportes desde el ámbito de la cultura y su presión sobre los gobiernos para el avance en políticas públicas de memoria y justicia transicional. Historias nace por tanto tras “una larga historia de construcción de la memoria colectiva”. Dos textos ensayísticos del colectivo funcionan como eje vertebrador de su artículo: el primer libro *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia* publicado por el colectivo en 2018 a modo de manifiesto, y el compilado de textos y testimonios de Verónica Estay Stange en *Desobediencia de vida. Familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. El estudio además se desarrolla en torno a dos ideas propuestas por familiares de victimarios de las dictaduras argentina y chilena. María Laura Delgadillo, hija del policía y represor Jorge

Luis Delgadillo calificó la aparición del colectivo como “la peor derrota de los genocidas”, coincidiendo con el intento del gobierno de Macri por reducir condenas y liberar a numerosos genocidas. Por su parte, Verónica Estay Stange, hija de militantes de izquierda presos y exiliados en dictadura y sobrina de Miguel Estay Reyno, que fue colaborador de la DINA, afirma que “el número de desobedientes indica el grado de memoria de una sociedad”. A partir de aquí el artículo se centra en relatar la posibilidad de una expansión del movimiento de Historias Desobedientes a Uruguay a partir del relato vital y del posicionamiento ético y político de dos hijas de Armando Gutiérrez, militar, represor de la dictadura uruguaya. El interés del testimonio de Irma Gutiérrez, la hermana mayor, publicado en el libro de Verónica Estay Stange, titulado *Más viva que nunca* y que se creó en el contexto de un taller internacional organizado por la editora, radica en que representa, como indica Ros, un caso particular, que a su vez encarna muchas de las vivencias de lxs otrxs integrantes del grupo. Pese a que oficialmente el colectivo Historias Desobedientes en Uruguay cuenta con poco más de una decena de integrantes, celebramos que pocas semanas antes de la publicación del presente volumen, salía a la luz el primer monográfico dedicado a la filial uruguaya de la organización, *Desobedientes y recuperados. Dos caras de la herencia del terrorismo de Estado* del periodista e historiador Daniel Gatti.

Para cerrar, el historiador Jesús Izquierdo, especialista en memoria histórica democrática, se vale de la reflexión sobre la pugna de las memorias y narrativas de víctimas y victimarios. Para ello enfrenta el reciente homenaje escultórico a la figura del soldado legionario en la capital española y las intervenciones artivistas de las que ha sido objeto. En un estado en el que la dictadura y ninguno de sus victimarios rindió cuentas por sus crímenes, la manifestación artística del heredero ideológico del perpetrador reivindica una memoria que como alertaba Benjamin, justifica los horrores del pasado desde el relato del vencedor, ultrajando desde “el documento de barbarie” a las personas que fueron secuestradas, torturadas y asesinadas. El victimario busca la aceptación social de su pasado criminal desde la celebración colectiva de la victoria que según su relato se extiende a toda la población presente, convirtiéndola en cómplice a través de la desmemoria y la tergiversación de los hechos históricos. Por su parte las víctimas y sus herederxs y lxs artistas comprometidas con una cultura democrática y respetuosa con los derechos humanos, mediante la resignificación artística, desafían una narración oficial que no fue impugnada durante las más de cuatro décadas de democracia recuperada y reivindican recordar los crímenes y a sus víctimas, y hacer justicia. En este sentido, Izquierdo plantea el salto del colectivo Historias Desobedientes al estado español como un nuevo hito en los procesos de recuperación de la memoria histórica democrática, e incide en su capacidad creativa para exponer a la sociedad a otras memorias, a otros relatos, en los que se hacen visibles los victimarios, cuestionando y rompiendo ideas preconcebidas y falsos presupuestos sobre una pretendida España culturalmente homogénea. Entre las creadoras que reseña, destaca la autora de *Entre hienas*, Loreto Urraca, primera representante de

Historias Desobedientes en el estado español y nieta de Pedro Urraca Rendueles, responsable de las operaciones represivas de la dictadura franquista contra las autoridades republicanas en el exilio francés.

Este entramado de perspectivas supone un espacio de reflexión, discusión y profundización en los estudios de la memoria transgeneracional atravesada por el trauma y mediada por una plétora de artefactos culturales, y apela a la responsabilidad ética de los herederos de perpetradores, desde su afiliación con los colectivos de víctimas. Esperamos además que este monográfico inspire futuras investigaciones que profundicen en la temática incluyendo también otras obras de descendientes de perpetradores que no integran el colectivo Historias Desobedientes, que nacen más bien del deseo de saber, de conocer y entender las motivaciones del familiar victimario, de la inquietud y el trauma que generan esas preguntas, ausencias y silencios; obras realizadas y producidas por artistas y creadores que deciden indagar desde fuera en los procesos vitales de lxs desobedientes; encuentros restaurativos en torno a espacios de creación y lugares de memoria entre víctimas y victimarios en escenarios de posconflicto y otros usos del arte para la reparación en materia de justicia restaurativa. Por último, esperamos promover la acción artística, filosófica y política en pos de un mundo en el que se universalice la desobediencia y rebeldía contra toda herencia de violencia y perpetración, desde el colonialismo hasta los terrorismos de Estado.

The other post memory. Art for Truth, Justice, and Reparation from the Perspective of Descendants of Perpetrators

Violeta Alarcón Zayas and Luis Olano Ereña

The memories of people who suffered massive state violence have been hijacked. They are recovered through costly fragments of disconnected stories and confused memories, aimlessly navigating between amnesic and displaced witnesses, silent threats, ghosts of the disappeared, and orphaned documents. Talking about the memory places us in a constant dialogue between past and present, like a reflection in water or an echo that tells us who we are and want to be as humanity.

We live in a schizophrenic present in which the term “Nazi” has been trivialized and distorted, where apologists and perpetrators of mass genocide and torture resort to the language of human rights to victimize themselves. We witness with astonishment the return of political groups supporting dictatorial regimes. Genocides that go unpunished in their home countries are tried, with little success and much suffering on the part of victims and their families, in foreign countries in the name of transitional justice, while others who have already been convicted seek with increasing profit an exemption from their sentence. Thousands of missing remain buried in mass graves. In contrast, the perpetrators remain unaccountable to anyone, allowing their heirs to benefit from the fruits of expolio and extreme violence caused by those who were once civil and military authorities, officials, and soldiers from what are now called democratic states. The ethical dilemmas these events pose deepen the questions and wounds left open in our recent history.

More than two years have passed since we decided to coordinate this volume. Months after drafting the *call for papers*, the Israeli army began its most atrocious campaign of killing civilians and destroying hospitals, schools, libraries, universities, and roads against the Palestinian population in Gaza and the West Bank, spurred on by calls for the total extermination of its population by members of the government. As researchers, we felt it would be inconsistent not to refer to how these events challenge us on an emotional, moral, and intellectual level. While the state of Israel is being tried for genocide at the International Court of Justice, we witness with perplexity and helplessness how impunity and forgetfulness allow its crimes to continue with almost total international complicity. This is no longer a case of silenced violence, but violence that is visible from almost anywhere on the planet through the digital viralization of images of massacres and destruction, captured not only by the victims as a form of denunciation, but also by the perpetrators themselves, who

proudly display the dehumanized bodies of corpses and prisoners. As Rita Segato states, we are facing a change of era, as the power of death is displayed without shame. It seems as if the paradigm has changed forever. At the same time, the memory of the trauma of the Holocaust loses its universal character and is used for political purposes that justify new crimes against humanity. In this sense, Francesca Albanese, UN Special Rapporteur for the Occupied Palestinian Territories, warns that the Human Rights Charter is no longer valid. For the coordinators of this monograph, this situation makes it practically impossible to talk today about justice, truth, reparation, guarantees of non-repetition, human rights, international law, or measures to prevent genocide; all these topics will be repeated throughout the following pages.

It is also surprising to note how, as of October 7, 2023, the field of Holocaust studies, perpetrators, genocide, violence, and mass crimes has collapsed, with many authors, journals, and organizations showing themselves utterly incapable of developing a discourse coherent with their supposed mission and training in memory, trauma, international law, and human rights. The rightward shift of the field of memory affects not only the State of Israel but also its academic institutions. A quick search for the phrase “crisis in Holocaust and genocide studies” in the databases of the main publications in the field or the internationally prestigious digital press will shed sufficient light on this matter. Organizations, research centers, and memorial sites have been deprived of funding in Argentina. In the United States, entire universities have been persecuted, and scores of students and researchers have been detained and even deported for their participation in protests or statements against the ethnocide in Gaza. In Germany, public academic events have been canceled to censor all expressions by Palestinians, and people who support Palestine or criticize its war of annihilation in Gaza and its apartheid policy in the West Bank and East Jerusalem have been arrested. Many of these cancellations have targeted Jewish academics, as is the case with two voices we sought to invoke as a discursive framework for our proposed monograph: Marianne Hirsch and Michael Rothberg.

This infamous and devastating context reminds us of Adorno’s reflections on the paradox that arises between the incommensurability of the suffering of innocent victims in a planned plan of dehumanization and extermination, and the ethical duty implicit in art and literature to avoid oblivion. From this perspective, we sought to focus on a group of activists and/or artists’ voices who disassociate themselves from the legacies of their perpetrating relatives and join a social movement of profound political and ethical significance committed to the “never again.” This movement of descendants of perpetrators, which emerged in Argentina in 2017 and calls itself “Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia” (Disobedient Stories: Relatives of Genocidal Perpetrators for Memory, Truth, and Justice) is presented to us as an achievement of the struggles promoted by the victims and their heirs, memory activists, and human rights organizations. When we

considered publishing this monograph, we were moved to learn of the expansion of the Historias Desobedientes movement to the Spanish state (which had already spread to Chile, Uruguay, Paraguay, El Salvador, and Brazil), where the crimes of the dictatorship and the transition remain unpunished and, despite the recent approval of the Democratic Memory Law, there has been no reparation process for the victims in the absence of any transitional justice measures. The Disobedient Stories movement is one of a kind. Although there have been similar experiences by descendants of Nazis and members of the repressive apparatus of the Southern Cone dictatorships, and we have numerous literary and audiovisual examples that attest to this, until now there had been no common expression of the will of the heirs of perpetrators to organize themselves in defiance and transgression of the family mandate surrounding the “pacts of silence,” thus opening a “new cycle of memory.”

Initially, due to their relevance and importance in the fields of study in which we work, Marianne Hirsch's concepts of post memory and Michael Rothberg's concept of the implicated subject served as our framework and backbone. Although it was conceived to address the transgenerational transmission of trauma experienced by victims to a second generation, temporally distant from the crimes, through cultural products as varied as literature, press, film, television, family stories and albums, and private documents, we believed it was relevant to use the notion of post memory and extend it to the descendants of perpetrators. These new voices connect with the trauma of the victims, are ashamed of their family legacy, and feel a responsibility to respond in the public sphere to the crimes of their relatives to seek justice. However, it is worth revising this characterization in light of the criticism it has received. On the one hand, post memory has been questioned for being limited to direct intergenerational transmission within the family, when memories are not watertight and immutable compartments, but flexible and permeable narratives that are transmitted and constructed from complex networks of social narratives that are much broader than the family circle. The case at hand is an example of how the transmission of the family narrative from the perpetrators to their descendants is not enough to prevent the memory of horror and suffering from being transmitted and inherited by individuals from other generations who were not relatives of the victims and even by relatives of the perpetrators themselves. In addition, the inadequacy of Hirsch's concept has been observed in the opposition that it establishes between direct memory and mediated memory, since mediation is not exclusive to trauma. Still, every memory is nourished by many perspectives and is in permanent fluctuation. Even one based on a direct sensory experience is built based on other stories or images, and is always pierced by our present, other memories, and expectations, ours and others.

On the other hand, the questioning of the term “post memory” has been based primarily on determining whether its elaboration and development truly addresses a series of needs for conceptual precision in the field or, rather what Beatriz Sarlo has called “theoretical inflation,” perhaps motivated by the proliferation of memorial cultural artifacts. Given these concept limitations, we have chosen to refer to “the other post memory” to refer to descendants of perpetrators who participate in this proliferation of representations, discourses, public debates, and cultural products related to historical memory. Sebastiaan Faber has proposed the concepts of “filial memories” and “affiliative memories,” a distinction that we find appropriate given that the members of the *Historias Desobedientes* collective disaffiliate either through conscious activism and affiliation with associations of victims of the dictatorship and human rights organizations, or through the pull effect produced by the collective itself.

Hirsch asserts that multidirectional memories, or as she prefers to call them, connective or comparative memories, are becoming increasingly relevant in the field of memory studies. In this sense, she argues that some specialties in the field, as well as certain museums or places of memory, privilege cases of resistance, resilience, survival, international solidarity movements, joy, etc., and how this should prompt other disciplines, such as Holocaust studies, to seek alternative histories, decentralize revictimization in the present, and curb the exploitation of the remembrance of violent experiences. In this way, we could prevent a culture of commemoration, with the original aim of educating to avoid repeating the horror, from being sacralized and instrumentalized to justify policies of extermination under the pretext of “permanent security,” as is happening in Gaza. It should be borne in mind that many of these acts of violence are interconnected by larger structures: capitalist, imperialist, colonialist, patriarchal, and for this reason, we call for an ethic of comparative memory. We believe that, in the face of imminent major geopolitical changes, we are at a moment of great urgency to reflect and rethink cultural and educational policies around recent history, as well as the uses and meanings of places of memory, as Argentine historian Marisa González de Oleaga has warned us.

Perhaps the concept of the subject involved, as proposed by Michael Rothberg, is more appropriate for the matter. The concept of subject involved was mainly coined to address the agency of those intermediate figures between the role of spectators (*bystanders*) and perpetrators, that is, those who were not directly responsible for the crimes but accomplices, subordinates, or beneficiaries, as in the case of officials, propagandists, or collaborators. On the issue of the importance of multidirectional memories, Michael Rothberg in his text *From Warsaw to Gaza* addressed the complexity of the intersection and conflict of memories in the context of a population that simultaneously belongs to the post memory generation of the Holocaust, and at the same time is structurally involved in *apartheid* and *nakba*. On the other hand, the reference to involvement allows us to talk about the ethical background,

social and political and the subjective positioning of each of the descendants of victimizers who repudiate the acts of their relatives and try to make a fair use of their shame by transforming the reality with their testimony either in court, either by waving a banner at the demonstration or from the boards of a stage space. They are, therefore, ethically distanced from the spectators, and by disassociating themselves from their repressing relatives, they can hardly be considered as beneficiaries of the regimes they supported.

The creations of the protagonists of this monograph constitute a counter-memory, as they challenge the construction of the official narrative, as well as the familial mandate of silence, surely feeding into a long artistic tradition with a clear function of direct political action, as their works question, challenge, stir, and subvert. However, this remains an uncomfortable, complex, and controversial locus of enunciation. At a meeting held in a Madrid theater between members of *Historias Desobedientes* from Argentina and Chile and their first counterparts in Spain, Analia Kalinec told us how the first time they went public in 2017 with the collective's banner, with the slogan "*Historias Desobedientes: Daughters and Sons of Genocides for Memory, Truth, and Justice*," they were met with reluctance. They were asked if they were daughters of genocides, or if they were appropriated daughters, as is the case with stolen babies. Even today, they are still warned to spell the banner correctly "so that it is not misunderstood that they are children of genocides." This impulse to walk not only against the family mandate, but also against the social imaginary that does not conceive the presence of descendants of perpetrators on the side of human rights, is very significant. It is also the fact that this push has drawn many lessons from the feminist movement, without forgetting that the first time *Historias Desobedientes* became officially visible was during the "*Ni Una Menos*" march in repudiation of sexist violence.

We thus open a space to explore whether art, cinema, and literature are suitable tools for the immaterial reparation of victims of crimes against humanity, mass violence and genocide, and for contributing to the consolidation of diverse, just, and inclusive societies that provide sufficient guarantees that the crimes they experienced will never be repeated. Looking at the stories and creations analyzed, we could say that the long insistence of victims and descendants of victims has managed to mobilize rebellious thinking and creation, as characterized by Albert Camus. Rebellion implies responsibility from the moment it refuses to accept any unjust system and systemic violence due to the acceptance of kinship with all humanity. This notion of the universality of rights in the face of any authoritarianism forces rebels to side with the victims against the perpetrators, regardless of their origin or affiliation. From this rebellious perspective, art represents the capacity not only to condemn a system of domination, but also to create another world that does not yet exist; that is, to chart a just destiny toward which we must move. In this case, the possibility of ending the geopolitical structures that sustain the violation of fundamental freedoms and rights, along with crimes against humanity. From this perspective, where disobedience and rebellion

converge, art has the capacity to expose the artificiality of discourses that seek to essentialize the asymmetries, injustices, and political-social divisions that inscribe in our bodies the difference between those who are deserving of freedoms and rights, and those who are not. Art is deployed in defense of a world where universality is the ethical and moral basis for claiming the rights of the entire population, making any crime an affront to any person, regardless of their relationship with the victim or the perpetrator.

With these premises in mind, we have proposed to specifically investigate the fact that many members of the Historias Desobedientes collective have chosen artistic or literary creation as a mean of speaking out naming themselves as disobedient children, and subverting family legacies, to contribute to the collective construction of a narrative about state terrorism and the repressors of the dictatorships in Chile, Argentina, Uruguay, and Spain. The works analyzed range from autobiographical non-fiction films and self-referential fictional plays to immersive installations and artistic interventions on monuments and literary narratives.

It is worth noting that among the participants in this monograph, we have two active members of Historias Desobedientes. Firstly, in *First-person non-fiction cinema made by perpetrators: subjective involvement and ethical dilemmas in artistic creation*, Lissette Orozco, together with Ana Guglielmucci Oliva, reflects on the narrative and aesthetic decisions, as well as the personal and social impact of the autobiographical documentaries *El pacto de Adriana*, by Orozco herself, and *Bastardo. La herencia de un genocida* (The Legacy of a Genocidal Man), by Pepe Rovano. In both feature films, a third- or second-generation relative questions a family member about their past actions and their ethical implications in the present. Orozco and Rovano use videos and photos from the family archive to recall moments from childhood, absences, nostalgia, and silences. In *Bastardo*, the turning point comes when childhood images are used to provoke a response by showing them to the father. In *Adriana*, photographic images are treated in a fragmented, diffuse, and erratic manner, simulating memory's selective and random nature. Thus, photographs of family celebrations are mixed with images of Adriana as a repressive agent, highlighting the paradoxical and contradictory nature of affection and violence. Therefore, first-person non-fiction cinema becomes a tool for criticism and self-knowledge for those who inherit legacies of state terrorism. Another common element of these works is that they place us in the Chilean context by drawing connections with the public memories of the dictatorship. In Orozco's case, we witness a tribute to Pinochet at the Caupolicán Theater; in Rovano's case, the film begins with violent police repression during the social uprising. In this way, as spectators, we are aware of the threat of the possibility of the return of an authoritarian government in the face of the failure of guarantees of non-repetition.

Pepe Rovano, the other dissenting voice participating in this dossier, analyzes his immersive virtual and augmented reality works *Memorial Rocas XR*, *Dignidad 360°*, and *Espectrales*. In his article *Pluriversos de posmemoria. The Metaversal Works of Pepe Rovano*, he discusses the influence that the social uprising (Chile, 2019), which led to an explosion of urban activism, had on him as an artist, researcher, and activist. These movements conceive art as discursive devices for political change, where authorship is diluted in the collective entity, from the alliance of corpo-politics that Judith Butler advocates in *Allied Bodies and Political Struggle*, where individuality and identities are transcended by legitimate rights that challenge structures of systemic injustice and violence. In this context, Rovano describes the use of street art spaces as urban guerrilla headquarters, which he set out to portray in one of his art installations. This activist conception justifies the Chilean artist's choice of resources for his creations on the traumatic legacy of the Chilean dictatorship: 360 devices and other multiplatform virtual resources in the reconstructions of historical spaces and testimonies allow for a deep, almost corporeal sensory immersion on the part of the viewer-user. When you enter the torture chamber, you are no longer yourself, nor are you the person who was tortured; you experience the horror firsthand. You transcend the specific crime and become the embodiment of the universal violation of the rights of any person in your own body. This promotes empathy that transcends all kinds of temporal, epidermal, social, racial, gender, and other boundaries. Rovano also asks a series of questions: How does the son of a genocidal dictator in Latin America interpret, archive, and reconstruct memories? Because of his affiliation, does he have the legitimacy to speak about the recovery of the memory of the ominous events of his country's recent past?

Since the theatrical creation, Mariela Peller, a researcher specializing in memory and gender, talks about the responsibility and involvement of children and grandchildren in reconstructing the memory of a perpetrator with *Incómodas preguntas sobre el abuelo. Third generation, family and dictatorship in contemporary Argentine theatre*. In his study of the play *German Shepherd* (2022) by Franco Maurizi, Peller analyzes how second- and third-generation descendants investigate and discover, along with the audience, who the grandfather was, while actors play themselves, Grandfather, and other family members at different times. This is to unravel the inheritance of the grandfather, who was always shown as an artist, hiding that he was a police officer and dog trainer in the Independence Operation on Mount Tucumano during the dictatorship. Peller explains how grandchildren reflect on how memory and identity are affected and transformed through memories, silences, testimonies, photographs, and other documents. The work adopts a position of ethical-political responsibility towards the past, while investigating complex and dual areas of memory and identity, and the Manichean interpretations of the perpetrators.

Another important perspective to take into account in the phenomenon of disobedience is the feminist one. From here, Mariela Peller has addressed numerous publications on the issue of the daughters and former daughters of repressors who renounce the criminal acts committed by their fathers, introducing concepts such as “fair use of shame”, “spoilsport daughters”, and “impure memory”. Of particular relevance, as also shown in her analysis of the *German Shepherd*, is the predominance of the patriarchal line of power and the resulting internal violence in the families of oppressors, and how this largely affects and explains the fact that the majority of the members of the Historias Desobedientes collective are women. Along these lines, Ana Ros Matturro, who researches the transmission of collective memory of dictatorships in the Southern Cone of Latin America, suggests in her article entitled *Uruguay: Incipient Disobedience Despite Everything that feminism itself implies* disobedience to patriarchy and a stand against the vicious cycle of violence repeated generation after generation, from the family to the state and capitalist systems. Having been victims of gender violence, abuse, or sexual harassment, or simply the awareness of living subordinated in a patriarchal system, fosters rebellion based on greater understanding and empathy towards other victims. This condition of heteropatriarchal subjugation and domination could also explain why one of the few men in this group is a sexual dissident, which deepens the hypothesis according to which the legacy of perpetration is nuanced by bodies that have been systematically rejected, stigmatized, and oppressed because of their gender, skin color, identity, or sexual orientation, constituting the intersectionality of violence and the struggle against it.

In her analysis of the possibilities of activism among the descendants of Uruguayans perpetrators, Ros connects the emergence of Historias Desobedientes with the struggles of victims' movements and their heirs, human rights organizations, contributions from the cultural sphere, and their heirs, human rights organizations, the contributions from the sphere of culture and its pressure on governments for progress in public policies of memory and transitional justice. Stories are thus born after “a long history of collective memory construction”. Two essay texts of the collective work, the backbone of his article, the first book, *Disobedient Writings. Stories of daughters, sons, and family members of genocide for memory, truth, and justice* were published by the collective in 2018 as a manifesto, and the compilation of texts and testimonies of Veronica Estay Stange in *Disobedience of Life. Family members of genocide for memory, truth, and justice*. The study also revolves around two ideas proposed by relatives of perpetrators of the Argentine and Chilean dictatorships. María Laura Delgadillo, daughter of police officer and repressor Jorge Luis Delgadillo, described the emergence of the collective as “the worst defeat of the genocide perpetrators,” coinciding with the Macri administration's attempt to reduce sentences and free numerous perpetrators of genocide. Verónica Estay Stange, daughter of leftist activists imprisoned and exiled during the dictatorship and niece of Miguel Estay Reyno, who was a DINA collaborator, affirms that

"the number of disobedient individuals indicates the level of memory in a society." From this point on, the article focuses on describing the possibility of the Disobedient Stories movement expanding to Uruguay, based on the life stories and ethical and political positions of two daughters of Armando Gutiérrez, a military officer and repressor during the Uruguayan dictatorship. The interest in the testimony of Irma Gutiérrez, the eldest sister, published in Verónica Estay Stange's book, entitled *Más viva que nunca* (More Alive Than Ever), which was written in the context of an international workshop organized by the publisher, lies in the fact that it represents, as Ros points out, a particular case, which in turn embodies many of the experiences of the other members of the group. Although the Historias Desobedientes collective in Uruguay officially has little more than a dozen members, we celebrate the fact that just a few weeks before the publication of this volume, the first monograph dedicated to the organization's Uruguayan branch was published, *Desobedientes y recuperares: Dos caras de la herencia del aborto de Estado* (Disobedient and Recovered: Two Faces of the Legacy of State Terrorism), by journalist and historian Daniel Gatti.

To conclude, historian Jesús Izquierdo, a specialist in democratic historical memory, reflects on the content between the memories and narratives. To do so, he contrasts the recent cultural tribute to the tribute of the legionnaire soldier in the Spanish capital with the activist interventions to which it has been subjected. In a state where the dictatorship and none of its perpetrators have been held accountable for their crimes, the artistic expression of the perpetrator's ideological heir vindicates a memory that, as Benjamin warned, justifies the horrors of the past from the victor's perspective, insulting those who were kidnapped, tortured, and murdered with "the document of barbarism." The perpetrator seeks social acceptance of his criminal past through the collective celebration of victory, which, according to his account, extends to the entire population present, turning them into accomplices through forgetfulness and the distortion of historical facts. For their part, the victims and their heirs, along with artists committed to a democratic culture that respects human rights, are challenging the official narrative that went unchallenged during more than four decades of restored democracy. Through artistic reinterpretation, they demand that the crimes and their victims be remembered and that justice be served. In this sense, Izquierdo presents the leap of the Historias Desobedientes collective to the Spanish state as a new milestone in the processes of recovering democratic historical memory and emphasizes its creative capacity to expose society to other memories, other narratives, in which the perpetrators are made visible, questioning and breaking preconceived ideas and false assumptions about a supposedly culturally homogeneous Spain. Among the creators she reviews, she highlights the author of *Entre hienas*, Loreto Urraca, the first representative of Historias Desobedientes in Spain and granddaughter of Pedro Urraca Rendueles, who was responsible for the Franco dictatorship's repressive operations against Republican authorities in exile in France.

This framework of perspectives provides a space for reflection, discussion, and in-depth study of transgenerational memory marked by trauma and mediated by a plethora of cultural artifacts. It calls on the ethical responsibility of the heirs of perpetrators, based on their affiliation with victim groups. We also hope that this monograph will inspire future research that delves deeper into the subject, including other works by descendants of perpetrators who are not part of the *Historias Desobedientes* collective, but rather arise from a desire to know, to understand the motivations of the perpetrator family member, and from the unease and trauma generated by these questions, absences, and silences; works created and produced by artists and creators who decide to investigate the life processes of the disobedient from the outside; restorative encounters around spaces of creation and places of memory between victims and perpetrators in post-conflict scenarios; and other uses of art for reparation in the field of restorative justice. Finally, we hope to promote artistic, philosophical, and political action in pursuit of a world in which disobedience and rebellion against all legacies of violence and perpetration, from colonialism to state terrorism, become universal.



Imagen: Cristina Pilligua

No hay identidad sin memoria.



Imagen: Andrea Bonilla

Cine de no ficción y en primera persona hecho por descendientes de victimarios: implicación subjetiva y dilemas éticos en la creación artística.

Autobiographical documentary of descendants of perpetrators: subjective involvement and ethical dilemmas in artistic creation.

Resumen:

En este artículo, desde una perspectiva antropológica, reconstruimos la trayectoria creativa de dos documentales autobiográficos chilenos: *El Pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017) y *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Para sus realizadores, ambas películas implican complejos procesos de búsqueda identitaria y de posicionamiento ético frente a sus respectivos linajes familiares, marcados por graves violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura chilena (1973-1990). A partir de la sistematización de bibliografía especializada y documentos, y el análisis del contenido narrativo de las dos obras, caracterizamos los contextos históricos en los cuales fueron filmadas, prestando especial atención a las decisiones narrativas

y estéticas empleadas. De igual manera, abordamos los dilemas éticos y políticos que atravesaron el proceso de realización y montaje, y las consecuencias personales y sociales durante la difusión. Para abordar de manera crítica estos dilemas, empleamos la reflexividad dialógica, donde una de las autoras adoptó una postura de mediación entre los realizadores directamente implicados en el estudio. Algunos de estos dilemas han estado signados por el viaje de (des)cubrimiento personal, la exposición de la intimidad y las relaciones sociales que los directores han establecido para encontrar su propia voz como ciudadanos implicados en la organización *Historias Desobedientes-Chile*.

Palabras clave: Autobiografía; documental; Historias Desobedientes; memoria; dictadura militar; Chile.

Lisette Orozco Ortiz

Universidad Pompeu Fabra
Barcelona, España

<https://orcid.org/0009-0000-9295-2612>

lissette.orozco01@estudiant.upf.edu

Ana Guglielmucci Oliva

Universidad del Rosario
Bogotá, Colombia

<https://orcid.org/0000-0001-7498-264X>

ana.guglielmucci@urosario.edu.co

Enviado: 18/12/2024

Aceptado: 1/3/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Una mirada comparativa a *El pacto de Adriana* y *Bastardo, la herencia de un genocida*. 3. El montaje como proceso fundamental y crítico. 4. Repercusiones sociales de la película. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Orozco Ortiz, L., & Guglielmucci Oliva, A. (2025). Cine de no ficción y en primera persona hecho por descendientes de victimarios: implicación subjetiva y dilemas éticos en la creación artística. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 39-63.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.a1)

Abstract:

In this article, from an anthropological perspective, we reconstruct the creative trajectory of two Chilean autobiographical documentaries: *Adriana's Pact* (Lisette Orozco, 2017) and *Bastardo*, the Inheritance of a Genocide (Pepe Rovano, 2023). For their filmmakers, both films involve complex processes of identity search and ethical positioning vis-à-vis their respective family lineages, marked by serious human rights violations perpetrated during the Chilean dictatorship (1973-1990). Based on the systematization of specialized bibliography and documents, and the analysis of the narrative content of the two works, we characterize the historical contexts in which they were filmed, paying special attention to the narrative and aesthetic decisions

employed. Likewise, we address the ethical and political dilemmas they went through, both in the process of making and editing, and the personal and social consequences during broadcasting. To critically address these dilemmas, we employed dialogic reflexivity, where one of the authors adopted a mediating stance between the filmmakers directly involved in the study. Some of these dilemmas have been marked by the journey of personal (dis)coverage, the exposure of intimacy and the social relationships that the filmmakers have established to find their own voice as citizens involved in the organization *Historias Desobedientes-Chile*.

Keywords: Autobiography; documentary; Disobedient Stories; memory; military dictatorship; Chile.

1. Introducción

En seis países latinoamericanos (Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, El Salvador y Brasil), y más recientemente en España, existe una organización integrada por descendientes de colaboradores y perpetradores de crímenes de lesa humanidad cometidos durante las últimas dictaduras militares. *Historias Desobedientes* se fundó en Argentina en el año 2017. Tiempo después, fue creada también en Chile (Figura 1). En el acta de fundación, sus integrantes se presentan como “una voz inesperada, inconcebible para muchos”.

Somos hijas, hijos y familiares de criminales de lesa humanidad en defensa de la Memoria, la Verdad y la Justicia. Repudiando las atrocidades cometidas por miembros de nuestras propias familias –con todo lo que eso implica como proceso individual–, adherimos a los principios fundamentales de nuestros compañeros de *Historias Desobedientes* en Argentina: NOS OPONEMOS absolutamente AL NEGACIONISMO de quienes afirman que “esto no ocurrió” o que tendría alguna justificación posible, y, considerando el largo camino que queda por recorrer en materia de establecimiento de la verdad, de sanción de los culpables y de reconocimiento y reparación de las víctimas, NO NOS RECONCILIAMOS” (*Historias Desobedientes-Chile*, marzo de 2019).



Figura 1. Screenshot del documental *Bastardo*, la herencia de un genocida (Pepe Rovano, 2023). Participación del colectivo *Historias Desobedientes* en la marcha del 11 de septiembre de 2017, Santiago de Chile.

Lisette Orozco y Pepe Rovano son parte de este colectivo, pero se conocieron unos años antes. En el año 2014 ambos participaban de un laboratorio de creación donde cada uno presentó su proyecto documental. Pepe escuchó el *pitch* de *El pacto de Adriana*, donde Lisette hablaba sobre su adorada tía que trabajó para la policía secreta de Pinochet. Luego, Pepe se le acercó para decirle: “Yo tengo tu misma historia, pero jamás la voy a hacer porque me da vergüenza decir que soy hijo de un genocida”.

Tres años después de este suceso, el mismo año en que Lisette estrenó su película en el festival internacional de cine de Berlín, Pepe le regaló el libro de la naciente organización *Historias Desobedientes y con faltas de ortografía* Argentina, invitándole a sumarse. Pepe y un grupo de mujeres chilenas, incluida Lisette, decidieron organizarse al otro lado de la cordillera, adoptando las consignas de la organización argentina. El colectivo chileno está integrado por personas que son familiares de perpetradores, pero que en algunos casos también son víctimas de la dictadura (como Verónica Estay Stange y Vittoria é Natto).

En su acta fundante, *Historias Desobedientes* Chile reconoce la diversidad de trayectorias de sus integrantes, y las distintas aproximaciones subjetivas a la “desobediencia” con relación a los mandatos familiares de silencio. Su declaración de principios de marzo de 2019 expone un punto de inflexión político a nivel familiar y transgeneracional.

Desde posiciones diversas, con relatos de vida muy distintos; con vergüenza, con culpa o con rabia, con pena o con ternura, cada uno de nosotros ha decidido romper con el mandato de silencio que hasta ahora ha reinado entre los perpetradores, tanto civiles como miembros de la “familia militar”. Porque nuestra vulnerabilidad compartida nos da fuerza; porque con el tiempo seremos muchos más; porque sabemos que este proceso histórico nos trasciende; porque no queremos ser cómplices ni testigos mudos de una historia brutal y despiadada; porque nos negamos rotundamente a transmitir este legado a las generaciones futuras, SOMOS DESOBEDIENTES, y tenemos una historia que contar (*Historias Desobedientes-Chile*, marzo de 2019)

Pepe y Lisette, además de ser figuras desobedientes, en el sentido de su cuestionamiento al linaje familiar, son cineastas que recurren a este medio artístico para expresar sus procesos personales y, al mismo tiempo, denunciar, visibilizar y contribuir al ejercicio de la memoria histórica. Tanto *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017)¹ como *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023)², son obras que emergen en el siglo XXI, más de cuatro décadas después de la dictadura chilena, en un contexto de persistente impunidad (Figura 2).



Figura 2. Carteles oficiales de los documentales *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017) y *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023).

1 <https://salmonproducciones.com/el-pacto-de-adriana/>

2 <https://miradoc.cl/bastardo-la-herencia-de-un-genocida/>

Ambas películas son parte de un fenómeno más generalizado de emergencia de nuevas voces, que “van revelando otras visiones intergeneracionales sobre las dictaduras cívico-militares del Cono Sur”, en un contexto global en que la derecha ha ganado fuerza en muchas partes de las Américas del Norte y del Sur (Lazzara, 2020, 232)³. Ellas se erigen como propuestas cinematográficas que, no sólo cuestionan la transmisión de memorias al interior de las familias de los perpetradores, sino que abren un espacio para confrontar un legado incómodo para la sociedad chilena. Este legado incómodo, en parte, se relaciona con la falta de conocimiento y reconocimiento de los crímenes de lesa humanidad por parte de amplios sectores sociales, su silencio cómplice o “el mejor no querer saber”. De este modo, invitan a una reflexión crítica y responsable sobre el pasado reciente a través de su propia implicación como sujetos políticos, con el poder de quebrantar cadenas de secretos sostenidas por lealtades familiares.

La auto implicación de ambos realizadores remite a la preocupación de Michael Rothberg (2019), quien afirma que carecemos de conceptos adecuados para describir lo que Hannah Arendt llamó “responsabilidad vicaria por cosas que no hemos hecho”. Es decir, por las múltiples formas indirectas, estructurales y colectivas de agencia que permiten el daño, la explotación y la dominación, pero que con frecuencia permanecen en la penumbra. Rothberg, precisamente, propone la categoría de “sujeto implicado” y la noción relacionada de “implicación” para contribuir a dicha comprensión⁴. Un sujeto implicado, de acuerdo al autor, no origina ni controla los regímenes de dominación, no es víctima ni victimario, sino partícipe de historias y formaciones sociales que generan dichas posiciones de víctima y perpetrador. Los sujetos implicados, no son meros espectadores pasivos, pues sus acciones o inacciones pueden ayudar a reproducir o resquebrajar estructuras de desigualdad, violencia e impunidad. En el caso de ambos realizadores, Rovano era muy joven y Orozco ni siquiera había nacido cuando tuvieron lugar los crímenes cometidos por sus familiares. Lissette debió hurgar en las memorias familiares y Pepe trató de establecer un vínculo con su progenitor, el cual no había existido. Pero, en ambos casos, ellos se posicionan como sujetos que tienen un rol activo en la transmisión intergeneracional de las memorias que se van construyendo en la sociedad chilena en torno a violencias políticas, pasadas y presentes.

A continuación, analizamos ambas obras desde un enfoque comparativo. Para ello, identificamos una serie de ejes que contribuyen a caracterizar las especificidades y los elementos comunes en estas dos obras. Estos ejes son: i) el motor de la búsqueda; ii) la temporalidad de la narración; iii) la figura materna como mentora o aliada del protagonista; iv) el uso del archivo familiar; y v) la aproximación a las víctimas y sobrevivientes de la dictadura. A partir de este ejercicio comparativo, analizamos la forma en que ambos cineastas abordan las tensiones entre la

3 Lazzara observa lo siguiente: “La literatura y el cine de los ‘hijos’ ya goza de una tradición importante en el Cono Sur y en América Latina”. Algunos de los “clásicos” que ayudaron a consolidar el género de los relatos de la posmemoria dentro del paisaje de la producción cultural de las posdictaduras latinoamericanas son películas, como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), entre otros, ambos creados desde el lugar de hijas de militantes de izquierda de los años setenta. En Chile, los documentales *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2010) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló 2010), entre muchos otros, han sido antecedentes importantes de este género (Lazzara, 2020, 234). Sin embargo, ellas se han enfocado casi exclusivamente las memorias de hijos de víctimas de la violencia estatal.

4 Derivado de la raíz latina *implicāre*, que significa enredar, involucrar o conectar estrechamente, “implicación”, así como el término similar pero no idéntico “complicidad”, hace hincapié en cómo nos vemos “envueltos en” (implicados en) eventos que al principio parecen estar más allá de nuestra agencia como sujetos individuales.

búsqueda de su identidad, la memoria familiar y su posicionamiento ético en el contexto postdictatorial.

2. Una mirada comparativa a *El pacto de Adriana* y *Bastardo, la herencia de un genocida*.

Lisette tenía 18 años cuando se enteró de que su adorada tía-abuela, Adriana Rivas, trabajó para la policía secreta de Pinochet. Ello sucedió cuando Rivas fue detenida en Santiago en el año 2007. Tres años después, mientras su tía seguía con libertad condicional, decidió hacer una película con una primera intención de desmentir las acusaciones en contra de su tía, quien con mucha seguridad negaba de manera insistente al interior de la familia su participación en graves violaciones a los derechos humanos.



Figura 3. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017).
Entrevista de la directora a su tía, antes de su fuga de Chile a Australia.

Orozco comenzó a hacerle una serie de entrevistas a su tía (Figura 3), las que fueron interrumpidas en 2011, cuando Rivas huyó hacia Australia, donde permanece hasta el día de hoy. A pesar de ello, Orozco perseveró en su proyecto y esta distancia con su tía le permitió acercarse a expertos de la historia de Chile, psicólogos, periodistas, sobrevivientes, descendientes de víctimas y abogados de derechos humanos. Le envió a su tía una cámara portátil y le pidió que la utilizara como un diario de vida, mientras la directora también registraba en ese mismo formato. Poco después, Lisette presentó el proyecto protagonizado por su tía. Fueron los consejos del jurado en el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs) 2011 los que hicieron que Orozco se diera cuenta de que ella –y no su tía– debía ser el personaje protagónico del documental, ya que era quien cargaba con la lucha de saber la verdad, como rol principal de la narración⁵. Fue así como un estudio que originalmente iba a ser sobre el “caso” de su tía, se convirtió en un documental de autor y en primera persona sobre el proceso de descubrimiento del pasado histórico y familiar. Este proceso duró cinco años, hasta lograr sacar una conclusión personal a lo largo de un viaje narrativo y cinematográfico.

Pepe Rovano, tras dedicar varios años a la defensa de los derechos humanos y de la comunidad LGBTQ, y luego de realizar un documental sobre el poeta homosexual Federico García Lorca en España, decide regresar a Chile en el año 2014 para emprender un proyecto cinematográfico de carácter autobiográfico para conocer a su padre biológico. A los 35 años comenzó esta búsqueda y se enfrentó a la desgarradora revelación de que su progenitor fue Rodrigo Retamal, un oficial de Carabineros condenado por crímenes de lesa humanidad. Pese a conocer el oscuro pasado de su padre, Pepe experimentó la necesidad humana de establecer un vínculo con él. En sus propias palabras: “Desde niño quería tener un padre, como todos los hijos guachos”.

5 <https://www.sipiapa.org/notas/1119018-lisette-orozco>

Me había venido a Chile por primera vez para decir la palabra papá. Entonces lo busqué. Y me puse a vivir con él. Alquilé una casa a una cuadra de la suya, donde vivo todavía. Y a partir de entonces hubo una relación bastante buena, para decirlo sinceramente. Nos conocimos. Mi papá me fue a ver a Europa. Me dijo que se estaba muriendo. Me invitó a su matrimonio. Ahí conocí a toda mi familia paterna. Yo no tenía familia por ese lado y de repente conocí tíos, abuelos, hermanas, primos. Gente maravillosa. Y todo esto duró unos cinco años, hasta que le dije que era gay. Ahí cambió todo nuevamente. Me volvió a rechazar por segunda vez. La primera vez antes de nacer y la segunda antes de moriré.

Esta búsqueda contradictoria, entre el anhelo de tener un padre y sus principios políticos, se convirtió en un proceso complejo. A pesar de la gravedad del legado de su progenitor, Pepe intentó establecer un lazo afectivo con él, anhelando su aceptación como hijo y homosexual, y el reconocimiento por parte del padre de los crímenes cometidos durante la dictadura militar. El objetivo de la historia, sin embargo, se vuelve cada vez más difuso a medida que avanza. Durante 13 años Pepe expuso sus fragilidades, escarbó en su legado familiar y se enfrentó a su padre, pero esta vez frente a la cámara (Figura 4).



Figura 4. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Grabación 8mm en el frontis del Palacio de la Moneda. Momento en que el director reflexiona en torno a la transmisión generacional de la memoria.

En el caso de Pepe, el motor de su película es conocer a su padre, quien abandonó a su madre cuando se enteró de que ella estaba embarazada. En el caso de la película de Lisette, el motor es: “¿Cómo alguien tan humano para sus ojos pudo haber hecho cosas tan inhumanas?”.

En *El Pacto de Adriana*, Lisette busca develar lo que se ha ocultado bajo un manto de silencio familiar. La película comienza con su voz over diciendo: “Todas las familias tienen al menos un secreto, y la mía no es la excepción”. El secreto tiene que ver con el rol que desempeñó Adriana Rivas (la tía Channy) en el régimen de Pinochet cuando era una agente civil de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), hoy condenada por el secuestro, asesinato y desaparición de siete militantes comunistas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) cometidos desde el centro de detención clandestino Simón Bolívar 8800 en el año 1976. Fugitiva durante más de treinta años, Adriana Rivas trabajó durante décadas como asesora doméstica (nana) en Australia; solo viajaba ocasionalmente para ver a su familia en Chile. Así evadió durante mucho tiempo la justicia. En una de esas visitas, en 2007, la Policía de Investigaciones (PDI) la detuvo cuando llegaba al aeropuerto de Santiago. Fue en ese instante que Orozco descubrió que su tía favorita, su “ídolo” de pequeña, tenía un pasado oscuro y que su familia –en gran parte pinochetista– había estado encubriendo y negando esa realidad durante años (Lazzara, 2020, 241)

6 <https://www.elcohetelaluna.com/hijo-legitimo-abandonado-padre-genocida/>

La identidad familiar, afectiva y de género de Lissette no es un tema central. Ella quiere a su tía, un personaje clave de la familia, pero su figura se va resquebrajando durante la filmación. La voz de la tía se va cotejando con otros testimonios y fuentes de información que van poniendo en cuestión la negación de los crímenes cometidos. Expertos como periodistas, abogados y psicólogos, e incluso perpetradores que han confesado, van explicando lo que ella hizo, por qué pudo hacerlo, qué pruebas existen. Lissette trata de imaginar cómo figuras como la de su tía, una mujer de estrato medio-bajo con aspiraciones de clase alta, se incorporó a la DINA y aceptó participar de graves violaciones a los derechos humanos con sólo 19 años de edad. Para Lissette esto deja en evidencia su falta de conciencia de clase, el querer pertenecer a un mundo que no era el de ella. Como cuando su tía recuerda a la DINA y le dice: “Pero, yo estuve ahí”, con sus ojos llenos de ilusión y orgullo (Figura 5).



Figura 5. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017).
Fotografía de Adriana en el Estadio Nacional de Chile, cuando
trabajaba como agente de la DINA.

En el caso de *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe decide incorporar su no reconocimiento por parte del padre biológico y la identidad de género como un hilo central del film. La narrativa no se basa en descubrir lo encubierto o negado, sino en lograr la aceptación paterna. El punto crítico es que su padre, machista, homofóbico y misógino, acepte su homosexualidad.

En cuanto a la temporalidad del relato, aunque ambos documentales se desarrollan en un tiempo presente, con algunas referencias al pasado, los eventos narrados en cada uno de ellos sitúan al espectador en un contexto histórico que, de manera inevitable, remite a los momentos más oscuros de la historia reciente de Chile. En *El pacto de Adriana*, la directora representa a la tercera generación que, a pesar de la distancia temporal, se ve confrontada con dos eventos vinculados a las memorias públicas de la dictadura: la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y el homenaje a Pinochet en el Teatro Caupolicán⁷. En ambos casos, la cámara de la directora subraya la distancia entre ella y los espacios que retrata, evidenciando su presencia en esos lugares, pero a la vez su falta de pertenencia a esos mundos. En el primer evento, se escucha el audio en tiempo real del bombardeo de La Moneda el 11 de septiembre de 1973, mientras las distintas generaciones presentes reaccionan con silencio y melancolía, transmitiendo una atmósfera de respeto, añoranza y evocación de los ausentes. En contraste, en el segundo evento, con un público también de diversas generaciones, el ambiente es eufórico, y se entonan cánticos despectivos hacia la izquierda, mientras se hacen gestos nazis en alabanza a la figura de Pinochet.

En *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe (quien es segunda generación de la dictadura) muestra cómo creció

7 https://elpais.com/internacional/2012/06/10/actualidad/1339342219_508856.html

sin su padre biológico. La búsqueda de respuestas sobre esta ausencia se convierte en el impulso de esta historia. La película inicia con una imagen impactante: la grabación de un policía agrediendo a menores de edad en el emblemático colegio llamado Instituto Nacional, en pleno estallido social del año 2019 en Chile⁸. En medio de este contexto de lucha social, el director conecta la violencia del Estado en el presente con los crímenes de su propio padre en el pasado (Figura 6). Este arranque permite entender que, pese al paso del tiempo, los métodos de represión estatal y la estructura militar que perpetró los crímenes durante la dictadura sigue intacta y, que los mismos individuos que educan a los nuevos cadetes fueron, en su mayoría, responsables de atrocidades aún impunes. La propuesta del director avanza a través de su participación en las marchas, inicialmente acompañado de Isolda, descendiente de una víctima del padre, quien más adelante tiene un rol secundario en el documental. La película culmina también en las protestas, pero esta vez caminando con el colectivo *Historias Desobedientes Chile*, evidenciando un proceso simbólico de confrontación con la herencia de su progenitor.



Figura 6. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). En medio del estallido social de 2019 en Chile, el director se presenta como el hijo de un asesino.

Por medio de la inclusión de estos eventos, ambos documentales exponen la existencia de un estancamiento social en Chile, un país que, aunque transitó hacia la democracia, ha dejado sin resolver aspectos cruciales de lo sucedido. Es decir, sin un profundo y amplio trabajo de memoria que permitiera esclarecer la verdad, reparar a las víctimas y juzgar a los responsables. A su vez, muestran cómo el modelo económico y social neoliberal impuesto durante la dictadura permanece vigente, sin cambios sustanciales. El negacionismo y el silencio del pasado continúan siendo factores predominantes, que reflejan los fracasos de la transición hacia la democracia, la polarización social y política, y una justicia fallida.

De manera alineada con lo que plantea Rothberg, la implicación de los realizadores nos permite seguir pensando sobre por qué la violencia, la dominación y la explotación aún son posibles, no porque un grupo restringido de individuos maligno continúe perpetrando crímenes atroces, sino porque la mayoría de las personas niegan, desvían la mirada o simplemente aceptan los beneficios.

La impunidad se evidencia en el caso de Pepe, cuando comenzó a buscar a su padre biológico y no encontró nada por ningún lado, justamente por la borradura de la responsabilidad de su padre Rodrigo Alexe Retamal Martínez. Retamal fue condenado en 2007 por el homicidio de seis militantes comunistas en 1973, pero no cumplió la pena porque la causa fue amnistiada. Pepe, por medio de un amigo periodista, pudo conocer esta trayectoria criminal. Le tomó dos años decidir tomar contacto con él, ya sabiendo de su participación en la represión durante el terrorismo de Estado:

8 <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>

Busqué en las páginas amarillas. Busqué en internet. No estaba por ningún lado. ¡Qué raro!, me decía. Me parecía muy extraño. No lo encontré hasta que un amigo, también documentalista, lo ubicó. Y ahí me di cuenta de que no lo encontraba porque en realidad era un militar sometido a proceso, condenado a doce años de prisión y amnistiado por los crímenes. En Chile, los militares en esas condiciones tienen sus antecedentes borrados para que la gente no los *fune*. La *funa* es el nombre que reciben aquí los escraches a las casas. Por eso no lo encontraba. Hasta que mi amigo me pasó una carpeta con sus antecedentes. Allí vi que en el mismo minuto en el que había sido condenado se le aplicó la amnistía, una ley que en Chile condona las penas de los militares que participaron de la dictadura desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de septiembre de 1980. [Esto para mí fue terrible]. Lo primero que me pasó es que no quise conocer a mi papá. Darle cuenta de que mi padre era un genocida, me generó eso: no quiero conocerlo. "He vivido súper bien toda la vida sin saber esta historia. No la quiero"⁹.

En estas películas existe otro punto en común: la figura de la madre aparece como mentora o aliada de los protagonistas. Ellas tienen el rol de apoyar incondicionalmente a los realizadores, independientemente de su lazo afectivo con la figura del perpetrador, su ideología política o circunstancias pasadas.

En *El pacto de Adriana*, la directora creció sin su madre biológica, un vacío que, aunque no se aborda explícitamente en la película, se refleja en su percepción de que todas las mujeres de su familia asumieron roles maternos sin cumplir completamente con esa función. En este contexto, la figura de Francia, su abuela/madre, se erige como el catalizador de los diálogos más profundos y transformadores de la obra. Francia, una mujer de derecha, pinochetista y estrechamente vinculada a su hermana Adriana, la antagonista de la película, representa el peso de una tradición ideológica que marca a la familia. Sin embargo, al ser testigo de los descubrimientos que realiza su nieta biológica/hija de crianza, Francia se ve forzada a cuestionar el camino seguido por su hermana Adriana.

A lo largo del documental, Francia experimenta una evolución que la lleva a distanciarse de sus ideales políticos, reconociendo la necesidad de asumir una postura ética frente a los sucesos ocurridos. Su transformación culmina en un apoyo crucial a la obra, a pesar de las dolorosas consecuencias que esta decisión tendrá en el seno familiar. De este modo, Francia, al optar por la verdad respecto a los crímenes cometidos por su hermana, presenta un dilema intergeneracional y político que atraviesa la película. Su figura refleja el poder de la memoria y la responsabilidad ética en la transmisión del pasado. Un aspecto clave que expone la película a través de los diálogos entre Francia y Lissette es que, en términos generacionales, la transmisión de memorias no es sólo un diálogo de arriba hacia abajo, sino también de abajo hacia arriba. En este caso, la tercera generación interpela a la primera respecto a sus acciones pasadas y a su posicionamiento ético en el presente. En el caso de Francia, esta interpelación por parte de su hija/nieta es escuchada e incorporada de manera intersubjetiva en un esquema de valores humanos que se sobrepone a la ideología política dominante en la familia (Figura 7).



Figura 7. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017). La directora habla por primera vez con su madre de crianza sobre la captura de Adriana, la hermana menor de ella.

9 <https://www.elcohetéalaluna.com/hijo-legitimo-abandonado-padre-genocida/>

En *Bastardo, la herencia de un genocida*, la ausencia de la figura paterna constituye un elemento central en la narrativa del director. Pepe decide confrontar a su madre por la escasa información que posee sobre su progenitor (Figura 8). Así descubre que, su madre desempeñó la maternidad en solitario por el tabú social de tener un hijo considerado “ilegítimo”, en un contexto sociohistórico determinado. Incluso, se casó con un desconocido para darle un apellido. A lo largo de la película, el director desentraña, no sólo el pasado de su padre biológico, sino también el de su madre. Pues, a una mujer de derecha como ella, le resulta doloroso que su hijo tenga que conocer la verdad de ciertos hechos históricos, lo cual representa un desafío para sus propias creencias. No obstante, Pepe le aclara que conocer su historia es parte esencial del proceso de sanación, lo que pone de manifiesto la dimensión terapéutica de la memoria en este relato.

La madre de Pepe, quien durante toda su vida hizo lo posible para proteger a su hijo, desempeña un rol de apoyo incondicional durante el film. Lo acompaña tanto a marchas a favor de los derechos de la comunidad LGBTQ, como a la exposición de una obra de teatro en un contenedor de memoria y un examen de ADN, al que Pepe se somete luego de ser desheredado por el padre debido a su identidad sexual. Estos gestos simbólicos revelan una relación de profunda lealtad y amor inquebrantable, que contrasta con la figura del padre, no sólo como un hombre fascista, autoritario y homofóbico, sino también como un individuo marcado por el machismo, que abandona a parejas e hijos. A través de esta confrontación con la figura de su padre, Pepe fundamenta que dicha figura también es la representación de un patriarcado pernicioso, cuyas estructuras y valores siguen marcando profundamente las dinámicas familiares en nuestras sociedades.



Figura 8. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). El director le pregunta a su madre quién es realmente su padre biológico.

En ambas películas, además, se recurre al recurso audiovisual del archivo familiar, utilizando videos y fotos para explorar momentos de la infancia, ausencias y dolores silenciados dentro del ámbito familiar. En *Bastardo, la herencia de un genocida*, los archivos sirven para revivir empáticamente la vida de la madre del director; cuando Pepe se va a Europa para vivir su homosexualidad plenamente; y los momentos familiares y con amigos que revelan un entorno amoroso en el que creció a pesar de la ausencia de su padre biológico. El punto de inflexión se produce cuando las imágenes de la infancia son utilizadas, no solo para rememorar, sino para provocar una respuesta cuando se las presenta al padre. En este contexto, las imágenes adquieren otro significado: en lugar de ser meramente un recuerdo, se convierten en un vehículo para remover la culpa y de manera implícita, reclamar una falta de presencia y afecto.

Si bien *Bastardo, la herencia de un genocida* se construye mayoritariamente a partir del material de archivo personal del director, al inicio se inserta una imagen icónica, el bombardeo a La Moneda en el golpe de Estado de

1973, cuya inclusión fue solicitada por los productores europeos para proporcionar un contexto histórico al público internacional. Además, se exponen los retratos de víctimas directas de su padre biológico. Más allá de la inclusión de estas fotografías o videos de archivo histórico, predominan las imágenes del presente y del archivo visual familiar.

Por su parte, *El pacto de Adriana* comienza con un video familiar de un cumpleaños y una boda, con el fin de situar al espectador en la vida de Lissette, el entorno y su vínculo con su tía Adriana, su ídolo de la infancia. A lo largo del documental, las imágenes fotográficas tienen un tratamiento fragmentado, difuso y errático, que simula la naturaleza de la memoria, que siempre es selectiva. Las fotografías de eventos familiares se mezclan con imágenes de la participación de Adriana en la policía secreta de la dictadura chilena, superponiendo la imagen de una familia aparentemente feliz con la de un contexto oscuro y violento. Dichas fotos habitan un mismo álbum familiar (Figura 9).



Figura 9. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017).
Fotografía de Adriana junto a un militar del ejército español, durante un viaje organizado por la DINA.

En cuanto al uso de material extra de archivo, en la película de Lissette se utilizó una entrevista que le hicieron a Adriana en un canal de televisión de Australia, donde ella justifica la tortura y donde las víctimas le hacen una “funa” o juzgamiento social frente a su apartamento, cuyo material se consiguió por Internet¹⁰. Dichos momentos se utilizaron en la película para poner en contexto el carácter público de la figura de su tía y la polémica existente a nivel social. Con respecto al material histórico relacionado con la dictadura, *El pacto de Adriana* opta por no incluir imágenes en video de esa época. Esta decisión, tanto estética como ética, es explicada por la directora, quien considera que muchas de estas imágenes pertenecen a la narrativa de las películas de las víctimas y siente que no le corresponde a ella utilizarlas. Lissette, en cambio, procura privilegiar la experiencia subjetiva en el presente, a través de imágenes familiares y las de otros actos públicos, como los mencionados anteriormente.

Ambas películas transitan por territorios complejos a nivel familiar, social y político, lo que les otorga una carga emocional y ética considerable. En este sentido, cada uno de los acercamientos de los cineastas hacia “el otro lado” o a los descendientes de las víctimas, se convierte en un terreno fértil y delicado, especialmente en un país como Chile, donde la justicia por crímenes de la dictadura aún está en gran parte pendiente. En la cinematografía nacional ya se han hecho películas que presentan a victimarios o perpetradores de violaciones a los derechos humanos, que también pueden ser pensados de cierta manera como víctimas de la dictadura, ya sea por la edad en la que fueron reclutados o, por su colaboración bajo tortura. Por ejemplo, este es el caso de *El mocito*¹¹ (*Marcela Said y Jean de Certeau, 2011*), *La*

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=etiAMMn8YZI&t=4s>

¹¹ *El Mocito* presenta un retrato psicológico de un hombre destruido por su pasado, Jorgelino, quien tenía dieciséis años cuando llegó a trabajar de asistente a la casa de Manuel Contreras, jefe de la DINA. Más tarde formó parte del servicio doméstico del cuartel

*flaca Alejandra*¹² (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994) y *El Color del Camaleón* (Andrés Lübbert, 2017)¹³. Sin embargo, en las obras que se analizan en este artículo, los personajes antagónicos, a pesar de su cercanía con el pasado represivo, no muestran arrepentimiento ni han contribuido a la verdad, lo que hace que estas obras sean particulares con relación a los referentes chilenos.

La complejidad aumenta aún más cuando se analiza el respectivo acercamiento a las víctimas y sobrevivientes de la dictadura en las dos películas. En el proceso de investigación de *El pacto de Adriana*, Lissette Orozco tuvo un encuentro con Lorena Pizarro, actual diputada de la república y líder de la agrupación de Detenidos Desaparecidos, quien accedió a concederle una entrevista. Aunque esta conversación no forma parte del corte final del documental, se abordan temas cruciales, como la extradición de Adriana Rivas y los pactos de silencio que Pizarro describe como una “operación de encubrimiento institucional”¹⁴. A pesar de que este rodaje se llevó a cabo en un ambiente de armonía, el primer encuentro entre Lissette y Pizarro estuvo marcado por una tensión palpable, especialmente cuando Lissette fue recibida con la pregunta: “¿Qué se siente ser familiar de un asesino?”, lo que generó en ella un disgusto que optó por callar, por respeto a la historia familiar de la entrevistada. Además, Lissette intentó contactar a Estela Ortiz y Viviana Díaz, hijas de víctimas de su tía, pero ellas, de manera respetuosa, se negaron a participar en el documental. En ese momento, además, Adriana Rivas estaba prófuga de la justicia. Como resultado, la película se centró exclusivamente en el espacio íntimo y público de la familia de Rivas y la directora, sin poder adentrarse en las vivencias de las víctimas o sus descendientes.

Por otro lado, en *Bastardo, la herencia de un genocida*, Pepe Rovano se enfrenta a un dilema ético similar, pero con una implicación más directa en su vida personal. Al regresar a Chile, Pepe retoma su militancia por los derechos humanos y cruza un terreno pantanoso, al involucrarse en proyectos de memoria con los descendientes de las víctimas. Pepe participa en una obra de teatro con Isolda Torres, la hija de Berta Manríquez, sobreviviente de la

Simón Bolívar, donde se exterminó a la cúpula del Partido Comunista. “El mocito” servía café en plena sesión de tortura, empaquetaba los cuerpos ya inertes de las personas asesinadas y las cargaba a los cofres de los autos. En el film se puede ver a un hombre que participó de los crímenes de la dictadura militar y que progresivamente toma conciencia y comienza una búsqueda desesperada de perdón y redención.

12 El documental registra la larga conversación entre Carmen Castillo y Marcia Merino, más conocida como “La Flaca Alejandra”, ex dirigente de una célula del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) a quien la DINA consiguió transformar en colaboradora a través de la tortura. Ella delató, entre otras personas, a Miguel Enríquez y a Carmen Castillo (en esa época embarazada de un niño que moriría recién nacido). En 1992, Castillo vuelve a Chile para rodar este documental justo cuando Marcia Merino (liberada de la cárcel siete meses antes) se presenta en tribunales para acusar a sus viejos captores y jefes de la DINA. Esta decisión representa un grave riesgo para Merino, pero será una importantísima contribución a la memoria histórica y al conocimiento de lo que representó formar parte de la DINA. <https://lapesadilladenanook.org/5-catastrofes-de-lo-real/cineastas-chilenas-memorias-de-una-tragedialissette-orozco/>

13 Lübbert hace un retrato psicológico de su padre (Jorge), y junto a él se embarca en indagar sobre su pasado. Durante la dictadura de Pinochet, Jorge se convirtió en un instrumento de los servicios secretos chilenos, quienes lo forzaron a trabajar para ellos de una forma extremadamente violenta. Un grupo de la Central Nacional de Información (CNI) entrenaba forzosamente a civiles (y militares) para convertirlos en asesinos. Mediante torturas y amenazas, físicas y psicológicas, buscaba hacerles “perder toda referencia moral” para convertirlos en “salvajes” capaces de recibir y dar violencia. Finalmente, Jorge logra escapar de Chile a Berlín, donde la Stasi, policía secreta de la República Democrática Alemana (RDA), lo toma por un agente secreto chileno.

14 <https://www.youtube.com/watch?v=NpErhs6hdMw>

dictadura, cuyo esposo Faruk Aguad, fue asesinado. Juntos, también participaron en la creación de una obra de teatro llamada “Et sorores”, presentada en el Festival de Teatro Container de Valparaíso en el año 2019¹⁵. La obra se realizó dentro de un container, y como parte de las escenografías se creó un “contenedor de memoria”. También asistieron a las marchas del estallido social y, aparte de la película, realizaron una intervención artística en Punta Peuco, el lujoso centro penitenciario donde están los pocos criminales de lesa humanidad que cumplen condena por violaciones a los derechos humanos en Chile. No obstante, al igual que Lissette, Pepe enfrenta la complejidad de gestionar el encuentro con los descendientes de las víctimas para su película. En su primer encuentro con ellos, Pepe no reveló su identidad como hijo de un perpetrador pues, aunque comparte el ADN con el Coronel retirado de Carabineros, nunca ha sentido que él sea su padre. Este dilema, que Pepe resuelve de manera explícita en la película, lo enfrenta con Isolda, a quien le cuenta la verdad mostrándole todas las evidencias de su progenitor genocida (Figura 10). Sin embargo, este acto se complejiza porque su madre Berta muere inesperadamente, sin llegar a conocer la verdad respecto a los orígenes biológicos de Pepe. Esta revelación, que ocurre frente a las cámaras, se convierte en un acto de valentía y a la vez, deja una sensación amarga, casi de traición de cara a las víctimas. Para el director era necesario ser honesto respecto a su propio proceso personal de búsqueda de un padre y con el público. Expone este error y se reivindica, dejando en claro las dificultades éticas que existen cuando hay heridas personales e históricas que aún están abiertas.

En ambos casos, los encuentros con los descendientes de las víctimas son procesos complejos y cargados de tensiones, ya que los cineastas no solo deben lidiar con el peso del legado familiar, sino también con el dolor, la rabia y la frustración de las víctimas, cuando ellas no han alcanzado el esclarecimiento de la verdad ni la reparación en Chile.



Figura 10. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). El director le confiesa a Isolda que él es el hijo del asesino de su padre.

3. El montaje como proceso fundamental y crítico

La sala de montaje en el género documental se configura como un espacio clave para la toma de decisiones del director, quien, en colaboración con el montajista, da forma a la narrativa final de la obra. En el caso de los documentales en primera persona, este proceso se ve enriquecido por la intervención de un asesor narrativo, y en ciertos casos, también se involucra un asesor jurídico, con el fin de garantizar la coherencia temática y la legalidad del contenido.

15 Isolda Torres Manríquez es actriz y dramaturga. Su compañía se llama Teatro Urgente Delirio, con una importante trayectoria en investigación en el campo de la memoria. En la obra realizada con Pepe Rovano, tres hombres de tres generaciones distintas se enfrentan como ejercicio reparador desde lo testimonial. Un hombre de 46 años, el hijo de su compañero y el hijo de quién mató a su padre. Los testimonios hablan sobre nuevas masculinidades hasta que finalmente aparece el relato en primera persona, acerca de quiénes son en realidad, y donde se devela la historia del hijo del genocida. <https://www.youtube.com/watch?v=RzQh9bKJLA4>

El pacto de Adriana se erige como un proceso humano y cinematográfico que, en la sala de montaje, condensa cinco años de registro. La montajista Melisa Miranda, construye la narrativa con una estructura lineal y cronológica, adoptando un tono de *thriller* psicológico que acompaña a la protagonista en su viaje desde la ingenuidad respecto al pasado de su tía, hasta su decisión de ser fiel a sus principios éticos como sujeto implicado en la historia de su país. Este proceso supone la confrontación de la negación o evasión de su tía respecto a su participación en graves violaciones a los derechos humanos y la revelación de las capas de sentidos contradictorias que la rodean.

En el corte final, incluso, se incorpora la figura de la bisabuela, cuyo proceso de demencia senil se convierte en una poderosa metáfora de la pérdida de memoria de la nación chilena. Durante esta fase, la producción recibió asesoría legal, lo que llevó a la decisión de ocultar los rostros de familiares que no deseaban participar, con el fin de evitar posibles demandas. A su vez, se incorporaron los rostros de las ex agentes de la DINA, Celinda Aspe, Berta Jiménez, Gladys Calderón y Teresa Navarro, quienes actualmente cumplen condena por delitos graves como secuestro calificado, secuestro simple y homicidio¹⁶.



Figura 11. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017).

Fotografía de las compañeras de Adriana en la DINA durante un festejo en Chile.

Inicialmente, el rodaje con estas ex agentes iba a tener lugar en el restaurante Lili Marleen en Santiago¹⁷, un espacio de connotaciones fascistas, donde se acordó no mostrar rostros completos, sino sólo detalles de las protagonistas y del lugar, incluyendo una maqueta a escala del funeral de Pinochet. El acuerdo establecía que sus testimonios serían utilizados de manera fiel, bajo la condición de que pudieran visualizar la película antes de su estreno. Sin embargo, un día antes de la filmación, las mujeres cancelaron su participación, sugiriendo que sus abogados les habían recomendado no aparecer, y reafirmaron hasta el final su inocencia en las acusaciones, alineándose con el mismo discurso de Adriana. Como consecuencia de esta situación, en el documental se utilizan esas llamadas telefónicas y las fotografías de las mujeres en su juventud cuando trabajaban en la DINA y que Adriana le proporcionó a su sobrina (Figura 11). De esta forma, capturando en detalles sus rostros y con un audio ambiente de esos espacios, se revive el pasado sobre las voces de un presente paranoico, lleno de inseguridades, miedos y de desconfianza.

En relación con la música, la conocida cantante Ana Tijoux aceptó la propuesta de la directora para componer un

¹⁶ <https://radio.uchile.cl/2023/06/23/fallo-historico-corte-suprema-condena-a-37-exagentes-de-la-dina-por-secuestro-y-homicidio-de-segunda-directiva-clandestina-del-pc/>

¹⁷ <https://cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/conocido-restaurant-pinochetista-anuncio-su-cierre-por-seguridad/2019-11-11/175918.html>

tema original para los créditos, titulado “Caer”¹⁸. Esta colaboración estuvo precedida por una conversación profunda y matizada, ya que Tijoux es hija de exiliados y sobrevivientes de la dictadura. Inicialmente, la cantante expresó dudas sobre participar, pues deseaba ver la película y discutirla con sus padres antes de comprometerse. Tras su aceptación, propuso centrarse en la sensación de la caída del héroe y en el dolor que provoca la desilusión de un ser amado. A través de un audio enviado por WhatsApp, Tijoux compartió las primeras líneas de la composición, acompañadas de un piano, una propuesta que conmovió profundamente a la directora. La canción, minimalista en su forma, pero valiosa en su contenido poético ya que contribuye a cerrar la obra, ayudando al espectador a procesar la amarga sensación que deja la película.

El momento culminante del montaje se produce durante la creación de la voz *over* para las últimas secuencias del documental. La directora, al visionar el producto final, se quiebra emocionalmente ante la revelación de una verdad ineludible: a pesar de sus esfuerzos por proteger a su tía, la compleja verdad traspasa la pantalla de cine.



Figura 12. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017).
Conversación por Skype entre la directora y su tía, quien la manipula y menoscaba de manera desesperada ante las dudas de Lisette.

Estas decisiones narrativas y estéticas, trajeron consigo repercusiones personales que fueron significativas: se fracturaron los lazos afectivos con su tía (Figura 12), y la directora enfrentó la ira de varios miembros de su familia extendida. Su abuela/madre, aliada con la directora en el proyecto, recibió severas críticas por permitir la exposición de la familia. A pesar de ello, la película tuvo una exitosa recepción por parte del público y recibió numerosos

reconocimientos a nivel mundial¹⁹, entre esos, el Premio de La Paz en el Festival Internacional de Cine de Berlín 2017. En la actualidad, la directora continúa defendiendo su compromiso con el esclarecimiento de la verdad como activista del colectivo *Historias Desobedientes* de Chile. También aboga abiertamente por la extradición de su tía, buscando que esta sea llevada ante la justicia chilena por los crímenes que cometió.

En el caso del proceso de montaje de *Bastardo, la herencia de un genocida*, el reto principal fue condensar más de una década de registros cargados de giros dramáticos que vivió el director en distintas etapas de su vida. Lisette Orozco acompañó a Pepe en la asesoría de guion y el editor principal fue Juan Murillo. Una de las decisiones clave fue contextualizar la narrativa en el presente, dado que el estallido social otorgaba un carácter de urgencia y relevancia contemporánea a una historia que interroga tanto el pasado individual como el colectivo, en términos históricos. La película plantea cuestiones incómodas y provoca reflexiones que fueron debatidas durante la realización, tales

18 <https://www.youtube.com/watch?v=mUFcGI7B5MY>

19 <https://salmonproducciones.com/el-pacto-de-adriana/>

como: ¿Es aceptable para la sociedad chilena mostrar a un victimario feliz en pantalla? ¿Pepe debería desear tener un padre, pese al oscuro pasado de éste? ¿Cuál es el aporte de exponer la identidad de género del director? ¿Es legítimo reclamar la herencia de un padre genocida? ¿Es necesario visibilizar los dilemas éticos del director en la película?

Un aspecto fundamental en la evolución de la historia es la transformación personal de Pepe quien, a lo largo del proceso, adoptó una postura definida, reflejada desde el mismo título del film, y por su participación como uno de los fundadores del colectivo *Historias Desobedientes Chile*. Era un hecho evidente que su padre gozaba de impunidad, y que su presencia en la pantalla generaría incomodidad y rechazo. Incluso, se cuestionaba por la potencial revictimización de quienes habían sufrido la dictadura. Por ello, se tomaron decisiones cruciales, como la eliminación de la voz de la madre del genocida, abuela biológica de Pepe, cuyo testimonio humanizaba la figura del perpetrador y al nieto anhelado. También se decidió omitir a los nietos del genocida para proteger su identidad. Una de las escenas más controversiales de la mitad de la película es cuando lo despojan de la herencia paterna. Para Pepe, la inclusión de este hecho constituye un gesto simbólico. No se trata de una lucha por dinero, sino por la reivindicación de la identidad y el reconocimiento en un legado de rechazos, algo que el director no iba a permitir.

La inclusión de esta escena, no obstante, generó desconfianza entre el público que vio la película, pues se tiende a interpretar que la búsqueda del padre biológico estuvo guiada por el interés económico y que no hay un verdadero rechazo político a los crímenes de su padre. Todo ello a pesar del propio posicionamiento político del director respecto al pasado dictatorial. De hecho, Pepe entregó documentos, entrevistas y objetos de su padre a los tribunales de Chile (Figura 13), lo que resultó en la reapertura de causas prescritas y amnistiadas, y permitió aportar nuevos antecedentes condenatorios. Sin embargo, esta acción fue excluida de la película para evitar que el director fuera idealizado como un héroe, y en su lugar se enfatizó el homenaje final a las víctimas de la dictadura.



Figura 13. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Imagen de diversos objetos de la DINA, herencia del padre biológico del director.

En cuanto a las consecuencias personales de estas decisiones, la familia del padre bloqueó el vínculo con Pepe, sobre todo cuando conocieron el objetivo del documental. Asimismo, la decisión de incluir una secuencia en la que el director no alcanza a contarle a Berta de quién es hijo, fue objeto de crítica interna, a pesar de que el documental está dedicado a su memoria. Pepe reconoce que fue éticamente incorrecto, por esto decidió exponer esta contradicción ante el público para transparentar lo difíciles que son estos procesos en un país como Chile. Sin embargo, al momento del visionado final de la película, cuando las familias de las víctimas fueron invitadas para discutirla, ellas no asistieron. Esto provocó malestar en el proceso de distribución de la obra, desde su estreno en El Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) en 2023, se difundió una versión maliciosa de la película que desencadenó un fuerte hostigamiento hacia el director.

4. Repercusiones sociales de la película

Las películas de Lissette y Pepe, junto a otras producciones culturales del colectivo *Historias Desobedientes*, nos permiten aproximarnos a lo que sucede en los núcleos cercanos al perpetrador, la red de relaciones sociales en las que está inserto, la constitución de grupos de partidarios o adeptos, la disposición de sus relaciones de parentesco y las representaciones en torno a sus acciones criminales y su legado intergeneracional, lo que hasta muy recientemente había sido escasamente estudiado (Verdery, 2004; Garibian, 2016; Jara, 2019; Ferré y Ferré & Bravo, 2020; Lazzara, 2020; Guglielmucci, 2020; Peller, 2021, 2022a y 2022b; Estay & Uribe, 2022; Sosa & Page, 2023; Uribe Otaíza, 2023; Ros Maturro, 2025). Más allá de este significativo aporte, es importante comprender cómo los dispositivos narrativos y estéticos utilizados para componer los documentales autobiográficos han tenido impactos diferenciados en la recepción por parte del público. Dicha recepción ha estado guiada por valores morales asociados a la manifestación de ciertos sentimientos y actitudes respecto a la figura del perpetrador y la propia figura del descendiente. Es decir, percepciones moralizadas sobre cómo ellos presentan su vínculo con el familiar perpetrador, y cómo asumen una responsabilidad que no es propia, pero que se supone como parte de un legado consanguíneo.

Las películas de ambos directores tuvieron repercusiones diversas en Chile y en el exterior (Figura 14). Algunas de estas repercusiones sociales, políticas y culturales se articulan con las propias decisiones estéticas y políticas tomadas por ellos durante la realización, y con su implicación subjetiva. A continuación, exploramos cómo las decisiones asumidas frente a los dilemas éticos enfrentados durante la filmación y montaje generan distintas reacciones por parte de las víctimas y otros actores.



Figura 14. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017).
Entrevista al periodista Javier Rebolledo, autor del libro *La danza de los cuervos. El mocito y el destino final de los detenidos desaparecidos*.

Desde el título de la película *–Bastardo, la herencia de un genocida–* Pepe enuncia su punto de vista y se presenta como un “desobediente”. Pero, en la película hay puntos que pueden resultar incómodos. Como ya expusimos previamente, Pepe invitó a las víctimas de su padre a ver un corte la película (antes de que saliera en cartelera), pero ellas decidieron no asistir. De acuerdo con las víctimas que vieron el film, hay varios puntos que consideran “intolerables”. Algunos de ellos son: “haber querido conocer a su padre a pesar de saber que es un asesino”, “no haberles dicho a las víctimas que era hijo de Retamal antes de interactuar y filmarse con ellas”, y “realizar una demanda para tener la herencia de padre”.

En términos de las imágenes utilizadas en la obra, a su vez, a las víctimas les resulta muy difícil ver a un represor feliz y que niega lo que hizo frente a la cámara. En medio de una fiesta se muestra a un hombre poderoso y agasajado, que no manifiesta remordimiento, vergüenza ni culpa por los crímenes que cometió. A la impunidad jurídica se le suma la impunidad social, lo que despierta una fuerte indignación.

Pepe, a pesar de no ser responsable de los crímenes de su padre, se vio sometido a amenazas y campañas de desprestigio, y fue tildado de “impostor”, incluso por parte de aquellos que no habían visto el filme. Exigieron la salida de su trabajo en la dirección del sitio de memoria de Rocas de Santo Domingo. Estas acciones de repudio son un reflejo de la falta de castigo hacia su padre biológico, quien en la película se muestra llevando una vida apacible, con ciertos lujos y reconocimiento social por parte de diferentes personas, incluso, muriendo con honores. Esto impulsó a Pepe a preguntarse si el “ser familiar de víctima da derecho a ejercer violencias sobre otros cuerpos”, si “el dolor de un familiar de una víctima es razón suficiente para justificar intimidaciones contra los hijos de los criminales”, y si “los descendientes de genocidas deben ser condenados por la sangre, sin importar lo que digan o rechacen”.



Figura 15. Screenshot de *Bastardo, la herencia de un genocida* (Pepe Rovano, 2023). Fotografía del primer encuentro del colectivo internacional *Historias Desobedientes* en el Cerro San Cristóbal, Chile, septiembre de 2019.

La película *El Pacto de Adriana* tuvo una recepción distinta por parte del público. La empatía con la directora ocurre principalmente por la ingenuidad e ignorancia que Lissette expone desde un inicio respecto a los crímenes de su tía, reforzada por la joven edad en la cual empezó a grabar y, sobre todo, porque finalmente se enfrenta a Adriana. Como dice Lazzara, “Orozco opta, en un sentido más radical, por romper plenamente con los pactos de silencio y el mito familiar” (2020, 239). Lissette recibió muchos comentarios positivos, incluso una mujer en Chile le dijo: “yo soy hija de un detenido desaparecido. ¿Te puedo abrazar?”²⁰. Pero, ella también vivió situaciones incómodas en algunos coloquios. Por ejemplo, en Estocolmo, se le acercaron personas al final de la función con fotos de personas detenidas-desaparecidas y le preguntaron a Lissette si su tía le había hablado de ellos. En el estreno de su película en Argentina, una señora mayor le gritó: “Por qué dejás una sensación de duda, si no hay ninguna duda de lo que ocurrió en Chile”.

Hay dos cuestiones centrales que destacamos en estas repercusiones por parte del público. Una tiene que ver con cómo se muestra el “rostro del victimario” y del “negacionismo”. En el caso de la película de Pepe se muestra a un perpetrador seguro de sí mismo e impune, un símbolo triunfante del patriarcado. Además, deja el sabor amargo de la búsqueda de su afecto y reconocimiento como hijo legítimo. En la película de Lissette, en cambio, se ve a una persona acorralada y desesperada por negar lo que ya no se puede ocultar. De manera íntima, nos ofrece una visión de cómo su tía, en tanto colaboradora y perpetradora de la dictadura, se construye discursivamente a sí misma en su propio círculo familiar, incluso frente a otras perpetradoras con las que trabajó y que también están siendo procesadas por la justicia chilena.

20 <https://www.cooperativa.cl/noticias/magazine/cine/documentales/directora-del-alabado-documental-el-pacto-de-adriana-este-es-un/2017-10-11/170916.html>

Otro tema central en la recepción diferenciada de ambas películas, lo cual se asocia a las emociones que aparecen en los relatos de los hijos o nietos desobedientes. Peller identifica que una de las más recurrentes es la vergüenza. Esta emoción puede ser entendida como un sentimiento, pero sobre todo como parte de un sistema de actitudes que tienen una manifestación explícita (como el sonrojarse, pedir disculpas, etc.). Mariela Peller la define de la siguiente manera, para el caso de las mujeres que integran el colectivo *Historias Desobedientes* en Argentina:

Se trata de una vergüenza que se pega al sujeto por un acto cometido por otro y no por sí mismo. Ese otro no es cualquier otro. Es un otro al que las une la sangre y de quien descienden. Esa filiación a un sujeto criminal para la sociedad hace que las hijas sientan vergüenza. No se trata de una vergüenza heredada que se desplaza de una generación a otra, reproduciéndose, sino que la vergüenza aparece en la segunda generación porque no estuvo ni está presente en la primera. Los padres no sintieron ni sienten vergüenza (2022, 140).

Es frente al no arrepentimiento de los perpetradores, la vergüenza alcanza a la descendencia. En el caso de la búsqueda de Lissette, la experiencia vergonzante aflora en el instante en el cual comienza a saber acerca de los actos criminales realizados por su tía y experimenta el peso de la mirada social sobre ella. Por ejemplo, cuando la justicia pide su captura y Adriana se fuga a Australia, o cuando en la película interpela a su tía, preguntándole: “¿Por qué justificaste la tortura? Aquí y en la Quebrada del Ají eso es inhumano”. En este caso de desobediencia, así como en los que Peller analiza en Argentina,

la vergüenza actúa posibilitando el pasaje desde el ámbito de los valores y las lealtades familiares-militares hacia la asunción de una responsabilidad ética respecto de la memoria, los derechos humanos y la justicia. En otras palabras, la vergüenza favorece el reconocimiento de una posición de implicación, en tanto sujeto político (Peller 2022, 140).

Lazzara (2020) afirma que, la “pérdida de inocencia” de Orozco culmina en una apertura del yo hacia la dimensión pública de lo ético. Es decir, en una aceptación de la responsabilidad del yo frente al colectivo. El yo “implicado”, para el final del documental, ya no vive en la ilusión individualista, sino que reconoce que es necesario y correcto asumir el costo de decir la verdad frente a los demás y ante la sociedad. Asimismo, señala que, tanto en el plano figurativo como en el visual, en la película se ve a Lissette luchando hasta el final por emerger como sujeto ético, por liberarse de la sombra de la figura potente, manipuladora y autoritaria que le asalta verbal y emotivamente. En esta postura se evidencia un extrañamiento profundo de su tía y del legado familiar.

En el caso de *Bastardo, la herencia de un genocida* la lucha es por la aceptación como hijo legítimo y de su identidad sexual. Incluso, antes de encontrar a su padre biológico y entablar un vínculo con él, Pepe conoció sus crímenes. El camino de aproximación es inverso al de Lissette. No vuelve extraño lo familiar, sino que familiariza lo extraño. En vez de un proceso de distanciamiento, se da un proceso de demanda de una aproximación vincular. En vez de una ruptura, se da un proceso de “ir hacia el perpetrador”. Esta situación puede ser leída de manera ambigua y confusa por parte del público. La figura de Pepe y su posicionamiento ético y político quedan sumidos en un estado de duda. Su separación respecto al progenitor no queda marcada del todo como una decisión propia, sino como resultado del segundo rechazo del perpetrador. Su posición queda ubicada en un lugar ambiguo, o de impureza. Esta es una posición que se distancia del imaginario binario: estar del lado de las víctimas o del lado de los perpetradores, o de la tríada complementada con la categoría de espectadores.

La implicación invita justamente a pensar las zonas grises en las responsabilidades sociales y políticas, así como en los propios legados: los que recibimos, construimos y traspasamos a otras generaciones. La implicación, como destaca Rothberg, alberga múltiples figuras o posicionamientos, como la culpabilidad directa o la complicidad, hasta el rechazo absoluto. En el caso de Pepe, él no es cómplice de los crímenes de su padre biológico, pero la búsqueda de reconocimiento como hijo legítimo y la proximidad a su círculo social pareciera enturbiar su figura como sujeto implicado, ni cómplice ni potencial beneficiario. Su voz es muy difícil de escuchar y de aceptar como un posicionamiento coherente y justo hacia las víctimas. De ahí el fuerte rechazo que generó la película entre algunos sobrevivientes y familiares de víctimas de la dictadura, una reacción cuasi visceral.

5. Conclusiones

Las películas de Pepe Rovano y Lissette Orozco nos permiten reflexionar sobre los dilemas políticos, éticos y humanos que experimentan los descendientes de perpetradores de crímenes de lesa humanidad para posicionar su propia implicación subjetiva en la historia reciente. Pero, además, muestran cómo el cine funciona como una herramienta artística introspectiva que ayuda a elaborar la memoria familiar y social para trabajar en una reparación personal y, tal vez, colectiva (Figura 15).

De acuerdo con la literatura en torno la aparición testimonial más reciente de descendientes de perpetradores, Leonor Arfuch (2017) afirma que en el caso de los hijos que sí están dispuestos a mirar críticamente a sus progenitores, se trata de voces que nacen de un deseo de “construirse una identidad-otra, una que desdice inexorablemente toda posible marca de los genes para abrirse a una dimensión ética del sí mismo” (s.p.). Según Lazzara, en este tipo de obras documentales autobiográficas “se trata de formas (varias) de buscar y pensar la identidad propia y el lugar que el sujeto (autobiográfico-testimoniante) de la posmemoria ocupa en la historia familiar, nacional y generacional” (Lazzara, 2020, 234).

Estas aproximaciones académicas ponen el acento en la búsqueda de una voz propia, disidente de sus respectivos legados familiares, en tanto “sujetos implicados” de la historia de perpetración de crímenes de lesa humanidad (Rothberg, 2019). Como señala Lazzara respecto a *El pacto de Adriana*:

Frente al dilema de guardar silencio o hablar, los familiares de perpetradores y colaboradores (los sujetos implicados, en este caso) deben decidir cómo van a posicionarse respecto de pasados ominosos de los que no son directamente responsables, pero de los que sí son herederos sanguíneos directos. El sujeto implicado es, en este sentido, el que se encuentra metido en el dilema moral de asumir su implicación en un escenario o unas circunstancias que superan su propia agencia” (Lazzara, 2020, 236).

A lo largo de este texto, en esta misma línea de estudio, identificamos y caracterizamos con mayor profundidad etnográfica el proceso de toma de decisiones durante la realización y el montaje de ambas películas, resaltando de este modo la propia agencia de sus directores. Sus legados de sangre no los hacen a Lissette y a Pepe, sino que ellos convierten esos legados sanguíneos en un hecho significativo para componer su propio posicionamiento estético y político respecto a la memoria familiar e histórica. Ellos componen imágenes que toman posición respecto al pasado

dictatorial y a la fallida transición chilena. Además, tanto Rovano como Orozco, de maneras diferentes, exponen la estructura patriarcal de la sociedad chilena y la persistente inequidad económica. Es decir, no solo se refieren a los perpetradores, sino también a los beneficiarios estructurales de un régimen impuesto a punta de sangre. De este modo, dejan preguntas abiertas sobre la justicia social.

Este giro reciente de los estudios sociales de memoria en Latinoamérica hacia los perpetradores se relaciona con el trabajo que algunos de ellos están haciendo respecto a responsabilidades no propias, sino heredadas. Como reconoce Peller (2021, 3), las voces de las descendencias de perpetradores son voces incómodas, que tensionan las categorías de “víctimas”, “victimarios” y “cómplices”. Por esto mismo, nos interesó registrar cuál fue el proceso de recepción de ambas películas por parte de públicos diversos. Pero, sobre todo, por parte de sobrevivientes y familiares de las víctimas.

En el caso de *El pacto de Adriana*, Lissette tenía una relación afectiva con su tía que se rompió a partir del film y la exposición ante el público de que su querida Chany, Adriana Rivas, cometió crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, no es ella la que asume la voz objetiva de los hechos. Son terceros quienes aportan testimonios sobre los crímenes de su tía. Ella no hace un rol de juez, tampoco se hace cargo de la historia de Chile, pero sí de su proceso personal. Tal como dice al final de la obra:

Me es tan difícil volver a hablar sobre ella, ha pasado un año, no tenemos comunicación y yo no soy la misma. Reconstruí su imagen en este relato y nuestros lazos se fracturaron. Desde el dolor armo los fragmentos de mi memoria, el vínculo no se puede destruir, se va transformando y hoy vivo su duelo. Tomo conciencia de este rompe cabeza histórico, con más ganas de futuro que de pasado, el *puzzle* queda incompleto, pero mis posibilidades se agotaron, espero que esto sea el punto de partida para otros, quienes merecen encontrar esas piezas ocultas para sanar.

El pacto de Adriana explicita también la idea de que, aquello que no decimos sigue rondándonos, como fantasmas con los que nos acostumbramos a habitar (Figura 16). En un país en donde aún hay tanta justicia por hacer y hechos por conocer, este tipo de historias nos ayudan a mirarnos a la cara y reconocer que, como sociedad, tanto a nivel de Estado como a nivel familiar, tenemos aún mucho camino por recorrer para encontrar la verdad que nos permita mirarnos honestamente a los ojos para llorar nuestros dolores y sanar nuestras heridas²¹.



Figura 16. Screenshot de *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017). La madre mira el documental, mientras la directora reflexiona sobre su memoria fragmentada y el duelo por su tía.

21 <http://radio.uchile.cl/2017/10/08/el-pacto-de-adriana-el-mal-entre-nosotros/>

En el caso de *Bastardo, la herencia de un genocida*, a pesar de que él sale hacia la búsqueda de reconocimiento por parte de un progenitor perpetrador, comienza y termina defendiendo un pacto de desobediencia, no de silencio. Pepe cierra el film con la siguiente frase:

Así me uno a *Historias Desobedientes*, un colectivo internacional que reúne a hijos e hijas de genocidas que luchan por la memoria, la verdad y la justicia. Todas y todos hemos perdido a nuestras familias y la mayoría hemos sido desheredados por esta decisión. Apartados de todos nuestros derechos por desobedecer. Mi herencia será separarme de su legado de sangre para abrirme a la reparación. No con mi padre, ya lo intenté y fracasé. Pero, me sigo preguntando: ¿Qué heredé de él?, ¿Qué heredamos de la dictadura?, ¿Qué olvidamos?, y ¿Qué decidimos enfrentar?

Por medio de diferentes dispositivos narrativos, con mejor o peor receptividad por parte del público, estas propuestas desobedientes nos convocan a reflexionar sobre el manejo de nuestras herencias, el posicionamiento de los sujetos frente a la historia reciente y el compromiso con la transmisión responsable de la memoria a las generaciones futuras.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2017). Las otras infancias clandestinas. Web *Revista Anfibia*. Rescatado de: <https://www.revistaanfibia.com/las-otras-infancias-clandestinas/>
- Estay, V., & Uribe, R. (2022). (Po)ética de la desobediencia. Hijos de perpetradores por memoria, verdad y justicia. *Revista JILAR*, 28 (1), 38-52.
- Ferré y Ferré, M. J., & Bravo, H. A. (2020). *Los agujeros negros de la dictadura. Hijas e hijos de represores: un abordaje desde la clínica*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Garibian, S. (2016). *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- 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. <http://dx.doi.org/10.22380/2539472X.1045>
- Historias Desobedientes-Chile (2019). Declaración de Principios. *Historias Desobedientes-Chile. Hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Santiago de Chile. Rescatado de: <https://historiasdesobedienteschile.wordpress.com/>
- Jara, D. (2019). Rompiendo el pacto de silencio: representaciones culturales intergeneracionales en torno a perpetradores en la postdictadura chilena. En A. Ferrer & V. Sánchez Biosca (eds.), *El infierno de los perpetradores. Figuras y conceptos de las matanzas políticas* (pp. 177-190). Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. *Atenea*, 521, 231-248. <http://dx.doi.org/10.29393/at521-16fmjl10016>
- Peller, M. (2021). El género de la desobediencia: resistencias al legado familiar en las hijas de represores en Argentina. *Cuadernos del CILHA* 34, 1-26.
<https://doi.org/10.48162/rev.34.011>
- Peller, M. (2022a). Hijas desobedientes. Un uso justo de la vergüenza en la generación pos-perpetradores en la Argentina. En L. Anapio & C. Hammerschmidt (comp.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 131-149). Buenos Aires: Calas/Clasco.
- Peller, M. (2022b). Una memoria impura. Dilemas y potencias del testimonio de las hijas e hijos de represores en la posdictadura argentina. *RevIISE. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 20 (17), 149-161.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, USA: Stanford University Press.
- Ros Matturro, A. (2025). *Lecciones del giro perpetrador en América Latina (2010-2020)*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Sosa, C., & Page, P. (2023). On disobedient daughters of perpetrator fathers: "Transfilial" activisms across the Argentine human rights movement. *Memory Studies*, 16 (1), 51-65.
- Uribe Otaíza, R. (2023). Historias Desobedientes Chile: de los pactos de silencio a la denuncia de familiares de perpetradores en la posdictadura chilena. *Páginas*, 15 (37), 1-20.
- Verdery, K. (2004). *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*. Nueva York: Columbia University Press.

Reseñas curriculares

Lisette Orozco Ortiz es comunicadora audiovisual y guionista con más de diez años de experiencia en la industria cinematográfica, y Magíster en Realización Documental. Actualmente, cursa el Doctorado en Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, España. Ha sido docente universitaria en Chile, Colombia, México y Guatemala, donde ha contribuido al desarrollo de nuevas generaciones de profesionales en el ámbito audiovisual y artístico. Ha trabajado como investigadora en Derechos Humanos, abordando de manera profunda las complejidades sociales, y utilizando el cine de autor como medio de expresión.

Ana Guglielmucci Oliva es Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires y es Profesora principal del Programa de Antropología en la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario (UR), en Colombia. Asimismo, es investigadora adjunta del CONICET (UBA-ICA) y miembro del Grupo de Trabajo CLACSO “Memorias colectivas y prácticas de resistencia”. Sus intereses de investigación se enfocan en los activismos políticos y las políticas públicas de derechos humanos y memoria en Argentina, Colombia y Chile. Y en los procesos socio-técnicos de búsqueda, identificación y reintegración de personas desaparecidas a sus comunidades. Actualmente, investiga cómo desde las prácticas artísticas se exhiben las marcas y los efectos de la guerra en Colombia. Ha publicado los libros: *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre el terrorismo de Estado en la Argentina* (2013) y *Memorias desveladas. Prácticas y representaciones colectivas sobre el encierro por razones políticas* (2007), que ha ganado un premio INCAA para convertirse en base de una serie documental para la televisión pública argentina. Ha compilado, junto a Santiago Álvarez y Julio Spota, el libro *El proceso de paz de Colombia en la encrucijada* (2020) y, junto a Sigifredo Leal Guerrero, el libro *Vivir para contarlo. Violencias y memorias en América latina* (2015).



Imagen: Andrea Campoverde

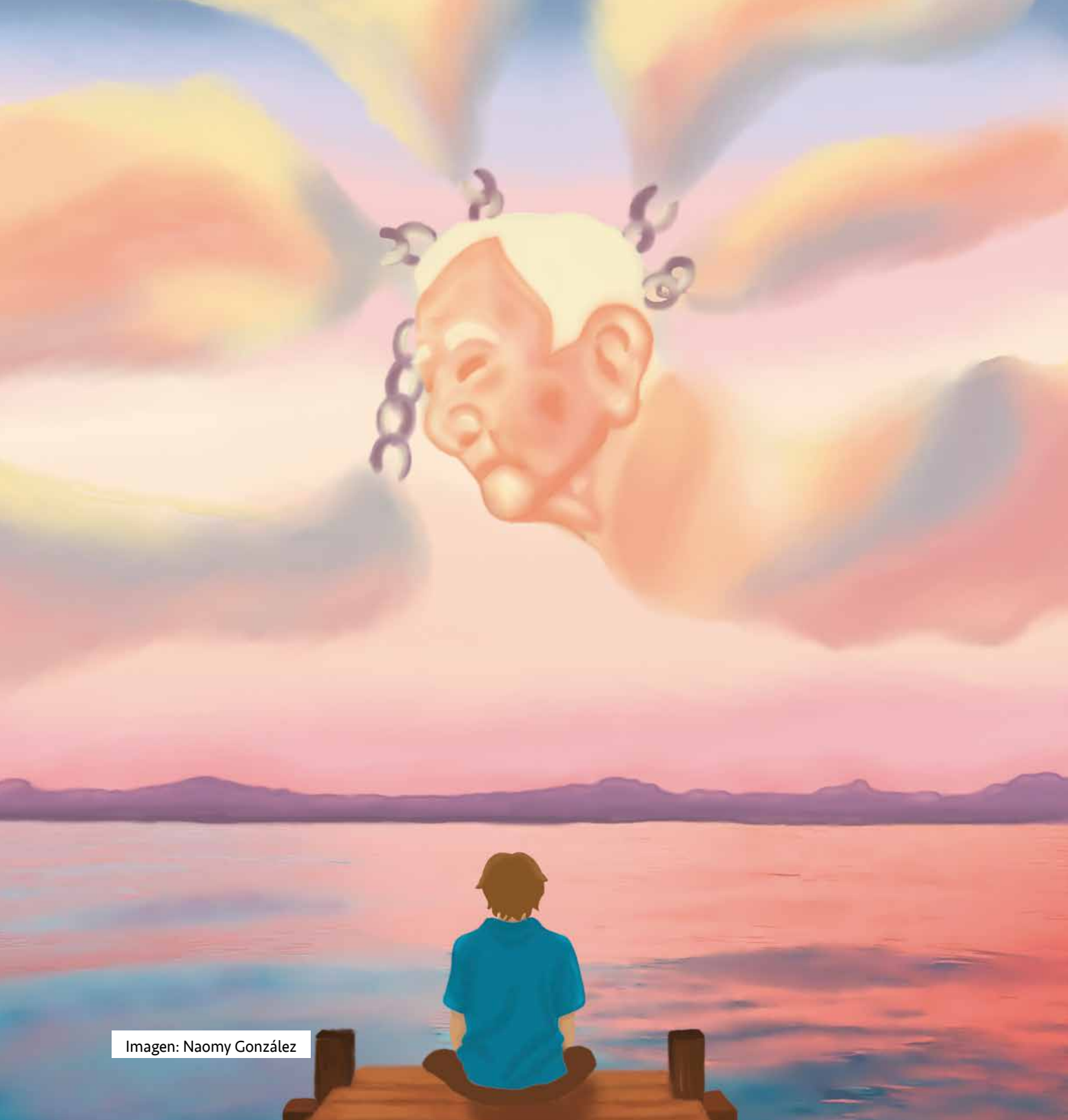


Imagen: Naomy González

Preguntas incómodas sobre el abuelo. Tercera generación, familia y dictadura en el teatro argentino contemporáneo.

Uncomfortable Questions About the Grandfather. Third Generation, Family, and Dictatorship in Contemporary Argentine Theater.

Resumen:

Mediante el análisis de la obra de teatro *Pastor alemán* (Maurizi, 2022) abordo de manera crítica las problemáticas de la identidad y la transmisión de memorias en las generaciones posteriores a la dictadura en Argentina, específicamente desde la perspectiva de los nietos que descubren la implicación de su abuelo en el aparato represivo. La obra adopta una posición ético-política respecto al pasado, a la vez que hurga en zonas complejas y duales de la memoria, que tensionan las lecturas de los perpetradores en clave de monstruosidad. Asimismo, exhibe el trabajo realizado entre la segunda y la tercera generación para que emerjan memorias que permanecían silenciadas.

Palabras claves: Argentina, nietos, memoria, perpetradores, transmisión.

Abstract:

Through the analysis of the play *Pastor alemán* (Maurizi, 2022), I critically address the issues of identity and the transmission of memories in the generations following the dictatorship in Argentina, specifically from the perspective of the grandchildren who discover their grandfather's involvement in the repressive apparatus. The play adopts an ethical-political stance regarding the past while probing complex and dual aspects of memory that challenge readings of perpetrators in terms of monstrosity. It also showcases the work done between the second and third generations to bring forth memories that had remained silenced.

Keywords: Argentina, grandchildren, memory, perpetrators, transmission.

Sumario. 1. Introducción. 2. Memorias de la dictadura y nuevas generaciones. 3. ¿Quién es el abuelo? ¿Vos quién sos? 4. Entre generaciones: preguntar, escuchar, decir. 5. Otras historias para las cicatrices del abuelo. 6. Conclusión.

Cómo citar: Peller, M. (2025). Preguntas incómodas sobre el abuelo. Tercera generación, familia y dictadura en el teatro argentino contemporáneo. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 65-81.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a2

Mariela Peller

Universidad de Buenos
Aires - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y
Técnicas
Ciudad de Buenos Aires,
Argentina,

marielapeller@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5393-0306>

Enviado: 20/9/2024

Aceptado: 16/4/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sin embargo, hay voces que animan
a pensar en aperturas, nuevos espacios a recorrer,
nuevas miradas sobre zonas en penumbra.
Voces de jóvenes, es decir, del porvenir.

(Leonor Arfuch, 2018, 182)

1. Introducción

En este artículo presento un análisis de la obra teatral *Pastor alemán*, estrenada en la Ciudad de Buenos Aires en 2022, en la que tres nietos, Franco, Victoria y Pedro Maurizi, se preguntan por el pasado de su abuelo, Alberto, quien – descubren ya de adultos –, fue policía durante los años de la última dictadura militar argentina (1976-1983). La obra fue escrita y está dirigida por el hermano mayor, Franco, actuada por los otros hermanos, Victoria y Pedro, y musicalizada en escena por su padre, Diego, el yerno de Alberto.

Mediante el estudio de la obra, me propongo reflexionar sobre los modos en que las nuevas generaciones lidian con las herencias de sus ancestros perpetradores. La pregunta por la identidad de estos jóvenes y los legados familiares ronda toda la obra, dado que, el abuelo además de haber sido policía –cuestión que se irá revelando durante la obra– fue bailarín y payaso, pasiones que dieron inicio al linaje de artistas. La madre de estos nietos, hija de Alberto, es profesora en un estudio de danza. Victoria y Pedro son actores y bailarines. Franco es dramaturgo. El arte, el baile, la actuación y los escenarios se han transmitido de generación en generación. La obra escenifica el conflicto identitario que emerge cuando los nietos descubren que Alberto, el abuelo, no solo les ha legado un linaje de arte, pasión y amor, sino también otro linaje siniestro.

La puesta en escena presenta rasgos en común con otras obras teatrales que, en las últimas décadas, vienen trabajando sobre las memorias –y las posmemorias– de la violencia del pasado reciente argentino con géneros y experimentaciones que cruzan lo autobiográfico, lo autoficcional, el biodrama y el teatro documental. Son obras en primera persona que recurren a dispositivos performáticos y fragmentarios para reconstruir las historias privadas y familiares en diálogo con la historia política del país (Verzero, 2016; de la Puente, 2019)¹. Por otra parte, con la figura del “actor-documento” (como sucedía en *Mi vida después* de Lola Arias, estrenada en 2009 y paradigmática de las obras de la posmemoria argentina) los artistas hacen de sí mismos y los procedimientos teatrales son mostrados en escena, cuestión que rompe con las reglas del teatro clásico para producir una “deconstrucción de la ilusión teatral” y una reconfiguración de la relación actor-espectador (Cobello, 2021). Por su parte, Maximiliano de la Puente (2017, 2019) habla de “memorias performativas”, para referirse al proceso que implica “actuar la propia memoria” en el

¹ Entre las obras teatrales se pueden mencionar *Hija de la dictadura militar*, de Lucila Teste (2008); *Mi vida después*, de Lola Arias (2009); *Campo de Mayo. Una conferencia performática*, de Félix Bruzzone (2016); y *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*, de Mariana Eva Pérez (2022). Una estética autobiográfica similar se pudo ver en el cine, con films como *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), y *M* de Nicolás Prividera (2007).

teatro. Son memorias propias del ámbito escénico en las que el espectador tiene un rol activo y los sentidos no son clausurados, sino que se mantienen como preguntas abiertas que no intentan forzar respuestas.

La escenografía de *Pastor Alemán* es simple, y remite a una mudanza: cajas llenas de cosas, papeles y fotografías antiguas, un banco de madera, una televisión con una videocasetera (Figura 1). Los dos actores están vestidos con bombachas de gaucho y chombas de cuello polo (Pedro lleva una celeste y Victoria, una amarilla), lo que les da un aire de campo, que refiere a las afueras de la provincia de Buenos Aires durante los años en que el abuelo fue joven. En el transcurso de la obra, actuarán de sí mismos e irán poniéndose otras ropas encima para interpretar otros personajes (a la abuela, al abuelo de niño, al abuelo como policía, payaso y bailarín, a los perros, a la maestra de baile, a la instructora de policías, entre otros) pero nunca saldrán del escenario ni se sacarán las prendas de campo. Los actores comunican al auditorio el cambio de personajes, de fechas y de espacios mediante frases como “ahora soy...”, “ahora estamos en...”, “ahora es...”. De esa forma, se instala una enunciación en primera persona desde el presente, se evidencia el artificio y se apuesta por una afectividad lúdica, en tanto, se muestra el teatro como un juego que implica ocupar el lugar de otros, en otros tiempos y espacios. Así, la obra transita en los límites entre la realidad y la ficción, lo íntimo y lo público (Verzero, 2016).

En el escenario, ubicados en el centro, están Pedro y Victoria. A cada uno de los lados vemos a Franco, sentado en silencio en un escritorio con una computadora, quien maneja el sonido y los recursos audiovisuales, y a Diego, el padre de los tres hermanos, vestido también con chomba gris y bombachas de campo, quien con un saxofón interpreta la música en vivo, además de participar en algunas líneas de diálogo, actuando de sí mismo.



Figura 1. Puesta en escena de *Pastor Alemán*.

Pastor alemán se distingue de otras obras de las nuevas generaciones por el tipo de posmemoria que escenifica. Es acerca de la posmemoria de integrantes de la “tercera generación” que se preguntan por el accionar pasado de su abuelo, pero no en calidad de víctima del terrorismo de Estado sino como implicado en actos criminales, vinculados al terror estatal, en tanto integró la División Perros de la Policía Federal, adiestrando pastores alemanes, durante los años de la dictadura y participó del denominado “Operativo Independencia” en el monte tucumano, en el cual las fuerzas policiales y militares capturaron y asesinaron militantes guerrilleros.

En suma, *Pastor alemán* presenta dos novedades respecto de la serie de obras previas que pueden enmarcarse en perspectivas denominadas de la posmemoria. En primer lugar, pone en escena el conflicto identitario y memorial de unos nietos, es decir, de quienes integran la tercera generación en relación con la última dictadura militar. Las obras

previas se focalizaban en la segunda generación, en las hijas e hijos. En segundo lugar, *Pastor Alemán* difiere respecto al sujeto de quien se quiere reponer la historia o de quien aparece como referente de la “primera generación”. En este caso se trata de un victimario y no de una víctima, como sucedía en las obras anteriores, que traían a escena memorias, silencios e historias relativas a los militantes desaparecidos.

Este vuelco que observamos en *Pastor Alemán* forma parte de lo que varios autores han señalado como un “giro hacia el perpetrador” en producciones culturales en las sociedades pos-dictatoriales, a diferencia de periodos previos en los que predominaban las voces testimoniales de las víctimas y sus familiares (Crownshaw, 2011; Feld & Salvi, 2019; Ferrer & Sánchez-Biosca, 2019). Algunos trabajos, han vinculado este creciente interés por las figuras de los perpetradores con la toma del tema de la memoria por parte de las nuevas generaciones (Moral, Bayer & Canet, 2020)².

En mi análisis de *Pastor alemán* me voy a focalizar, justamente, en esas novedades en relación con las generaciones y los sujetos participantes que nos permiten observar los efectos a largo plazo del terrorismo de Estado sobre las familias de quienes estuvieron implicados como artífices durante la dictadura. Me propongo responder las siguientes preguntas: ¿Qué particularidad tiene la enunciación memorial de la tercera generación en relación con la figura del abuelo perpetrador? ¿Cómo se da el trabajo de memoria entre generaciones para que narrativas que permanecían calladas puedan emerger? ¿Cuáles son las zonas en penumbra –a las que refiere Leonor Arfuch en el epígrafe– que estas voces jóvenes van iluminando? ¿Qué aporta y/o habilita el teatro en estas nuevas narrativas?

En el primer apartado repongo el contexto de luchas por la memoria de la dictadura y la violencia del pasado reciente en el que se inscribe la obra, deteniéndome en el lugar que tienen las nuevas generaciones en ese proceso, principalmente, en los años más recientes. En el segundo, examino cómo se articula la pregunta por el pasado del abuelo con la pregunta por la propia identidad de los nietos, a través del encuentro con lo social y de la indagación en ciertas “zonas paradójicas” (Estay Stange, 2023) o “impuras” (Peller, 2022b) de la memoria. Sostengo que la escena teatral se constituye en un ágora que permite el pasaje desde una posmemoria familiar hacia una afliativa. En el tercer apartado, focalizo en el trabajo de memoria llevado adelante entre la segunda y la tercera generación para habilitar la ruptura del silencio familiar y la posibilidad de producir una nueva narrativa sobre el pasado. En el cuarto, me detengo en las visiones infantiles sobre el abuelo y en cómo son reescritas a la luz del nuevo saber sobre su accionar policial durante la dictadura. En la conclusión, recapitulo sobre lo trabajado e intento responder las preguntas que me hice en el inicio para mostrar cómo *Pastor Alemán* elabora una “memoria performativa” del pasado reciente (de la Puente, 2017 y 2019). Asimismo, cierro con una breve reflexión sobre la figura de la familia y el “familismo” (Jelin, 2017) en relación con las memorias actuales sobre la dictadura.

2 En Argentina, si bien son todavía escasas, existe una serie de narrativas sociales que tematizan las figuras del perpetrador desde la perspectiva autobiográfica de los descendientes (Peller, 2022a). Lior Zylberman (2020) ha estudiado los films, mientras que Teresa Basile (2024) ha examinado las obras literarias. En cuanto al teatro, *Arismendi* (2019) de Nicolás Ruarte es una obra escrita y dirigida por un nieto de represores e integrante de *Historias desobedientes*, que repudia el accionar de sus abuelos, quienes formaron parte de las Fuerzas Armadas en la dictadura.

2. Memorias de la dictadura y nuevas generaciones

Antes de pasar al análisis detallado de la obra teatral es necesario situarla en su contexto socio-político para comprender sus condiciones de emergencia y cómo dialoga con otros discursos y memorias sobre el pasado reciente argentino.

Hace ya algunos años en Argentina vienen creciendo fuerzas políticas de derecha y centro-derecha, que han cuestionado los avances en derechos humanos y las políticas de la memoria en relación con la última dictadura llevados adelante durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Durante esos gobiernos, por ejemplo, habían sido declaradas inconstitucionales las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, lo que condujo a la presentación judicial de nuevas causas por violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y al tratamiento de otras presentadas con anterioridad (Lvovich & Bisquert, 2008).

En la senda del crecimiento de la derecha política, 2017 fue un momento de fuerte disputa por los sentidos del pasado reciente. Mientras que el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) intentaba avanzar con políticas regresivas en relación con los derechos humanos y la memoria, las organizaciones de derechos humanos, sostenían cierta iniciativa social y marcaban la agenda. Esto se evidenció durante la fuerte movilización que surgió en rechazo a un fallo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, popularmente conocido como “2x1”, que pretendía ser un antecedente en la condonación de penas para los perpetradores condenados por delitos de lesa humanidad.³

Inmediatamente después de esa gran movilización, surgió *Historias desobedientes*, un nuevo e inesperado actor social en relación con las memorias del pasado reciente, que expuso que la sociedad estaba en alerta frente al posible retroceso en políticas de derechos humanos. *Historias desobedientes* es un colectivo de hijas, hijos y otros familiares –como sobrinos y nietos– de militares y policías partícipes durante el terrorismo de Estado, quienes repudian públicamente el accionar de sus progenitores y actúan en defensa de los derechos humanos, la memoria y la justicia. Estas nuevas voces emergen en un escenario de lucha entre memorias e intentan diferenciarse de las de otros hijos y familiares de represores, quienes ante la reapertura de los juicios defendieron a sus progenitores con consignas como las de “memoria completa” (por ejemplo, *Hijos y Nietos de Presos Políticos*, que hoy lleva por nombre *Puentes para la Legalidad*), es decir, que reivindican el accionar de militares y policías durante la dictadura (Salvi, 2019).

Unos años más tarde, en 2019, en paralelo a este proceso de derechozación de la sociedad en su conjunto y de los jóvenes en particular, se conformó *Nietes*, otra nueva agrupación en el campo de los derechos humanos, que agrupa a nietas, nietos y nietxs de desaparecidos y sobrevivientes de la última dictadura militar, quienes se definen como “la tercera generación en lucha” y se suman así a las *Abuelas de Plaza de Mayo*, a las *Madres de Plaza de Mayo* y a los *H.I.J.O.S.* Este nuevo colectivo sostiene que la actual lucha por los derechos humanos incluye en su agenda a la lucha feminista y de las disidencias sexuales. Así, en un contexto de fuerte avanzada de la ultraderecha que arremete contra

3 El fallo reducía la pena de Luis Muñia, un civil condenado por su participación en la comisión de delitos de lesa humanidad. Este fallo se basaba en la ley 24.390, vigente entre 1994 y 2001, según la cual la prisión preventiva no puede superar los 2 años y transcurrido ese plazo, por cada día de reclusión se computarían dos. Tras diversos cuestionamientos a esta medida –que actualizaba la impunidad que se había vivido en los años noventa– por parte de organizaciones y personalidades de los derechos humanos nacionales e internacionales, el 10 de mayo se realizó una masiva movilización contra el fallo, que, finalmente, fue revertido.

la organización política, los derechos humanos y los feminismos, algunos integrantes de las generaciones más jóvenes siguen apostando por la organización colectiva.

Esta derechización de la sociedad se ha pronunciado desde que, en diciembre de 2023, asumió la presidencia Javier Milei, representante de las denominadas “nuevas derechas” (Stefanoni, 2021; Gago & Giorgi, 2022), junto a Victoria Villarruel como vicepresidenta, quien es fundadora del *Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas* (CELTyV) y sostiene posiciones negacionistas de la dictadura. Tras la victoria de Milei en las elecciones, los jóvenes pasaron a estar en el centro del debate político porque su voto fue uno de los que lo condujo al triunfo. Se ha señalado que el apoyo de los jóvenes fue consecuencia de una fuerte crisis de valores acompañada de una larga crisis económica y social que los condujo a la adhesión hacia un capitalismo sin ley y a la “batalla cultural” contra los progresismos, las izquierdas y los feminismos (Aruguete, 2024; Semán, 2023). La sociedad en general, pero mayormente los jóvenes, sobre todo los varones, parecen haber virado hacia la derecha, alejándose de los derechos humanos, para en cambio posicionarse como anti-progresistas y antifeministas. Recordemos que, hace muy poco tiempo atrás, en 2020, se habían producido masivas movilizaciones que tuvieron como resultado la ampliación de derechos sexuales y reproductivos con la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en las que jóvenes mujeres fueron un actor fundamental del fenómeno conocido como *Marea Verde*, por el color de los pañuelos triangulares.

Como nos permite observar este breve recuento, *Pastor alemán* se estrenó en 2022, en un escenario social y político en el cual, por un lado, la derecha avanza en Argentina, pero, por el otro, surgen actores sociales de las generaciones jóvenes que, a contramano del contexto social, construyen narrativas novedosas –y posicionadas en defensa de los derechos humanos– sobre las memorias de las violencias del pasado reciente del país. Actualmente, en septiembre de 2024, mientras escribo este artículo, la obra está llevando adelante su tercera temporada.

En esta trama, el valor social de producciones culturales como *Pastor alemán*, se potencia, en tanto permiten mostrar una indagación crítica sobre los horrores del pasado y sus efectos en la actualidad desde el interior mismo de las familias de los represores. Así, el surgimiento de preguntas y posicionamientos subjetivos y colectivos vinculados a la consigna de “Memoria, verdad y justicia” nos permiten observar cómo la larga lucha por los derechos humanos que se ha llevado adelante en Argentina ha sido una base insoslayable para que puedan producirse, tras casi 50 años, quiebres en los silencios y en los legados criminales.

3. ¿Quién es el abuelo? ¿Vos quién sos?

Como venía sucediendo con las obras teatrales argentinas de la segunda generación, principalmente, de hijas e hijos de víctimas de la dictadura, *Pastor alemán* se pregunta por la propia identidad de los nietos, quienes escribieron la obra, la dirigen, la actúan y aparecen como personajes en la escena. Ponen el cuerpo para actuar de otros, pero también de sí mismos. En este caso, se trata de una identidad que fue trastocada cuando, ya de adultos y tras la muerte de su abuelo, descubren que había sido policía durante la dictadura militar.

La revelación acontece en el ámbito familiar, cuando aparece una fotografía del abuelo con uniforme policial que nunca habían visto antes, que había permanecido oculta. Ese evento –que como espectadores conoceremos a mitad de la obra– desencadena el conflicto. Pero la obra no sigue una narrativa cronológica, sino que va y viene del pasado

al presente, superponiendo tiempos y espacios, mostrando cómo los nietos van reescribiendo y reinterpretando el pasado en función del nuevo saber sobre el abuelo. Esta exposición en escena del proceso familiar de descubrimiento del secreto habilita una posición ética de apertura hacia lo social de aquello que permanecía silenciado. La sociedad, encarnada por el público, comparte con los actores-personajes sus preguntas incómodas sobre el pasado familiar, que está inscripto en la historia del país. En suma, la escena teatral opera como un ágora, “un lugar público y privado al mismo tiempo, en el que sin dejar de hacer visible el ámbito personal, se plantean problemas de dimensiones colectivas” (Verzero, 2010, 7).

Al comienzo, mientras Victoria y Pedro observan unas fotografías del abuelo, entre las que se lo ve bailando, pero en ninguna está vestido de policía, Victoria le pregunta de manera demandante a Pedro: “¿Quién es el abuelo? Y vos, ¿quién sos?”. Pedro responde: “Vos, vos, ¿quién sos?”. Me interesa destacar que la pregunta que interpela sobre la identidad propia está formulada en segunda persona, lo que indica que proviene del afuera, de un otro. No es lo mismo preguntarse “¿quién soy yo?”. Encuentro que ese otro que interpela sobre la identidad puede ser simbolizado en lo social que irrumpe en el ámbito familiar a través de los nietos, del mismo modo que irrumpía la voz policial descripta por Louis Althusser (1988) cuando examinaba el funcionamiento de la ideología.



Figura 2. Victoria y Pedro con disfraces de payasos mostrando las fotografías del abuelo.

En trabajos previos, en los que analicé testimonios de integrantes de *Historias desobedientes* (Peller, 2022a y 2022b), comprobé que los diferentes vínculos con el afuera, en espacios de socialización como el trabajo, el estudio y las amistades fueron colaborando con los procesos personales de las y los desobedientes, quienes se fueron encontrando con otras historias y otras formas de comprender el pasado reciente que les permitieron ir adoptando su posición actual de crítica a sus progenitores. En diversas ocasiones, la chispa para saber sobre la implicación de sus familiares con la dictadura provenía del mundo exterior. Alguna persona con sistemas de valores e ideologías políticas diferentes producía un diálogo, nombraba a los desaparecidos, hablaba de los crímenes cometidos durante la dictadura, activaba la evocación de alguna escena vivida en el propio hogar o hacía recordar la pertenencia del padre a las fuerzas militares o policiales durante la dictadura.

Esto fue de alguna manera lo que ocurrió también en el caso de los Maurizi. No es algo enunciado durante la obra, pero, sabemos por entrevistas dadas en medios de comunicación (Rapetti, 2023), que *Pastor alemán* fue escrita por Franco en una clase de filosofía sobre dilemas morales, mientras estudiaba dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. El afuera de la familia, lo social, el otro funcionó habilitando las preguntas, pero también ofreciendo una escucha. En este caso, podemos imaginar esa aula en la que Franco compartió su historia familiar con el profesor o la profesora y sus compañerxs. Desde ese espacio, el texto –y ese nuevo saber sobre el pasado del abuelo– circuló hacia la casa familiar y, luego, hacia el espacio público que es la escena teatral.

La interpelación “¿Vos quién sos?” representa ese afuera que al contener otras coordenadas desde las que leer el pasado activa la necesidad de conocer la propia historia. Y también funciona como una pregunta acusadora, que exhibe la necesidad de los nietos de quitarse de encima el lastre que implica tener un abuelo que fue policía durante la época dictatorial. Hacia el final de la obra, los nietos retoman las preguntas sobre la identidad, pelean y gritan como dos niños que se echan culpas una a otro:

Victoria: Empiezo a desconfiar de mí, de mi cuerpo. [...] Vos, ¿quién sos?

Pedro: Vos, vos, ¿quién sos?

Victoria: Mi abuelo es un nene de 6 años que juega en Temperley con su perro.

Pedro: Mi abuelo es el campeón de la llanura de Temperley.

Victoria: Tu abuelo es un policía.

Pedro: Tu abuelo es un policía en la dictadura.

Victoria: Vos no sabés quién es mi abuelo.

Pedro: Vos no sabés quién es tu abuelo.

Victoria: Yo no sé quién soy yo.

Pedro: La nieta de un policía.

Victoria: El nieto de un cómplice.

Pedro: La nieta de un asesino.

Estos interrogantes entrañan acusaciones que exhiben una sensación de “suciedad” o “impureza” (Peller, 2022b) y un “miedo a la contaminación” (Goldentul, 2023). Las preguntas incómodas sobre el abuelo son también preguntas incómodas sobre sí mismos, dirigidas hacia “zonas paradójicas” del pasado reciente y del presente, las cuales han sido particularmente exploradas en las producciones culturales de las generaciones de posdictadura en Latinoamérica. Esas zonas remiten a “regiones de conflicto ético, moral y pasional que generan los imperativos contradictorios a los cuales los sistemas totalitarios confrontan a las personas a ellos sometidas y a sus descendientes” (Estay Stange, 2023, 53). Esas regiones, que nos permiten ver matices, paradojas y complejidades –en lugar de sostenerse sobre dicotomías como las del héroe y el antihéroe–, trabajan en el plano narrativo rompiendo los estereotipos del imaginario colectivo, pero de ninguna manera pretenden operar en los planos jurídico o histórico, en los cuáles, como bien remarca Estay Stange, las distinciones entre bien y mal, víctima y victimario, inocente y culpable deben ser claras para poder juzgar los crímenes. *Pastor Alemán* se mueve en ese plano narrativo paradójico, al desplegar la tensión entre el abuelo bueno, alegre y bailarín a quien los nietos aman y el abuelo malo, violento, el policía implicado en operativos durante la dictadura, a quien los nietos no saben cómo recordar.

En ese mismo nivel operan los libros que publicaron las y los integrantes de *Historias desobedientes*, los cuales funcionan como “pruebas de identidad” que les permitieron alejarse de los posicionamientos de sus padres represores y sentar convicciones éticas y políticas en defensa de los derechos humanos ante la sociedad (Goldentul, 2023). *Pastor alemán* realiza una operación similar al hacer pública la propia historia familiar y compartirla en la escena teatral. Podemos vislumbrar una intención de sentar una posición ético-política para trabajar a nivel narrativo y performativo sobre las zonas paradójicas e impuras de la memoria del pasado

En el pasaje de lo privado a lo público, la tercera generación colabora en que memorias que permanecían calladas se tornen socialmente audibles, mediante la expansión de una posmemoria familiar hacia una afiliativa (Hirsch, 2012)⁴, en tanto el contacto entre la historia de los Maurizi y el público posibilita la identificación con respecto a los hechos del pasado. La inmediatez del teatro, que se desarrolla siempre en presente con otros, permite construir una conexión afectiva y sensible con el pasado a quienes no vivimos los hechos traumáticos ni somos familiares directos de víctimas o perpetradores. Los actores, el director y el público pasamos a “formar parte de una comunidad más amplia de trabajo con la posmemoria, confrontándonos con la idea de que la memoria es a la vez privada y pública, individual y colectiva.” (Peller, 2018, 432).

4. Entre generaciones: preguntar, escuchar, decir

En *Los agujeros negros de la dictadura*, desde una perspectiva psicoanalítica sobre los efectos de la dictadura en las hijas e hijos de represores, María José Ferré y Ferré y Héctor Bravo (2020, 19) señalan que:

Siguiendo una regla axiomática entre psicoterapeutas: un o una paciente se hace algunas preguntas solo cuando está en condiciones de encontrar y dar sentido a las respuestas. Tan inexorable como esa regla resulta esta otra verdad: para que alguien pueda hablar se necesita quien pueda escuchar. Ambos procesos requieren una preparación ineludible.

Una idea similar, pero desde las ciencias sociales, sostiene Michael Pollak (2006) al referirse a las narrativas sobre el Holocausto. Para que los sujetos puedan articular un relato sobre los traumas y las violencias sufridas en el pasado se debe dar el encuentro entre la disposición a hablar y las posibilidades de ser escuchado. Si no se produce ese encuentro, las memorias permanecen como “no dichas”, “inaudibles” o “subterráneas”, esperando el momento para poder ingresar al espacio público.

Pastor alemán muestra sobre el escenario el trabajo hecho entre las generaciones –en este caso la segunda y la tercera– para que una memoria que permanecía oculta, clandestina o inaudible pueda ser nombrada y salga a la luz. En las primeras escenas, la condición de policía del abuelo Alberto intenta ser dicha pero no logra ser escuchada. Cuando alguno de los nietos quiere decir la palabra “policía”, otras voces o ruidos la cubren haciéndola inaudible. En efecto, la primera vez que eso ocurre, desde el público nos preguntamos si somos nosotros quienes no logramos escuchar bien por la acústica de la sala o efectivamente el silenciamiento está sucediendo. El público es testigo y a la vez parte de la imposición del silencio, lo experimenta con el propio cuerpo. “Tenemos un montón de fotos de Alberto bailando, pero no encontramos ninguna foto de Alberto poli...”, dice Victoria, pero antes de terminar de pronunciar la frase es interrumpida por el hermano. Los espectadores no logramos escuchar bien su última palabra, pero algo vamos intuyendo. “Si mi abuela guardó todas las fotos, ¿dónde están las fotos de mi abuelo Alberto cuando era poli...?” Otra vez, no logramos oír correctamente, la última palabra se esfuma cuando se prende el televisor y tapa la voz de Victoria. Y más adelante, nuevamente, otra interrupción que impide que el vocablo “policía” sea dicho y escuchado íntegramente. Pero no se trata de una palabra totalmente oculta sino más bien de un “semidecir”

4 Esta modalidad de posmemoria se produce entre contemporáneos y muestra que quienes no son familiares de los afectados directos se involucran también en el proceso de recuperación del pasado, y se sienten interpelados por los eventos traumáticos (Hirsch, 2012).

(Cabrera Sánchez, 2023) o de un “saber no-sabido” (Violi, 2020) propios de los vacíos y silencios en las transmisiones transgeneracionales. Hasta que, finalmente, los nietos se animan a preguntarle al padre sobre el pasado del abuelo y obtienen una respuesta. El padre se encuentra en el escenario, musicalizando la obra en vivo con instrumentos de viento. Así, responde:

Victoria [se dirige al público]: Ese silencio me hace acordar al de mi papá en 2015 [...]. Estamos en la cocina de casa. Nos estamos mirando hace mucho tiempo y yo tengo una pregunta para hacerle. Sé que puedo hablar con él porque él no es hijo de Alberto, sangre de su sangre.

Victoria [se dirige al padre]: Pa, ¿el abuelo fue policía?

Padre: Sí.

Victoria: Alberto fue policía.

Padre: Alberto fue policía.

Victoria: Yo ya sabía [Victoria se sonríe y levanta los hombros como los niños cuando algo no les importa].

Tras este diálogo, el saber sobre el pasado del abuelo comienza a formar parte de la narrativa familiar, que además pasa a ser compartida con los espectadores de la sala, quienes conformamos un espacio público colectivo. Ahora, por fin, todos logramos por escuchar y saber esa verdad que permanecía silenciada. De esta manera, el trabajo de memoria personal y familiar sobre el pasado se torna también un trabajo de memoria colectivo, que permite un desplazamiento desde una posmemoria familiar hacia una afiliativa (Hirsch, 2012; Peller, 2018).

No es casual que sea el padre y no la madre quien puede escuchar y responder las preguntas sobre el abuelo. Los nietos se han autoimpuesto un límite respecto del detalle de la información que le han requerido a la madre, quien es hija de Alberto. Ese límite autoimpuesto, que examina Cabrera Sánchez (2023) para el caso de los nietos de víctimas de la dictadura chilena, puede deberse tanto a un cuidado y empatía respecto del otro como a un límite interno de las propias familias, que adolecen de un relato detallado sobre el pasado de sus antecesores.



Figura 3. Diego, el padre, en escena tocando el clarinete.

Sabemos poco de la madre de estos jóvenes –la hija de Alberto–, solo que tiene una academia de danza y que, de esa forma, ha continuado el linaje del baile, que comenzando por Alberto ha llegado hasta la tercera generación.

La madre es la única integrante de la familia que no está en escena ni como actriz ni como personaje (Figura 3). Un fragmento de un diálogo nos da algunas pistas para interpretar su ausencia. Hacia el final, actúan nuevamente la conversación de 2015 en la que Victoria le preguntaba al padre sobre el abuelo, pero esta vez la amplían y la continúan. El diálogo se produce exactamente después de que en el televisor vemos y escuchamos el discurso que Jorge Rafael Videla pronunció al asumir el gobierno dictatorial en 1976, lo que permite asociar de manera más directa al abuelo con la dictadura.

Victoria [se dirige al público]: Estoy otra vez con mi papá en 2015 y me animo a preguntarle lo que no pude a preguntarle a mi mamá por miedo a que la desintegren las preguntas como me pasaba a mí. Yo soy nieta de Alberto, sangre de mi sangre.

Victoria [se dirige al padre]: Alberto fue policía.

Padre: Alberto fue policía.

Victoria: Yo ya sabía [se sonríe y levanta los hombros como los niños cuando algo no les importa].

[Pedro le hace señas a Victoria para que se anime a seguir preguntando.]

Victoria [se dirige al padre]: ¿Cuándo fue policía el abuelo?

Padre: El abuelo fue policía entre 1973 y 1981.

Victoria: [Ahora se dirige al público] Firulete el payaso, Alberto el bailarín entrenan perros policías, todas mis mascotas fueron perros alemanes, ¿quién es el abuelo? ¿vos quien sos?

Podemos interpretar la ausencia de la madre en escena como una forma de cuidarla y no exponerla, para evitar la “desintegración”, tal como cuenta Victoria que hicieron cuando en 2015 obviaron preguntarle a ella por el pasado del abuelo y, en cambio, eligieron como interlocutor al padre, quien no lleva la sangre de Alberto. Por otra parte, esa ausencia revela cierto límite en relación con el saber familiar acerca del pasado. Si bien el padre responde, es sugerente notar que solo habla –es decir, rompe el silencio– ante la pregunta formulada por los nietos. Es la tercera generación la que habilita la ruptura del silencio familiar y el comienzo de una nueva narrativa que se construye en y durante la obra de teatro. Un relato ahora compartido por la segunda y la tercera generación. Y por quienes, desde el público, somos testigos de la revelación de ese saber.

5. Otras historias para las cicatrices del abuelo

A lo largo de la obra, Victoria y Pedro recuerdan, recrean y reviven una infancia feliz con el abuelo y la abuela, llena de anécdotas amorosas, alegres y graciosas. También actúan escenas de la vida de Alberto: el descubrimiento infantil de su pasión por el baile, el show de circo realizado con su nieto Franco en 1996 que dio inicio al linaje de artistas, el examen para ingresar a la Policía Federal, el adiestramiento de sus perros, entre muchas otras. A través de un ir y venir entre tiempos y espacios redescubren y reinterpretan el pasado desde el presente, en el que ya saben que Alberto fue policía. Las explicaciones pasan a ser otras y las escenas vividas cobran otros sentidos inciertos, tristes, violentos.

Esa dualidad la vivimos como espectadores en los usos de los cuerpos en escena que fluctúan entre el amor, el placer y la belleza de la danza y la violencia de las peleas y los golpes. La expresión corporal escenifica sensorialmente esa duplicidad, en tanto los cuerpos pasan de dar órdenes con firmeza a mostrar la más cálida ternura, mezclan el recuerdo infantil amoroso que los nietos tienen sobre el abuelo con el nuevo conocimiento sobre su condición de policía, sobre su entrenamiento de perros, sobre su accionar represivo en el Operativo Independencia en el Monte Tucumano. Asimismo, en ocasiones, actúan de perros –que son comparados con el abuelo–, los que pueden ser amistosos, obedientes o morder al humano que los cuida. Por medio de la relación entre el trabajo corporal de los actores y el texto de la obra, el mito del abuelo perfecto y heroico construido desde la visión infantil se va derrumbando. Alberto es el campeón de la llanura de Temperley para convertirse luego en cómplice y asesino de la dictadura. Esa transformación en el modo de percibir al abuelo se metaforiza con la historia de sus cicatrices.



Figura 4. El trabajo de los cuerpos, entre el baile y la lucha.

El cuerpo de Alberto está lleno de cicatrices, las que según los médicos son consecuencia de operaciones de tumores, pero los nietos tienen “sus propias teorías infantiles”. Dicen que se las hizo peleando con un tigre en el circo, luchando con un tiburón en la costa, con el carbón de las brasas de un asado familiar o zapateando en algún festival. Pero a medida que avanzamos en la historia y accedemos a la información sobre el pasado de Alberto vamos imaginando la falsedad de esas teorías.

Hacia el final, los nietos vuelven sobre las cicatrices del abuelo. Victoria empieza a nombrar las explicaciones infantiles, pero Pedro toma la carabina –con la que el abuelo le enseñó a disparar a los 10 años– y mientras dispara, le responde: “Mentira. Esas dos fueron en una detención, unos tipos le dispararon. Esa, en las costillas fue en un combate mano a mano en Tucumán. Ésta, en el brazo, en una entradera, le marcaron una casa y él sacó a las personas que estaban adentro”. La escena termina con los cuerpos peleando fuertemente (Figura 4), que representan los enfrentamientos del abuelo policía, pero que también son una metáfora de la pelea que los nietos están dando con la historia del abuelo, que es su propia historia.

La mirada infantil e ingenua sobre el abuelo se borrona para adquirir matices oscuros. Y todos empezamos a ver al payaso de manera siniestra (Figura 2). En un momento lo escuchamos desde el televisor en *loop*, diciéndole a su nieto mientras hacen un truco de magia durante el show del circo: “hacelo desaparecer, hacelo desaparecer”, en una clara alusión a los miles de activistas desaparecidos durante la dictadura militar. El cruce entre palabras, cuerpos e

imágenes escenifica la dualidad del abuelo. Sus múltiples caras. Con esos recursos, *Pastor alemán* tensiona las lecturas en claves de monstruosidad u oscuridad acerca de los perpetradores. Por el contrario, exhibe zonas de la humanidad del abuelo, como el amor familiar y la veta artística, que hasta el día de hoy son legados para sus descendientes, dado que representan aquello que aman y alrededor de lo cual articulan su vida. Ese parece ser el dilema de esta familia, ¿cómo sostener el amor por el legado artístico de Alberto cuando se descubre esa otra cara vinculada al horror?

La obra se cierra con los nietos jugando a imaginar y actuando sobre el escenario otra historia para ellos y su familia: “Alberto nunca entra a la policía”, “Alberto no es de la federal en la dictadura”. “Bailamos, hacemos magia, pero no es policía”. Ubicados desde una posición infantil, los nietos mediante esta denegación activan un mecanismo de defensa ante la realidad perturbadora que los abruma. Interpreto esta escena como un guiño al espectador, un nuevo juego teatral que permite un momento de triste alegría compartida, de liberación de la tensión en la que estuvimos inmersos. Porque tanto ellos como nosotros fuimos partícipes del desvelamiento de la identidad perpetradora del abuelo y de la desmitificación de su figura. Todos ya conocemos la verdadera historia.

6. Conclusión

En este artículo, mediante el análisis de la obra de teatro *Pastor alemán* reflexioné sobre los modos en que la tercera generación lidia con los legados de sus ancestros perpetradores. Trabajé sobre la particularidad de la memoria de la tercera generación, que tras el encuentro con el afuera social en un contexto de “giro hacia el perpetrador” logra habilitar un diálogo con la segunda generación que tiene como resultado la ruptura del silencio familiar y la posibilidad de hacerse preguntas incómodas sobre el pasado del abuelo que habilitan narrativas que permanecían acalladas.

Estas nuevas narrativas sobre el pasado del abuelo permiten iluminar zonas complejas y duales de la memoria que hasta ahora permanecían en penumbras. No solo nos acercamos a la implicación del abuelo con la dictadura, sino también a la comprensión de su humanidad, lo que tensiona posibles lecturas maniqueas que identifican a los verdugos con monstruos. El conocimiento de la vida cotidiana y la subjetividad de los perpetradores es un nudo central a la hora de tratar las memorias sobre crímenes de lesa humanidad. Theodor Adorno, en “La educación después de Auschwitz” (1966), un texto fundador de los estudios sobre perpetradores, afirmaba que para impedir la repetición del horror era indispensable estudiar a los culpables, en especial era necesario conocer “los mecanismos subjetivos sin los que Auschwitz no hubiera sido posible” (1998 [1966], 90).

Finalmente, como intenté mostrar a lo largo de mi análisis, la experiencia teatral es clave para habilitar el ejercicio de memoria y nuevas narrativas sobre el pasado. *Pastor Alemán* produce una memoria performativa en tanto las preguntas incómodas sobre el abuelo son una invitación a seguir hurgando en comunidad en los horrores del pasado y sus efectos actuales. Asimismo, la experiencia escénica y afectiva producida entre los cuerpos de los actores, el director y el público se conforma como un ágora que habilita una posmemoria afiliativa, que implica un ejercicio de memoria colectiva en el presente.

A estas recapitulaciones, me gustaría añadir una reflexión final sobre las memorias de la dictadura y el lugar que les cabe a las familias. En el *flyer* de difusión de la tercera temporada de *Pastor alemán*, a los cuatro actores que

están sobre el escenario –los tres nietos y el padre– se suman una mujer y un bebé que está sostenido en sus brazos. Son Sofía Jaimot, también directora de la obra, y el hijo que tiene con Franco Maurizi, es decir, el bisnieto de Alberto. La cuarta generación del linaje familiar. ¿Será también un artista? ¿Qué sabrá de la historia de su bisabuelo policía durante la dictadura?



Figura 5. Imagen del *flyer* de la tercera temporada.

Más allá de las conjeturas que podamos hacer sobre el futuro, traigo la imagen del *flyer* (Figura 5) para pensar sobre la fuerza que la figura y la institución de la familia mantiene para procesar cuestiones vinculadas a la memoria del pasado reciente. El “familismo” que Elizabeth Jelin (2017) describió en relación con los reclamos y organismos de derechos humanos se actualiza, si bien de otras maneras, cuando son los descendientes de los represores –atados por lazos de sangre– quienes toman en sus manos la tarea de comprender los efectos de la dictadura en el presente. Y, como trabajé en el texto, ese deseo de saber y de comprometerse con la propia historia es muchas veces alentado desde el afuera social. Un aliento que puede ser leído como habilitante pero también como una demanda.

Si bien, dada la organización de nuestra sociedad, la familia es una de las instituciones mediante la cual opera la transmisión intergeneracional de los efectos a largo plazo del terrorismo de Estado es preciso poder reconocer también otras rutas por las que esa transmisión ocurre. Creo que obras como *Pastor Alemán* muestran que el arte es una de esas posibles rutas. En su apertura del universo familiar al social o comunitario, la obra exhibe que el compromiso entre generaciones puede expandirse para dejar de remitir sólo al ámbito del parentesco.

En *Pastor alemán* se repite varias veces la frase “sangre de mi sangre” para referirse al lazo biológico que une a los nietos y a su madre con Alberto. En esa repetición escuchamos la ironía de saberse enunciando un lugar común y naturalizado, que en algunos casos puede estar vacío de significación, pero del cual es difícil huir porque posee una potencia social coagulante. En esa insistencia, la sangre es también metáfora de las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura. Así, en el ágora conformada durante la experiencia teatral, la responsabilidad por la sangre derramada y la transmisión de la memoria de las violencias esquivan el familismo para seguir otros posibles rumbos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1998). Educación después de Auschwitz. En *Educación para la emancipación*. Madrid: Morata.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María, Argentina: Eduvim.
- Aruguete, N. (2024). Milei, los jóvenes y su impacto en el tablero de la derecha argentina. Web *Página 12*. Rescatado de: <https://www.pagina12.com.ar/704030-milei-los-jovenes-y-su-impacto-en-el-tablero-de-la-derecha-a>
- Bartalini, C., et al. (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Cabrera Sánchez, J. (2023). Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos de víctimas de la dictadura chilena. *Revista de Estudios Sociales*, 84, 59-76. <https://doi.org/10.7440/res84.2023.04>
- Cobello, D. (2021). El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11 (2), 1-22.
- Crownshaw, R. (2011). Perpetrator Fictions and Transcultural Memory. *Parallax*, 17 (4), 75-89. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>
- de la Puente, M. (2017). La teatralidad y la performatividad de la memoria en relación al pasado reciente. *Territorio Teatral. Revista digital*, 15. Rescatado de: <http://territorioteatral.org.ar/numero/15>
- de la Puente, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- Estay Stange, V. (2023). "No fue tan así...": memoria transgeneracional y zonas paradójicas. *Hispanic Issues On Line*, 30, 50-67.
- Feld, C., & Salvi, V. (2019). Introducción. Declaraciones públicas de represores de la dictadura argentina: temporalidades, escenarios y debates. En C. Feld & V. Salvi (Comps.), *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Ferré y Ferré, M. J., & Bravo, H. A. (2020). *Los agujeros negros de la dictadura. Hijas e hijos de represores: un abordaje desde la clínica*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Ferrer, A., & Sánchez-Biosca, V. (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra.
- Gago, V., & Giorgi, G. (2022). Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas: las subjetividades de las mayorías en disputa. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 13 (21), 61-74.
- Goldentul, A. (2023). Dar pruebas de identidad: el valor de los libros en el devenir del colectivo Historias Desobedientes. *Amoxltli*, 11.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lvovich, D., & Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura*. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Moral, J., Bayer, G., & Canet, F. (2020). Facing the perpetrator's legacy: post-perpetrator generation documentary films. *Continuum*, 34 (2). <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737436>
- Peller, M. (2018). (No) seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en Campo de Mayo de Félix Bruzzone. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, 419-440.
- Peller, M. (2022a). Hijas desobedientes. Un uso justo de la vergüenza en la generación pos-perpetradores en la Argentina. En L. Anapio & C. Hammerschmidt (Coords.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 131-149). Buenos Aires: CLACSO; Guadalajara: CALAS; San Martín: UNSAM; Jena: Universität Jena; Alemania: Bundesministerium für Bildung und Forschung.

- Peller, M. (2022b). Una memoria impura. Dilemas y potencias del testimonio de las hijas e hijos de represores en la posdictadura argentina. *RevISe*, 20 (17), 149-161.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- Rapetti, A. (2023). Pastor alemán. ¿Qué pasaría si, de pronto, alguien descubre que su abuelo bailarín y payaso fue también policía durante la dictadura? Web *La Nación*. Rescatado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/pastor-aleman-que-pasaria-si-de-pronto-alguien-descubre-que-su-abuelo-bailarin-y-payaso-fue-tambien-nid01042023/>
- Salvi, V. (2019). Derechos humanos y memoria entre los familiares de represores en la Argentina. *Papeles del CEIC*, 2019/2. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.19536>
- Semán, P. (Coord.) (2023). *Está entre nosotros. ¿De dónde viene y hasta dónde puede llegar la extrema derecha que no vimos venir?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verzero, L. (2010). Testimonio, ficción y (re)presentación. La escena como espacio para la reparación del daño. *Boca de Sapo*, Segunda época, XI (5).
- Verzero, L. (2016). Ficción, juego y artificio. Las películas y obras realizadas por la generación de los “hijos” borran los límites entre archivo y creación. *Revista Ñ*, 10-15.
- Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario*, 44, 12-28.
- Zylberman, L. (2020). Against family loyalty: documentary films on descendants of perpetrators from the last Argentinean dictatorship. *Continuum*, 34, (2). <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737435>

Ficha técnico artística de la obra de teatro *Pastor alemán*

Darmaturgia: Franco Maurizi.

Actúan: Diego Maurizi, Pedro Maurizi, Victoria Maurizi.

Músicos: Diego Maurizi.

Dirección: Sofía Jaimot, Franco Maurizi.

Iluminación: Carolina Rabenstein.

Diseño sonoro: Diego Maurizi.

Fotografía: Natalia Bovati, Francisco Jarrin

Asistencia de escenografía: Nehuen Serpa.

Producción: Aye Del Valle.

Reseña curricular

Mariela Peller es socióloga y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de teoría feminista y estudios de género en la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) e investigadora adjunta del CONICET. Coordina el Grupo de Trabajo de CLACSO “Red de Género, Feminismos y Memorias”. Actualmente, investiga sobre el activismo de las nuevas generaciones en relación a la memoria de la dictadura, los derechos humanos y los feminismos. Es autora del libro *La intimidad de la revolución. Afectos y militancia en la guerrilla del PRT-ERP* (Prometeo, 2023).

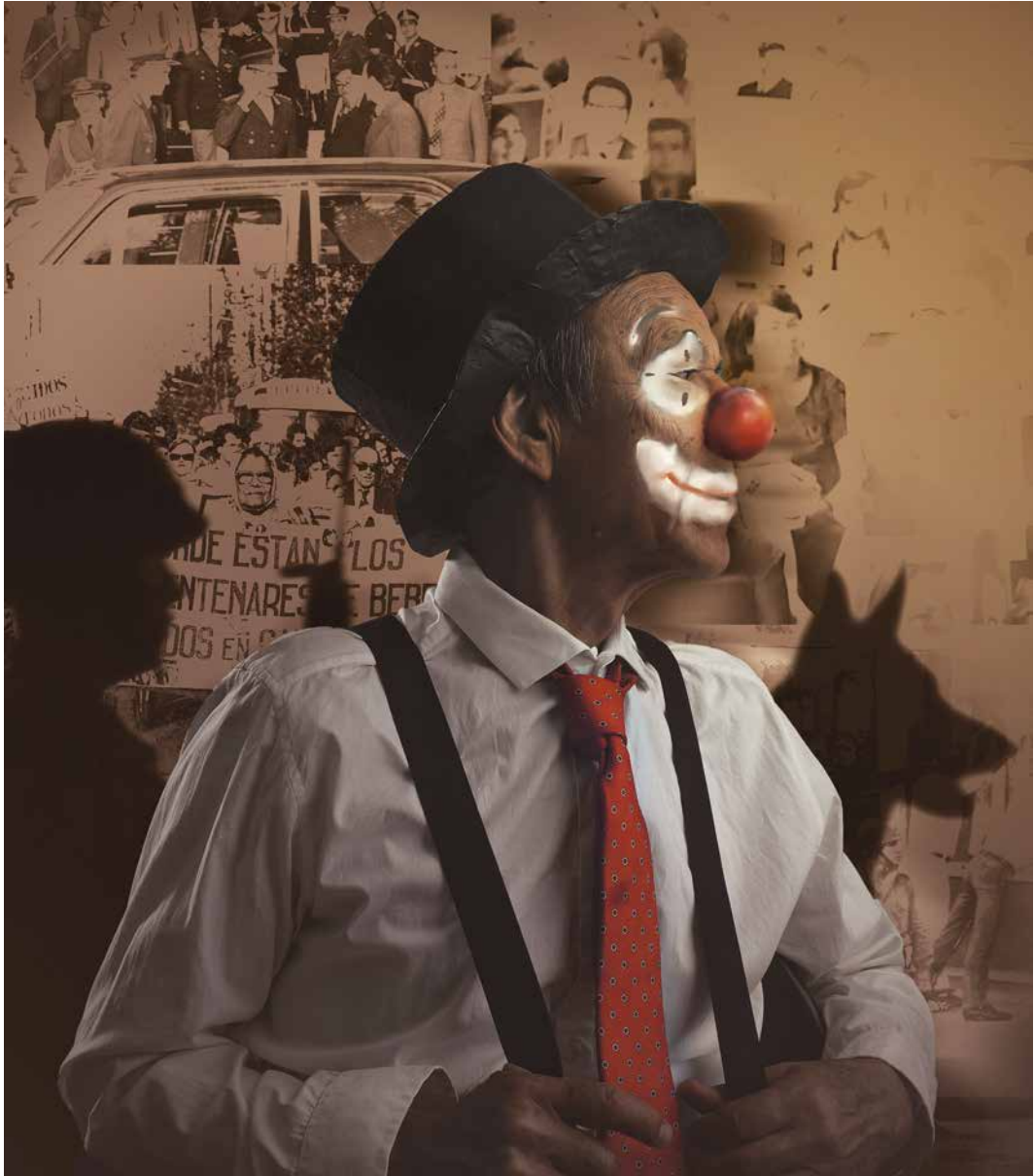


Imagen: Gema Mesias

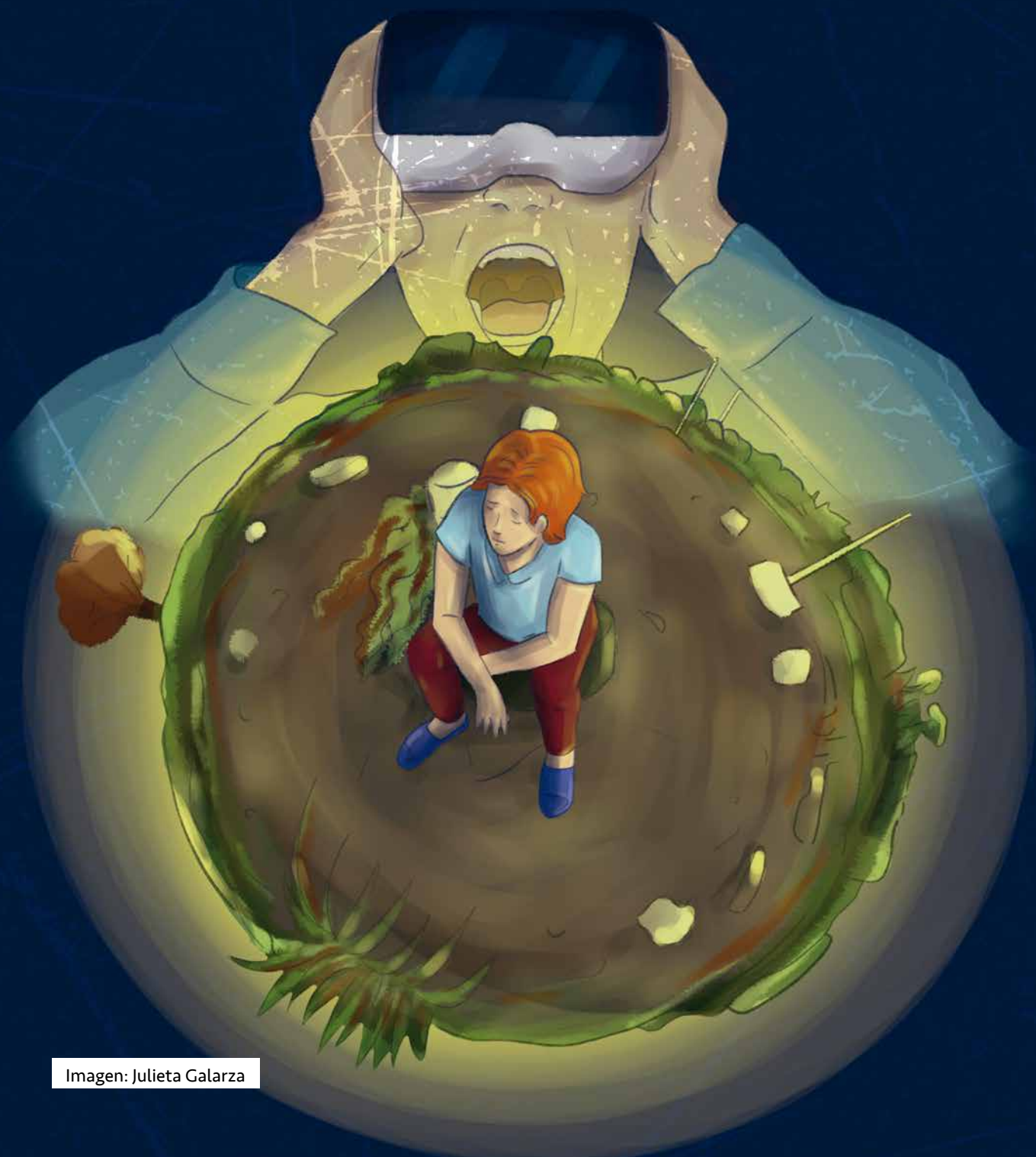


Imagen: Julieta Galarza

Pluriversos de posmemoria. Las obras metaversales de Pepe Rovano.

Pluriverses of post-memory. The metaversal works of Pepe Rovano.

Resumen:

La posmemoria, un concepto desarrollado por Marianne Hirsch, se refiere a la experiencia de generaciones posteriores a eventos traumáticos significativos que afectan profundamente su identidad y cultura. Este artículo explora cómo las narrativas inmersivas, empleando tecnologías como la realidad virtual (VR) y la realidad aumentada (AR), pueden ser herramientas poderosas para la reconstrucción y la transmisión de estas memorias. Se analizarán tres obras inmersivas del investigador y artista visual Pepe Rovano: *Memorial Rocas XR*, *Dignidad 360°* y *Espectrales*, que abordan distintas facetas de la memoria histórica y colectiva en el contexto chileno, desde la perspectiva de un hijo de genocida.

Palabras clave: posmemoria; historias desobedientes; realidades extendidas; genocidio; documental interactivo; realidad virtual; realidad aumentada; video360°.

Abstract:

Post-memory, a concept developed by Marianne Hirsch, refers to the experience of generations following significant traumatic events that deeply affect their identity and culture. This article explores how immersive narratives, employing technologies such as virtual reality (VR) and augmented reality (AR), can be powerful tools for the reconstruction and transmission of these memories. Three immersive works by researcher and visual artist Pepe Rovano will be analyzed: *Memorial Rocas XR*, *Dignidad 360°* and *Espectrales*, which address different facets of historical and collective memory in the Chilean context, from the perspective of a son of a mass murder of the dictatorship.

Keywords: post-memory; disobedient histories; extended realities; genocide; interactive documentary; virtual reality; augmented reality; video360°.

José Luis Navarrete Rovano
Universidad Viña del Mar
Chile

peperovano@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-9160-0856>

Enviado: 15/1/2025

Aceptado: 8/4/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Una herencia para desobedecer. 2. La posmemoria como concepto de creación artística para un desobediente. 3. Las obras metaversales de Pepe Rovano. 3.1. Memorial Rocas XR. 3.2 Dignidad 360°. 3.3. Espectrales. 4. Conclusión.

Cómo citar: Navarrete Rovano, J. L. (2025). Pluriversos de posmemoria. Las obras metaversales de Pepe Rovano. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 83-91.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a3](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.a3)

1. Una herencia para desobedecer

¿Cómo interpreta, archiva y reconstruye memorias el hijo de un genocida de una dictadura en Latinoamérica? (Lazzara, 2020; Faber, 2014). Personalmente, es una pregunta que continuamente me he estado haciendo los últimos años, y con las que muchas personas me han increpado, subentendiendo que “los hijos y familiares de genocidas” no tenemos derecho a entrar en el mundo de la memoria, refiriéndose a que ese espacio, lugar, concepto, ámbito de estudio, en su mayoría pertenece (incluso familiarmente) a las víctimas de la dictadura, sus familiares y adherentes, con las raras excepciones de algunos académicos, investigadores y simpatizantes, que contribuyen desde su quehacer al tema de la memoria en Chile¹.

Además, me contra pregunto: ¿las víctimas de las dictaduras latinoamericanas, sus familiares y adeptos ideológicamente son los únicos autorizados intelectualmente para hablar y participar en el mundo de la memoria? ¿Los hijos, hijas y familiares de criminales de la dictadura podemos hablar de memoria?

Una de las obras que reflexionan sobre estas preguntas, un trabajo en realidad virtual (VR), del realizador chileno radicado en Australia, Oscar Ravi, quien en 2013 realizó *Assent*, uno de los primeros documentales inmersivos en VR, donde explora los temores de su padre, durante el periodo que realizó su servicio militar, sirviendo a un aparato de represión de la dictadura de Pinochet. El autor sitúa al usuario en primera persona, obligándolo a experimentar las mismas dudas que el padre y cuestionamientos al recordar una ejecución de prisioneros. A nivel mundial esta obra es señalada como una de las pioneras de las narrativas documentales en realidades extendidas XR, y justamente la intención de la obra es situarte en este mundo de la posmemoria, desde la perspectiva del hijo de un militar sobreviviente que recibe órdenes, de sus superiores, y que vuelve al lugar de ejecución de los detenidos. Plantear esta situación y desde la perspectiva de un familiar de militar, provocó muchos resquemores y aprensiones en el mundo de los Derechos Humanos en Chile, pero la obra y su contenido trascendió varias fronteras, consiguiendo los más importantes galardones de renombrados festivales internacionales de cine documental².

Quisiera iniciar con estas preguntas y con esta reflexión, en torno a la disputa y dilema de las memorias, que como bien es sabido, siempre será un campo de batalla intelectual (Piper & Hevia, 2012). Pero, que, en mi caso personal, al ser hijo de un criminal de lesa humanidad y condenado por violaciones a los Derechos Humanos, siempre tendrá un sabor amargo, que crea un “resquemor o ruido anticipado”, que cuestiona desde donde hablo y con qué finalidad es la que expreso mi punto de vista, en mis investigaciones, así como también en mis obras. Siempre lo he sentido así y lo entiendo, sobre todo por el dolor causado por mi progenitor, y por tanta impunidad judicial que deben soportar las víctimas.

Aclaro al lector, que desde el momento que conocí la historia de mi padre biológico y ausente, condeno no sólo los crímenes cometidos por él, sino que también todos los crímenes y atropellos cometidos en Chile bajo la dictadura

1 Durante más de veinte años he participado, como investigador y creador, en el mundo de la memoria y los Derechos Humanos en Chile; como periodista, director de cine y coordinador de diversas actividades, incluso durante algunos meses del 2023 fui director del sitio de memoria “ex cabañas de Rocas de Santo Domingo”. Es por ello que creo conocer el mundo de las relaciones internas de este grupo humano.

2 Más información en <https://oscaraby.net/assent/>

del Gral. Pinochet, así como de todas las dictaduras, que asolaron el continente latinoamericano desde los años sesenta, hasta nuestros días, sean orquestadas por civiles y/o militares de derecha o izquierda, las condeno a todas, sin distinción.

Sin ánimo de buscar reconciliación, ni empate, y compartiendo las mismas demandas de las diversas agrupaciones de víctimas de la dictadura en Latinoamérica, es por lo que soy un militante y activista del colectivo internacional Historias Desobedientes, Hijos, Hijas y Familiares de Genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Y es desde esta posición que presentaré este análisis, recuerdo y reflexión autoral, en torno a mis obras metaversales exclusivamente³.

Para adentrarlos en el tema, y para los que no están familiarizados con esta organización, sin ánimo de extenderme en esto, porque no es el tema que nos convoca y es más profundo de lo que señalaré aquí, les haré una pequeña introducción de los que somos y lo que pretendemos.

El colectivo “Historias Desobedientes. Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia” surgió no como consecuencia lógica de ciertas premisas, sino a pesar de todo: a pesar de los mandatos de silencio; de las lealtades consideradas como consubstanciales a la filiación; de la culpa heredada, de la vergüenza ajena. Por eso quizás su aparición pública resultó tan sorpresiva. Se esperaba, sí, ideal y teóricamente, como una ínfima posibilidad contenida en la estructura misma de la memoria, pero no como un acontecimiento probable.

Fue en 2016 que ciertas voces desobedientes comenzaron a levantarse en Argentina. Desde el seno mismo de las familias militares, los hijos e hijas se sumaban a las reivindicaciones de las víctimas. En 2017, una vez constituidos como colectivo, estos “otros hijos” (como algunas personas los han llamado) comenzaron a intervenir de manera conjunta. Las consignas eran claras: “memoria, verdad y justicia” ante todo; “no a la impunidad ni al negacionismo”; “no nos reconciliamos,” cuando la “reconciliación” implica “dar vuelta la página” y aceptar la “teoría de los dos demonios”. El brazo chileno del colectivo, fundado en 2018, retomó los mismos principios, adaptándolos a las particularidades del país transandino.

En su conjunto, “Historias Desobedientes” plantea cuestiones inéditas, tanto en el Cono Sur como en el marco de las reflexiones existentes en torno a la (pos)memoria de los victimarios. Ciertamente, en Europa varios descendientes de nazis habían condenado abiertamente su pasado familiar a través de obras literarias y fílmicas. Sin embargo, las dimensiones colectiva y política habían estado, hasta ahora, ausentes. En efecto, se trata del primer grupo en la historia de los grandes crímenes de masa que se constituye como un actor político proveniente de descendientes de perpetradores que repudian públicamente las atrocidades por ellos cometidas, para sumarse a la defensa de los Derechos Humanos (Estay & Uribe, 2022).

3 En el año 2023 estrené internacionalmente mi largometraje *Bastardo. La herencia de un genocida*, una coproducción entre Chile, Italia y Suecia, que ha recorrido varios festivales internacionales, y que puede ser visionada en <https://miradoc.cl/bastardo-la-herencia-de-un-genocida/>. En él, exploro en profundidad la historia y la difícil relación con mi padre genocida. En este artículo no me referiré al contenido de esta obra.

2. La posmemoria como concepto de creación artística para un desobediente

Asumiré unas reflexiones de la investigadora Marianne Hirsch, en las que definía el término de “posmemoria” de la siguiente manera:

Transmisión de traumatismos colectivos y de sus efectos de la generación que efectivamente los vivió a las generaciones siguientes, en particular (pero no exclusivamente) en el marco de la relación filial [...] Los hijos de sobrevivientes, así como los hijos de criminales y de testigos de acontecimientos traumáticos colectivos, están tan profundamente conectados con los recuerdos de la generación anterior, que reconocen esta conexión como una forma de memoria [...] Estos acontecimientos tienen lugar en el pasado, pero sus efectos continúan a actuar en el presente” (Hirsch, 2012).

La posmemoria se refiere a la experiencia de generaciones posteriores a eventos traumáticos significativos que afectan profundamente su identidad y cultura.

Es por esto que la “posmemoria” es esencialmente un proceso imaginativo que adquiere la forma de “un acto de identificación y de respuesta creativa” (Frosh, 2019, 165). Esto nos enfrenta a un dilema: saber cuándo la posmemoria está al servicio de la elaboración del trauma y no de su repetición. En este sentido, Hirsch (2012 y 2015) distingue el trabajo “posmemorial” de la “rememoria”, y asocia esta última con una fijación rígida al pasado. El trabajo posmemorial se orienta a una elaboración renovadora de la memoria traumática heredada, lo que posibilita dar cabida a un proceso de invención creativa que organiza nuevos marcos para la configuración del recuerdo. El trabajo posmemorial es un procedimiento social que permite constituir una estructura de rememoración a través de la cual se crean estrategias para la producción y transmisión de la memoria colectiva (Cabrera, 2023).

Como artista e investigador transmedia, desde hace años vengo explorando nuevos lenguajes y narrativas, ocupando diversos dispositivos tecnológicos de representación cinematográfica, quizás porque el tema de la “ausencia y aparición” siempre han sido conceptos que recorren mis reflexiones. Una pregunta esencial ha sido, ¿cómo puedo hacer aparecer o representar algo que ya no está? O que quizás sí estuvo, pero que fue destruido quedando sólo algunos vestigios de lo que fue.

Esto me lleva por dos caminos, uno que emplea la ficción y otro la no ficción. En el primero (ficción) al no tener ningún rastro, huella o recuerdo, he empleado la imaginación para poder representar, algo que no existe, y en el segundo camino (no ficción) tengo elementos, archivos, testimonios o pistas que me hablan de algo que fue, pero que ya no está, lo que me permitirá reconstruirlo a través de su recuerdo o memoria, y también intervenirlo, siempre teniendo el resguardo bioético y consideración autoral. Interpretando, imaginando y reconstruyendo, cómo se desarrolló ese hecho o proceso truncado, y qué lo hace estar desaparecido.

En ese sentido, las nuevas herramientas tecnológicas definidas como “Realidades Extendidas (XR)” me ofrecen un campo más amplio para la reconstrucción de memorias, incluso de manera tridimensional y con diferentes niveles o planos de análisis, perspectivas, reflexiones y formas de exhibición.

A este respecto, el investigador catalán Arnau Quiles nos otorga otras claves para entender esta irrupción tecnológica en clave conceptual, explicándonos qué son estas herramientas o dispositivos, que nos permiten esa representación tridimensional e inmersiva.

La realidad virtual es un entorno en el que el espectador se sumerge por completo en un mundo digital animado e interactivo. Se trata por tanto de una experiencia sensorial completa dentro de un entorno recreado que no permite ninguna visión exterior. Para adentrarse dentro de este entorno virtual se necesita, por lo tanto, un dispositivo, en este caso unas gafas de visión y unos auriculares (Quiles, 2019, 135).

Los lentes de realidad virtual cubren los ojos del usuario de tal forma que este sólo puede visualizar lo que aparece en la pantalla. Disponen de unos sensores, basados en el giroscopio del dispositivo, que reconocen el movimiento de la cabeza del usuario, de manera que cuando este la gira hacia un lado u otro, se realiza el mismo movimiento dentro del mundo real y el mundo virtual. El hecho de “disponer de audífonos” permite que la sensación de inmersión sea aún más verdadera. por el su sistema de sonido binaural y ambisónico, que permite oír los sonidos en el ámbito espacial y sonoro en 360°.

Al utilizar las gafas de realidad virtual, estos auriculares ayudan al usuario a orientarse sabiendo de qué dirección vienen los sonidos mientras que moviendo la cabeza este puede moverse también dentro del mundo virtual. Existen distintos dispositivos como mandos o controladores que permiten al usuario interactuar con los objetos y dentro del entorno virtual.

La realidad aumentada o AR ofrece al espectador una visión del entorno, generalmente captada mediante la cámara de un dispositivo móvil, que le permite decir todo lo que se encuentra a su alrededor, pero enriqueciéndolo con objetos y mensajes digitales. Estos objetos, animaciones y datos se superponen a los objetos captados por la cámara mediante un proceso técnico de reconocimiento de patrones visuales llamado *tracking* (Quiles, 2019).

Para lograr este efecto de mezcla entre el medio real y el medio digital se suelen usar dispositivos móviles o gafas especialmente diseñadas para este propósito (como por ejemplo *Google Glass*). Los smartphones más recientes desarrollados tanto por los líderes del mercado como Apple o Samsung, ofrecen cámaras perfectamente adaptadas a la realidad aumentada, y además gestionan de forma brillante los elementos digitales que se incrustan en la pantalla.

Este artículo explora cómo las obras con narrativas inmersivas, empleando tecnologías XR (Realidades Extendidas) como la realidad virtual (VR), la Realidad Aumentada (AR) y el video 360°, pueden ser herramientas poderosas de posmemoria para la reconstrucción y la creación de imaginarios de memorias (pasadas y presentes). Contribuyendo así a la reparación de manera simbólica (artística), a la educación por el “nunca más” y a la transmisión generacional de la memoria.

Se anticipa que las narrativas inmersivas ofrecen una nueva dimensión en el campo de la memoria histórica, facilitando una conexión más profunda y emocional con los eventos traumáticos del pasado. Estas tecnologías permiten a las audiencias no sólo observar, sino también experimentar y reflexionar sobre estas historias, promoviendo una forma más activa y participativa de recordar y aprender (estando muchas veces con la sensación de estar adentro del registro, reviviendo el hecho social, acontecimiento o explicación).

A través de una metodología de “análisis de mis obras” y bajo mi punto de vista autoral, pretendo aportar una nueva perspectiva sobre el papel de la tecnología en la preservación y la interpretación artística de la memoria histórica, con el propósito de contribuir a la reparación social de manera simbólica.

3. Las obras metaversales de Pepe Rovano

3.1. Memorial Rocas XR⁴



Figura 1. Instalación inmersiva *Memorial Rocas XR*, exhibida durante los meses de octubre y noviembre del 2020 en la sala laboratorio del Parque Cultural de Valparaíso, sitio de memoria Ex Cárcel. Archivo del autor Pepe Rovano.

Memorial Rocas XR (Figura 1) es una instalación inmersiva en realidad virtual 360° y Realidad Aumentada, que reconstruye digitalmente las memorias de un balneario popular construido durante el gobierno de la Unidad Popular del Presidente Salvador Allende⁵, para el descanso y veraneo de las y los trabajadores; que luego del golpe de estado civil militar de 1973 encabezado por una Junta Militar dirigida por el Gral. Augusto Pinochet, fue apropiado por el Ejército de Chile, y que durante la dictadura en Chile, se transformó en una escuela de torturas y centro de exterminio de la policía secreta del régimen, y cuya infraestructura fue destruida en democracia⁶.

Figura 2. Fotografía de los vestigios del Sitio de Memoria Ex cabañas de Rocas de Santo Domingo, escuela de torturas y centro de exterminio. Región de Valparaíso, Chile. 11 de septiembre del 2018. Archivo del autor Pepe Rovano.

Esta obra (Figura 2) permite a los participantes experimentar un viaje interactivo e inmersivo a través del tiempo, confrontando el pasado oscuro del lugar mientras se sumergen en sus recuerdos más felices y trágicos. La dualidad de la memoria y la capacidad de la tecnología para ofrecer una experiencia tangible de estos contrastes son elementos centrales en esta obra. Esta instalación se expone físicamente mediante la reconstrucción del sitio de memoria, donde se posicionan los únicos vestigios que quedan de este complejo vacacional, sus “los pilares o pollos” en ruinas de la construcción original, los soportes en los que se erguían cada una de las cabañas.



En cada uno de estos vestigios del antiguo balneario (y escuelas de torturas), el visitante/usuario a través de una experiencia en realidad aumentada, (que se visualiza a través de dispositivos móviles: *tablets* o celulares) recrea en 3D

4 Puede verse en www.memorialrocas.cl

5 Presidente de ideología socialista elegido de forma democrática, que gobernó Chile desde 1970 a 1973, y que fue derrocado por un golpe civil-militar dirigido por el General Augusto Pinochet, que después se erigió en dictador.

6 Teaser exposición inmersiva: <https://www.youtube.com/watch?v=bNQ43FpkEYE&t=3s>

una de las habitaciones de las cabañas, cada una con elementos interactivos, y con una temática diferentes, donde los usuarios pueden conocer a través de material virtual, archivos, fotografías y piezas testimoniales interactivas, los diversos niveles de memorias de ese lugar.



Figura 3. La experiencia en Realidad Virtual (video360°) transporta al usuario al lugar donde se encuentra el sitio de memoria, con prohibición de ingreso. Es así como el dispositivo inmersivo logra superar la imposibilidad de conocer los vestigios de memoria del Monumento Histórico, secuestrado por el Ejército de Chile hasta el 2024.

En esta experiencia en realidad aumentada se narran los diferentes períodos históricos del balneario, que van desde la construcción de las cabañas, los veraneos y los testimonios de los turistas, así como también en otras estaciones se presenta “el horror” y las luchas actuales de los sobrevivientes, de una manera que no re victimice o traumatice, pero que dé cuenta de lo sucedido en ese campo de exterminio.

Esta obra inmersiva de memoria (Figura 3) fue presentada por primera vez en el XXV Congreso Internacional de Interdisciplina organizado por la Universitat van Amsterdam de Holanda, el 23 de octubre del 2019, a pocos días del inicio del estallido social⁷. Recuerdo que su inauguración fue casi un homenaje a la lucha que estaba ocurriendo por esos días en Chile. Personalmente, me sentía muy impotente por estar hablando este tema en Europa, mientras en mi país se desarrollaba un estallido social sin precedentes, nuevamente con violaciones a los derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas y Carabineros, incluso con rumores del establecimiento de centros clandestinos de tortura en algunas comisarías y estaciones del metro⁸.

La inauguración de la obra en Holanda se transformó en un debate sobre lo que estaba ocurriendo en Chile durante esos días, un despertar social iniciado el 18 de octubre de 2019, y que se transformó en la crisis política más importante desde el término de la dictadura civil militar el año 1989.

Durante esos primeros días, estuve manifestándome en las calles junto a miles de personas que exigían un cambio

⁷ Revolución social que se produjo en Chile desde el día 18 de octubre del 2019 hasta el 8 de marzo del 2020 (día que drásticamente paró la protesta social por el decreto de encierro que se aplicó debido al inicio del período de encierro por la pandemia mundial). Este estallido desembocó en dos procesos constituyentes que la ciudadanía rechazó.

⁸ En la madrugada del lunes 21 de octubre de 2019, el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) denunció que un grupo de tres adultos y un menor de edad fueron “crucificados”, suspendidos a una antena, en la 43ª Comisaría de Carabineros en Peñalolén, y había surgido el rumor que la estación de Metro Baquedano, estaba siendo utilizada como centro clandestino de torturas por Carabineros de Chile (Gaspar & Jarpa, 2020).

de sistema y una nueva constitución. El domingo 20 de octubre, con un aeropuerto sitiado por los militares, alcancé a abordar el último vuelo que partía rumbo a Europa, mi destino final era Holanda. Un viaje programado con antelación para exhibir por primera vez esta obra inmersiva, en ese importante encuentro científico mundial.

Fue un viaje muy triste, lleno de preocupaciones; cada hora que pasaba, mi angustia aumentaba, temiendo lo peor, incluso que los militares volvieran a tomar el poder. El solo hecho de pensar y suponer esto me rememoró los tiempos más crudos de la dictadura de Pinochet, e incluso pensé en la posibilidad, casi obvia, de no poder volver en un buen tiempo a mi país, si tal cosa finalmente sucedía, sufriendo el destino que muchos compatriotas sufrieron, el exilio. Ahora que recuerdo, ese mismo sentimiento de angustia percibí en cada uno de los chilenos que tuve la oportunidad de encontrar en esas fechas, en las principales plazas de las capitales europeas, manifestándose en apoyo a la lucha que se libraba en Chile.

Afortunadamente nada de esto sucedió, y pude seguir exhibiendo la obra durante el mes siguiente en Francia, Italia y España, con gran éxito y discusión. En todas las ocasiones que pude montar esta instalación de memoria, se produjo el mismo debate acerca de la estrecha relación de esta obra (que narra la triste historia de un balneario popular) con la situación actual de violaciones a los Derechos Humanos que estaban sucediendo posteriormente al estallido social del 18 de octubre de 2019, en el que se estaban produciendo las mismas prácticas represivas que en dictadura, por parte de la policía chilena. Incluso existían rumores que en Metro Estación Baquedano se había instalado un centro clandestino de torturas, hecho que fue desmentido con posterioridad. De todas formas, durante esos días, en varios cuarteles de policía se comprobaron vejaciones, y diversos tipos de violaciones, a hombres y mujeres, que fueron certificados por el Instituto Nacional de Derechos Humanos en Chile, algo realmente desconcertante, a casi treinta años del fin de la dictadura, sobre todo para miles de víctimas y exiliados que aún viven en Europa, y que participaron en la inauguración de la obra. Fue así como esta investigación artística se transformó para mí en la metáfora perfecta para reflexionar sobre este Chile actual, con casos documentados de graves violaciones a los derechos humanos por parte de efectivos de las Fuerzas Armadas y con denuncias de la aparición de nuevos centros clandestinos de tortura, a casi 50 años de iniciada la dictadura militar, sumergido en un sistema económico neoliberal que sigue agobiando a la gran mayoría de los ciudadanos, y que fue impuesto sobre la base del temor y el horror.

Cabe mencionar que, además elegí, otra herramienta de las realidades extendidas, la realidad virtual 360° para llevar a los usuarios, de manera inmersiva, a este lugar que tenía una prohibición de ingreso hasta ese momento. Los usuarios se colocan los lentes de realidad virtual Meta Oculus Quest 2 y entran al sitio de memoria, se sitúan en diferentes partes del recinto, delante de los vestigios de las ex cabañas, sobre la arena mirando la mar, o en las ruinas de los que fueron los comedores del balneario; los usuarios pueden mirar a todos lados y así poder conocer ese lugar prohibido⁹.

Además, las habitaciones de las ex cabañas fueron reconstruidas digitalmente con los planos arquitectónicos

9 En septiembre del 2018 entré al sitio de memoria de las ex cabañas de Rocas de Santo Domingo, y logré grabar con una cámara 360° (*insta pro inch*) distintos sectores de ese lugar con prohibición de ingreso. Recién en mayo de 2023, con motivo de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, este lugar fue devuelto de manera oficial a la comunidad de sobrevivientes, para su uso y administración como Monumento Nacional y Sitio de Memoria.

originales de las construcciones, reproduciendo a través de la Realidad Aumentada las construcciones destruidas por la dictadura, donde se encuentra el material interactivo de la exhibición. En la instalación inmersiva los visitantes debían ingresar al espacio pisando la tierra del lugar, ya que para las exposiciones que se desarrollaron posteriormente en Chile durante el 2021 y 2022, coloqué tierra del lugar, para que los usuarios experimentaran la sensación de estar en el lugar.

En las instalaciones inmersivas digitales se pretende una transformación, gracias a las interacciones de carácter no lineal entre el visitante y el sistema de la obra. Estas obras se componen de metáforas soportadas audiovisualmente, que incitan a una narrativa que se vuelve sensible a la acción del visitante/usuario. Objetos e imágenes varían en sus formas, de acuerdo con comportamientos y conductas medianamente previsibles y parcialmente aleatorias según el programa e interacción usados.

La percepción e interacción del explorador de la obra interactiva genera cambios de apariencia espacio-temporal, del entorno virtual, y a su vez promueve cambios estructurales en la conducta perceptiva del individuo, configurando ciclos de comportamiento conductual que transforman el paradigma relación entre el entorno virtual y el visitante (Olhagaray, 2014, 47). Incluso algunos asistentes a la exhibición (víctimas) iban reconociendo y describiendo el espacio a través de la obra, y algunos se emocionaron al retornar de manera virtual (en video 360°) a la playa y las ruinas de la ex escuela de torturas, que la obra reconstruye.

Es así como podemos definir en este sentido “la experiencia” como el cometido de la interfaz que pretende lograr un encuentro entre lo real, lo virtual y lo simbólico. Es decir, facilitar al visitante un proceso experiencial. Las piezas interactivas de esta obra, así como una fotogrametría (escaneo 3D) del lugar, se encuentran a disposición de manera gratuita en un sitio web¹⁰.

3.2 Dignidad 360°¹¹

Figura 4. Performance *Un violador en tu camino*, de la colectiva feminista “Las Tesis”, realizada en Santiago de Chile el 24 de octubre del 2019, frente al Palacio de Justicia. Fotografía del autor Eduardo Cinzano para Dignidad 360°.

Originalmente, este trabajo (Figura 4) se planteó como una intervención urbana durante el estallido social del 2019 en Chile, como reacción a la violenta cancelación de las diversas expresiones artísticas que inundaron las diferentes calles y muros del centro de Santiago de Chile.



Los museos habían cerrado, por temor a ser vandalizados, y afloraron por todos lados artistas anónimos, sin

¹⁰ Disponible en <http://www.memorialrocas.cl/>

¹¹ Serie documental inmersiva de 5 capítulos en video 360°. Teaser intervención urbana: https://www.youtube.com/watch?v=KSxxGKO_q5U

banderas ni color político partidista, pero sí profundamente activistas con obras que decoraban el espacio urbano, de manera anónima, y que expresaban el descontento y la lucha contra una sociedad neoliberal.

En Santiago de Chile, todas las galerías de arte (salvo algunas excepciones) se encuentran en el barrio alto de la ciudad (Comuna de Vitacura), en el sector más aristocrático y de mayores ingresos de la sociedad chilena. Durante el tiempo del estallido surgió una explosión artística de creadores y creadoras desconocidos, que incluso se dieron el lujo de plasmar sendas obras de arte en diferentes estilos y materiales en el espacio urbano, sin ni siquiera firmar la autoría, despojándose de todo ego y entregando al pueblo toda su libertad para apropiarse y hacer suyo el mensaje que expresaban (reproducidos, además, millones de veces a través de las redes sociales).

Murales, esculturas, mosaicos, telares, grabados, *stencil* y obras interactivas adornaban las calles del centro ciudad en furia. Preferentemente en la “zona cero” que rodea “Plaza Dignidad”¹², plaza ubicada en el bandejón central de la calle más importante de la capital, símbolo de división social entre ricos y pobres, y lugar que durante tres meses fue el epicentro de las manifestaciones sociales.

El gobierno del presidente Sebastián Piñera, dentro de las violentas medidas de represión tomadas durante ese período, decidieron luego de algunos días de intensas manifestaciones iniciar a cancelar las obras que se habían realizado en el espacio público e incluso pintando diariamente los muros (durante las noches), borrando no sólo el mensaje que contenían las obras, sino además la obra y su contexto social.

En este contexto de lucha social, volví a Chile, luego de las exhibiciones en Europa de *Memorial Rocas XR*. Primero estuve invitado al Museo de Artes Visuales MAVI, de Santiago, para instalar la obra en la explanada exterior del museo, pero la obra fue censurada no sólo por el contenido político que tenía, sino más bien por el contexto que había en las calles, porque este museo quedaba a pocos metros de “Plaza Dignidad”, y porque días antes habían incendiado la iglesia que se encuentra al frente del edificio. Luego de este triste *impasse*, me invitaron a la 29° Bienal de Nuevos Medios, donde tuve que realizar la instalación en la sala de Artes Visuales del edificio GAM de Santiago, corazón mismo de las manifestaciones y donde todos los días se realizaban enfrentamientos con la policía.



Figura 5. Integrantes de la “primera línea”, durante una manifestación contra Carabineros de Chile, realizada el 24 de octubre del 2019. Fotografía del autor Eduardo Cinzano para Dignidad 360°.

El lugar donde realicé la instalación era ocupado durante las noches para guardar los escudos de los manifestantes de la llamada “primera línea” (Figura 5), personas de diversas edades y sexos, que decidieron cubrir sus rostros con “capuchas”, máscaras o lentes

12 Así fue renombrada la Plaza Baquedano durante los meses del estallido social en Chile.

visores, con la finalidad de proteger sus identidades, cubrirse el rostro de gases lacrimógenos y perdigones, y para poder retener a los efectivos policiales, que pretendían ingresar al perímetro de las manifestaciones para disolver y reprimir violentamente a los manifestantes.

Una buena descripción de este grupo hace el investigador Roberto Fernández, en el libro *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile* (2021). En la primera línea hay jóvenes estudiantes, feministas, ecologistas y militantes por los derechos de los animales, pero también trabajadores y desempleados, personas pertenecientes a la disidencia sexual, dueñas de casa, etc. Muchos participan en barras de fútbol, organizaciones barriales y culturas urbanas, como *skaters*, ciclistas y otras; o simplemente se suman desde su propia individualidad, todo lo cual no implica que este espacio sea apolítico, sino que más bien expresa otras formas de politización (De Vivanco & Johansson, 2021).

Todas las noches, en la sala de exposición, me quedaba conversando con esos luchadores de primera línea, y de a poco me fui ganando su confianza gracias a la empatía política que representaba el mensaje de la obra, que estaba en concordancia con la lucha callejera, según me expresaron. Además, participé con ellos y ellas directamente en acciones de contención contra la represión policial, específicamente tirando piedras a los efectivos que pretendían pasar. En este contexto me hice uno de ellos, o sea durante el día atendía los visitantes que arriesgadamente llegaban a ver mi exposición, y por la tarde me ponía mis lentes, casco, máscara antigás y pañuelo, y partía a juntarme con los integrantes de la “la primera línea”. Sin profundizar mucho en este tema, con toda honestidad, puedo decir que esos días de lucha han sido para mí los momentos políticos más intensos, bellos, arriesgados y emotivos de mi vida; siempre atesoraré esa lucha en mi mente.

Durante esas manifestaciones me encontré con un gran amigo del tiempo de la universidad, el fotógrafo Eduardo Cinzano¹³, que al igual que yo se encontraba en el activismo de primera línea, pero además estaba registrando la acción con su cámara fotográfica. Lo recuerdo como un reportero de guerra innato, muy arriesgado, probablemente tiene los registros más hermosos de ese período, ya que su apuesta fue registrar con su lente todo lo que pasaba en las manifestaciones y sobre todo en ese peligroso lugar donde se colocaba “la primera línea” frente al combate directo contra la policía. Su técnica fue el blanco y negro, porque, según me comentó tiempo después, “era la única forma de retratar el tóxico gas”.

Debido a la cancelación del arte urbano, que estaba realizando el gobierno, fue que decidimos unir nuestras fuerzas artísticas, y creamos una instalación urbana, con fotografías de grandes dimensiones, casi murales, de hechos y manifestaciones que estaban ocurriendo en ese espacio urbano. Estas gigantografías urbanas además contenían un código QR, que direccionaba al usuario a YouTube, donde podía ver un video en 360° sobre el hecho social que había ocurrido ahí y que había sido cancelado. Grabamos muchos pequeños videos 360° de pocos minutos, y realizamos varias gigantografías con los códigos que, con el tiempo, se transformaron en cuadros más pequeños, e interactivos, con códigos QR también.

13 Durante la lucha social, Eduardo, mi amigo fotógrafo, andaba con un casco donde con cinta adhesiva estaba pegado su nombre y el lugar donde pueden conocer su obra. Lo cito acá tal y como él lo hizo durante el estallido <https://www.instagram.com/eduardocinzano/>

Posteriormente, transformamos este material audiovisual en una serie documental en Realidad Virtual 360°, ya que desde el momento que pararon las manifestaciones por las medidas de encierro de la pandemia (desde el 8 de marzo del 2020), las acciones sociales se trasladaron a otros lugares más privados, encerrados, pero al mismo tiempo de fuerte trabajo social. Fue así como seguimos trabajando para retratar la pandemia, y fuimos para eso a las “ollas comunes” que se establecieron en las poblaciones marginales para dar alimentos a los más pobres. Luego seguimos registrando con fotografías y realidad virtual los procesos constituyentes fracasados y, finalmente, el desaliento de una sociedad que decidió no seguir luchando. La serie inició a ser filmada el 2019, y sus últimas escenas fueron registradas hasta el 2023.

En esta serie documental inmersiva, a través de una narrativa en 360°, los usuarios son transportados al epicentro de las protestas, viviendo en primera persona la intensidad y la emoción de los eventos. *Dignidad 360°* no sólo documenta los hechos, sino que también ofrece una plataforma para que las voces de los manifestantes sean escuchadas y comprendidas en un contexto más amplio.

La inmersión sensorial, en estos momentos críticos, facilita una conexión emocional profunda y una comprensión más completa de los eventos y sus impactos. Con el tiempo, además, he entendido que el video 360° es una poderosa herramienta de investigación, sobre todo a nivel de Antropología Visual, Etnografías y Sociología, ya que permite analizar y observar un hecho en su total dimensión, en 360° grados, pudiendo analizar el hecho desde diversos ángulos de observación, generando una reflexión y análisis más completos, al menos del lugar donde se coloca la cámara¹⁴.

3.3 Espectrales



Figura 6. Integrantes chilenos y argentinos del colectivo internacional *Historias Desobedientes. Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Se juntan en Chile para participar de la marcha conmemorativa de las víctimas del golpe civil militar de 1973. Fotografía 360° tomada el día 11 de septiembre de 2022. Archivo del autor Pepe Rovano.

En *Espectrales*, la narrativa se centra en el encuentro de hijos y familiares de genocidas con los sitios de memoria donde sus padres cometieron sus crímenes. Quizás una obra muy cercana en contenido a *Assent* (2013), de Ravi, pero en esta obra quise indagar desde la imagen real, qué sucedía cuando el hijo o hija exploran el lugar de su padre genocida.

14 A continuación, los enlaces de los capítulos completos de la serie *Dignidad 360°* de Pepe Rovano en YouTube:

Cap.1 Primera Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=sjLx-W-wkKY&t=40s>

Cap. 2 Feminismos: <https://www.youtube.com/watch?v=7jZTa3LxVOU&t=20s>

Cap. 3 Pandemia: <https://www.youtube.com/watch?v=k6XZeHdUpNY&t=41s>

Cap.4 Convención Constitucional: https://www.youtube.com/watch?v=t8_1XuVuyxo&t=44s

Cap. 5 Asuntos Pendientes: https://www.youtube.com/watch?v=UvNT_-URIk&t=335s

Esta obra inmersiva explora la compleja dinámica de la culpa, la responsabilidad y la reparación personal a través de la perspectiva de aquéllos que llevan el legado de sus antepasados criminales. Utilizando la inmersión para enfrentar las realidades históricas y emocionales de estos lugares, *Espectrales* permite a los participantes confrontar y procesar estos eventos de manera visceral y personal.

Durante el 2023 realicé un recorrido por sitios de memoria en Chile, Argentina y Uruguay, visitando aquéllos en los que integrantes de mi colectivo tenían algún tipo de participación y conexión (Figura 6). Me llama mucho la atención que, al igual que yo, muchos de mis compañeros y compañeras de “Historias Desobedientes” realizaran actividades en esos lugares, explicando quienes éramos y cuál era nuestra opinión respecto de lo sucedido. Siempre nos llevaba varias horas de conversación, para reflexionar sobre este tema, y pensé que esta sería una buena forma de difundir nuestro mensaje, de compromiso por el nunca más, y que posicionar a un usuario-espectador en la misma encrucijada que tenemos nosotros, cuando visitamos esos espacios del horror, y cuando reconocemos que fueron nuestros familiares los que hicieron tanto daño en ese lugar espectral¹⁵.

Figura 7. Analía Kalinec, hija de Eduardo Emilio Kalinec (apodado “Doctor K”, exmilitar genocida condenado a cadena perpetua por su participación en los crímenes en la causa Atlético, Banco y Olimpo), y presidenta de “Historias Desobedientes Argentina”, durante su participación en *Espectrales*, recorriendo las dependencias del Sitio de Memoria ex centro de detención y muerte Olimpo, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Tomada el 26 de marzo de 2022. Fotografía archivo del autor, Pepe Rovano.



Es en esta obra donde más pretendo demostrar que, en el mundo de la realidad virtual, el espacio se transforma en un personaje más, de gran importancia, que no sólo ambienta, sino que nos entrega contexto e información de vital relevancia para la historia que se pretende narrar de manera inmersiva y en 360°, y que debe ser profundamente analizada al momento de plantear la experiencia del usuario, donde cada ángulo puede contener un significado.

En el caso de *Espectrales* se transforma en una potente demostración y forma de transmisión generacional de posmemoria, cuando el familiar de un genocida (Figura 7) conoce el lugar del horror, se avergüenza y condena esas atrocidades cometidas por su antepasado, casi como un acto iniciático que lo lleva a romper con esa herencia manchada de sangre, y a reflexionar sobre un futuro con mayor verdad, justicia y reparación para todos¹⁶.

4. Conclusión

Las obras presentadas en este artículo están marcadas por mi biografía de ser hijo de un genocida. Empleo

¹⁵ Término explicado por el investigador chileno José Santos Herceg, muy recomendable para entender las lecturas filosóficas de un sitio de memoria, desarrolladas en su libro *Lugares Espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile* (2019).

¹⁶ Esta obra puede ser visualizada desde cualquier dispositivo móvil en VR360° en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Is26EBpNEbQ&t=620s>

tecnologías disruptivas, tales como la Realidad Virtual y la Realidad Aumentada, para reconstruir y transmitir distintos niveles de memorias, sucesos históricos traumáticos o hitos que han sido cancelados (con fines políticos), proponiendo una plataforma pionera en el ámbito de los estudios de memoria, para la exploración, análisis y entendimiento.

Esta perspectiva influye profundamente en mi enfoque artístico y en mi creación de obras de (pos) memoria, que no sólo narran la historia desde la óptica de las víctimas y sus familiares, sino que también exploran la complejidad de la “memoria desobediente”, analizando los hechos desde el punto de vista de algunos descendientes de los perpetradores, de aquéllos que, como yo, condenamos los crímenes de nuestros familiares (varios integrantes del colectivo “Historias Desobedientes” somos artistas, cineastas y escritores, coincidentemente).

Estoy convencido de que estas narrativas inmersivas facilitan una conexión sensorial y emocional profunda, posibilitando una comprensión más completa de los eventos traumáticos, tanto para las víctimas como para la sociedad, promoviendo la empatía, la reflexión y el diálogo sobre la memoria. Creando puentes entre el pasado y el presente, permitiendo a las nuevas generaciones comprender y sentir los impactos de eventos traumáticos que no vivieron directamente. La posmemoria se fortalece a través de estas experiencias, promoviendo una forma activa de recordar y reflexionar sobre la historia, desde diversas miradas, planos, espacios y puntos de vista, pero con el compromiso irrestricto con el respeto de los Derechos Humanos, sobre todas las cosas.

Finalmente, quisiera terminar con una reflexión de la investigadora argentina Carolina Bartalini (2024) sobre el potencial de estas obras inmersivas: “Los pliegues que la virtualidad le otorga a la memoria social colaboran en la posibilidad de reconstruir una visualidad negada, una lengua que nos permita contar. En todo caso, por qué no, volver al principio de todo. ¿Qué hacemos con lo que vemos? Quizás la respuesta siga teniendo que ver con la pregunta por el sentido de la memoria en los tiempos en que es la verdad la que se disputa. Preguntarnos sobre las formas de las memorias populares en el giro digital resulta una insistencia por la recuperación de la experiencia que, más allá de todo, sigue siendo el escenario en el cual decidimos, por convicción de justicia y rigor metodológico y ético, debatir”.

Referencias bibliográficas

- Basile, T. (2020). Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 15, 127-157.
- Bartalini, C. (et al.) (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Editorial Marea.
- Crawford, K. (2022). *Atlas de inteligencia artificial. Poder, política y costos planetarios*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrera, J. (2023). *Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos de víctimas de la dictadura chilena*. Santiago de Chile: Ariel.
- De Vivanco, L., & Johansson, M. T. (Eds.) (2021) *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago de Chile: UAH Ediciones.
- Earll, A. (et al.) (2008). *Cultural Memory Studies an International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín, New York: Walter De Gruyter.
- Estay Stange, V., & Uribe Otaiza, 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.
- Faber, S. (2014). Actos afiliativos y posmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1), 137-156.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. *Atenea*, 521, 231-248.
- Maguire, G. (2017). *The Politics of Postmemory. Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture*. Cambridge: Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Morag, R. (2018). On the Definition of the Perpetrator: From the Twentieth to the Twenty-First Century. *Journal of Perpetrator Research*, 2 (1), 13-19.
- Moral, J. (et al.) (2020). Facing the perpetrator's legacy: post-perpetrator generation documentary films. *Continuum*, 34 (2), 255-270.
- Olhagaray, N. (2014). *Sobre video & artes mediales*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Pangilinan, E., Lukas, S., & Mohan, V. (2019). *Creating Augmented and Virtual Realities. Theory and Practice for Next-Generation Spatial Computing*. California: O'Reilly Media.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.

Piper, I., & Hevia, E. (2012). *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.

Quiles, A. (2019). *Nuevos formatos de cine digital. Video interactivo, transmedia y realidad virtual*. Barcelona: Reddbook Ediciones.

Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.

Santos Herceg, J. (2019). *Lugares Espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago de Chile: Colección Idea.

Reseña curricular

José Luis Navarrete Rovano nació en Chile, en 1975, y es Doctor en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso, Chile. Master en Comunicación Audiovisual Digital de la Università degli Studi di Ferrara, Italia. Es cineasta y realizador de experiencias inmersivas XR. Su carrera profesional se ha desarrollado entre Chile, Italia, España, Suiza y Holanda. Actualmente se desempeña como académico e investigador en la Facultad de Arquitectura, Comunicación y Diseño de la Universidad de Viña del Mar, Chile.



Imagen: Joseth Martínez

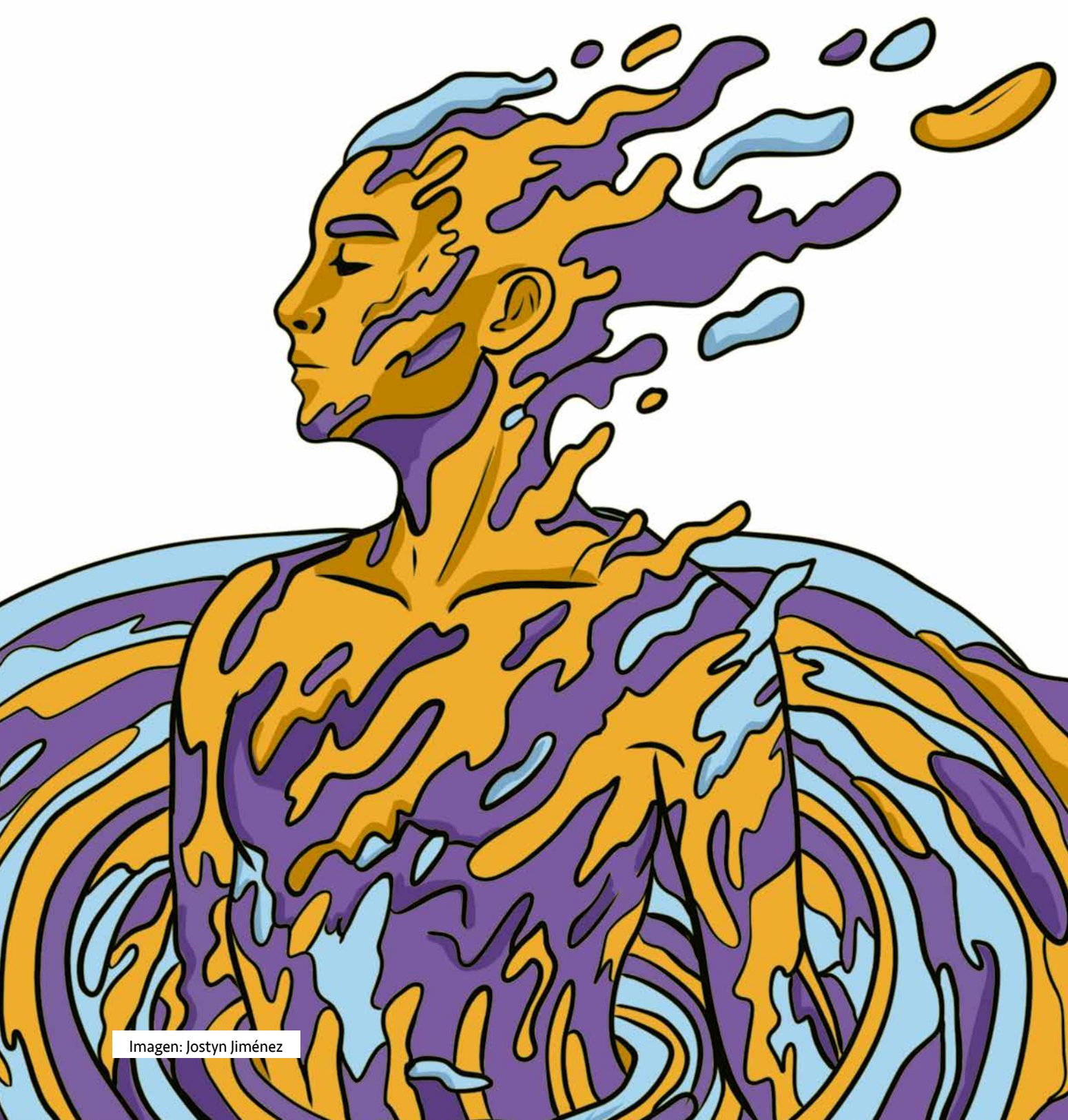


Imagen: Jostyn Jiménez

Uruguay: la desobediencia incipiente y a pesar de todo.

Uruguay: Incipient Disobedience Despite the Odds.

Resumen:

En este artículo reflexiono sobre el surgimiento, desarrollo y estado actual del colectivo "Historias Desobedientes" en Uruguay, como parte de los procesos de construcción de la memoria colectiva. Propongo que el tardío surgimiento de la agrupación en este país (2021) y su escaso número de integrantes pueden entenderse como síntoma de un proceso de justicia transicional obstaculizado y ambiguo. La existencia del grupo refleja la construcción de una memoria colectiva que se debate entre el deber de continuar reafirmando la especificidad de los crímenes, ante la narrativa que intenta relativizarlos, y el de construir una relación "ejemplar" con el pasado que permita aprender de él para enfrentar luchas similares en el presente. Parte central de este estudio es la reflexión sobre las declaraciones de las voceras de Historias Desobedientes-Uruguay y la interpretación de los aspectos literarios de su trabajo ensayístico.

Palabras clave: memoria colectiva, dictadura, posdictadura, militares perpetradores, Historias Desobedientes, Argentina, Chile, Uruguay.

Abstract:

In this article, I reflect on the emergence, development, and current state of the activist group "Historias Desobedientes" in Uruguay, as part of the processes of construction of collective memory. I propose that the late emergence of the group in this country (2021) and its small number of members can be understood as symptom of a hindered and ambiguous transitional justice process. Therefore, the existence of the group reflects the construction of a collective memory that is torn between the duty to continue reaffirming the specificity of the crimes, in the face of the narrative that tries to relativize them, and that of building an "exemplary" relationship with the past that allows learning from it to face similar struggles in the present. A central part of this study is the reflection on the statements of the spokeswomen of Historias Desobedientes-Uruguay and the interpretation of the literary aspects of their essayistic work.

Keywords: collective memory, dictatorship, postdictatorship, military perpetrators, Historias Desobedientes, Argentina, Chile, Uruguay.

Sumario: 1. Introducción: los parámetros de la desobediencia. 2. Desarrollo. 2.1. "Los desobedientes no surgieron de la nada". 2.2. "Somos la peor derrota de los genocidas". 2.3. "La desobediencia es un medidor social". 2.4. Historias Uruguay: desobediencia incipiente. 2.5. Historias Uruguay: desobediencia a pesar de todo. 3. A modo de conclusión: reflexiones finales.

Cómo citar: Ros Matturro, A. (2025). Uruguay: la desobediencia incipiente y a pesar de todo. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 101-117.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a4

Ana Ros Matturro

Binghamton University

Binghamton, NY, Estados Unidos

aros@binghamton.edu

<https://orcid.org/0000-0002-6474-5699>

Enviado: 13/9/2024

Aceptado: 12/1/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción: los parámetros de la desobediencia

La agrupación “Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y Justicia” (a la que también me referiré, en aras de la brevedad, como “Historias”) nace en Argentina en el 2017 y en los años siguientes se expande a otros países de la región y a Europa, convirtiéndose así en un movimiento internacional. Sus integrantes son descendientes de perpetradores militares (hijos, sobrinos, nietos) que se oponen a su legado familiar de violencia y se unen a la lucha por verdad, justicia y nunca más en sus respectivos países.

La inesperada adhesión de esta voz a los movimientos sociales en defensa de los derechos humanos ha suscitado diversas reflexiones. Ha sido entendida como el producto de un camino de casi cincuenta años de construcción de la memoria (Estay Stange, 2021) y como la “peor derrota de los genocidas” (Delgadillo, 2018, 48). Asimismo, la dimensión y repercusión de dicha agrupación en cada país se ha interpretado como un medidor social de hasta dónde el trabajo de memoria realizado durante todo ese tiempo “ha logrado filtrar esas capas más impermeables a los derechos humanos” (Estay Stange, 2021). En el presente artículo, desarrollaré esos tres aspectos en relación a Argentina y Chile, para luego trazar conexiones comparativas con Uruguay que nos permitan reflexionar sobre la situación de la memoria colectiva y la posibilidad de construir una democracia centrada en la defensa de los derechos humanos.

2. Desarrollo

2.1. “Los desobedientes no surgieron de la nada”

Con respecto al largo camino que conduce al surgimiento de la agrupación, Estay Stange, representante de Historias Chile, afirma: “los desobedientes no surgieron de la nada, son el fruto de la conciencia que otros sembraron durante años” (2021). En el caso argentino, esta conciencia fue creciendo de mano de la labor de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, del movimiento de HIJOS y Hermanos, del trabajo de políticos que impulsaron la justicia (especialmente el expresidente Néstor Kirchner) y de los aportes de académicos, periodistas, escritores y cineastas que desde el ámbito de la memoria o la posmemoria, han explorado el pasado y su relación con el presente desde muy diversos ángulos.

Igualmente, casos aislados de descendientes de perpetradores que se opusieron tempranamente a su legado fueron haciendo cada vez más concebible la idea del familiar de represor dispuesto a colaborar con los procesos de verdad y justicia y a impulsar la reflexión sobre el autoritarismo. Por ejemplo, Ana Rita Peretti fue la primera en quitarse el apellido paterno (en el 2005), Vanina Falco fue la primera en atestiguar contra su padre en un juicio (en el 2009), y la agrupación “El Puente” (formada en 2007) fue la primera en reunir a familiares de víctimas y de represores para buscar información sobre casos judiciales.

Dentro de los numerosos aportes que ha habido a la construcción de la memoria, las Madres de Plaza de Mayo son un referente de gran peso para Historias por su desobediencia, tanto a los roles de género como al silencio y al orden que la Junta buscaba imponer en la sociedad. La desobediencia es también un elemento clave del feminismo contemporáneo y como tal ha influido en la formación de esta agrupación de descendientes que la recoge en su nombre. Según Page

esta voz colectiva, abierta y radical articula la desobediencia como un desafío pacífico, no solo ante los discursos resurgentes de reconciliación, impunidad, y en los casos más extremos, negación, sino también ante las ya incorporadas estructuras patriarcales y capitalistas que los apuntalan (2021, 43, traducción propia).

Como afirma Page, el movimiento Historias desobedientes en Argentina, con sus predecesores, redes y posicionamiento político-ideológico (crítico de las interacciones opresivas derivadas del sistema neoliberal y el patriarcado y opuesto a la violencia estatal) jugó un rol decisivo en el surgimiento de la vertiente chilena de la agrupación (2021, 52-53). En efecto, sus fundadores (Verónica Estay Stange y Pepe Rovano) comenzaron su trayectoria en el colectivo de Argentina; participando de las reuniones, actividades y publicaciones (Estay Stange, 2020).

Si bien en Chile el contexto político posdictatorial no fue tan favorable a la justicia transicional como en Argentina y por ende los movimientos sociales tuvieron un espacio más restringido, estos han sido parte de un activo proceso de construcción y profundización de la memoria colectiva que involucró a múltiples actores. A partir de los años 80 hubo incesantes aportes a este proceso, desde el periodismo investigativo, la academia, la literatura y el cine, que también fueron pavimentando el camino para el surgimiento de Historias en Chile. Incluso, tal como Peretti y Falco en Argentina, en el 2010 Vittoria E. Natto demostró con su texto *La hija de un torturador. Relato testimonial de una ex menor* (2015) que en Chile las hijas de los represores también podían alzar su voz y oponerse a su legado. Al igual que Natto, las cineastas Lorena Manríquez y Lisette Orozco podrían considerarse proto-desobedientes pues si bien sus películas *La Odissea de Ulises* (2014) y *El pacto de Adriana* (2017) son anteriores al surgimiento del movimiento en su país, ambas investigaron experiencias de participación en la represión o de apoyo al régimen de familiares directos, arriesgando así la fractura de su familia.

2.2. “Somos la peor derrota de los genocidas”

En el caso de las hijas fundadoras, la desobediencia tiene dos elementos centrales. Por un lado, consiste en “aceptar la responsabilidad del Padre en los más horribles crímenes, impugnarlo y delatarlo” rompiendo así la lealtad supuesta por la filiación. Por otro, implica rebatir “el silencio y la sumisión como prácticas familiares y sociales” (Bartalini, 2018, 12). Según María Laura Delgadillo, el silencio es una forma de apoyo y complicidad: “[a] cá no hay medias tintas, o apoyás el genocidio, o lo repudiás. O aceptás este difícil papel, o lo negás. O te oponés, o te convertís en cómplice” (2018, 48). La desobediencia del colectivo se transforma así en un gesto político. El acto de romper con el legado paterno (“no somos quienes ellos querían que fuéramos”) demuestra que todo cambio pensable es posible: “somos personas vinculadas por el dolor y la postura crítica ante nuestros progenitores, pero también [...] por el deseo de transformarnos y transformar esta sociedad para que nunca más el Estado sea responsable de crímenes de lesa humanidad” (Historias Desobedientes, 2018, 9). Ese deseo las lleva no solo a recordar los crímenes dictatoriales desde su perspectiva como descendientes de perpetradores sino también a luchar contra las “nuevas variantes del horror” y las nuevas formas en que “la violencia, la impunidad y la represión reaparecen de modo concreto e insistente” en el presente (Historias Desobedientes, 2018, 9). Condenan así las relaciones sociales opresivas basadas en género, sexualidad, situación económica, raza o etnicidad, al igual que la violencia autoritaria del Estado para con los civiles (Ros Matturro, 2023).

Esta capacidad de conectar las violencias del pasado y el presente acompaña a la agrupación desde su surgimiento. Tanto en Argentina como en Chile, Historias Desobedientes surge en contextos en los cuales, desde el gobierno, se

amenazaban tanto los logros alcanzados en el plano de la justicia transicional como en el de la protección de los derechos humanos y civiles de la población. En el caso argentino, las hijas de genocidas que ya estaban en contacto se vieron impelidas a actuar en el 2017, cuando el gobierno de Mauricio Macri apoyó el “2x1”, una medida que reducía a la mitad las condenas de ciertos presos cumpliendo sentencia efectiva, incluyendo a exrepresores. Unos meses más tarde, marcharon bajo la bandera de la agrupación para denunciar la violenta represión policial que a diario sufrían miles de manifestantes opuestos a las políticas socioeconómicas del gobierno, simbolizada por la desaparición y asesinato del joven Santiago Maldonado.

La rama chilena del movimiento se fue gestando en circunstancias similares. Sus integrantes hicieron su primera aparición pública el 7 de septiembre del 2019, “durante la tradicional romería al Cementerio General en Santiago en conmemoración del golpe de Estado”, organizada por los familiares de víctimas de violaciones a los derechos humanos (Labbé Yáñez, 2019). Al día siguiente, hicieron su segunda aparición en la proyección del documental *El pacto de Adriana* (2017), acompañando a Lissette Orozco, quien para ese entonces ya formaba parte del colectivo. No obstante, “la articulación de un discurso claro” se produjo recién un mes después, cuando el gobierno de Sebastián Piñera expuso abiertamente la posición de la clase política y empresarial frente a las demandas del pueblo de una vida digna, durante el estallido social del 2019 (Uribe Otaíza, 2023).

El decreto ininterrumpido de Estado de Excepción desde el 18 de octubre de 2019 y los abusos masivos a los derechos humanos a manos de las fuerzas de seguridad, impulsaron a los integrantes del movimiento a trabajar simultáneamente en sus procesos personales, relaciones grupales y desarrollo de posiciones vinculadas a su contexto específico de desobediencia. Conectados al presente, las y los desobedientes chilenos unieron su voz a la de las protestas del estallido, para manifestar el rechazo a la Ley de Amnistía de 1978 y reclamar una nueva constitución que velara por el bienestar de todos los chilenos. Es decir, un nuevo pacto social que extendiera la equidad y el respeto a los derechos humanos a todos los ámbitos e hiciera parte activa de ese proyecto incluso a los sectores más reticentes, como las Fuerzas Armadas y del orden (Estay Stange, 2021).

La conexión de pasado-presente que ha caracterizado a Historias hace eco del concepto de Tzvetan Todorov de “memoria ejemplar”. Según Todorov, ambas formas de relacionamiento con el pasado, “literal” y “ejemplar”, cumplen funciones complementarias a la hora de mantener viva la memoria de un pasado violento y traumático. La relación literal (memoria de la especificidad de los crímenes; qué sucedió, cómo, a quién) es crucial para revelar la verdad y luchar por la justicia (Todorov, 2000, 32). La relación ejemplar, por su parte, permite la exploración de otros aspectos del pasado que son relevantes para abordar un amplio espectro de preocupaciones del presente. En palabras de dicho autor, la memoria ejemplar “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (2000, 32).

Esto ressignifica la afirmación de Delgadillo acerca de que los desobedientes son “la peor derrota de los genocidas”, o represores en general, ya que no solo interrumpen el legado familiar a nivel personal, sino que también subvierten el proyecto social del régimen. Es decir, el proyecto de eliminar a través del terror los lazos solidarios y contestatarios para formar sociedades dispuestas a aceptar la opresión (de cualquier tipo) pasiva e incuestionadamente (Feierstein, 2011, 137).

2.3. "La desobediencia es un medidor social"

Unos años atrás, en un encuentro regional de Historias Desobedientes, Verónica Estay Stange concluía que el número de desobedientes indica el grado de memoria de una sociedad: "La desobediencia es un medidor social que muestra hasta dónde el trabajo de memoria ha logrado filtrar esas capas más impermeables a los derechos humanos. Un proceso que, con ritmos distintos y a pesar de todo, sigue su curso" (Gatti, 2021).

Estos distintos ritmos reflejan las diferencias en el desarrollo de la justicia transicional y la memoria colectiva en cada sociedad posdictatorial. En efecto, mientras que para el 2021, el número de desobedientes en Argentina superaba la centena, en Chile sus integrantes no llegaban a veinte (Gatti, 2021). Pero, como observa Estay Stange (en correspondencia con la autora), en los últimos años, el número de desobedientes chilenos ha crecido, llegando a treinta en el 2024 y también se han multiplicado sus aportes a la producción cultural (a través de libros y películas), al activismo y a la política (encuentros, comunicados, posicionamientos, etc.).

El aumento de la visibilidad del movimiento en Chile o en los otros países en los que existe, resulta esperanzador en la medida en que puede funcionar como un faro para el resto de la sociedad. En palabras de Gloria Elgueta Pinto, las voces de las/os desobedientes chilenas/as, "son un llamado a quienes aún no saben, o no quieren saber, del terror de ese pasado y de sus continuidades en el presente" (2020, 60). Continuidades expresadas, por ejemplo, en la preservación de sistemas basados en la opresión económica, de género, de los pueblos nativos y de la protesta en sí misma. Así, señala Elgueta Pinto, "la decisión de 'desobedecer el mandato de silencio' impuesto en el interior de sus familias es un gesto ético y político que nos remite a la pregunta por la propia responsabilidad y a la pregunta por el otro" (2020, 60).

Con estas preguntas el movimiento invita a considerar que más allá de la situación familiar de cada persona, todos nos inscribimos en una larga historia de arreglos sociales opresivos que nos preceden (de ahí las diferentes posiciones interseccionales y de privilegio) y que aceptamos como si fueran incambiables, pero siempre hay espacio para la resistencia, para la desobediencia. Esta comprensión de la desobediencia como actitud personal y política es un requisito fundamental para un compromiso más profundo, como el que Michael Rothberg plantea con la noción de implicación. Señala que

el concepto de implicación nos pide que consideremos nuestro involucramiento en historias y situaciones actuales que superan nuestro aparente alcance inmediato y nuestras contribuciones a la producción de la historia, a través de la participación impersonal en vez de por medio de la perpetración directa (2014, traducción propia).

La noción de implicación de Rothberg permite llevar el conocido lema de los desobedientes "no en mi nombre" más allá de las fronteras nacionales para crear espacios de concientización respecto a situaciones como las crisis humanitarias o medioambientales, en las que inadvertidamente somos víctimas y victimarios.

2.4. *Historias Uruguay: desobediencia incipiente*

Si tomamos la visibilidad de los desobedientes en cada país como medidor de qué tan profundamente ha calado el trabajo (cultural, social y político) en defensa de los derechos humanos, probablemente la situación de Uruguay no parezca muy auspiciosa considerando que el grupo aún es relativamente pequeño y muchos todavía no conocen su trabajo.

Formado en el 2021, Historias-Uruguay fue la cuarta agrupación latinoamericana en sumarse al movimiento; después de la brasilera (2020) y seguida por la paraguaya y la salvadoreña, recientemente formadas. En cuanto al número de integrantes, a un año de su creación, Ana Laura Gutiérrez, una de sus fundadoras, afirma que eran “diez, casi doce”, pues dos compañeras que se acercaron al grupo, aún no habían tomado la decisión de sumarse (2022). Dos años más tarde, en el 2024, las/los integrantes activos/as que trabajan colectivamente siguen siendo doce, a pesar de que muchas personas han contactado con el grupo para compartir su historia (intercambio personal con la autora de este artículo). También, según comenta A. L. Gutiérrez, el surgimiento de Historias Uruguay fue una sorpresa para los integrantes de los otros grupos de la región pues lo veían como un evento improbable: “los compañeros de Argentina nos decían ‘parecía tan lejano que esto se fuera a dar en Uruguay’” (2022).

¿A qué se debe la impresión de que el surgimiento de Historias-Uruguay era poco probable y cómo explicar la limitada visibilidad de la agrupación? La respuesta a estas preguntas retoma los aspectos planteados como hilos conductores al comienzo de este artículo: es decir, la interpretación del movimiento como resultado de una larga historia de construcción de la memoria colectiva; como la peor derrota de los genocidas o represores (en la medida en que subvierte el legado familiar y el proyecto social a largo plazo de la dictadura), y como medidor de hasta donde la memoria ha llegado a infiltrar las capas más impermeables a los derechos humanos.

Para empezar, el surgimiento de este grupo en Uruguay se inscribe en una larga historia de lucha, pues la construcción de la memoria impulsada por los movimientos de derechos humanos ha enfrentado obstáculos permanentes en la posdictadura. Por tal motivo, si bien dicha memoria se ha fortalecido con el paso del tiempo, aún no ha logrado posicionarse como la interpretación irrefutable del pasado. En efecto, a casi cuarenta años del final del régimen todavía contiende en la esfera pública con expresiones de la memoria que interpreta los abusos del periodo dictatorial como propios de una guerra o a lo sumo como excesos dentro de un accionar justificado.

Esta tensión ha impactado profundamente el proceso de justicia transicional que atraviesan las sociedades posdictatoriales. El mismo supone la gradual subordinación de las fuerzas del orden al liderazgo civil democrático para permitir el surgimiento de la verdad y la justicia respecto a los crímenes dictatoriales, otorgar diversas formas de reparación a quienes padecieron la violencia estatal y obtener garantías de no repetición para la sociedad en su conjunto. En Uruguay, este proceso ha estado caracterizado por un movimiento de avance y retroceso que al prolongarse en el tiempo genera, por momentos, la impresión de estancamiento.

Son muchos los factores que han incidido en la configuración de una posdictadura en la que tanto los gobiernos de derecha como los de izquierda, por distintos motivos, postergaron en su agenda la investigación de los crímenes dictatoriales y el juicio a los responsables. Entre ellos destaca, por un lado, el hecho de que no ha habido una separación tajante entre actores políticos influyentes del ámbito civil y militar (Amado, 2015; Pasquariello, 2017; Urruzola, 2017). Previo a la dictadura, integrantes de los grupos armados y de los partidos políticos mantuvieron diálogos entre sí y con sectores castrenses de distintas tendencias; durante el régimen, políticos civiles se desempeñaron en distintas funciones y el final del mismo estuvo marcado por un pacto entre los militares en el poder y representantes de la mayoría de los partidos políticos. Por otro lado, al contar Uruguay con un ejército enteramente profesional (a diferencia de Argentina y Chile que tuvieron/tienen servicio militar obligatorio), quienes ocuparon los últimos eslabones de la cadena de mando durante el régimen no han sido tan proclives a romper el silencio sobre los crímenes y crear así empujes de verdad y justicia.

Siguiendo de cerca la investigación de Buriano y Dutrénit (2017), podemos afirmar que los pilares del estancamiento antes mencionado se establecieron en los primeros años de gobierno transicional, por medio de dos leyes interconectadas. La Ley de Pacificación Nacional (1985) que otorgaba una amplia amnistía a los presos políticos instauró la “simetría de la culpa” y allanó el camino para la “simetría de la solución” (Buriano & Dutrénit, 2017, 357); es decir, la amnistía a los perpetradores militares que se concretaría al año siguiente con la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Ambas leyes instauraron la lógica de guerra y la teoría de los dos demonios, sobre las cuales se comenzó a construir la “cultura de la impunidad”, en nombre de la gobernabilidad, pacificación y reconciliación (Buriano & Dutrénit, 2017, 355). Aun así, los familiares de los detenidos desaparecidos se organizaron para reclamar justicia impulsando una memoria divergente y gradualmente otras agrupaciones de derechos humanos (como HÍJOS, formado en 1996) se fueron uniendo a su lucha.

Los casos de perpetradores que se llevaron a juicio fueron resultado de realizar “perforaciones” a la Ley de Caducidad, es decir utilizar las limitaciones de sus artículos para activar algún tipo de justicia (crímenes cometidos fuera del país, desaparición de menores, y responsabilidades no comprendidas en el texto legislativo) (Buriano & Dutrénit, 2017, 355). Eso permitió el juicio de represores emblemáticos (Juan María Bordaberry, Juan Carlos Blanco, Gregorio Álvarez). Para extender la justicia más allá de esos casos, los familiares tuvieron que recurrir a entidades internacionales como la Comisión y la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH y CortelDH). A raíz del caso Gelman (2002), por ejemplo, y “luego de inenarrables traspies” para impedirlo desde el gobierno, se logró en el 2011, a través de una nueva ley (N°18.831), eliminar los efectos de la Ley de Caducidad del orden jurídico (Buriano & Dutrénit, 2017, 366). Pero, como afirman Fried Amivilia y Sharnak, esto “no produjo la tan esperada admisión de responsabilidad por parte de las fuerzas armadas. De hecho, los militares hicieron todo lo posible para evitar los juicios, por ejemplo, impugnando el plazo de prescripción” (2023, traducción propia). Según los datos presentados por Francesca Lessa, “hasta junio de 2023, los tribunales uruguayos han dictado sentencias en sólo 20 casos penales y condenado a 28 acusados en total”, en contraste con las 1.136 personas condenadas en Argentina y las 606 sentencias definitivas dictadas en Chile hasta el 2022 (Lessa, 2023).

Al momento de evaluar la persistencia de los obstáculos a la verdad y justicia, se aprecia una combinación de interferencias por parte del poder militar y civil. Por ejemplo, en el 2012, la Corte Suprema quitó de su cargo a la Jueza Mariana Mota quien estaba investigando cincuenta casos de crímenes de lesa humanidad y al año siguiente declaró inconstitucional dos artículos de la Ley N°18.831, dejando así en manos de jueces individuales la decisión de proseguir o no con las causas abiertas sobre crímenes dictatoriales. En el 2015, el general retirado Pedro Barneix se suicidó al enfrentar una orden judicial de detención por su participación la represión bloqueando así el surgimiento de la verdad. Ese mismo año, tras el fallecimiento del coronel retirado Elmar Castiglioni, se incautaron en su domicilio sesenta cajas con “voluminosa información sobre la dictadura”, a pesar de que en el ministerio de Defensa se sabía de la falta de estos documentos desde el 2006 y había razones para sospechar del coronel (La Diaria, 2015).

Además, en el 2017, un grupo de trece activistas de derechos humanos que trabaja sobre los crímenes dictatoriales en Uruguay, recibieron amenazas por parte del Comando Barneix—formado en honor del general que cometió suicidio—para proteger a militares de nuevos procesamientos. Este hecho cobra mayor gravedad al conectarse a un acontecimiento sucedido el año anterior. En el 2016, se produjo el robo de disco duros del Grupo de Investigación en

Arqueología Forense de la Facultad de Humanidades, que investigaba casos de desapariciones ocurridas durante la dictadura.

La participación de la población civil en general en el proceso de justicia transicional ha reflejado las tensiones y contradicciones entre la narrativa de guerra y terrorismo de estado, de diferentes maneras, pero principalmente a través de las instancias de consulta popular. Así, mientras en 1980 el 57% de la población votó a favor de no legitimar el régimen militar, dando inicio a la transición democrática, nueve años más tarde, el 55.9% se pronunció a favor de mantener la Ley de Caducidad. De manera similar, hacia finales de la primera década del nuevo milenio, 52.64 % de la población optó por no derogar la Ley de Caducidad en un nuevo plebiscito.

No obstante, durante esos diez años se había incrementado el compromiso con la memoria desde los movimientos sociales (Crysol, Género y Memoria, Niños en cautiverio, Memorias en Libertad) y la producción audiovisual sobre la represión. Asimismo, la dictadura continuó siendo tema de investigaciones periodísticas, estudios académicos y obras literarias y teatrales. También, en el 2007 se inauguró el Museo de la Memoria, concretando un paso postergado en el proceso de validación de la memoria reparativa y se presentó un nuevo caso de desaparición y asesinato ante la CortelDH. Finalmente, en el 2008, con ese mismo espíritu se creó el Instituto Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo (INDDHH).

Tras el fracaso del plebiscito del 2009, activistas y artistas no se rindieron, sino que continuaron luchando por establecer la memoria de los crímenes dictatoriales y la defensa de los derechos humanos. El hecho de que la derrota en el plebiscito de 1989 fuera por un 5.9% y en el del 2009 por un 3% indica un progreso a lo largo del tiempo respecto a la concientización sobre este tema, pero aun así el último resultado reafirmó la persistencia de la cultura de la impunidad. Consecuentemente, durante la segunda década del nuevo milenio se redoblaron esfuerzos: surgieron más agrupaciones de derechos humanos, se estrenaron películas que ahondan en aspectos antes inexplorados de la represión militar y se crearon significativas instancias de memorialización. Por ejemplo, En el 2017 se inauguró el monumento a los desaparecidos en un lugar central de la ciudad (frente a la terminal de Tres Cruces), en el 2018 se creó un sitio de memoria en la excede del SID (Servicio de Información de Defensa) donde hubo detenidos secuestrados en el marco de la Operación Cóndor, y en el 2019 se convirtió en sitio de memoria el ex centro de detención clandestino La Tablada.

Además, en esta etapa se produjo una expansión de la memoria en relación al evento anual de la Marcha del Silencio (iniciada el 20 de mayo de 1996). En el 2020, los integrantes de Madres y Familiares propusieron extender la conmemoración de los detenidos desaparecidos más allá del día de la marcha, a todo el mes de mayo (LaRed21, 2020). La propuesta fue ampliamente aceptada y cada vez se han ido agregando más eventos, homenajes, celebraciones, intervenciones y diversas formas de participación ciudadana de principio a fines de ese mes.

Sin embargo, mientras esto sucedía, también se desarrollaba la tendencia opuesta. Por ejemplo, desde el 2010 existe la asociación "Familiares de Prisioneros Políticos" (y su cuenta en redes "En Voz Alta"), cuyos miembros abogan por la derogación de la Ley 18.381 y la liberación de los represores presos, a la vez que antagonizan activamente la memoria de los movimientos de derechos humanos. Asimismo, en el ámbito político, hubo instancias que reeditaron aspectos de una misión militar supuestamente superada; en el 2012, el ministro de Defensa firmó un acuerdo con el

Comando Sur de Estados Unidos habilitando el uso del territorio nacional para “facilitar el apoyo logístico recíproco entre las partes” (González Guyer, 2023). Igual de preocupante fueron los indicios de persistencia de una cultura de impunidad dentro de las fuerzas armadas registrados en el 2019 por el surgimiento de nuevos casos de abusos sexuales de militares uruguayos en las Misiones de Paz, que venían produciéndose desde el 2003 (Cayota, 2021). Además, como expresión de la resistencia de la institución castrense a reconocer el/su pasado, en el 2021 salió a luz que hasta entonces los planes de estudio de los centros educativos militares no incluían ni el golpe de estado ni la Operación Condor (El observador, 2021). En esa misma línea, en el 2019 el comandante en jefe de las Fuerzas Armadas, Guido Manini Ríos, fue cesado en su cargo por objetar la política de derechos humanos del gobierno del presidente Tabaré Vázquez (Martínez, 2019).

En lugar de servir de amonestación, esta medida liberó a Manini Ríos para dedicarse de lleno a la carrera política que ya había iniciado (vulnerando la Constitución), al participar de la formación del partido político Cabildo Abierto, mientras estaba en actividad. La formación de Cabildo Abierto en el 2018, y su llegada al gobierno como parte de la coalición representada por el presidente Luis Lacalle Pou (2020-2024) son la conjugación de la tendencia arriba mencionada, opuesta a la memoria de la dictadura como terrorismo de Estado. Al estar gestionado principalmente por militares retirados, Cabildo Abierto otorgó a estos actores representación en el parlamento y en la administración (Burain & Vitelli, 2022). Desde su posición, Manini Ríos propuso subidas salariales y beneficios jubilatorios para el ejército y fue el impulsor del proyecto de prisión domiciliaria para presos mayores de sesenta y cinco años, incluyendo los represores cumpliendo sentencia por crímenes de lesa humanidad.

La llegada de Cabildo al gobierno—producto de una creciente polarización social respecto al rumbo político que el país debía tomar—y su gestión dentro del mismo, generó respuestas cívicas de índole opuesta. Por un lado, habilitó expresiones afines a la teoría de los dos demonios, como el surgimiento de la asociación “Toda la Verdad”, en el 2020. Autodefinida como “parte de un grupo mayor de víctimas y familiares de víctimas del terrorismo sedicioso que actuó en la República Oriental del Uruguay”, esta asociación ha propuesto leyes, memoriales y hasta la revisión de los textos de historia reciente (Asociación Toda la Verdad, 2020). Por otro lado, la actuación de Cabildo en el gobierno fue también clave para el surgimiento de Historias Desobedientes en Uruguay.

Más concretamente, dicha agrupación declaró públicamente su existencia en el 2021, cuando el gobierno de Lacalle Pou decidió apoyar la propuesta de prisión domiciliaria formulada por Cabildo Abierto, que beneficiaría a los represores cumpliendo sentencia. Esto crea un paralelismo con Argentina y Chile pues en los tres países el movimiento surge, de algún modo, en reacción al intento de las nuevas derechas de desarticular los logros obtenidos en materia de justicia transicional y derechos civiles.

2.5. Historias Uruguay: desobediencia a pesar de todo

Esto nos lleva al último punto planteado como hilo conductor de este artículo; la visibilidad y repercusión de Historias como medidor de hasta dónde el trabajo de la memoria ha logrado filtrar las capas más impermeables a los derechos humanos. La consideración de este punto nos permite también establecer ciertas reflexiones concluyentes.

En Uruguay, el hecho de que muchas personas se hayan acercado a Historias para compartir sus vivencias, pero prefieran no formar parte de la agrupación o participar anónimamente en ella, demuestra que las capas más

impermeables a los derechos humanos aún ejercen influencia sobre lo que se concibe como viable en relación al tratamiento del pasado reciente. No obstante, en un contexto donde aún se cuestiona el avance de la justicia en relación a los crímenes dictatoriales, el surgimiento de Historias en Uruguay más que significar la peor derrota de los represores y su proyecto social, es una instancia que permite vislumbrarla y ofrece caminos para materializarla.

Estos caminos se articulan alrededor de tres ejes interconectados: el acercamiento entre personas con distintas trayectorias ideológicas, un cambio de sensibilidad respecto a lo político y una apuesta a los activismos coordinados. Con respecto al primer punto, Ana Laura Gutiérrez (A. L. G.), referente del grupo, reconoce como fundadora honoraria del mismo a una amiga, cuyos familiares estuvieron detenidos en el centro clandestino que operaba en Colonia Dignidad durante la dictadura militar chilena. Tras el fallecimiento de su padre, A. L. G. conversó con su amiga sobre los profundos desacuerdos que tenía con él y los sentimientos contradictorios que le producía su pérdida. Ella la alentó entonces a unirse a Historias Desobedientes y formar la vertiente uruguaya. A. L. G. reconoce su impulso y apoyo como una de las razones fundamentales de la existencia del grupo.

Este aspecto se puede interpretar como una nueva instancia de ampliación del “nosotros” de la memoria, es decir, de las personas percibidas como grupo autorizado para hablar sobre el pasado represivo y a trabajar por la verdad y la justicia (Jelin, 2002, 62). El hecho de que la agrupación uruguaya haya surgido de la conexión entre familiares de víctimas y de represores pone el foco en el presente de cada persona, entendido como resultado de un proceso individual y colectivo. Así, la invitación a participar en el trabajo de la memoria se extiende a todos lo que abrazan la defensa de los derechos humanos en la actualidad, más allá de los caminos que los hayan llevado hasta ahí, sus ideas anteriores o la posición de sus familias. En relación a esto, en la entrevista realizada a A. L. G. le pregunté si los integrantes del grupo se habían acercado, en un intento de diálogo, a las asociaciones de familiares que critican las sentencias recibidas por los militares perpetradores. Ella respondió que con lo único que no pueden dialogar, para buscar puntos de encuentro e intentar trabajar juntos, es con las posturas negacionistas. En un país donde la división ideológica entre izquierda y derecha es bastante pareja (la izquierda ganó por un 3.6% de los votos en las elecciones del 2024) el buscar diálogos posibles y puntos de encuentro dentro de la diferencia resulta prometedor.

Esto nos lleva al segundo punto: el cambio en la sensibilidad política. Ante la pregunta sobre las posibilidades de crecimiento del grupo, A. L. G., pone de manifiesto el desencuentro entre el paso a la acción (pública, activista, política) y lo que tal vez sienten o piensan los descendientes de perpetradores en lo privado:

yo estoy convencida de que somos muchísimos los familiares de los miliares que estamos en contra de esto porque naturalmente me parece que no te queda otra alternativa. ¿Quién no repudiaría cualquier tipo de violación a los derechos humanos? Yo las escucho a estas mujeres [sobrevivientes de los centros de detención] que son grandiosas y que cuentan cosas que han vivido y quién no podría repudiar eso, me parece que instintivamente todos deberíamos repudiar esas acciones (A. L. Gutiérrez, 2022).

Si bien A. L. G. ya tenía una historia de militancia estudiantil y sindical, llegó a la adultez con la visión de la dictadura transmitida por su padre y la acción de “escuchar” (con apertura y empatía) el testimonio de las expresas de La Tablada la condujo a la militancia por los derechos humanos. Esto resuena con las ideas de la filósofa Judith Butler sobre la posibilidad de reimaginar sociedades más solidarias. En sintonía con la escucha empática, Butler nos

invita a conectar con experiencias comunes, en tanto seres sociales en constante relación, como la “vulnerabilidad” derivada de la pérdida y la “precariedad” generada por la amenaza de la violencia, a fin de poder reaccionar frente al sufrimiento de los que nos rodean (2004, 20).

Como segundo elemento de esta nueva sensibilidad política, A. L. G. rescata el estar dispuesta/o a “salir de la zona de confort” para responder con acciones al sentimiento derivado de la escucha empática (El Eco Digital, 2023). O sea, la desobediencia implicaría aceptar las pérdidas y consecuencias desafiantes que conlleva el actuar consecuentemente con lo que se siente y con lo que se considera inadmisibles. Algunas veces, estas pérdidas son de carácter afectivo (como cortar lazos con parte de la familia) y otras de carácter simbólico o material (como renunciar a cierto estatus social o posición económica resultantes de la pertenencia a un grupo familiar o una comunidad determinada).

Este proceso de priorizar la empatía, aunque incómodo, nos devuelve al tema de la memoria ejemplar de Todorov y a la noción de implicación de Rothberg. Aquí los considero como procesos interconectados que resultan en un llamado a la acción; a salir de la zona de confort y a articular un posicionamiento consistente respecto a los temas centrales del pasado reciente (ocultamiento, impunidad, violencia) y sus diversas manifestaciones en la actualidad, a nivel local y global. En distintos momentos, la vertiente uruguaya de Historias Desobedientes ha dado muestras de esta articulación de procesos personales y sociales. Por ejemplo, en la entrevista realizada, A. L. G. mencionó que el repudio del terrorismo de Estado en Uruguay ha llevado a los miembros del grupo a ampliar la mirada más allá de las fronteras y condenar los abusos a los derechos humanos a manos de fuerzas estatales (propias o ajenas), donde sea que se produzcan. Así, desde su formación, la agrupación se ha manifestado en contra de los abusos ocurridos en Argentina, Venezuela y Palestina.

Inevitablemente, la ampliación de la mirada lleva al abandono de nuevas franjas de las zonas de confort, produciendo tensiones incluso dentro del grupo. En efecto, como recordó A. L. G. en la entrevista, una persona dejó el movimiento por discrepancias con la postura crítica articulada colectivamente, sobre el tratamiento del pueblo palestino en el conflicto reciente con Israel. Finalmente, como parte de ese esfuerzo de mantener una posición consistente en la defensa de los derechos humanos en Uruguay y el mundo, A. L. G. enfatizó la importancia de que Historias Uruguay permaneciera independiente de la política partidaria.

El tercer eje, la apuesta a los activismos coordinados, surge de la misma lógica de los anteriores de conectar y ampliar y se basa en el reconocimiento de las diferentes formas de expresión de la violencia, más allá de del terrorismo de Estado, como problema a atender para romper con la matriz generadora de autoritarismos. En relación a este eje, Irma Gutiérrez (I.G.), la hermana mayor de A. L. G., también referente de Historias Desobedientes-Uruguay, es una figura central.

La historia de vida de I. G. la llevó a comprender la conexión entre las distintas formas de violencia que se producen en espacios aparentemente desconectados. Margot Ubal, la madre de I. G. y A. L. G. “cargaba con una tradición de violencia en casa” de la que no se hablaba, aunque ellas sabían en que “se odiaba con su madre y era hija de un policía” (Gatti, 2022). El padre de I. G. y A. L. G., Armando Gutiérrez Bentancourt, se trasladó de Rivera a Montevideo a los 18 años, se unió al ejército como soldado y se instaló en un barrio humilde en las inmediaciones del Servicio de Material y Armamento y el ex Batallón de Infantería número 13 (Caras y Caretas, 2021). Durante su infancia, Margot castigaba

físicamente a I. G. por cualquier motivo y su padre lo permitía. Cuando Irma tenía ocho años, un vecino cercano a la familia abusó sexualmente de ella. Tras contárselo a su madre, ésta la obligó a pedirle perdón al perpetrador y la golpeó. Una vez más, su padre lo dejó suceder.

Unos años más tarde, la conducta agresiva del padre hacia madre y la explotación económica a la que la sujetaba se hicieron insostenibles provocando la separación de la pareja (Caras y Caretas, 2021). Poco después, cuando I. G. tenía doce años, su madre la echó de la casa y ella se fue a vivir con su padre, donde sufrió una nueva forma de violencia expresada en la negligencia: “Pasé literalmente hambre y me faltaba lo básico. Solo había comida para mí si le insistía varias veces” (Gatti, 2022). I. G. pudo independizarse y salir adelante a través del estudio y el trabajo, pero las marcas dejadas por sus agresores seguían activas y la llevaron a repetir historias: se casó con un militar que también “venía de una historia familiar hiperviolenta”, y pronto comenzaron los episodios de violencia doméstica (Gatti, 2022). Tuvieron una hija y esos episodios se fueron exacerbaron al punto de llegar a intentar matarla delante de la niña de cuatro años. Cuando la policía intervino, I. G. fue quien se tuvo que ir de la casa con su hija, aunque dependía económicamente de su esposo (Gatti, 2022).

A pesar del miedo inicial, I. G. comenzó a vincularse con grupos de mujeres sobrevivientes de violencia sexual y a través de ellas a familiarizarse con el feminismo y esto fue lo que la “salvó” (Gatti, 2022). En ese proceso, la violencia sexual y de género sufrida se inscribieron en un contexto más amplio donde la ideología patriarcal y la forma de organización capitalista que acompaña producen todo tipo de relaciones opresivas basadas en el género, la sexualidad, la clase social, la raza o etnicidad, el lugar de procedencia, etc. Así su situación particular cobró otro significado y se volvió parte de una lucha colectiva contra una forma de pensar y relacionarse de la que todos participamos y que puede ser transformada.

A su vez, su trabajo dentro del feminismo la llevó a encontrarse con otras sobrevivientes de violencia sexual, pero de la época del terrorismo de Estado. Conocer las experiencias de las mujeres que habían estado detenidas en La Tablada y constatar los aspectos que las unían y la dificultad para hablar del tema fue el primer paso hacia cuestionar críticamente la actuación de su padre. El cuestionamiento fue doble, de su historia en la institución militar, de la cual se jubiló con el grado máximo de Sargento (lo que había hecho durante sus años de servicio, lo que había callado, lo que había defendido) y de su comportamiento dentro de la familia (la violencia que había permitido, la agresión, el autoritarismo, el descuido indolente). El paso siguiente fue sumarse al movimiento. El feminismo, en tanto espacio de liberación y resistencia, condujo a I. G. a encontrarse con su hermana en la desobediencia filial y política del colectivo, del que ambas son referentes.

Por el carácter personal y público de este proceso, para I. G. la decisión de rechazar el legado del padre represor también se refleja en la de romper en su vida el ciclo de violencia que se seguía renovando: “Son patrones que se repiten de generación en generación si uno no los cuestiona [...] y no quiero que mi hija pase por nada de todo aquello” (Gatti, 2022). Este deseo de cortar ciclos contrasta con el favorecimiento de la continuidad a nivel político, en relación a las Fuerzas Armadas, su visión incuestionada del pasado de violencia y la producción de masculinidades autoritarias. Por su historia, I. G. conoció desde adentro el entorno militar de diferentes generaciones y considera que no ha habido cambios substanciales:

Sé lo que piensan los oficiales jóvenes. Y no es muy distinto a lo que pensaban sus mayores. Siguen teniendo la misma formación cruel, de maltrato entre pares, de maltrato entre superiores y subalternos. Y trasladan esa violencia a sus familiares. Por lo que pude ver y enterarme, escuchan, leen y hacen lo mismo que los oficiales de la época anterior a la dictadura. Es un problema gravísimo. (Gatti, 2022)

Este proceso de descubrimiento de la agencia para construir una historia diferente, a pesar de los desafíos y dificultades que representa, queda plasmado en un texto de I. G. El mismo fue creado en el contexto de un taller internacional de expresión escrita organizado por Verónica Estay Stange para los integrantes del movimiento. El texto se titula “Más viva que nunca” y relata una experiencia que hace eco de lo vivido por muchos otros integrantes del movimiento (el *shock*, la vergüenza, la culpa, la contradicción de sentimientos frente al padre, el rechazo del legado y sus desafíos, el deseo de construcción de un nuevo legado, etc.). Sin embargo, cada historia es única y el párrafo final del ensayo captura la profundidad del significado de esta experiencia en la vida de I.G.

Soy Irma Gutiérrez, hija mayor de Armando Gutiérrez. Militar, represor de la dictadura uruguaya hasta poco antes de darme la vida. Lo amé, pero ya no estoy segura de seguirlo amando. Su ADN está en mi cuerpo, pero mi alma, mi conciencia, son más fuertes. Aquí estoy, encarnando todo lo que él repudiaba, más viva de lo que jamás estuve, sangrando cada día un poco menos. Siendo feliz cada día un poquito más (Estay Stange, 2022, 154).

En este párrafo, I. G. reconoce su situación de implicación como hija de represor y las contradicciones que esa situación le genera (“lo amé, pero ya no estoy segura de seguirlo amando”) y reafirma su capacidad de elegir cómo posicionarse frente a ese legado (“su ADN está en mi cuerpo, pero mi alma, mi conciencia, son más fuertes”). El poner ambos lados en relación de fuerzas (por un lado, lo genético y la crianza y por otro lo que ella decide construir para su vida) comunica la lucha constante que implica el proceso de heredar, en el sentido de decidir qué continuar y qué desobedecer de las narrativas y experiencias que nos formaron. La tensión entre fuerzas comunica la idea de la herencia un proceso en desarrollo que requiere un esfuerzo constante.

Sin embargo, ese dificultoso proceso viene acompañado de una conquista a cada paso de la vida sobre la muerte, de la felicidad sobre la tristeza: “Estoy aquí . . . más viva de lo que jamás estuve, sangrando cada día un poco menos. Siendo feliz cada día un poquito más”. La referencia al sangrado, evoca heridas abiertas que no pueden cicatrizar y por lo tanto mantienen a quien las padece en un estado de debilidad que amenaza su vida. En el caso de I. G., estas heridas abiertas representan el trauma sufrido por las experiencias de violencia que marcaron su vida. Sufrir esa condición en soledad y sin las herramientas adecuadas para abordarla se asemeja a una forma de muerte, en la medida en que la agencia desaparece y la persona queda sujeta a actuar desde las limitaciones impuestas por el trauma. Darles nombre, entender esas experiencias dentro de marcos opresivos más amplios que funcionan a través de ideas (patriarcado), formas de organización (capitalismo), e instituciones (fuerzas armadas), le permite a I. G. transformarlas, en la medida de lo posible, dentro de su propia vida en espacios de resistencia y acción.

Esa libertad entender, desobedecer y elegir es lo que el padre (y por extensión quienes justifican y apoyan las distintas formas de violencia opresiva) repudiaba, por confligir con sus convicciones y con las acciones realizadas a largo de su vida. Para I. G., en cambio, son la reconexión con el estar viva, en el sentido figurado que supera lo biológico y lo vincula al de saberse creadora de condiciones más justas, humanas y felices para ella, su hija, y a quienes pueda afectar con sus acciones. De ahí, la afirmación final de que en su desobediencia está “más viva de lo que jamás estuv[o], sangrando cada día un poco menos. Siendo feliz cada día un poquito más”.

3. A modo de conclusión: reflexiones finales

El progreso en materia de verdad y justicia multiplica espacios para que la construcción de la memoria amplíe su mirada al presente y, nutriéndose del recuerdo de los abusos del pasado, considere otras formas de abuso que nos separan de la concreción de una democracia más profunda, en la que todas las vidas tengan igual valor. En ese sentido, la lucha contra la impunidad y las violaciones a los derechos humanos del pasado se transforma en una invitación a actuar sobre las expresiones de deshumanización y la producción de sufrimiento en el presente.

En Uruguay, las organizaciones de derechos humanos han batallado a lo largo del tiempo por ampliar el alcance de su interpretación del pasado, conectada a la necesidad de obtener verdad y justicia, mientras intentaban mantener una mirada crítica sobre los problemas del presente. Heredero de esas batallas, Historias Desobedientes vino precisamente a potenciar esos aspectos: el alcance de la memoria y la mirada al presente. Su surgimiento, contra todas las probabilidades, puede interpretarse como un signo de esperanza y un acto de empoderamiento para todos y en especial para las generaciones posdictatoriales, es decir los descendientes de los distintos actores sociales de la época: perpetradores, espectadores, sobrevivientes. En otras palabras, las generaciones que han vivido “la ‘cultura de la impunidad’ ya no como un remanente transitorio sino como componente orgánico del sustrato cultural del hoy” (Buriano & Dutrénit, 2017, 251). Para estas generaciones, y a través de ellas para todos (pues como jóvenes/adultos sus integrantes interactúan con distintos grupos etarios), la existencia de Historias Desobedientes plantea una apuesta a expandir el horizonte de lo posible en el plano personal, comunitario y político.

Asimismo, las posiciones expresadas por las voceras del movimiento permiten estructurar su aporte en tres ejes interconectados: el acercamiento entre personas con distintas trayectorias ideológicas, el cambio de sensibilidad respecto a lo político y la apuesta a los activismos coordinados. Estos exhortan a rescatar la empatía y actuar consecuentemente con ese sentimiento, a pesar de los desafíos que eso implique (cambios en las formas de pensar, interactuar y vivir). También invitan a entendernos como sujetos implicados en los sufrimientos sociales de ayer y hoy, lo que fortalece el sentido de agencia individual y colectivo a la hora de generar transformaciones en los arreglos sociales de los que formamos parte a nivel local y global.

Por estas razones, si bien Historias Desobedientes en Uruguay no es tan numeroso como en Chile y Argentina, su surgimiento mismo constituye un evento significativo en el plano de la memoria colectiva que contribuye sustancialmente a mantener su relevancia en el presente.

Referencias bibliográficas

- Asociación Toda la Verdad. (2020). Sepa quiénes integramos la Asociación Toda la Verdad. Web *Asociación Toda la Verdad*. Rescatado de: <https://asociacionuy.wixsite.com/todalaverdad>
- Bartalini, C. (2018). Lo que se puede decir sobre el decir. En C. Bartalini, V. Estay Stange & A. Kalinec (Eds.), *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia* (pp. 15-27). Buenos Aires: Editorial Marea.
- Burain, C., & Vitelli, M. (2022). Derechas neopatriotas y fuerzas armadas en América Latina. Una mirada desde las relaciones civiles militares. *Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA)*.
- Buriano, A., & Dutrénit S. (2017). A 30 años de la ley de caducidad uruguaya ¿qué y cómo debemos conmemorar? *Revista Antítesis*, 10, (19), 351-375.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- Caras y Caretas. (2021). Hijas de represor rompen el silencio. Web *Caras y Caretas. Edición Online*. Rescatado de: <https://donde-estan.com/uruguay-dos-hermanas-rompen-silencio-sobre-su-padre-represor/>
- Cayota, D. (2021). Defensa rechazó en 2018 condenas de Haití a pagar pensión a hijos de cascos azules. Web *El Observador*. Rescatado de: <https://www.elobservador.com.uy/nota/defensa-rechazo-condenas-de-haiti-a-pagar-pension-a-hijos-de-cascos-azules-20211128509>
- Delgadillo, M. L. (2018). El ave fénix o la capucha marrón. En C. Bartalini, V. Estay Stange & A. Kalinec (Eds.), *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia* (pp. 43-48). Buenos Aires: Editorial Marea.
- El Eco Digital. (2023). Nota completa. Ana Laura Gutiérrez, una desobediente hija de militar: “En mi casa se decía que en dictadura se vivía mejor”. Web *El Eco Digital*. Rescatado de: <https://elecodigital.com.uy/sociedad/nota-completa-ana-laura-gutierrez-una-desobediente-hija-de-militar-en-mi-casa-se-decia-que-en-dictadura-se-vivia-mejor/>
- El Observador. (2021). Plan de estudio del Ejército incluirá a la Operación Cóndor y otros hechos de la dictadura. Web *El observador*. Rescatado de: <https://www.elobservador.com.uy/nota/plan-de-estudio-del-ejercito-incluire-al-plan-condor-y-otros-hechos-de-la-dictadura-2021112312240>
- Elgueta Pinto, G. (2020). Violencia política del Estado, impunidad y negacionismo en el Chile actual. En C. Bartalini, V. Estay Stange & A. Kalinec (Eds.), *Nosotrxs, Historias Desobedientes. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* (pp. 56-60). Buenos Aires: Ediciones AMP.
- Estay Stange, V. (2020). Un óxímoron ambulante. En C. Bartalini, V. Estay Stange & A. Kalinec (Eds.), *Nosotrxs, Historias Desobedientes. Actas del primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* (pp. 125-134). Buenos Aires: Ediciones AMP.
- Estay Stange, V. (2021). Familiares de torturadores alzan la voz por memoria, verdad y justicia. *Historias Desobedientes*. Web *Le Monde Diplomatique. Edición Chilena*. Rescatado de: <https://www.lemondediplomatique.cl/2021/10/historias->

desobedientes.html

- Estay Stange, V. (comp. & ed.) (2022). *Desobediencia de vida. Familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Editorial Chirimbote.
- Feierstein, D. (2011). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina: hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fried Amivilia, G., & Sharnak D. (2023). In Uruguay, Struggle for Memory and Accountability Continues, 50 Years On. Web *NACLA. Reporting on the Americas since 1967*. Rescatado de: <https://nacla.org/uruguay-memory-50-years-coup>
- Gatti, D. (2022). Espirales de violencia. Web *Brecha*. Rescatado de: <https://donde-estan.com/2022/03/25/las-dos-hermanas-que-repudiaron-a-su-padre-represor/>
- Gatti, D. (2021). Todos dañados. Web *Brecha*. Rescatado de: <https://brecha.com.uy/todos-danados/>
- González Guyer, J. (2023). ¿Una base militar para el Comando Sur en Uruguay? Web *Brecha*. Rescatado de: <https://brecha.com.uy/una-base-militar-para-el-comando-sur-en-uruguay/>
- Gutiérrez, A. L. (2022). El crecimiento del colectivo Historias Desobedientes en Uruguay. Entrevistada por P. Teijeiro para *Ciudad Viva*. Canal de Youtube, TV Ciudad. Rescatado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UZZKzg5NjL8c>
- Historias Desobedientes. (2018). Manifiesto. En C. Bartalini, V. Estay Stange & A. Kalinec (Eds.), *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia* (pp. 7-10). Buenos Aires: Editorial Marea.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- La Diaria. (2015). Archivo incompleto. Web *La diaria*. Rescatado de: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/10/archivo-incompleto/>
- Labbé Yáñez, D. (2019). Historias Desobedientes Chile: Los familiares de genocidas chilenos que han decidido alzar la voz. Web *El ciudadano*. Rescatado de: <https://www.elciudadano.com/justicia/historias-desobedientes-chile-los-familiares-de-genocidas-chilenos-que-han-decidido-alzar-la-voz/12/10/>
- LaRed21. (2020). Marcha virtual del 20 de mayo bajo la consigna: “Son memoria. Son Presente. ¿Dónde están?”. Web *LaRed21*. Rescatado de: https://www.lr21.com.uy/politica/1427693-marcha-virtual-20-mayo-memoria-presente-desaparecidos-dictadura#google_vignette
- Lessa, F. (2023). Medio siglo después del golpe de Estado en Uruguay, ¿por qué ha habido tan pocos juicios por crímenes de la dictadura? Web *The Conversation*. Rescatado de: <https://theconversation.com/medio-siglo-despues-del-golpe-de-estado-en-uruguay-por-que-ha-habido-tan-pocos-juicios-por-crimenes-de-la-dictadura-209149>
- Martínez, M. (2019). El presidente de Uruguay destituye al jefe del Ejército por sus críticas a los juicios contra represores. Web *El País*. Rescatado de: https://elpais.com/internacional/2019/03/12/america/1552413001_068945.html
- Natto, V. È. (2015). *La hija de un torturador. Relato testimonial de una ex menor*. Montreal: Alondras.

- Page, P. (2021). From silence to radical politics: ethics, affect and becoming-disobedient. *MISTRAL. Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History*, 1(1), 42-62.
- Pasquariello, A. (2017). *Marcha forzada. Poder civil y poder militar en Uruguay, desde el 8 de febrero de 1973 hasta el 19 de febrero del 2010 (promulgación de la Ley Marco de Defensa Nacional)*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- Ros Maturro, A. (2023). Hijas de perpetradores: la desobediencia elegida vs. la obediencia debida. *Hispanic Issues On Line*, 30, 27-49.
- Rothberg, M. (2014). Trauma Theory, Implicated Subjects, and the Question of Israel/Palestine. Web *MLA Profession*. Rescatado de: <https://profession.mla.org/trauma-theory-implicated-subjects-and-the-question-of-israel-palestine/>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Uribe Otaíza, R. A. (2023). Historias Desobedientes Chile: de los pactos de silencio a la denuncia de familiares de perpetradores en la posdictadura chilena. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario*, 15 (37).
- Urruzola, M. (2017). *Eleuterio Fernández Huidobro*. Montevideo: Editorial Planeta.

Reseña curricular

Ana Ros Maturro recibió su doctorado de la Universidad de Michigan. En su trabajo, investiga la construcción y transmisión de la memoria colectiva de los períodos dictatoriales en el Cono Sur, a través del arte y los aportes de movimientos sociales/populares. Su primer libro *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay* se publicó en el 2012 y su segundo manuscrito, *Lecciones del giro perpetrador en América Latina (2010-2020)*, fue aceptado para publicación en Chile. Ros Maturro es parte del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay (SNI) y coordinadora de GIMUR (Grupo Interdisciplinario de Mujeres sobre Memoria en Uruguay).



Imagen: William Alay

Nombrar al verdugo. Desafíos de la experiencia artística a la memoria victimaria.

Naming the executioner. Challenges of the artistic experience to victimary memory.

Resumen:

El artículo explora la relación entre arte, literatura y memoria para dar cuenta de la violencia de la violencia dictatorial y colonial en España, centrándose en la representación de los verdugos, de los victimarios. Utilizando la estatua de un legionario emplazada recientemente en Madrid, reflexiona en torno a la intervención artística sobre el monumento como desafío a las narrativas oficiales. Si las estatuas y monumentos actúan como símbolos del poder, la actuación artística sobre ellas cuestiona y resignifica estas representaciones, desvelando, entre otras cosas, los nombres de los perpetradores. Posteriormente, el texto aborda la literatura de la memoria como dispositivo crucial para nominar concretamente a unos victimarios cuyo último desafío al orden democrático fue tratar de ocultar sus nombres. Un regalo del franquismo y, en parte, de la democracia. La literatura, sin embargo, se han conformado recientemente como dispositivo relevante para entrever al victimario en un acto de justicia poética para las víctimas. Un acto que hace visible lo invisible, exigiendo responsabilidad pública a quienes les infringieron tanto dolor, incluso aunque los verdugos hayan muerto.

Palabras clave: Intervención artística; literatura de la memoria; memoria crítica; historia hegemónica; descendientes; perpetradores; trauma.

Sumario. 1. Introducción: un legionario en la memoria. 2. Una memoria que se supone pétrea. 3. Intervenciones que gritan victimarios. 4. Literatura de la memoria que nombra al abyecto. 5. Nombrar hasta que los labios sangren.

Cómo citar: Izquierdo Martín, J. (2025). Nombrar al verdugo. Desafíos de la experiencia artística a la memoria victimaria. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 119-143.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a5

Abstract:

The paper explores the relationship between art, literature, and memory to address the violence of dictatorial and colonial oppression in Spain, focusing on the representation of executioners and perpetrators. Using the recently erected statue of a legionnaire in Madrid as a starting point, it reflects on artistic interventions on the monument as a challenge to official narratives. If statues and monuments act as symbols of power, artistic interventions on them question and reinterpret these representations, revealing, among other things, the names of the perpetrators. Subsequently, the text examines memory literature as a crucial device for specifically naming those perpetrators whose final challenge to the democratic order was to try to conceal their identities. A legacy of Francoism and, in part, of democracy itself. Literature, however, has recently emerged as a relevant tool for uncovering the perpetrators, serving as an act of poetic justice for the victims. An act that makes the invisible visible, demanding public accountability from those who inflicted so much pain, even if the executioners themselves have already died.

Keywords: Artistic intervention; literature of memory; critical memory; hegemonic history; descendants; perpetrators; trauma.

Jesús Izquierdo Martín

Universidad Autónoma de Madrid

jesus.izquierdo@uam.es

<https://orcid.org/0000-0002-5157-2637>

Enviado: 6/9/2024

Aceptado: 29/1/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción: un legionario en la memoria

“hay personas que se empeñan en no haber sido, en no haber existido, en no haber vivido. muere quien podía hablar de ellas, quien podía contar sus vidas y hechos”.
(Susana Sánchez Arins, 2019, 21)¹

Érase una vez una estatua amenazadora, la de un legionario que, con fusil y bayoneta calada, parecía avanzar hacia otra escultura situada en el lado opuesto de una de las arterias principales de la capital española, el Paseo de la Castellana (Figura 1). La escultura amenazada, labrada por el escultor *brutalista* Pablo Serrano Aguilar (1908-1985), representa al cuatro veces ministro durante la Segunda República, Indalecio Prieto (1883-1962). No dirige su mirada hacia el soldado desafiante; más bien la proyecta al infinito desde una ubicación bien pétrea, en los aledaños de los también republicanos edificios de los Nuevos Ministerios, conjunto de construcciones gubernamentales erigidas con la pretensión de modernizar la capital y cuya fábrica ocupó casi una década (1933-1942), Guerra Civil mediante.



Figura 1. *Un monumental desafío*, Amanda González.

La relación entre ambas estatuas es una ficción de quien escribe estas páginas, una figuración que bien podría dar lugar a una historia truculenta que animara la imaginación novelesca del lector de este texto. Ambas estatuas están en realidad desconectadas, pero la figuración permite unir las en un relato posible de causa y efecto: un insigne republicano amenazado por un legionario vengativo con una frontera que impide la consumación del acto. Podría ser; es cuestión de imaginación artística y me permite introducir la idea del arte como herramienta para tratar un conflicto, el conflicto entre memorias. Las sociedades no son consenso; son, más bien un entramado de tensiones entre

¹ No se trata de un error ortográfico. La autora no emplea en ningún momento la mayúscula. Una sugerente licencia literaria, entre otras.

interpretaciones distintas del pasado, el presente e incluso el futuro, muy especialmente donde la contienda política y social ha sido decisiva en la configuración de las identidades personales y colectivas. Y en este contexto, la figuración artística o literaria es clave para reajustar los términos de esa lucha entre memorias de vencidos y vencedores de las violencias de la modernidad porque permite redimensionar el enorme desequilibrio habido en España en este siglo XXI entre la (ya) importante dimensión memorial de las víctimas y la (casi) completa ausencia de memorias sobre sus victimarios. La política memorial dominante se ha erigido sobre la memoria ocultadora del perpetrador y/o sobre el sufrimiento de la víctima sin verdugo, casi siempre sin el concurso de una memoria que evoque públicamente al perpetrador. Una política de memoria que se enmarca en un relato histórico según el cual la democracia es sinónimo de la redención de un país que se había dejado llevar, desde los años 30, por el “inherente” cainismo que nos precipitó al abismo de la pérdida (Izquierdo, 2014). Y finalmente nos salvamos, sin verdugos mediante.

El presente texto se adentra progresivamente en la “era del testigo” (Wieviorka, 2006) para acentuar su dimensión como espacio donde el testimonio, ya sea en su formato afiliativo o posmemorial, es una manera de transmisión de información sobre el pasado, pero asimismo una reivindicación moral contra al silencio y ocultamiento de los ejecutores del régimen franquista y, por ende, colonial. En este sentido, la intervención artística se ha centrado en la “batalla por recordar” al perpetrador de forma genérica, mientras que la “literatura de la memoria” se ha ido focalizando, todavía de forma incipiente, en una esfera pragmática en la que interesa dar visibilidad a lo acontecido, a las víctimas de lo acontecido y, sobre todo, a los perpetradores del acontecimiento a través de sus personajes protagónicos, sin pretender caer en las burdas generalizaciones que a menudo entierran las responsabilidades. Como sostiene Javier Sánchez Zapatero, podemos encontrar grandes aproximaciones literarias a los victimarios en las novelas de Alfons Cervera, Cristina Fallarás, Miguel Dalmau o Ignacio Martínez de Pisón (Sánchez Zapatero, 2021, 29), pero también hay una dimensión estilística y despolitizada que conviene superar a partir de un propósito que, a través del testimonio memorial y/o literario, contribuya a “imaginar los contextos sociales, los procesos políticos y las situaciones existenciales que permiten la deshumanización” (Lauge Hanse, 2018).

En la lógica imaginativa que encierran las intervenciones artísticas y la figuración literaria se mezclan las dimensiones histórica y memorial para impulsar una única pragmática: expresar públicamente la negativa al silencio, desvelando la identidad del perpetrador que depredó en todos los sentidos a sus víctimas. Y esta práctica supone una forma de reparación porque, al decir el nombre el verdugo –genérico y personal–, éste aparece ante nosotros e intentamos así conjurar la violencia que el silencio desata, la violencia que quebró el entorno de confianza que toda persona precisa.

2. Una memoria que se supone pétrea

*“dicen que la historia la escriben los vencedores,
pero también es cierto que la inescriben. y así, el tío manuel,
que era malo y fue malo, solo aparece en los registros de la
historia local como alcalde de su pueblo durante unos años. y nada más”.*
(Susana Sánchez Arins, 2019, 124)

Las memorias se edifican en lucha. Lo ha planteado una y otra vez la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2018). Lo que ocurre es que los contextos de dicha pugna no están equilibrados ni tienen un único punto de partida. La memoria bélica y represora de los vencedores franquistas se asentó en España durante décadas en una contraposición estereotípica entre unos sujetos considerados culpables de su propia muerte y dolor (los “rojos”), por un lado, y otros que legitimaron su acción punitiva en su condición de correctores necesarios de las desviaciones del orden social republicano, por el otro. Durante años, no hubo, por consiguiente, aquellas víctimas y victimarios que reconoce el derecho internacional penal. El perpetrador ni existía ni se le esperaba en términos públicos, escondidos bajo la ausencia de sus nombres.

La tanato-política del régimen franquista, centrada en la aplicación del terror y el silencio, en un primer momento, y luego en la distracción de la agresión física y cultural contra las víctimas a través del consumo y la configuración de las clases medias en los años del desarrollismo, configuró un tipo de sociedad donde el verdugo logró su invisibilidad. La democracia, por su parte, ha sido recurrentemente renuente a reconocer a los represaliados como víctimas, por no mencionar a unos victimarios, ocultos tras dos Leyes de Memoria, 2007 y 2022, que no contemplan la aplicación de claras políticas de identificación del verdugo. Aquí el debate se abre y de inmediato se cierra obedeciendo a una misma razón instrumental: la violencia desplegada en el pasado contra el otro es mayormente ignorada o silenciada porque mirar hacia atrás nos distrae del nuestro objetivo último como comunidad, esto es, como beneficiarios del ideal europeo y moderno al que aspiramos. Sin complejos.

Memoria y arte van de la mano. El monumento es colofón de la expresión del poderoso. Por su parte, la intervención artística sobre el monumento es contestación de las memorias no instituidas. Victimarios y víctimas se encuentran así en la expresión artística. Si el poder desea la construcción de un vínculo único entre el monumento y un significado que se pretende unívoco entre el hecho artístico y la memoria colectiva, el contrapoder busca otro código frente a la autoridad exhibida a través de su intervención artística. El arte es, en suma, herramienta de conflicto. El victimario busca el monolingüismo de la manifestación artística, incluso sin esconder la violencia; la víctima su reinterpretación a través de una acción que se cuele de forma desafiante entre las costuras de la narración hegemónica. El uno asienta la expresión del poder; el otro *vandaliza* –en el mejor sentido del término– aquella expresión interviniéndola, aportando otro significado. El victimario acusa a la víctima de su disposición violenta –vandálica, en su peor sentido– contra obras que se predisponen pacíficas, invirtiendo los polos de la representación. Ironías del poder.

La escultura protagonista de este texto, la del legionario, deja, en principio, poco espacio para la figuración del espectador. Es una representación de ánimo realista de un soldado de la Legión Española, también conocida como Tercio de Extranjeros, una fuerza militar establecida en 1920 por el ministro de la Guerra José Villalba Riquelme (1856-1944) y que puso a las órdenes de un teniente coronel bien conocido por sus veleidades conservadoras y colonialistas: José Millán Astray (1879-1954). El acomodo de la figura, cargando con la bayoneta calada, le quita peso defensivo para, por el contrario, ensalzar el carácter ofensivo de una fuerza dispuesta a mantener con uñas y dientes el Protectorado de Marruecos ante un conflicto, el del Rif (1911-1927), cuyos nefastos resultados –especialmente tras el Desastre de Annual en el verano de 1921– supusieron el inicio de la modernización del ejército español. Nos trasmite la disposición de España a erradicar la resistencia enconada de las cabilas rifeñas, comandadas por su líder Abd el-Krim (1882-1963).

Es la imagen de un soldado profesional que no se pliega ante el enemigo y que nada tiene que envidiar a los soldados de la Legión Extranjera francesa, por entonces emblemática de las fuerzas coloniales europeas en el proceso de expansión y apropiación emprendido en África durante la centuria del XIX. Lo que se pretendió con la fundación de la Legión fue crear un cuerpo experimentado que hiciera frente a los desafíos coloniales de un país, España, que pugnaba por tener relevancia en un concierto internacional donde se disputaban territorios africanos y asiáticos una vez que había perdido sus espacios imperiales en América. La Legión intervino en Marruecos en aquellas décadas iniciales del siglo, pero también en la Guerra del Ifni (1957-1958) y en la descolonización del Sahara español (1972-1975). El principal problema de todo este embrollo: los territorios en disputa ya estaban ocupados, no por europeos, sino por sus propios habitantes. Es lo que llamamos colonialismo. O lo que eso mismo: la relación “subalternizadora” con el otro, el otro disminuido, inacabado, imperfecto....

Una estatua, como toda representación, convoca no a una, sino a muchas memorias. En este caso, la estatua del legionario trata de volver a hacer presente el pasado de un cuerpo de ejército al que desea ennoblecer, al menos por parte de su hacedor, su solicitante y cierto público. La escultura, situada frente al Cuartel General del Estado Mayor de la Defensa, más concretamente en la confluencia entre la Plaza de San Juan de la Cruz y la calle Vitruvio, fue desarrollada por el escultor Salvador Amaya (1970), siguiendo un boceto del pintor de historia militar Augusto Ferrer-Dalmau (1964). Fue sufragada y donada por la Fundación Museo del Ejército para celebrar el centenario de la creación de la Legión. Y su inauguración –el 8 de noviembre de 2022– corrió a cargo del alcalde de Madrid José Luis Martínez-Almeida, en presencia del general de la BRILEG y cuatro coroneles de sus Tercios. Nada que objetar hasta aquí. Sus 6,30 metros, incluido el pedestal, desean hacer presente un legionario ataviado con el uniforme al uso en el momento de la creación del cuerpo militar. Y el pedestal ratifica las intenciones. En sus dos laterales aparece el credo de la Legión, en su frente el escudo del cuerpo y una advertencia a los incautos: el monumento ha sido financiado por suscripción popular. La intervención en el espacio público aparece, así, neutra: escultor, financiadores y destinatarios ven recomfortado el deseo de dar visibilidad a una interpretación que, en principio, nada oculta. Es memoria explícita. Sin resistencia.

El artista de este homenaje asume sin complejos su “espíritu marcial” y su “espíritu castrense”, tal y como describe la biografía de su web. Su misión se ajusta a la idea misma que la estatua enarbola: “especializarse en personajes y hechos pasados que pudieran servir como referentes en el presente”, recuperando “la memoria de quienes sentaron las bases de lo que hoy somos: Isabel la Católica y el Cardenal Cisneros”, rescatando además “a personajes enviados al olvido y en poner en valor esos legajos de la Historia de España que, hoy más que nunca, deben ser la punta de lanza de las virtudes y cualidades que reclama un modo de vida honesto y sin fisuras éticas”. Entre otros Blas de Lezo, el general Menacho o los héroes de Baler, los “mejores hombres y mujeres de nuestra patria”, el “testimonio externo de los valores universales”². Todos ellos se relacionan con el legionario de Madrid a través del vínculo compartido con lo colonial: si Isabel es promotora de la expansión americana, el general Menacho representa la resistencia frente a las pretensiones coloniales de Francia en España, los héroes de Baler la firmeza frente al poco glorioso abandono hispano de Filipinas, y el capitán Blas de Lezo la defensa de los intereses imperiales españoles en Cartagena de Indias frente a las pretensiones inglesas. Sumemos a este elenco otras figuras talladas por Salvador Amaya como Bernardo de

2 <http://www.salvadoramaya.com/bio.htm>

Gálvez y Madrid, virrey de Nueva España, a Fernán González o a san José María Escrivá, entre otros. Todos ellos son un buen elenco de figuras memorables de los “valores universales”. ¿Para quién?

De la suscripción popular solo cabe decir que detrás de las donaciones espontáneas se encuentra la Fundación Museo del Ejército, a través de una iniciativa –un proceso de micro-mecenazgo– que encamina la financiación de “un monumento conmemorativo, que no solo ponga de relieve los valores que encarna esta fuerza militar, sino que sirva de homenaje, tanto a los legionarios que han sacrificado su vida en aras de un bien mayor, como a los que mantienen vivo el sentimiento de pertenencia a este Cuerpo militar, creado para combatir siempre en vanguardia”³. No es poco. Sobre el público al que se dirige la representación estatuaría –legionarios, familiares y demás oyentes y videntes del mensaje que la estatua destila–, en principio, se entiende, son afines al relato hegemónico según el cual la Legión no tiene otros resabios que encarnar la valentía de esos cuerpos hiper-masculinos de uniforme ceñido y torso descubierto que todos los 12 de octubre pasean su cabra por la avenida de la Castellana o cantan el Himno de la Muerte mientras portan cada Semana Santa malagueña el Cristo de la Muerte sobre sus fornidos hombros. Todas estas imágenes debieron dominar las mentes de los convocados durante aquel 8 de agosto de 2022, cuando la estatua se inauguró con el concurso del alcalde de Madrid y de otras autoridades civiles y militares. Aclamada y vitoreada, el acto debía dejar claro que el monumento no podía esconder otra significación.

El legionario es una figura que, pese al centenario donde se inscribe su elaboración, está suspendido en el tiempo y en el contexto que representa. Nada hay de su vinculación a la guerra esencialmente colonial que propició la creación de tal cuerpo militar, como tampoco hay rastro de su ligazón a la represión de la insurgencia en la España de 1934 o de su relación con el intento fallido de golpe de Estado de los militares africanistas –no sólo– que condujo a la guerra, a la dictadura genocida del general Franco, a la transición cruenta o a la democracia olvidadiza de 1978. En cierto sentido, como veremos, es este punto de llegada, el del triunfo de un relato sobre todas las demás narrativas, el que hace que las otras memorias queden ocluidas. La inauguración fue, de esta forma, un nuevo acto de ensalzamiento y reclusión, de apoteosis de una memoria y de clausura de otras. La Legión se presenta ajena a su pasado de violencia contra el otro, desvinculada de hechos represivos e injustos contra rifeños colonizados y españoles republicanos, desconectada de sus víctimas y, por consiguiente, desligada de toda responsabilidad con hechos que borra el relato oficial. No obstante, aunque no lo pretenda, la escultura también pone en marcha otras memorias, más sutiles, pero no por ello menos contundentes sobre un pasado que se desborda en interpretaciones alternativas. Aparecen los desafíos, las costuras por dónde emergen otras posibilidades de significación.

3. Intervenciones que gritan victimarios

*“no decir las cosas era la mejor manera de borrarlas,
de hacer desaparecer unos hechos, que, de solo pensarlos, la horrorizaban”.*

(Susana Sánchez Arins, 2019, 39)

Para empezar, la decisión de homenajear a la legión estuvo fuera de toda lógica democrática. No hubo –ni se la esperaba– una verdadera reflexión y discusión de la sociedad civil que avalara un proyecto como éste. Fue más bien la iniciativa de una fundación vinculada al Museo del Ejército. Tampoco hubo una deliberación cívica sobre

3 <https://www.fundacionmuseodelejercito.es/noticia.php?id=68>

el espacio elegido para colocar la figura: es de suponer que ahí, la alcaldía de Madrid tuvo la última palabra. Así, sin consulta, a las bravas, como si de un legionario más se tratará. Ya estamos acostumbrados. Imaginemos, por ejemplo, una propuesta ciudadana en la que el legionario, en vez de portar la vestimenta de un militar colonial de la segunda década del siglo XIX, hubiera aparecido con su uniforme de campaña en una misión de paz del siglo XXI. O que se hubiera planteado una fecha distinta para que su inauguración no coincidiera con el 8 de marzo de 2022, 87 aniversario del asalto a Madrid del ejército sublevado en 1936. Seguramente, la escultura hubiera adquirido una dimensión diferente, menos provocativa. En todo caso, hubiera supuesto una dejación de los objetivos –intencionales o no– de la escultura: servir a los intereses de la memoria hegemónica todavía en España, la memoria victimaria, la que no exhibe la violencia desplegada hacia el otro, pero la asume cuando se le inquiera y la presenta como necesaria. La escultura es, sobre todo, una figura que se asienta sobre una memoria compartida por muchos españoles que no ponen en duda las bayonetas de los perpetradores, a ambos lados del Estrecho de Gibraltar.

Ahora bien, ante la acción de la memoria victimaria, aparece la reacción de otras memorias. El 1 de enero de 2023, fecha coincidente con la muerte de José Millán-Astray en 1954, un personaje vitoreado el día de la inauguración de la estatua del legionario y en la que hicieron acto de presencia también banderas franquistas, un grupo de activistas quebró el silencio y clavó en la bayoneta del soldado una réplica de la cabeza de Franco, hecha en cera (Figura 2). Era una manera de recordar a los públicos, franquistas incluidos, que aquella fuerza militar estaba vinculada directamente con la represión y el colonialismo. En primer lugar, porque la carrera de ascensos de Franco siempre estuvo relacionada con los militares africanistas que, como Orgaz, Mola, Sanjurjo, Goded, Yagüe o Valera, habían apostado por la expansión colonial en África una vez perdidos los territorios de ultramar en 1898. Como militar africanista, la singladura de Francisco Franco quedó marcada por la Guerra del Rif, en la cual logró convertirse, con solo 36 años, en general en 1926. Los ascensos militares de Franco por méritos de guerra siempre estuvieron atados a África, desde su incorporación en 1913 al regimiento de las Fuerzas Regulares Indígenas formada por marroquíes y, sobre todo, una vez que logró el mando de la tercera bandera de la Legión en 1920 para convertirse en comandante de aquel cuerpo el 8 de junio de 1923. Fue bajo ese mando cuando fue erigido en 1925 en héroe del desembarco de Alhucemas, batalla en la que el líder rifeño Abd El-Krim fue definitivamente derrotado.



Figura 2. Una nueva cabeza para un viejo “cuerpo” (Twitter @FonsiLoaiza).

La segunda conexión con el colonialismo africanista requiere interpretar la Guerra de 1936 como una agresión de sesgo colonial no sólo porque los legionarios y, sobre todo, los regulares fueran empleados como tropas de choque para la progresiva conquista de los territorios que se conservaban en manos de la Segunda República. También por la lógica colonial desplegada en la ocupación de España en un formato que evoca con mucho al empleado en el protectorado español de Marruecos: guerra de choque, de botín y de identificación grupal del otro, como “rojo”, como sujeto subalterno al que había que vencer y reprimir, extirpándolo así y de manera ejemplar del espacio nacional. Ésta es la memoria que activa la intervención sobre la estatua del legionario: una figuración que convierte a los vencedores en perpetradores del genocidio desatado en 1936, si por este entendemos una agresión intencionada de carácter físico y cultural contra un grupo definido por el agresor. La figuración artística se amarra a una casuística más amplia que la contemplada en la Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio aprobada en Naciones Unidas el 9 de diciembre de 1948 e impulsada por el acuñador del concepto, el abogado polaco Raphael Lemkin (casos relacionados con los grupos nacionales, étnicos, racial o religiosos), y convierte al legionario en representación de un genocidio político sobre un grupo de población definido por el victimario como antiespañol (Lemkin, 2018).

Si la memoria perpetradora que pretende la estatua oculta crímenes del pasado y responsabilidades en el presente, la intervención artística desborda el contenido original y hace explotar otros relatos posibles en los que el principal perpetrador de aquellos crímenes, el general Franco, es identificado al recibir su nombre. Ese primero de enero de 2023, los activistas, bajo el anonimato para obviar la represión de, paradójicamente, la España democrática, leyeron públicamente un manifiesto en el que hacían estallar los límites de la impunidad legal en España: “No hay leyes de Memoria Democrática, ni Tribunal de la Haya, ni Comité Especial de Descolonización de Naciones Unidas que nos obliguen a respetar a vuestros muertos”. Con aquel texto y con la cabeza del dictador clavada en aquella bayoneta, los activistas no dañaban la estatua, solo la señalaban como representación del racismo, el fascismo y el colonialismo español. La figura de piedra y metal quedaba resignificada por parte de la memoria subalterna, renombrada como si fuera, en este espacio y en ese momento, el Primer Monumento a los Asesinados por el Colonialismo Español.

La cabeza de Franco clavada en la bayoneta de aquel legionario procedía de otro momento artístico también de carácter crítico con el pasado. La testa de silicona fue una donación del creador Eugenio Merino (1975), y había formado parte en 2012 de una obra desafiante, *Always Franco*, mostrada en la feria internacional de arte ARCO (Figura 3). ¿En qué consistió la provocación de aquella intervención? La acción figurativa de Merino se articuló en la elaboración de una réplica de tono hiperrealista del cuerpo de Franco que aparecía encerrada en una nevera expendedora de refrescos –a modo de ataúd– que recordaba a las máquinas de venta de Coca-Cola. El autor, siempre polémico, afirmó en aquellos años: “Quería reflejar cómo es España, cómo tenemos en la cabeza esa imagen, que es nuestro icono, y que está como congelada en nuestro cerebro”. Pretendía mostrar, en suma, “que Franco está refrigerado, es una alegoría que está en la mente, es como un Walt Disney”. El escándalo provocado por aquella obra en la misma feria de arte, a principios de la década de 2010, le granjearon el rechazo de los directores de IFEMA y ARCO, y le supuso hacer frente a una demanda de la Fundación Francisco Franco por “intromisión ilegítima en el honor” del dictador. La reacción de la comunidad de artistas fue inmediata: crearon la Plataforma de Artistas Antifascistas con el objetivo de apoyar a “Eugenio Merino y a favor de la libertad de expresión”. Su éxito más concreto: convocar en 2013, en Vallecas, las Jornadas contra Franco, con el objetivo de crear un “escarnio público de la figura del dictador”, y elaborar junto con

el director Pedro Temboury (1971) y el guionista Álex Mendíbil (1973) el documental *Siempre Franco*, un texto visual sobre la secuencia de hechos en torno a la polémica de Eugenio Merino⁴.



Figura 3. *Always Franco*, Gorka Lejarcegi.

La incidencia artística de la obra de Merino es indudable, de la misma forma que lo es su apuesta por denunciar a los victimarios del franquismo, aunque sea de forma genérica, y evidenciar la influencia de la dictadura y su memoria todavía hegemónica en la esfera pública: una memoria que silencia la relación víctimas-verdugos, y que, todo lo más, identifica al régimen con un sistema de partido único, confesional y con ciertas dosis de represión para recuperar el orden perdido con la Segunda República y facilitar el crecimiento socioeconómico del desarrollismo que nos condujo a nuestra redención final. Como sostenía el autor: “prefiero intervenirlas [las memorias]. Es una actitud de superación de la historia, cosa que no se ha conseguido”. Y la demanda judicial, que fue finalmente inadmitida, puso sobre la mesa la pieza clave de la impunidad en España. Y es que, como ha sostenido el magistrado del Tribunal Constitucional, Ramón Sáez Valcárcel (1957), la salvaguarda del honor de los victimarios ha sido el nudo gordiano de la investigación histórica, la intervención artística y la literatura de la memoria, siempre amenazadas por denuncias dirigidas a ocultar nombres e identidades de victimarios. Y aquí cabe comentar un caso emblemático: la película-documental *Rocío*, de 1980, cuyo director fue Fernando Ruiz Vergara. El filme constituye un ejemplo palmario de la ocultación de verdugos que perpetúa un poder judicial todavía contaminado de franquismo que acabó secuestrándolo en 1981 debido a la revelación del nombre de un perpetrador en una matanza ocurrida en 1936 en Almonte. El Tribunal Supremo ratificó la condena de su director por un delito de injurias contra el honor del victimario, una sentencia que en 2014 todavía estaba en vigor⁵. El honor del asesino, una vez más, salvaguardado.

Desplacémonos ahora hacia el presente más inmediato, y volvamos a lo que desataron los activistas que clavaron la cabeza de Franco en la estatua del legionario: provocó la resignificación de una representación previa de la Legión y alteró el mensaje conmemorativo pretendido por los autores de la escultura. Pero para explicar el nuevo sentido histórico-estético debemos retrotraernos a una fotografía conocida, pero muy mal interpretada, porque su

4 <http://litarco.blogspot.com/2013/07/eugenio-merino-nadie-tiene-miedo-franco.html>

5 Puede verse un documental bien elocuente sobre la inusitada historia de esta obra crítica: *El caso Rocío* (José Luis Tirado, 2013).

significado fue apropiado por los golpistas antirrepublicanos durante el conflicto de 1936-1939 (Figura 4). La imagen fue tomada en 1922 y pertenece al archivo del fotógrafo José María Díaz Casariego (1897-1967)⁶. Describe a un grupo de artilleros y legionarios sosteniendo, en sus manos o mediante cuerdas, las cabezas cortadas de rifeños tras alguno de los enfrentamientos de la guerra colonial española en Marruecos (Ortiz-Echagüe, 2015 y 2000, 267-268; Goytisolo, 2005, 244-247; Girardini & Pirker, 2008, 100-101). Díaz Casariego conoció bien aquel conflicto y fue uno de los pocos reporteros que logró fotografiar al líder rifeño, quien en una entrevista con el periodista Roger-Mathieu, le espetó: “¡Son estas fotografías lo que hay que mirar!”, “¡Mira estas cabezas cortadas! ¡Observa los ojos vacíos! ¿Te das cuenta de la satisfacción de todos estos soldados españoles rodeados de cosas miserables? Responde: ¿Es esto digno de un país civilizado? ¡Responde, pues! ¿Con estos argumentos una nación europea puede, cara al mundo, reivindicar la misión de aportarnos la civilización?” (el-Krim, 1927, 71-72).



Figura 4: *Las cabezas de los otros.* Recuperada de: http://barcelona.indymedia.org/usermedia/image/2/large/1_Cabezas_de_Rife%C3%B1os_Foto_de_Roger_Mathieu.jpg

La fotografía fue apropiada años más tarde por los rebeldes golpistas de 1936, quienes la publicaron y adjudicaron a los milicianos republicanos la perpetración de aquellas amputaciones de cabezas de víctimas pertenecientes al autoproclamado bando nacional. Hay todavía autores revisionistas que en nuestros días mantienen esta resignificación. Por ejemplo, el historiador Nicolás Salas. En su libro *La otra memoria* no tiene ningún reparo en asumir aquella interpretación invertida: “Esta macabra fotografía de milicianos frentepopulistas portando cabezas cortadas de sus víctimas, fue censurada por algunos periódicos republicanos, pero la imagen traspasó fronteras y se publicó

⁶ La vida de este fotógrafo es digna de resaltar. Amigo de Alfonso Sánchez Portela, fue principalmente fotoperiodista de guerra y cobró especial importancia en la Guerra de Marruecos, logrando con Alfonso fotografiar a Abd el-Krim e incluso al líder Ahmend al-Raisuli (1871-1925). Destaca además su obra sobre la Guerra Civil, ocultada y prácticamente desaparecida, salvo algunas piezas que fueron compradas por la Agencia EFE en vida del fotógrafo. Fue condenado a muerte por la dictadura, aunque su conocimiento de Franco y Mola y de otros africanistas permitió su indulto, si bien no volvió a ejercer su profesión. Costes de una vida por acercarse a las guerras coloniales.

en diarios extranjeros” (Salas, 2006). Más de lo mismo. Como sostiene el historiador del arte, Javier Ortiz-Echagüe, la imagen, antes de su uso propagandístico por el victimario franquista, fue una denuncia de la “violencia arbitraria” de los colonizadores con el objetivo de atraer apoyos a la causa rifeña. Está por ver que la violencia colonial sea arbitraria, porque el colonialismo tiene claro hacia dónde dirigir su agresión: contra el sujeto subalterno, contra el sujeto antagónico o contra el sujeto autónomo, esto es, contra quienes realizan actos defensivos y ofensivos contra los límites que cierra lo colonial, o actos de resistencia autónoma frente a la apuesta colonialista por cercar en sus límites a sujetos como Abd el-Krim.

La fotografía, como hemos señalado, fue posteriormente empleada siguiendo esta pauta amigo/enemigo, víctima/victimario, por el propio bando sublevado durante la Guerra Civil. Los legionarios y artilleros fueron convertidos en “rojos”; y las cabezas adquirieron nueva identidad: eran las testas de leales españoles asesinados por la “bestialidad” frentepopulista. Era una interpretación intencionada y visual del franquismo para marcar la culpa de los hechos violentos que no estaba lejos de las que eran habituales en el periodismo gráfico en los años 20 y 30. Por ejemplo, en la revista *Mundo Gráfico* se reproduce en 1922 una fotografía de soldados de la policía Indígena del general Miguel Cabanellas Ferrer (1872-1938) con la testa del líder de los marroquíes que intentaron evitar la toma del macizo de Ichu-Sugaj. Dos años después, el escritor pacifista y anarquista Ernst Friedrich (1894-1967) publicó el libro *Krieg dem Kriege*, y en él se mostraba otra fotografía de soldados españoles con cabezas de soldados rifeños insertadas en sus bayonetas.

La imagen tergiversada de las cabezas de nacionales exhibidas por los “rojos”, bajo el entramado imago-céntrico de la modernidad, se había convertido en señera de la representación de la verdad y, bajo la noción de “neutralidad estética”, esgrimía una fuerza óptica supuestamente ineludible. La tergiversación sigue manteniéndose en la actualidad. Sin reparos. No es difícil toparse con imágenes que resaltan el poder mientras manipulan lo real con la intención de desarmar la alteridad no deseada (Trouillot, 2017). El cine documental también lo ha hecho. Sin vacilación⁷. Mientras tanto, sin embargo, ha ido afincándose la idea de Ronald Barthes según la cual mirar implica ver “a través de ese ojo que piensa”. Y, en este sentido, lo artístico ha incrementado su función crucial como crítica contra las configuraciones de la realidad, en este caso cuando vienen desde el poder, desde el pensamiento victimario y sin la intervención de públicos democráticos.

La experiencia de la cabeza de Franco insertada en la bayoneta del legionario procede pues de una tradición artística, ahora también española, en la que el arte es expresión de las memorias colectivas y personales tangenciales: la cabeza del dictador desmonta el código del poder porque, como testuz pensante, se hincia sobre un cuerpo, el cuerpo de la Legión, elemento ejecutor de la violencia y los asesinatos. Y aparece así la encarnación pétrea del victimario, del perpetrador no solo de las víctimas de la colonización rifeña, sino del conjunto de asesinados por el franquismo. El uso no familiar de ese lenguaje artístico, metafórico, adquiere toda su singularidad crítica y nos obliga a reflexionar sobre el poder y la historia porque recrea o crea otro recuerdo, alternativo. Esta reinterpretación a través de una intervención, que por momentánea y perecedera no deja de ser contundente, permite releer el monumento –la figuración del poderoso– desde una memoria lateral y díscola que tambalea una historia y una memoria previas que se pretenden objetivas, seguras de sí mismas. Aparece así el perpetrador, con nombre y apellidos –Francisco Franco, la

7 Véase, por ejemplo, el documental *El heroico cinematógrafo* (Lauren Veray & Agnès de Sacy, 2002).

cabeza-, pero también el pasado de la Legión –un cuerpo- que relata otra historia: la de sus crímenes en la represión ya no solo del Rif, sino también de la Insurrección de 1934 en Asturias y de la dictadura. La cabeza basta para ofrecer una nueva interpretación de un cuerpo y para desactivar la apropiación del pasado por parte del perpetrador. Aparece sólo un nombre, pero ese nombre es responsable de todos los nombres verdugos. Y, por su parte, las víctimas logran reconocimiento público porque, si hay verdugo, hay ineludiblemente víctimas.

Algo se pone en cuestión cuando se califica esta intervención artística como vandálica: el poder, a través del monumento, pretende anular lo alternativo como un acto atroz contra la “verdadera” representación del pasado, elaborada por el propio poder. El presente es único y, por consiguiente, la interpretación del pretérito en forma de estatua es también singular. Bajo la financiación privada de una fundación avalada por una institución pública, el Museo del Ejército, cuya presidencia está ostentada por la ministra de Defensa, la socialista Margarita Robles –quien no vetó ni enmendó la escultura-, y con la fijación de la estatua frente al Cuartel General del Estado Mayor de la Defensa y muy cercana al Monumento a la Constitución de 1978, inaugurado el 27 de diciembre de 1982, la estatua parece sellar la “normalidad” de nuestra democracia. Ya no hay conflicto. España es una democracia madura.

Sin embargo, la normalidad es, ante todo, el “punto cero de la violencia”, como diría mi buen amigo Emiliano Abad García; todo lo que queda fuera de lo normal es calificado de monstruoso, en suma, de vandálico. Es el poder de los signos: el otro es quien no emplea mi lenguaje. Cierto es: siempre que hay mismidad hay alteridad. Ahora bien, la alteridad puede ser trabajada desde tres formatos diferentes. Primero, bajo la idea de asimilación según la cual el otro es igual al yo enunciator y por eso mismo debe asimilarse a las interpretaciones de quien ostenta la normalidad. Esto es lo que hace la escultura con sus potenciales públicos: “¡Mírame e intégrate en mi mirada! Si asesiné es porque defendí la misma patria a la que tú perteneces. ¡Ambos somos parte de lo mismo!”. Es el victimario ante su público. La segunda forma de relación con la alteridad es la del reconocimiento de la diferencia, pero a través de una relación de superioridad frente a lo inferior. Es el lenguaje con el que la estatua se dirige a lo representado otro: “No eres igual que yo. Simplemente eres inferior a mí. ¡Eres potencialmente mi víctima y debes asumirlo!”. Es el victimario ante sus damnificados. Por último, queda el reconocimiento y respeto de la esencial diferencia del otro, pero ese es un lenguaje que haría imposible la misma estatua.

4. Literatura de la memoria que nombra al abyecto

*“entonces. ¿por qué escribimos sobre ellas?
porque no son dignas de anonimato. porque sí vivieron sus vidas
y otras gentes las padecieron. porque causaron dolor y terror,
miedo y muerte”.*

(Susana Sánchez Arins, 2019, 21)

Nombrar lo abyecto no es actividad novedosa en España. Hay algunas intervenciones que, sobre todo desde la muerte de George Floyd en Estados Unidos, han resignificado esculturas que representaban a agentes del colonialismo y la esclavitud (Izquierdo, 2024). La intervención artística ha puesto de manifiesto, con mayor rotundidad que nunca, que la estatua del legionario no habla desde el reconocimiento de la otredad. Su lenguaje es unidireccional, sin matices,

directo. El otro no existe: la estatua desea un público cautivo, una mismidad construida con idéntica masa pétrea que la figura esculpida. No busca incentivar lo diverso; por eso tiene ese punto tan radicalmente colonialista: coloniza el pensamiento del otro y su memoria, y lo hace desde la violencia de la representación. No se abre a la posibilidad de considerar un punto de vista ajeno para dar lugar a un momento psicológico de extrañamiento donde la figura puede ser leída como representación de lo victimario. Es, en realidad, memoria victimaria que, paradójicamente, oculta al verdugo. Cuando la memoria hegemónica está tan activa, como lo está en la estatua del legionario, o cuando ya no se precisa siquiera la presencia del referente escultórico o arquitectónico porque su significado se ha incrustado en el interior de las instituciones y de la sociedad civil –el Arco de la Victoria (Madrid, 1950-1956), por ejemplo–, las contra-memorias de las víctimas precisan del aliento de quienes navegan habitualmente a contracorriente. Pero no basta con nombrar lo abyecto; hay que nombrar también al abyecto. Y es este un camino difícil de labrar en un país tan cargado de desmemoria archivística o documental.

En cualquier caso, la literatura de la memoria de los últimos tiempos navega hacia los victimarios para nombrarlos de forma que este mismo gesto sea señal de reparación hacia víctimas. Veamos este recorrido en tres obras literarias españolas que han marcado la pauta en estas últimas décadas⁸. Susana Sánchez Arins publicó en 2015 una obra de extraña factura, titulada *Seique*, editada en castellano cuatro años más tarde como *Dicen*. Es un texto de memoria poética que cobra sentido en forma de mosaico de testimonios donde el rumor, donde ese *dicen* de distintos miembros de la familia y de la comunidad va componiendo el retrato de un verdugo, el tío abuelo de Susana, el tío Manuel (Manuel García Margallo). Pese a sus dimensiones es un libro grande, muy grande, porque es un ejercicio contra el silencio, contra la desmemoria, porque *Dicen*, además de rumor y sentimiento, además de aquello que cabría preguntarse como cierto, es enunciación arropada por la razón. *Dicen* es un libro donde el miedo está muy presente, el miedo encarnado por ese falangista que aterrorizó con su cuadrilla de “paseantes” a toda una comarca gallega, que rompió la interrelación familiar que construye el entorno de confianza para desplegar en el grupo la principal arma de represión del franquismo: la desconfianza mutua alimentada de silencios.

“no temo que les parezca mal [a sus familiares contar esta historia]. temo entrañarme en un sufrimiento que no es mío. exponer su dolor íntimo y privado que probablemente preferirían mantener puertas adentro”. Este temor es conjurado en la novela porque, según su autora, “siempre que estoy en un tris de abandonar, se me aparece el tío manuel y su perversidad anónima. y decidió continuar con la escritura” (Sánchez Arins, 2019, 63). La obra identifica el silencio como violencia, pero no para regocijarse en ella, sino para conjurarla con el acto de nombrar, un nombramiento del criminal que aparece replicado constantemente en la obra a través de una figura literaria clásica: un coro que en

8 Hay otras excepciones relevantes relacionadas con España, procedentes del documental o la novela gráfica. Primero, el documental *Nosaltres, els vencedors* (Pere Salom, 2020), donde aparecen familiares de perpetradores dando sus testimonios, si bien con asimetrías. En palabras de su autor: “Bastantes han preferido no hablar, otros han querido permanecer en el anonimato, y algunos han participado de forma directa. Es la primera vez que hablan ante una cámara, y eso es un valor añadido para este documental” (entrevista en *Diario de Mallorca*, 14 de noviembre de 2020: <https://www.diariodemallorca.es/cultura/2020/11/14/nosaltres-els-vencedors-relato-dura-23141329.html>). Es lo habitual. En segundo lugar, el documental *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018), donde el autor nos aproxima a la incomodidad de hacerse cargo “de los coletazos de una vida que no es la propia, de decisiones que uno no tomó”. Y es que para su autor el asunto a abordar es “cuestión de responsabilidad, no tanto con el mandato familiar, sino con la realidad del mundo que esa herencia trae consigo” (Web *latinta*, 30 de agosto de 2024: <https://latinta.com.ar/2020/11/05/apuntes-herencia-reconstruir-desde-incomodidad/>). Y, por último, la novela gráfica *El hijo del legionario* de Aitor Sarabia, obra de testimonio y perdón hacia el “rudo” ascendente paterno.

una gran parte de sus páginas entona la frase: “si fue así de malo con su familia, por qué no lo iba a ser con los vecinos”. Un enunciado que se despliega desde lo doméstico a lo comunitario para obviar el silencio y recuperar la confianza perdida, especialmente a través de mujeres que susurran, pero también hablan de cosas de hombres en un acto de justicia poética que opera como antídoto contra el veneno de la desconfianza por una dictadura que transmitía la responsabilidad política “al caudal hereditario, es decir, a la mujer y a la prole” (Sánchez Arins, 2019, 109). Es el caso de Gloria, abuela de la autora, sobre la que cayó todo el peso del tribunal familiar, la casa matriz, presidido por un único juez, Manuel. La abuela Gloria perdió bienes, le fueron arrebatados hijos e hijas y se vio obligada a callar las tropelías perpetradas por el hermano falangista.

Dicen no se queda solo en rumores familiares y comunitarios: comunica enunciados generales que se atan al relato de la historia: “los fondos de la falange están higienizados, depurados, trasquilados, purgados, mondos y lirondos. quien no quiso figurar en ellos tuvo tiempo de borrar sus huellas, el nombre, las fotografías, la dirección y el trabajo. El tío manuel tuvo que ser de esos”. *Dicen* es, por consiguiente, memoria e historia: hay irrupción del pasado en el presente y, a la vez, convocatoria desde el hoy al ayer. Y la cuestión principal que aúna ambas interpretaciones del pretérito es el nombramiento de victimarios, aunque “corriendo ya el siglo xxi, las informantes aún vivían espantadas por el tío manuel” (Sánchez Arins, 2019, 133 y 150). *Dicen* es conjura, es memoria y es recuperación de la confianza una vez nombrado lo que antes era innombrable.

Entre hienas, de Loreto Urraca, hizo lo propio, pero lleva el trasiego narrativo a territorios políticos más densos. El sujeto nombrado es la figura de su abuelo, Pedro Urraca Rendueles (1904-1989), uno de los principales esbirros de la policía franquista (Urraca, 2018). Es un libro importante, ante todo, por la excepcionalidad del proyecto de Loreto. Su exclusividad como dispositivo cultural y artístico hace que nos fijemos en él más allá de la calidad de su narrativa, de la que también se disfruta. Su punto de partida no es un acto de contrición, dado que la autora no asume responsabilidad alguna con respecto a los actos cometidos por su abuelo, sino un proceso amargo de desafiliación familiar. Lo primero que hay que señalar es el mismo acto de descubrimiento de la figura del abuelo como representación incontestable de un régimen represivo: la escritora conoció a aquel familiar en 1982, cuando este volvió a España tras jubilarse como agente policial español en Bruselas, puesto al que fue destinado por el gobierno franquista tras la liberación de Francia, un país que lo acabó condenado a muerte en rebeldía debido a su colaboración con la Gestapo. Fue en Francia donde localizó, hizo arrestar y entregó a las autoridades franquistas a políticos relevantes y exiliados de la Segunda República Española como el presidente de la Generalitat de Catalunya Lluís Companys (1882-1940), fusilado en el castillo de Montjuïc, Julián Zugazagoitia (1899-1940) o Francisco Cruz Salido (1898-1940), asesinados en el cementerio de la Almudena de Madrid. Además, Pedro Urraca fue protagonista del intento de apresar al presidente Manuel Azaña (1880-1940) en un hotel de Montauban, donde murió protegido por el embajador plenipotenciario mexicano Luis I. Rodríguez Taboada (1905-1973).

La autora no mostró al principio interés alguno por aquel personaje del que nada sabía en un momento histórico en el que la juventud española dirigía su mirada a un futuro prometedor sin atender a las dañinas raíces del pasado que enganchaban –y enganchan– el presente de la transición democrática. Ahora bien, en 2008 la situación cambió radicalmente al toparse con las actividades de su ancestro: el diario *El País* editó el 27 de septiembre el artículo “El cazador de rojos”, una larga reseña de Luis Gómez de una tesis doctoral escrita por Jordi Guixé, profesor de la

Universidad de Barcelona, obra que se convertiría en la principal fuente documental del libro de Loreto⁹. Es esta lectura la que abre en la autora su propio proceso de extrañamiento: frente a la anterior persona despreocupada aparece el sujeto que se avergüenza de un ascendiente –el abuelo– que no tuvo ningún reparo en entregar a víctimas republicanas a los ejecutores franquistas. Aquella dinámica no fue de rememoración de un pasado personal (desconocido para ella), sino la irrupción de un ayer al que la juventud de los tiempos de la transición había dado la espalda. Como ella misma ha escrito: “Descubría que era la nieta de un victimario y me sentí sucia... sentía que era un apellido impregnado de vileza y que yo cargaba con él”. Pero en aquella ocasión decidió mantenerse al margen, si bien ya con el temor de que en algún momento alguien pudiera relacionarla con aquel personaje vilipendiado gracias a un apellido poco frecuente. Dos años más tarde la amenaza se ejecutó: una periodista le llamó solicitando su aportación para hacer un retrato humano de Pedro Urraca. Y en este punto se produjo otro giro identitario que desató dos nuevos sentimientos: la imperiosa necesidad de desafiliarse, “de públicamente exponer mi repudio de ese abuelo victimario y mi repulsa del franquismo, y de denunciar que lo que hizo no estaba bien”, y la aceptación de responsabilidades con el presente una vez que en su conciencia se hizo patente la idea de que su “contribución al reportaje provocaría que otras personas, con toda legitimidad, quisieran saber qué había pasado con sus familiares exiliados”¹⁰.

Como hemos planteado, no es el remordimiento lo que despertó la experiencia literaria y artística de Loreto Urraca. Dicho sentimiento puede, sin duda, emerger entre victimarios arrepentidos. Me llega a la memoria el caso del actor y escritor José Luis de Villalonga (1920-2007) quien, si en 1977 declaraba: “me metieron en un pelotón de ejecución... en aquella época se mataba bastante gente... porque el primer día sí, es terrible, el segundo también, el tercero un poco menos y a los ocho días haces eso igual, igual que si mataras conejos o que mataras gallinas”; años más tarde, en 2003, reinterpretaba aquel episodio, señalando que “todavía hay... noches en que me despierto sudando y pensando que, como esa gente que tienen (sic) pesadillas y nunca se van, uno se refugia en esa idea que dicen que, de cada doce fusiles, hay uno que no está cargado y siempre piensas a ver si es el mío”¹¹. En todo caso, en ningún momento el enunciante se enfrenta a la exigencia moral de solicitar el perdón público o privado de las víctimas. No hay contrición ni dolor ni propósito de cambio. Solo se transmite la sensación de que, para el individuo que denuncia, aquello no debería haber ocurrido. En todo caso, la carencia de impulso moral y la ausencia de presión institucional obligan a suscribir el enunciado de las autoras de uno de los escasos libros sobre este asunto, de Paloma Aguilar y Leigh A. Payne: los enunciados públicos de los perpetradores son tan “breves y fugaces” que resultan casi invisibles, inexistentes (Aguilar & Payne, 2018, 9).

La experiencia literaria de Loreto Urraca arranca desde dos lugares distintos: la vergüenza de los vínculos familiares pasados y la responsabilidad futura con los herederos de las víctimas del franquismo. De ahí la construcción

9 *El País*, 27 de septiembre de 2018: https://elpais.com/diario/2008/09/28/domingo/1222573955_850215.html

10 Notas que la autora ha intercambiado con el autor de este texto. Mi agradecimiento franco a Loreto por su inestimable ayuda. Hay una entrevista con la autora que sugiero al lector, concedida el 21 de mayo de 2018 al programa de radio *Contratiempo. Historia y Memoria*, de Radio Círculo de Bellas Artes. El podcast se puede escuchar aquí: <https://contratiempo.historiapublica.es/programas/322-Contratiempo-21-05-2018.mp3>. Y, además, existe un gran documental que retrata este proceso de autodescubrimiento crítico de la autora: *Urraca, cazador de rojos* (Pedro de Echave & Felip Solé, 2023).

11 El primer testimonio es de la película documental *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Tw4jyCeX3JE>. El segundo de los testimonios procede del documental *Las fosas del Silencio* (Montserrat Armengou & Ricard Belis, 2003), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aRVzexeQtlk>.

de una novela histórica en la que desenvuelve dos actos simultáneos: el prólogo, donde dirige una suerte de misiva a su abuelo en la que expresa su más profundo desprecio y la más taxativa renuncia a su reconocimiento moral. Y el cuerpo del texto, en el cual desarrolla una narración novelada en la que la documentación histórica sirve de anclaje realista mientras levanta un relato en el que figura nexos y causalidades para completar una historia de ignominia. *Entre hienas* es, pues, un dispositivo que, si pretender ser un libro de historiador, es un libro de historia: documento, interpretación y figuración son, sin duda, sus tres pilares compositivos. Eso es lo que hace la historiografía, entre otras cosas.

La autora trata de prescindir de los juicios de valor –¿quién pudiera enunciar desde ninguna parte? ¿Dios?–, haciéndose cargo de los documentos; ahora bien, la selección de las cartas que acompañaban los informes de su abuelo acaban sesgado moralmente la información en una denuncia tajante contra la supuesta desideologización y el evidente pragmatismo del ascendiente: las epístolas son sólo declaraciones de un sujeto que pretende vivir holgadamente sin considerar en absoluto la situación desastrosa que sufría España en aquellos momentos; “una actitud indecente de un ser abyecto”, en palabras de la autora. Escribir este libro ha conducido a Loreto a un propósito más político: la unión con quienes son portadores de experiencias similares, aunque no hayan producido en su mayoría dispositivos artísticos y se hayan centrado más bien en la denuncia abierta contra sus familiares victimarios. Este fue el recurso al que acudió Loreto para evitar su soledad en España: integrarse en *Historias Desobedientes*, un colectivo que se fraguó en Argentina a partir de la unión de algunos hijas e hijos de militares condenados por crímenes de lesa humanidad. Un colectivo que se ha ido agrandando con la integración de otros descendientes de victimarios procedentes de Chile, Paraguay, Uruguay, El Salvador y Brasil¹².

Para Loreto, actual portavoz de *Historias Desobedientes* en España, fue crucial combatir su aislamiento con una “nueva familia” que padecía traumas identitarios y de filiación más graves que los suyos porque habían “tenido que romper vínculos afectivos muy fuertes y rehacerse como personas”. El propósito era claro: unir experiencias para fortalecer la denuncia e invitar a nombrar a quienes silencian su testimonio cuando la vergüenza supera la rabia. La autora de *Entre hienas* es explícita: sabe de descendientes de victimarios franquistas que reprueban la violencia de sus familiares, pero también reconoce las dificultades de la verbalización, como la vergüenza o el miedo a la ruptura de lazos familiares y vínculos afectivos. Por esta razón, anima a que escriban a historias.desobedientes.es@gmail.com, donde encontrarán acompañamiento y comprensión, al tiempo que contribuirán a impedir, junto a las víctimas, la repetición de un pasado condenable. Con la denuncia pública, las/los *Desobedientes* se suman a las reivindicaciones de las víctimas de sus ascendientes y, al ser aceptados por ellas, quedan reconfortados, minorándose su vergüenza. Y es que, como aduce Loreto, aquéllos nunca han osado reconocerse como víctimas de la represión, respetando la

12 Sobre esta asociación, véase: <https://www.instagram.com/historias.desobedientes/?hl=es>; <https://x.com/desobedienteshi> y https://www.facebook.com/DesobedientesHi/?locale=es_LA. Entre las obras de este colectivo podemos citar dos trabajos colectivos: VV. AA. (2020a) y VV. AA. (2020b), así como Kalinec (2021). También cabe destacar los documentales *La hija indigna* (Abril Dore, 2018) y *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017). El colectivo internacional *Historias Desobedientes. Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* resulta sorpresivo, por dos motivos. Primero, por su aparición reciente en la esfera pública. No estábamos acostumbrados a que los descendientes de los perpetradores hubieran emprendido un ejercicio de conciencia y se atrevieran –ese es el verbo– a hacerlo público en algunos actos en los que suele ser central la expresión literaria. Y, en segundo término, nos sobrecoge su diminuta dimensión. Sus miembros son muy pocos y en España se podrían contar con los dedos de una única mano, exactamente tres activistas de los siete descendientes que tiene detectados Loreto Urraca.

frontera que separa, por una parte, al receptor de la violencia, de quienes, por la otra, encarnan un dolor que tiene otra naturaleza: el que procede de compartir alguna vinculación con quien es reconocido y nombrado en el seno familiar como perpetrador. Nada fácil, sin duda.

La introspección artística de Loreto Urraca es encomiable. Su libro y sus palabras son mucho más ilustrativas que cualquier interpretación que yo mismo pueda hacer al respecto: “Aceptar ser la nieta de un victimario y denunciarlo públicamente ha sido un proceso largo y penoso, pero ha resultado ser una catarsis de la que he salido fortalecida. Por un lado, he completado mi propia identidad, ya que desconocía la parte de la familia paterna. Por otro lado, me reafirmo en mis convicciones, contrarias a los totalitarismos y, sobre todo, me he liberado de la carga negativa del apellido. He asumido tener un abuelo victimario y, al divulgarlo, he conseguido liberarme del peso de su culpa. Ya no me avergüenza llamarme Urraca”. Es un pequeño manifiesto a favor del distanciamiento frente a las ligaduras del silencio y la ocultación.

El proyecto *Desobedientes* abre, pues, a muchas reflexiones que torsionan el mundo de víctimas y de los victimarios en el que nos hemos adentrado en el siglo XXI (Gatti, 2017; Izquierdo, 2021). Para empezar, las vinculadas con la diferencia contextual entre distintos momentos de perpetración: la herencia de los hijos, especialmente patente en Latinoamérica, no es la misma que la de los nietos, muy clara en, por ejemplo, España. Y, en segundo lugar, las relacionadas con las disimilitudes entre las culturas de víctimas/victimarios que se derivan de la derrota política y jurídica de los perpetradores, muy evidente en países del Cono Sur americano, y la integración impune de victimarios en sociedades transicionales que no rompen con el pasado traumático, como España. La desafiliación no es la misma, ni en grado ni en número, porque el reconocimiento de los perpetradores puede ser muy diferente según el lugar de observación. El ejemplo de Loreto Urraca es más que evidente.

Pero hay un tercer ejemplo a destacar dentro de la escasa creación literaria española sobre el espinoso asunto de nombrar al verdugo: el libro de la antropóloga Lala Isla, *Las rendijas de la memoria* (Isla, 2018). No se trata de una novela, sino de un largo ensayo donde la autora se enfrenta a la desmemoria ejecutada por quienes apoyaron el golpe de 1936, entre ellos sus propios padres para quienes, en Astorga o La Bañeza (León), espacios de convivencia familiar, nunca pasó nada durante la guerra. Sin embargo, fue un lugar emblemático de víctimas... y de victimarios, de falangistas asesinos que trasmutaron décadas después en demócratas impolutos. Es una obra ingeniosa que afronta, con ayuda de terapia psicoanalítica, el distanciamiento con respecto a los vínculos familiares, sintiendo, en palabras de la autora, “la compulsión de haberlo escrito a pesar del dolor que pueda engendrar en mi familia de los Isla, porque hemos vivido una mentira inconmensurable que todavía hace sufrir enormemente a los que no pueden sacar a sus seres queridos de las fosas comunes”. Hay extrañamiento, pero no hay desafiliación: la escritora no llega hasta este punto. Afronta la renuncia a la mentira, pero el libro no encierra ningún ajuste de cuentas con los familiares que la mantuvieron porque, como señala Lala Isla, “No es como el caso de los hijos de [Leopoldo] Panero, nada que ver, mi padre fue un camisa vieja que jamás renegó, al que quiero, fue muy duro indagar en su biografía”¹³.

13 Véase *La Nueva Crónica*, 22 de agosto de 2018: <https://www.lanuevacronica.com/lnc-culturas/lala-isla-aqui-no-paso-nada-hija-me-decian-era-una-gran-mentira-55705-102.html>. La frase se refiere a las desavenencias hacia el poeta falangista Leopoldo Panero Torbado (1909-1962) de sus propios hijos, así como a las tensiones entre ellos y su madre. Esta quiebra de sentidos intergeneracionales sobre el franquismo se plasmó en el documental *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), una gran metáfora de la decadencia del régimen represivo.

En suma, solo Loreto Urraca –hasta ahora– afronta la desafiliación. En todo caso, las tres autoras que vertebran este apartado, tres mujeres que hablan y nombran cosas de hombres, nos colocan críticamente ante la cultura memorial de España, muy vinculada a un relato hegemónico que se caracteriza por su estructura redentora, como si se tratara de una narración bíblica de fórmula triádica, esto es, *Expulsión del Paraíso*, *Historia*, como fase de tentativas y tribulaciones, y *Redención*. En versión secular y tan nuestra, la secuencia sería la República y Guerra Civil, el Franquismo y, finalmente, la Transición, la gloriosa y edulcorada transición. Escapar de este entramado narrativo es complejo porque, desde hace demasiado años, España piensa el régimen franquista como una mera dictadura inducida por la amenaza comunista, que cometió algunos excesos, pero que fue necesaria para corregir conductas cainitas y para convertir a los españoles en sujetos merecedores de la actual modernización europeísta y consumista. El franquismo no es anormalidad; es más bien, un corrector de conductas desviadas que permite el regreso de lo normal. Es la normalidad que pretende la estatua del legionario: un héroe del pasado que mantiene vivo el colonialismo de la conciencia, irradiando el discurso “natural” del colonizador que bien se puede retrotraer a 1492, 1936 o a 1978. Da lo mismo; continúa siendo operativo.

Retornamos así a la escultura, una obra que es violenta en su forma y en su contenido. No recibió el apoyo explícito ciudadano; tampoco pasó por el pleno del Ayuntamiento. No importa: se supone que la sociedad donde se ancla está vacunada de desmemoria o de silencio. La legitimidad democrática queda en suspenso. La estatua, con criterios de monumentalidad, se insertó en nuestro tejido memorial deseando naturalizar una representación del pasado, sin complejos. No pasa nada porque tampoco se pretende que nada ocurra. Y si algo ocurre; pues bien, se cierra con una nueva intervención monumental. Por eso la estatua se levanta sin problemas en las proximidades cronológicas de la aprobación de la Ley de Memoria Democrática, de 19 de octubre de 2022. Y es que disfrutan de una buena relación: si, por una parte, la ley nada dice de los victimarios de la guerra ni, por supuesto, de los masacrados del colonialismo español, por otra parte, la estatua obvia el colonialismo, la invasión y la masacre de la población indígena rifeña del norte África, de la misma forma que soslaya la represión legionaria de mineros insurgentes en Asturias en 1934 y de republicanos a la defensiva de 1936. No se detiene a reflexionar –hay que decirlo– sobre el daño infringido a las víctimas y a sus herederos. Silencio sin nombres. Punto. Ley y estatuas son almas gemelas de esta gran familia de sujetos ensimismados.

5. Nombrar hasta que los labios sangren

*“la verdad tiene un camino, dice siempre teresa, la hermana
de mi padre. a estas alturas yo pienso que tiene
muchos y retorcidos”.*

(Susana Sánchez Arnís, 2019, 55)

La intervención de los activistas, de todas las autoras y autores citados en este texto, viene a reinterpretar un pasado que, aunque no se pueda modificar, sí muda de significación para el presente. Alterar su significado implica fomentar una ciudadanía más responsable con los efectos de ese pasado, esto es, con la vulnerabilidad de los actores actuales. La intervención modifica el código de poder que, por ejemplo, la escultura destila e incrementa el desarrollo de una ciudadanía reflexiva, crítica y plural. Si se decidió la exaltación del colonialismo, sin tapujos, en un alarde de impunidad de los perpetradores, sin pudor alguno, el arte, fuera del control de academias y disciplinas, desafió

aquella representación de la violencia pasada y actual. No hay que olvidar la política migratoria institucional o los ataques a centros de menores extranjeros; o la exclusión laboral y educativa por motivos raciales o religiosos o, por ir algo más lejos, el racismo de Estado ejercido, incluso de forma incluso legal, en las vallas de Ceuta y Melilla. Ha habido otros artistas intervinientes en monumentos del poder que se consideraban consolidados: el pensamiento se va hacia Estados Unidos o a América Latina, donde hace más de una década se abrieron distintas querellas por intervenciones artísticas sobre estatuas de personajes colonialistas o esclavistas. La muerte de George Floyd fue un detonador crucial de la oleada de resignificaciones monumentales y museísticas que ha llegado finalmente a España: no somos ajenos a esta lógica desafiante contra la memoria hegemónica y son muchas las actividades artísticas, las asociaciones sociales y las manifestaciones políticas que tuercen la mirada colonial hasta hacerla sangrar, incluida la franquista o la que heredamos en democracia.

Consideremos, por ejemplo, a uno de los principales artistas que han desafiado la memoria del franquismo a través de intervenciones sobre restos de aquel pasado represor: Fernando Sánchez Castillo (1970), autor de una obra dirigida a impugnar el monolingüismo del monumento o del objeto procedente del ayer incómodo. Su extensa obra se ha centrado en la crítica de los códigos del poder, desde *Grieta* (2015) y *Túnel* (2015), incisos conceptuales contra el intento de tapadura del atentado contra el presidente del gobierno de la dictadura Luis Carrero Blanco (1904-1973), a *Síndrome de Guernica* (2012), esculturas articuladas a partir del desguace del “Azor”, el yate del dictador Franco, pasando por una intervención en el Valle de los Caídos (1999), donde dos personajes juegan a pasarse un gran sillar de granito (en realidad hecho de un material ligero), evocando las posibilidades de romper con el peso de la historia que se plantea como inmutable. La crítica imaginación de Fernando es un revulsivo porque politiza las interpretaciones en una dirección democrática que se abre al hecho de nombrar el horror y a sus autores.

Pero nuestra interpretación de la estatua del legionario no termina aquí. Entre finales de enero y principios de febrero de 2024, un ciudadano, llamado Emilio, colocó una pequeña placa dorada en el pedestal de la escultura (Figura 5). La placa decía lo siguiente: “La Legión es una unidad militar armada creada por José Millán Astray en 1920. Francisco Franco fue nombrado el primer jefe de instrucción y comandante fundador de la I bandera. El 17 de julio de 1936 se sublevó contra el Gobierno de la segunda República. Su intervención en la Guerra Civil fue clave para el éxito de los sublevados y la proclamación de la dictadura el 1 de abril de 1939”. La intervención no era artística; era más bien literal. Cuando la observé, lo primero que pensé es que el autor era mi amigo y colega Emilio, Emilio Silva, presidente de la Asociación Española de Memoria Histórica. Le llamé por teléfono y me contestó negando aquella autoría y pidiéndome que le hiciera algunas fotos y se las enviara con el fin de componer un *post*. Y así lo hizo el día 2 de febrero. A los pocos minutos, más de 10.000 personas habían visitado aquel *post*. El coste de la difusión me lo comunicó el propio Emilio: la publicidad de la placa la condenaba a desaparecer. Y así ocurrió. Días después de la publicación de aquel *post*, algunos antiguos legionarios denunciaron ante la Comunidad de Madrid y ante el Ayuntamiento de Madrid el acto, lo que derivó en una intervención de la Policía Municipal, la cual, a través de su Sección de Protección Cultural, hizo desaparecer la placa el día 7 de enero de 2024. Un punto y seguido; habrá, sin duda, otros momentos de intervención. Esperemos que crecientes¹⁴.

14 Tampoco han faltado las denuncias contra la colocación de la estatua del legionario, procedentes de miembros de las Fuerzas Armadas. Destaca, por ejemplo, la crítica al acto de inauguración de un antiguo capitán, Luis Gonzalo Segura, expedientado por sus críticas a las prácticas antidemocráticas existentes todavía en las fuerzas armadas y recogidas en su libro *Un paso al frente* (2014). Véase la denuncia en <https://x.com/luisgonzaloSeg/status/1712391977302434081>



Figura 5. *Pequeñas “desobediencias”*, Jesús Izquierdo Martín.

Desde luego que importa el origen de las intervenciones artísticas frente a la memoria victimaria. No es lo mismo la memoria de las víctimas o la de los que no se consideran más que ciudadanos violentados por los monumentos del poder, por un lado, que las memorias de los herederos que se resienten de sus ascendentes perpetradores, por el otro. En los segundos hay un reconocimiento más que explícito de la sustancial alteridad del dañado, de una violencia de la que no se consideran herederos y que, a menudo, suscita el extraño sentimiento de la vergüenza hospedada en uno mismo, un sentimiento que entra por la puerta de atrás. Los herederos de los perpetradores conmueven el sentimiento, porque, de alguna manera, deben deshacerse en público de la herencia recibida, nombrándola. Y no es nada fácil. Loreto Urraca nos lo ha demostrado, como lo han hecho Susana Sánchez Arins y Lala Isla, cada una con intenciones y límites diferentes en su acción política. Ahora bien, todas las intervenciones escultóricas o literarias nos confrontan con nuestra incívica inclinación a la comodidad, a la permeabilidad del silencio de la violencia, principal herencia del colonialismo y la represión. El monumento del legionario conduce a la ausencia de debate y esta carencia acaba legitimando y naturalizando las relaciones de poder, hasta hacer del racismo parte de nuestro régimen democrático. Que se lo digan a los “moros”, “chinos”, “gitanos” o “pistachos” de la España que habitamos.

La consolidación democrática simbolizada en la Constitución del 78 se vio acompañada de numerosas manifestaciones de colectivos migrantes y antirracistas, muchas de ellas habidas en una fecha tan celebrada como el 12 de octubre (Figura 6). Estas demostraciones no son ninguna novedad, pues han estado presentes en los momentos más colonialistas de los siglos XVII y XVIII. Ahora bien, lo que las intervenciones desafiantes contra el monumento-poder o la literatura memorial indican es la dificultad moral, educativa y política para nombrar victimarios, principal antídoto contra el veneno del silencio y destacado componente de la reparación de víctimas. Y no se trata de aunar la lucha por la memoria anticolonial a la lucha por una memoria no totalitaria y, por ende, mucho más democrática. La

intención es otra: entender que la memoria anticolonial y la memoria antifrancista vienen a ser lo mismo, porque el relato colonial es constitutivo del relato nacional y, por consiguiente, de nuestra experiencia democrática. No olvidemos que la Fiesta Nacional es el 12 de octubre, Día de la Hispanidad. La memoria colonial no es una trama secundaria de la lucha contra la memoria franquista, de la misma forma que el colonialismo no es un relato subsidiario de la modernidad.



Figura 6. *Ídolos caídos*, Ivan Frost (AP).

Las manifestaciones emocionales son necesarias para abrirnos a otras memorias, como las que nos llegan de los relatos de los herederos de los victimarios, pero también lo son las intervenciones artísticas de quienes denuncian la matriz epistémica y ontológica de producción de conocimiento, incluida la forma en que interpelamos nuestra relación con el pasado y la diferencia (racial, política, religiosa, etc.). Pero no hay que dejar de lado las razones de la denuncia. La cabeza de Franco clavada en la bayoneta del legionario es una acción que contiene una razón profunda: el conjuro contra el silencio tiene, al pronunciado, no desde arriba, sino al nivel de los ciudadanos, efectos sobre la comunidad herida porque sus miembros entienden que el acto es un procedimiento que rehace las voces públicas y rearma, no solo las complicidades sino, sobre todo, la confianza mutua.

Las experiencias artísticas, vengan de la escultura, el documental o la literatura, nos ayudan a romper el presente y a desnaturalizar sus presupuestos, entre otros, la creencia en una España cultural y racialmente homogénea, o el convencimiento de una guerra necesaria y con víctimas iguales en sus dos bandos. Seguramente, la cabeza de Franco clavada en la punta de una bayoneta de un legionario no sea el último episodio contra el colonialismo, de la misma forma que la literatura de Susana, Loreto o Inés se verán acompañadas de más testimonios de otros descendientes disconformes con la normalidad memorial española.

En todo caso, los dispositivos analizados en este texto son emblemáticos de la inquebrantable apuesta por una figuración artística que retuerce, torsiona o nos distancia de la memoria que, por mucho que se proteja en su monumentalización y sus silencios, es frágil ante la disparidad interpretativa. Esa es la condición del pasado: nuestras historias, nuestras intervenciones lo resignifican, lo desnormalizan. La reivindicación de memorias plurales, contrarias a la represión, el racismo y el colonialismo, procedentes de distintos ámbitos, pretende perturbar el relato

hegemónico sobre lo que implica la democracia, una narración que sigue ocultando una parte básica de nuestra historia: la violencia. Si los sectores más progresistas de la sociedad no se abren a la reflexión sobre ese pasado, estarán reproduciendo discursos mucho más perversos y violentos que las peroratas conservadoras, atravesadas directamente por la herencia cultural del franquismo. Y es que enarbolar nuestra manida madurez democrática solo implica cerrar su pasado y obturar su futuro; nada queda por hacer porque ya está todo hecho. Atado y bien atado.

La experiencia de la figuración es un tipo de conocimiento histórico que apela, no tanto al archivo analizado a través de un método científico, como a la construcción de memorias que acaban apareciendo ante los ciudadanos como irrupciones del pasado en el presente. Es además un ejercicio estético que puede trastocar los supuestos de una democracia ensimismada en su propia consolidación como redención del pasado. No es otra cosa, pero es mucho. Hace tiempo que los ciudadanos creadores, ya sea Loreto Urraca, Susana Sánchez Arins, Lala Isla, Eugenio Merino, Fernando Sánchez Castillo o el anónimo Emilio, han desafiado al profesional de la historia con su impulso crítico, a través de dispositivos que afianzan una historia que se hace pública al no constreñirse al estricto marco del mundo académico, a veces ajeno al debate y a los intereses cívicos. Su envite impugna la normalización del monumento, la naturalidad de una única memoria; se abre a víctimas, pero también trae al espacio público a victimarios, esos espectros que se ocultan en el silencio de un pasado que se pretende pétreo. Eugenio, Susana, Fernando, Loreto, Lala y Emilio redibujan sus rostros y vocean sus crímenes. Para que no los olvidemos, especialmente, cuando la verdad no aparece en los fondos de los archivos; cuando el acontecimiento de la represión, como señalaría mi colega y amigo Pedro Piedras Monroy (2012, 113-135), queda al margen de los libros que los historiadores escriben. Hay otros lugares para la veracidad.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, P., & Payne, L. A. (2018). *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*. Barcelona: Taurus.
- el-Krim, A. (1927). *Mémoires d'Abd-el-Krim recueillis par J. Roger Mathieu*. París: Librairie des Champs Elysées.
- Gatti, G. (ed.) (2017). *Un mundo de víctimas*. Barcelona: Anthropos,
- Girardini, D., & Pirker, C. (2008). *Controverses. Une histoire juridique et esthétique de la photographie*. Arles, Francia: Actes du Sud.
- Goytisolo, J. (2005). Cara y cruz del moro en nuestra literatura. En *Los Ensayos*. Barcelona: Península.
- Isla, L. (2018). *Las rendijas de la desmemoria*. León, España: Ediciones del Lobo Sapiens.
- Izquierdo Martín, J. (2014). «Dejar que los muertos entierren a sus muertos». Narrativa redentora y subjetividad en las España postfranquista. *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 14, 43-63.
- Izquierdo Martín, J. (2021). Lastres de impunidad. Sombras de amnistía y espanto de victimarios en la España “democrática”. *Papeles del CEIC*, 1, 1-16. <http://orcid.org/0000-0002-5157-2637>
- Izquierdo Martín, J. (2024). El último aliento de George Floyd. Tiempo de genocidio y post-verdad en la España (todavía) colonialista. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico “Posverdad y Ficción”, 17-54.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kalinec, A. (2021). *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*. Amadora, Portugal: Marea Editorial.
- Lauge Hanse, H. (2018). Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria. *Passés futurs*, 3. Disponible en: <https://www.politika.io/es/article/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela>
- Lemkin, R. (2018). *Totalmente extraoficial. Autobiografía*. Madrid: Berg Institute.
- Ortiz-Echagüe, J. (2000). *Immagini Nemiche. La guerra civile Spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*. Bolonia: Museo Civico e Archeologico.
- Ortiz-Echagüe, J. (2015). Imágenes de paz y de guerra: la reutilización de fotografías prebélicas en la prensa de la guerra civil española. *El Argonauta Español*, 12. <https://doi.org/10.4000/argonauta.2214>
- Piedras Monroy, P. (2012). *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez Arins, S. (2019). *Dicen*. Madrid: De Conatus Publicaciones.
- Salas, N. (2006). *La otra memoria. 500 testimonios gráficos y documentales de la represión marxista en España (1931-1939)*. Córdoba, España: Almuzara.
- Sánchez Zapatero, J. (2021). Víctimas y victimarios en la literatura española de la memoria, de la Guerra Civil a la actualidad: el caso de *Dicen*, de Susana Sánchez Arins. *Quaderns de Filología. Estudis Literaris*, XXCI, 21-37.
- Sarabia, A. (2015). *El hijo del legionario*. Logroño: Pipas de Calabaza & Fulgencio Pimentel.
- Segura, L. G. (2014). *Un paso al frente*. Madrid: Tropo Editores.
- Trouillot, M-R. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Granada: Editorial Comares.
- Urraca, L. (2018). *Entre hienas. Retrato de familia sobre fondo en guerra*. Madrid: Editorial Funambulista.
- VV. AA. (2020a). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- VV. AA. (2020b). *Nosotrxs, Historias Desobedientes. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Buenos Aires: Ediciones AMP.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca, USA: Cornell University Press.

Reseña curricular

Jesús Izquierdo Martín es historiador y profesor en la Universidad Autónoma de Madrid. Su vida académica e intelectual ha discurrido con un acentuado perfil interdisciplinar, apostando por el diálogo entre humanidades y ciencias sociales. Ha publicado algunos artículos y capítulos de libros que avalan su empeño en atravesar distintas disciplinas y épocas históricas (*El rostro de la comunidad* o *La Guerra que nos han contado*, publicados en 2001 y 2017, respectivamente), y ha hecho algunas contribuciones a la reflexión sobre la actividad investigadora y docente (*Introducción a la Historia. Una mirada sobre el pasado, la historiografía y la crítica poscolonial* o *El fin de los historiadores*, editados en 2024 y 2006). Ha investigado sobre los orígenes de algunos conceptos con los que significamos el mundo, sobre los vínculos entre colonialismo y modernidad, sobre los fundamentos sociohistóricos de las conductas, sobre las maneras de elaborar historiográficamente episodios traumáticos, sobre la trágica precariedad de toda identidad y sobre la relación entre la ciudadanía y la enseñanza de la historia. Desde 2020 preside la Asociación Española de Historia Pública, una apuesta decidida por la democratización del saber histórico.



Imagen: Elizabeth Barcos



ARQUETIPO

PERSONALIDAD

INSPIRACIÓN

Seducir y emocionar.

Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

En esta sección de la revista *Ñawi* pueden encontrarse trabajos de investigación que abordan diversas cuestiones fundamentales relacionadas con el diseño y la gestión de marcas. Se reflexiona sobre la utilización de los múltiples elementos visuales que intervienen a la hora de construir mensajes capaces de transmitir valores, significados y emociones. También se examinan las estrategias a través de las cuales se comunica una identidad de marca. En esta ocasión, tendremos la oportunidad de leer tres interesantes artículos en los que se abordan tales asuntos.

Lidia Navas Guzmán, Ph.D.

Seduce and excite.

Reflecting on design and brand management

In this section of the *Ñawi* journal, research papers can be found that address a number of key issues related to brand management and design. It reflects on the use of multiple visual elements involved in building messages capable of transmitting values, meanings, and emotions. Strategies through which a brand identity is communicated are also examined. On this occasion, we will have the opportunity to read three interesting articles dealing with such issues.

Lidia Navas Guzmán, Ph.D.



Imagen: Antonio Moncayo



ESTAMPAS

portátiles

Imagen: IA photoshop

Desarrollo de marca y estrategia de comunicación de nuevos medios para el Archivo Histórico del Guayas.

Brand development and new media communication strategy for the Guayas Historical Archive.

Resumen:

Esta investigación analiza el desarrollo de una estrategia integral de marca y comunicación para el Archivo Histórico del Guayas (AHG) con el fin de revitalizar su identidad visual y fomentar un mayor compromiso con diversos públicos. El proyecto se basa en la premisa de que una identidad visual contemporánea y unas estrategias de comunicación eficaces son vitales para mejorar la visibilidad y accesibilidad de las instituciones patrimoniales. Para orientar la estrategia se utilizó un método mixto que incluía encuestas, entrevistas en profundidad con las partes interesadas y un análisis comparativo del estado digital de instituciones archivísticas a nivel local. Estos datos se emplearon para identificar las percepciones del público sobre el AHG, hacer hincapié en las áreas que necesitan mejoras y captar las necesidades y expectativas cambiantes del público destinatario. A partir

de estos resultados, se puso en marcha una iniciativa de renovación de la marca que dio lugar a la creación de una nueva identidad gráfica que combina a la perfección elementos tradicionales con principios de diseño modernos. Además, el proyecto exploró la aplicación de soluciones digitales innovadoras, como el desarrollo de narrativas transmedia y contenidos interactivos para plataformas de medios sociales, con el fin de impulsar la participación del público y la accesibilidad. Los resultados indican que la estrategia de reposicionamiento de marca propuesta aborda eficazmente los retos actuales a los que se enfrenta la AHG, dando lugar a una imagen más contemporánea y atractiva que resuena entre un público más amplio.

Palabras clave: diseño de marca; identidad visual; patrimonio cultural; comunicación digital; archivos históricos.

José Luis Castro Zambrano

Escuela Superior Politécnica
del Litoral

Guayaquil, Ecuador

joslcast@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0009-9035-0429>

Enviado: 27/5/2025

Aceptado: 9/6/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1. AHG e Introducción a los Archivos Históricos. 2.2. Comunicación y Nuevos Medios. 2.3. Narrativas Transmedia. 2.4 Marca. 3. Metodología. 3.1. Metodología de Investigación en Diseño. 3.2. Método Cualitativo Interpretativista. 3.3. Método de Muestreo por Conveniencia. 3.4. *Benchmarking*. 4. Desarrollo de la Propuesta. 4.1. Análisis de resultados. 4.2. Propuesta. 4.2.1. Desarrollo de Marca. 4.2.2. Educación y conexiones comunitarias. 4.2.3. Interacción digital. 4.2.4. Estrategia Transmedia. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Castro Zambrano, J. L. (2025). Desarrollo de marca y estrategia de comunicación de nuevos medios para el Archivo Histórico del Guayas. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 149-171.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a6

Abstract:

This research investigates the development of a comprehensive branding and communication strategy for the Archivo Histórico del Guayas (AHG) aimed at revitalizing its visual identity and fostering stronger engagement with diverse audiences. The project is based on the premise that a contemporary visual identity and effective communication strategies are vital for enhancing the visibility and accessibility of heritage institutions. A mixed-methods approach was utilized to guide the strategy, incorporating surveys, in-depth interviews with stakeholders, and comparative benchmarking analysis of the digital status of archival institutions at the local level. These data were employed to identify public perceptions of the AHG, emphasize areas needing improvement, and

grasp target audiences' evolving needs and expectations. From these findings, a thorough rebranding initiative was initiated, resulting in the creation of a new graphic identity that seamlessly combines traditional elements with modern design principles. Additionally, the project explored the implementation of innovative digital solutions, such as developing transmedia narratives and interactive content for social media platforms, to boost audience engagement and accessibility. The results indicate that the proposed rebranding strategy effectively addresses the current challenges faced by the AHG, leading to a more contemporary and appealing image that resonates with a wider audience.

Keywords: branding; visual identity; cultural heritage; digital communication; historical archives.

1. Introducción

El Archivo Histórico del Guayas (AHG), creado en 1971 como custodio del acervo documental de la antigua Provincia Libre de Guayaquil, representa una de las instituciones patrimoniales más importantes del país. No obstante, su presencia institucional ha sido limitada por una baja visibilidad, escasa apropiación social y una débil conexión con las audiencias contemporáneas. En un entorno mediático cada vez más digitalizado y competitivo, donde las prácticas culturales se reconfiguran a través de tecnologías emergentes y narrativas participativas, los archivos históricos enfrentan el desafío de adaptarse sin perder su esencia.

Este artículo presenta los hallazgos de una investigación aplicada orientada al diseño de una estrategia integral de marca y comunicación para el AHG. El objetivo fue generar una propuesta que permitiera reposicionar al archivo como un actor cultural dinámico, cercano y relevante, mediante el fortalecimiento de su identidad visual y la implementación de contenidos transmedia en plataformas digitales. El abordaje metodológico combinó técnicas cualitativas y cuantitativas, incluyendo entrevistas, encuestas y ejercicios de *benchmarking* con archivos internacionales, así como auditorías visuales y de percepción pública. Con base en los resultados, se desarrolló un sistema de marca contemporáneo, acompañado de una estrategia comunicacional orientada a la interacción, accesibilidad y participación ciudadana.

La presente investigación se inscribe en el campo del diseño estratégico, integrando nociones de branding cultural, gestión documental y comunicación digital, en diálogo con experiencias locales e internacionales. Sus resultados apuntan a la importancia de reconfigurar la función comunicacional de los archivos como agentes activos de memoria colectiva en el ecosistema digital del siglo XXI.

2. Marco teórico

2.1 AHG e Introducción a los Archivos Históricos

Los archivos históricos son instituciones especializadas en la conservación, gestión y difusión de documentos que, por su valor histórico, jurídico o administrativo, constituyen parte esencial de la memoria colectiva de una nación. El Consejo Internacional de Archivos (ICA, 2011) los define como “el conjunto de decisiones, acciones y recuerdos registrados en diversos formatos, incluidos el papel, el soporte digital y los medios audiovisuales”, destacando su papel como custodios del pasado, pero también como facilitadores del acceso a la información en el presente. Esta visión enfatiza que los archivos no son depósitos estáticos, sino espacios activos que deben responder a las transformaciones sociales y tecnológicas.

En Ecuador, el Archivo Histórico del Guayas (AHG) se creó en 1971 por iniciativa de la Junta Cívica de Guayaquil, con el objetivo de preservar el acervo documental de la antigua Provincia Libre de Guayaquil (Figura 1). Esta decisión respondió a una preocupación ciudadana por la pérdida y deterioro de documentos públicos y privados fundamentales para la historia regional. Desde entonces, el AHG ha acumulado un fondo documental que abarca desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, convirtiéndose en una fuente primaria de investigación para historiadores, académicos y ciudadanos.



Figura 1. Miembros del Patronato de Historia y fundadores del AHG: Miguel Aspiazu Carbo, Jorge Pérez Concha, Abel Romeo Castillo, Vicenta Cortez Alonso (Archivista española invitada), Julio Estrada Icaza, Genaro Cucalón y Justino Cornejo. Imagen tomada de Torres Tello (2020). Historia del Archivo Histórico del Guayas (1971-2020). Calaméo. Recuperado de <https://www.calameo.com/read/00311531314a5cd6adac2>

Sin embargo, su evolución institucional ha estado marcada por altibajos. En el año 2010, el AHG fue transferido al Ministerio de Cultura y Patrimonio, lo que le permitió consolidar su estructura administrativa y ampliar su programación cultural (Torres, 2020). A pesar de ello, enfrenta actualmente un bajo nivel de reconocimiento entre el público general, una presencia digital limitada y una imagen institucional desactualizada.

La gestión archivística en el país está regulada por la “Regla Técnica para la Organización y Mantenimiento de Archivos Públicos” (2019), que establece lineamientos para la conservación preventiva, restauración, limpieza, digitalización y almacenamiento de documentos. Este marco legal busca garantizar la integridad y disponibilidad

de los archivos públicos. Además, como señala Aguilera (2019), la conservación documental debe comprenderse no solo desde una perspectiva técnica, sino como una política de acceso al conocimiento histórico y construcción de ciudadanía.

Experiencias internacionales ofrecen referentes valiosos. El Archivo Nacional de Chile (Figura 2), por ejemplo, ha implementado programas educativos, talleres de memoria y actividades de difusión ciudadana para posicionarse como un actor cultural relevante (Archivo Nacional de Chile, 2016). En Colombia, los archivos comunitarios han surgido como una respuesta local al olvido institucional, permitiendo a organizaciones sociales construir y preservar su propia memoria, particularmente en contextos de conflicto (Giraldo, 2021). Estos casos evidencian que el archivo puede ser tanto una institución estatal como una herramienta para la acción colectiva.



Figura 2. Participantes en el taller “Educación en Archivos, Memoria y Ciudadanía” del Archivo Nacional de Chile. Fuente: Instagram del Archivo Nacional de Chile (@archivonacionaldechile).

Por tanto, se hace necesario repensar el rol del AHG en el contexto contemporáneo. No basta con preservar documentos; es indispensable que el archivo afiance su función de ser un espacio de diálogo, participación y apropiación social. La incorporación de estrategias de comunicación cultural, diseño y pedagogía resulta clave para activar su potencial como mediador entre el pasado y las nuevas generaciones.

2.2 Comunicación y Nuevos Medios

La revolución digital ha modificado profundamente las formas en que se produce, transmite y consume la información. Las instituciones culturales, incluyendo los archivos, se enfrentan al reto de adaptarse a un entorno comunicacional regido por la interactividad, la inmediatez y la participación activa del usuario. En este sentido, la evolución de la Web ha sido clave. La Web 1.0 representaba una estructura unidireccional, centrada en la presentación de contenidos estáticos; la Web 2.0 introdujo la lógica participativa, dando lugar a blogs, redes sociales y plataformas colaborativas; la Web 3.0 añadió capacidades semánticas e inteligencia contextual; y la Web 4.0 –actualmente en desarrollo– explora la personalización mediante inteligencia artificial, big data y aprendizaje automático (Merlo Vega, 2012).

Este nuevo entorno ha transformado los medios de comunicación tradicionales y ha dado paso a los denominados nuevos medios, que integran tecnologías digitales con prácticas culturales emergentes. Según Manovich (2001), los nuevos medios se caracterizan por su modularidad, interactividad, variabilidad y transcodificación, lo que permite una experiencia personalizada del contenido y una lógica de diseño orientada al usuario. En este escenario, la comunicación ya no es vertical, sino horizontal; no es lineal, sino rizomática.

El Internet Archive, por ejemplo, ofrece acceso libre a millones de documentos digitalizados, promoviendo una lógica de democratización del conocimiento (Figura 3). La Biblioteca Digital Hispánica también ha incorporado recursos interactivos que permiten a los usuarios explorar su fondo de forma no lineal. Estos modelos demuestran que la transformación digital no implica una pérdida de rigor, sino una adaptación creativa y contextual.



Nota. Fuente: <https://archive.org/>

Por lo tanto, es indispensable que instituciones como el AHG desarrollen competencias comunicacionales orientadas a estos nuevos ecosistemas. Esto incluye la redefinición del tono institucional, el uso de lenguajes visuales contemporáneos, la diversificación de formatos y la interacción directa con sus públicos.

La narrativa transmedia también permite una lectura no lineal de los documentos, habilitando recorridos temáticos, conexiones entre épocas y diálogos entre fuentes diversas. El usuario deja de ser espectador para convertirse en prosumidor, aportando con comentarios, reinterpretaciones, memes, remix y otras formas de participación creativa. En este sentido, el archivo se convierte en una plataforma cultural de código abierto.

Para implementar una narrativa transmedia efectiva, es necesario un trabajo coordinado entre diseñadores, comunicadores, archivistas y educadores, así como una planificación estratégica que considere los distintos públicos, plataformas, recursos y objetivos de la institución. Esta articulación puede convertir al AHG en un referente de innovación narrativa en el ámbito archivístico nacional.

2.3 Narrativas Transmedia

El concepto de narrativa transmedia ha cobrado creciente relevancia en el ámbito de la comunicación cultural. Introducido por Henry Jenkins, este término describe la expansión de una historia a través de múltiples plataformas y formatos, donde cada medio aporta una pieza distinta del relato y el usuario participa activamente en su construcción (Jenkins, 2006). En contraposición al modelo tradicional de difusión lineal, la narrativa transmedia permite la creación de universos narrativos complejos, multisensoriales e inmersivos.

En el caso de los archivos históricos, esta estrategia abre posibilidades innovadoras para resignificar su contenido, conectar con nuevos públicos y potenciar su impacto educativo y emocional. A través de *reels*, cápsulas audiovisuales, publicaciones interactivas, juegos narrativos y experiencias aumentadas, los archivos pueden construir relatos que trasciendan el documento físico y se integren en la cultura digital.

La metáfora ecológica aplicada a los medios acepta al menos dos interpretaciones: los medios como generadores de ambientes que afectan a los sujetos que las utilizan y los medios como especies que viven en el mismo ecosistema y establecen relaciones entre sí (Scolari, 2016).

La narrativa transmedia también permite una lectura no lineal de los documentos, habilitando recorridos temáticos, conexiones entre épocas y diálogos entre fuentes diversas. El usuario deja de ser espectador para convertirse en prosumidor, aportando con comentarios, reinterpretaciones, memes, remix y otras formas de participación creativa. En este sentido, el archivo se convierte en una plataforma cultural de código abierto.

En el ámbito internacional, uno de los casos más emblemáticos del uso de narrativas transmedia aplicadas a archivos es el proyecto *Discovering the Civil War*, desarrollado por The National Archives de Estados Unidos (Figura 4). Este proyecto combinó exposición física, sitio web, recursos audiovisuales, videojuegos y redes sociales para explorar de forma interactiva los eventos y documentos clave de la Guerra Civil estadounidense. Cada plataforma ofrecía una experiencia distinta y complementaria, con lo cual se logró una inmersión más rica y segmentada por tipo de usuario.



Figura 4. Fotografía de la exhibición *Discovering the Civil War*, inaugurada el 30 de abril de 2016 en la Galería Lawrence F. O'Brien del edificio de los Archivos Nacionales en Washington, DC. Recuperado de <https://www.archives.gov/exhibits/civil-war>

Además, esta estrategia potencia la función pedagógica del archivo. Al integrar recursos multimedia, storytelling y lenguajes visuales atractivos, se facilita el aprendizaje significativo y se promueve una relación emocional con la historia. Como plantea Jenkins, el transmedia *learning* permite conectar saberes académicos con experiencias cotidianas, favoreciendo una educación más inclusiva, lúdica y crítica (Jenkins, 2009).

Para implementar una narrativa transmedia efectiva, es necesario un trabajo coordinado entre diseñadores, comunicadores, archivistas y educadores, así como una planificación estratégica que considere los distintos públicos, plataformas, recursos y objetivos de la institución. Esta articulación puede convertir al AHG en un referente de innovación narrativa en el ámbito archivístico nacional.

2. 4 Marca

La marca institucional es un sistema de comunicación visual y simbólica que expresa la identidad de una organización, sus valores, objetivos y promesa cultural (Chaves, 2015 y 2005; Capriotti, 2009). En el ámbito cultural, el branding se ha consolidado como una herramienta estratégica para posicionar a las instituciones frente a públicos diversos, construir legitimidad simbólica y generar vínculos emocionales sostenibles (Costa, 2004).

Joan Costa, en su modelo MasterBrand, plantea que la marca debe concebirse como una totalidad coherente, capaz de integrar todos los niveles de comunicación institucional, desde el logotipo hasta el discurso narrativo (Costa, 2019). Según este enfoque, la marca no es solo un signo gráfico, sino un relato de identidad, una plataforma de sentido que permite a los públicos reconocer, valorar y apropiarse de una institución.

En el caso de los archivos, el *branding* implica un desafío particular: ¿cómo traducir la historia, la memoria y la documentación en un sistema visual atractivo, contemporáneo y significativo? Esta pregunta ha sido abordada por instituciones como el Archivo General de la Nación de Argentina, el Archivo Nacional de Ecuador y el National Archives and Records Administration (NARA) de Estados Unidos, que han desarrollado marcas institucionales sólidas, adaptables a medios digitales y alineadas con sus valores patrimoniales (Figura 5).



Figura 5. Modelo de *masterbranding* aplicado a National Archives and Records Administration y otras instituciones de repositorio. Adaptado de National Archives and Records Administration. Visual identity guidelines. Recuperado de <https://www.archives.gov>

En este sentido, el International Council on Archives resalta que la imagen pública de los archivos debe reflejar sus valores fundamentales: transparencia, acceso libre a la información, diversidad y servicio a la comunidad. Una marca coherente y bien posicionada no solo comunica estos principios, sino que también fortalece el compromiso institucional con la ciudadanía y la memoria histórica.

El rediseño de marca del AHG partió de un diagnóstico crítico de su identidad visual existente, la cual presentaba inconsistencias gráficas, baja adaptabilidad digital y escasa recordación pública. La nueva propuesta incorpora elementos simbólicos del contexto local, una paleta cromática inspirada en los colores históricos del puerto, una tipografía que combina tradición y modernidad, y un logotipo derivado de la arquitectura del edificio institucional. Esta identidad busca facilitar su implementación en diversos soportes y fortalecer su capital marcario.

El concepto de *brand equity*, entendido como el valor intangible de una marca percibido por los públicos, es central para evaluar el impacto de esta transformación. Una marca fuerte se asocia con atributos como coherencia, memorabilidad, confianza y afinidad emocional. En archivos como el AHG, este valor simbólico es clave para consolidar su legitimidad cultural y su sostenibilidad a largo plazo (Tabla 1).

Tabla 1. <i>Brand Equity</i> aplicado en archivos históricos.	
Marca como producto	En el contexto de los archivos, el “producto” se refiere a los documentos, registros y colecciones que se preservan y ponen a disposición del público. La calidad y accesibilidad de estos recursos son esenciales para atraer a una audiencia diversa. Al ofrecer acceso a una amplia gama de documentos históricos, los archivos se posicionan como un recurso invaluable para investigadores, estudiantes y el público en general.
Marca como organización	Las instituciones archivísticas deben ser percibidas como entidades confiables y accesibles que cumplen con su misión de preservar la historia y facilitar el acceso a la información. Esto implica que su comunicación y acciones deben reflejar un compromiso con la apertura y la inclusividad. La implementación de políticas que promuevan el acceso equitativo a la información es fundamental para fortalecer esta percepción.
Marca como persona	La personalidad de una institución archivística puede ser vista como amigable, accesible e informativa. Al humanizar la marca, se facilita la conexión emocional con los usuarios, lo que es vital para fomentar la lealtad y el interés en sus servicios. Esta personalidad se manifiesta en su enfoque hacia el público, donde se busca crear un ambiente acogedor que invite a las personas a explorar su historia compartida
Marca como símbolo	La identidad visual de una institución archivística actúa como símbolos que representan su misión. Una identidad visual coherente ayuda a crear reconocimiento y confianza entre los usuarios. La coherencia en el diseño es fundamental para que los mensajes sobre su propósito y servicios sean claros y efectivos.

En definitiva, el diseño de marca no es un ejercicio estético, sino una decisión estratégica que define el posicionamiento, la visibilidad y la identidad pública de una institución. En el contexto actual, donde la imagen lo es todo, contar con una marca institucional sólida puede marcar la diferencia entre el anonimato y la relevancia cultural.

En este sentido, la evolución del identificador gráfico del Archivo Histórico del Guayas (AHG) refleja cómo las decisiones visuales deben estar profundamente alineadas con los valores institucionales. Desde 1997, con la imagen creada por José Antonio Gómez Iturralde, hasta la versión fotográfica de 2004 que buscaba evocar la historia de forma más directa, el AHG ha transitado por distintos enfoques visuales. En 2020, se digitalizó esa imagen para fortalecer su presencia institucional, pero un intento posterior de introducir un nuevo identificador sin el debido respaldo conceptual llevó a retomar la versión digitalizada. Este recorrido evidencia que toda transformación visual debe sustentarse en un análisis riguroso, respetando la identidad institucional y su proyección a futuro (Figura 6).



Figura 6. Transformaciones en el identificador gráfico del Archivo Histórico del Guayas (AHG) a lo largo de su historia (elaboración propia).

3. Metodología

3.1 Metodología de Investigación en Diseño

La presente investigación adopta un enfoque metodológico propio de los estudios en diseño, donde la práctica proyectual se integra con el análisis riguroso de datos cualitativos y cuantitativos. La investigación en diseño no se limita a la generación de objetos visuales, sino que promueve una reflexión crítica sobre los procesos de creación y su impacto social, cultural y comunicacional (Findeli, 2001). Esta perspectiva sitúa al diseño como una disciplina estratégica capaz de intervenir en contextos complejos mediante soluciones que integren múltiples saberes.

A lo largo del proyecto se implementó una lógica abductiva, característica del pensamiento proyectual, que parte de la observación de fenómenos empíricos para generar hipótesis y soluciones iterativas. El proceso metodológico se estructuró en cuatro fases: diagnóstico institucional, investigación de campo, diseño de propuesta visual y validación estratégica. Esta secuencia responde a modelos de investigación centrados en el usuario y en la experiencia, alineados con los principios del *design thinking*.

3.2 Método Cualitativo Interpretativista

Este método se centra en la comprensión profunda de las experiencias subjetivas de los usuarios en relación con la marca del AHG. A través de un enfoque interpretativista, se busca captar las percepciones y significados que los usuarios atribuyen a su interacción con la institución. La técnica implementada fue la entrevista semiestructurada.

A continuación, se presentan los hallazgos de las entrevistas realizadas a cuatro figuras clave:

Delia María Torres, catedrática universitaria y gestora cultural del AHG, destacó que elementos de identidad como el manuscrito, la péñola, el tintero y el eslogan refuerzan el carácter acogedor del archivo, al que denominó “la casa de todos”. Señaló que, si bien se han desarrollado estrategias lúdicas como ferias, talleres, exposiciones y personajes infantiles como “Archi y Archinota”, se enfrentan a retos presupuestarios para movilizar grupos. Recomendó intensificar las actividades extramuros y propuso fortalecer el papel de los medios digitales con una campaña de marketing integral, así como establecer alianzas estratégicas para ampliar el impacto institucional.

Natalia Tamayo, historiadora y usuaria del AHG, criticó la falta de respaldo institucional desde su origen y la escasa comprensión por parte de las élites locales sobre el valor histórico del archivo. Subrayó la necesidad de clarificar las prioridades operativas y fortalecer la identidad institucional para mejorar la percepción pública. Recalcó la importancia de construir una narrativa que comunique con claridad la relevancia del archivo para la cultura guayaquileña.

Alfredo García Echeverría, exdirector del AHG, compartió su experiencia en la creación del identificador gráfico actual e impulsó la digitalización del fondo documental. Si bien valoró estos avances, reconoció limitaciones en el alcance simbólico del logotipo y la urgencia de modernizar la imagen institucional. Además, señaló deficiencias en la formación en conservación patrimonial y propuso fortalecer la comunicación digital, incluyendo el uso de TikTok, para captar nuevas audiencias.

Paola Martínez Murillo, experta en comunicación digital cultural, abordó los lineamientos para una estrategia digital efectiva. Destacó la necesidad de establecer objetivos claros, segmentar públicos y producir contenido dinámico en plataformas como redes sociales y podcasts. Subrayó la importancia de contar historias inclusivas y creativas –incluso a través de memes o juegos– y recomendó actualizar la identidad visual del AHG para conectar con públicos diversos sin perder su esencia histórica.

Estas entrevistas aportaron una comprensión integral del contexto institucional del AHG, revelando tanto los desafíos históricos como las oportunidades actuales. El análisis transversal evidenció la necesidad de una renovación en su identidad institucional, mayor presencia digital y estrategias narrativas que promuevan la participación y el sentido de pertenencia de la ciudadanía.

3.3 Método de Muestreo por Conveniencia

El estudio utilizó un método de muestreo no probabilístico por conveniencia, adecuado en contextos donde se requiere un acceso rápido a participantes disponibles y relevantes para el objeto de estudio. Para su desarrollo se seleccionaron sujetos con experiencia directa o potencial interés en el AHG, incluyendo visitantes ocasionales, docentes vinculados a temas históricos, estudiantes de áreas sociales y funcionarios del sector cultural. El muestreo permitió identificar patrones comunes en la percepción pública del AHG (Figura 7).



Figura 7. Resultados de Muestreo por Conveniencia.

Entre los hallazgos más relevantes destacan el escaso conocimiento del archivo entre los jóvenes, la baja recordación de su identidad visual, y la falta de conexión emocional con la institución. Los participantes señalaron que el AHG carece de una estrategia comunicacional clara y actualizada, especialmente en plataformas digitales. A pesar de reconocer su valor histórico, muchos usuarios lo consideran una institución lejana o poco accesible. También se evidenció una demanda por experiencias más interactivas, actividades educativas y contenidos adaptados a formatos audiovisuales. Estos resultados evidencian la urgencia de reposicionar al AHG mediante una estrategia que combine el rediseño de su marca con una narrativa participativa, accesible y coherente con las dinámicas culturales actuales.



Figura 8. Pregunta sobre atractivo y relevancia.

Con el objetivo de obtener una visión concisa sobre la percepción del público en relación con la imagen del Archivo Histórico de Guayas (AHG), se realizó una pregunta abierta en la que se solicitó a los encuestados que describieran en una sola palabra cómo perciben actualmente la institución. Esta pregunta busca identificar la impresión general que el público tiene del AHG, sin influir en sus respuestas, permitiendo así una apreciación genuina y espontánea de su

imagen. El análisis de los comentarios sobre la presencia digital del AHG revela tanto áreas de mejora como aspectos positivos (Figuras 8, 9 y 10; Tablas 2 y 3).

Tabla 2. Áreas de mejora.			
<i>Desactualización y desconexión:</i> Muchos comentarios resaltan que el AHG tiene una presencia digital percibida como “desconectada”, “antigua” y “obsoleta”, lo que indica la necesidad urgente de modernización.	<i>Falta de difusión y accesibilidad:</i> Se señala que el AHG no tiene suficiente visibilidad ni una comunicación efectiva con su público, lo que sugiere que las estrategias de marketing digital son insuficientes.	<i>Imagen percibida como conservadora y desvalorizada:</i> La imagen del AHG es vista como “sobria”, “desvalorizada” y “conservadora”, lo que puede generar una falta de atracción para un público más amplio y diverso.	<i>Interacción limitada:</i> Existe una falta de dinamismo e interacción en las redes sociales, lo que podría generar un desinterés en el público si no se fomenta la participación.

Tabla 3. Aspectos positivos.		
<i>Valor histórico y cultural:</i> Se reconoce la importancia del AHG como un espacio clave para la “memoria histórica” y como un lugar donde se pueden encontrar “archivos antiguos”.	<i>Importancia educativa:</i> El AHG es visto como una fuente valiosa de conocimiento, especialmente en el ámbito histórico y cultural, lo que le otorga un papel relevante en la educación.	<i>Percepción de excelencia en algunos aspectos:</i> Aunque se reconocen falencias, algunos comentarios destacan aspectos positivos como la “muy buena imagen” y la “excelente” relevancia histórica.

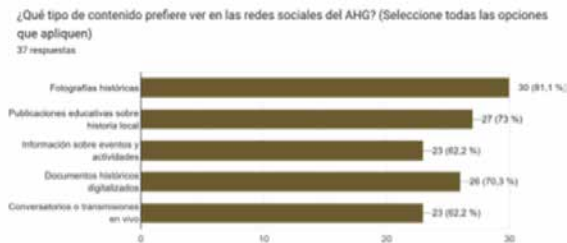


Figura 9. Pregunta sobre tipo de contenido.

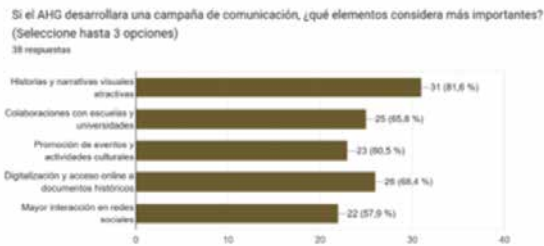


Figura 10. Pregunta sobre los elementos más importantes de una campaña de comunicación.

3.4 Benchmarking

El *benchmarking* fue empleado como herramienta de análisis comparativo para identificar buenas prácticas en materia de diseño de marca y estrategias de comunicación digital en archivos históricos nacionales e internacionales. Se seleccionaron cinco instituciones como casos de referencia: el Archivo Nacional de Chile, The National Archives (Reino Unido), NARA (EE.UU.), el Archivo General de la Nación (Argentina) y el Archivo Nacional del Ecuador.

El análisis consideró variables como la claridad y coherencia de la identidad visual, el uso de plataformas digitales, la frecuencia de publicaciones, la interacción con públicos jóvenes, la implementación de narrativas transmedia y la adaptación a entornos móviles. Se utilizó una matriz comparativa para valorar estas variables, lo que permitió establecer patrones y diferenciar estrategias replicables.

Los hallazgos evidenciaron que las instituciones con mayor impacto digital presentan marcas institucionales consolidadas, tono comunicacional definido, contenidos accesibles y formatos audiovisuales adaptados a públicos diversos. En particular, se destacó el caso del Archivo Nacional de Chile por su capacidad de generar contenido educativo en redes sociales, con alta participación ciudadana y estética visual unificada (Tabla 4).

Tabla 4. *Benchmarking* de redes sociales de instituciones culturales. Comparación del uso de redes sociales por parte de diversas instituciones culturales, analizando métricas como frecuencia de publicaciones, interacciones y estrategias de contenido (elaboración propia).

Institución	Facebook		Instagram	
	Número de seguidores	Tasa deengagement	Número de seguidores	Tasa de engagement
Archivo Histórico del Guayas	3,700	2,75%	1,374	2,63%
Archivo Histórico Camilo Destruge	No disponible	No disponible	No disponible	No disponible

Archivo Histórico Nacional	7,700	0,82%	1,715	0,87%
Archivo Histórico Municipal de Loja	1,700	No disponible	233	0,74%
Archivo Metropolitano de Historia	1,900	No disponible	1,657	0,96%
Guayaquil 2020	35,000	2,75%	No disponible	No disponible

El análisis comparativo de datos entre encuestas, entrevistas, auditoría de marca y *benchmarking* permitió construir un diagnóstico sólido, articulado entre dimensiones cuantitativas, cualitativas y comparativas. A partir de estos insumos, se diseñó una propuesta estratégica fundamentada en evidencia empírica y validada con expertos en diseño, comunicación y patrimonio (Lazo-Galán, 2014).

La propuesta fue validada en sesiones con actores clave, quienes evaluaron su pertinencia estética, coherencia institucional y viabilidad operativa. Los comentarios recogidos permitieron ajustar elementos gráficos, redefinir la guía de tono comunicacional y afinar las estrategias de implementación digital. Esta retroalimentación fortaleció la solidez metodológica del proyecto y aseguró la alineación con las necesidades reales del AHG y su contexto.

En resumen, el enfoque metodológico del estudio combina herramientas de investigación proyectual con técnicas interpretativas y comparativas, generando una propuesta integral que responde tanto a los desafíos técnicos como simbólicos de la renovación institucional del AHG.

4. Desarrollo de la Propuesta

4.1 Análisis de resultados

Los datos obtenidos mediante encuestas y entrevistas revelaron una débil conexión emocional y simbólica entre el público general y el AHG. La mayoría de los encuestados reconocieron no estar familiarizados con su acervo documental ni con su función institucional. Se evidenció una escasa presencia en redes sociales, ausencia de un sistema visual cohesionado y estrategias de comunicación poco atractivas para públicos jóvenes. El análisis de *benchmarking* confirmó que los archivos internacionales más exitosos implementan contenidos visuales, narrativas interactivas y campañas transmedia adaptadas a entornos digitales contemporáneos.

4.2 Propuesta

4.2.1 Desarrollo de Marca

El rediseño de la identidad visual del Archivo Histórico del Guayas (AHG) se planteó como un ejercicio estratégico de equilibrio entre tradición y modernidad. La propuesta busca consolidar una imagen institucional que conserve su valor patrimonial, pero que resulte más accesible, atractiva y relevante para nuevas audiencias en entornos digitales. Inspirado en referentes como la Universidad de Salamanca, el proyecto propone una fusión entre legado histórico y transformación visual contemporánea (Figura 11)



Figura 11. Evolución del logotipo de la Universidad de Salamanca.

Nota. Tomado de Identidad corporativa de la Universidad de Salamanca, por Universidad de Salamanca
(recuperado de <https://identidadcorporativa.usal.es/>)

En cuanto a los elementos gráficos, se seleccionó la tipografía Trajan Sans, una versión sin serifa de la clásica Trajan, que conserva la elegancia histórica al tiempo que se adapta a medios digitales. Este tipo aporta claridad, versatilidad y una estética profesional adecuada para soportes impresos y digitales. El isotipo respeta la simbología tradicional del AHG, como la pluma y el tintero, integrando técnicas de digital *engraving* para actualizar su estética sin perder su identidad acumulada (Figuras 12 y 13).



Figura 12. Renovación tipográfica de la identidad visual del AHG.



Figura 13. Restyling del isotipo del AHG.

La propuesta cromática opta por una versión monocromática del logo, asegurando su adaptabilidad y claridad en diversos formatos, acompañada por una paleta complementaria que evoca lo patrimonial mediante tonos sobrios y fondos texturizados. Todo este sistema visual se acompaña de una guía de marca rápida, incluida en los anexos de la investigación, que garantiza la correcta implementación de los elementos gráficos en todos los canales de comunicación del archivo.

4.2.2 Educación y conexiones comunitarias

Se propone activar el rol educativo del archivo mediante programas de formación en historia local, talleres de alfabetización informacional y visitas guiadas interactivas. Estas acciones buscan establecer vínculos con instituciones educativas, fomentar el uso del archivo como fuente para investigaciones escolares y promover la apropiación comunitaria del patrimonio documental.

El proyecto “Guardianes de la Historia” posiciona al AHG como un centro de aprendizaje y vínculo comunitario, mediante alianzas estratégicas con instituciones educativas y culturales (Figura 14). La iniciativa propone actividades inmersivas como visitas guiadas, talleres, juegos interactivos y eventos que promueven la educación patrimonial desde una perspectiva lúdica. Su narrativa busca conectar a las nuevas generaciones con la memoria histórica local, fomentando el sentido de pertenencia y el reconocimiento del archivo como un espacio vivo. Los estudiantes que completen los desafíos históricos recibirán una insignia simbólica que refuerza su rol como guardianes del patrimonio, fortaleciendo así el compromiso emocional con su herencia cultural.



Figura 14. Proyecto “Guardianes de la Historia”.

4.2.3 Interacción digital

La estrategia digital incluye el rediseño del sitio web institucional con criterios de usabilidad y accesibilidad, así como la implementación de recursos como catálogos digitales, micrositios temáticos y visualización de documentos a través de herramientas interactivas. También se considera el fortalecimiento de las redes sociales institucionales mediante publicaciones periódicas, contenidos visuales y participación en tendencias digitales adaptadas a los valores del AHG.

Una de las acciones clave es la implementación de una pantalla interactiva dentro de las instalaciones del AHG (Figura 15). Esta presentará al “Personaje del Mes”, una figura histórica con la que los visitantes podrán interactuar de forma dinámica. A través de una interfaz amigable, los usuarios podrán hacer preguntas al personaje, escuchar anécdotas sobre la ciudad de antaño y observar fotografías históricas.



Figura 15. Implementación de una pantalla interactiva dentro de las instalaciones del AHG.

En paralelo, las redes sociales del AHG asumirán un rol estratégico en esta interacción digital (Marquina Arenas, 2012). Se diseñarán publicaciones que conmemoren fechas históricas relevantes, se fomentará el uso de historias, encuestas y preguntas abiertas para promover la participación activa de los seguidores. Este enfoque busca generar comunidad en torno a la memoria histórica, conectando eventos del pasado con reflexiones sobre el presente (Figura 16).



Figura 16. Las redes sociales del AHG desempeñarán un rol fundamental.

Finalmente, se plantea la creación de un repositorio digital que facilite el acceso libre a documentos y contenidos históricos seleccionados. Esta plataforma permitirá no solo la consulta, sino también la curaduría colaborativa, promoviendo experiencias memorables que fortalezcan el compromiso del público con la conservación del patrimonio documental.

4.2.4 Estrategia Transmedia

La estrategia transmedia del AHG tiene como objetivo conectar a los ciudadanos con la historia mediante el uso de múltiples formatos complementarios que enriquecen su experiencia. Una de las principales iniciativas será la

instalación de códigos QR en sitios históricos de la ciudad con fuerte carga patrimonial. Al escanearlos, los usuarios accederán a fotografías históricas del lugar, generando un efecto de “viaje en el tiempo” a través de sus dispositivos móviles (Figura 17).



Figura 17. Viaje en el tiempo.

Además de visualizar imágenes del pasado, los usuarios podrán compartir comentarios y recuerdos asociados con esos lugares, fomentando un diálogo comunitario en torno a la memoria histórica. Este componente participativo busca promover la apropiación simbólica del patrimonio urbano.

Como parte de esta estrategia, se creará el repositorio digital colaborativo “Tu Historia en el Archivo”, donde la ciudadanía podrá subir fotografías antiguas de su propiedad. Esta plataforma, accesible desde el sitio web del AHG, permitirá ampliar el acervo visual mediante la participación ciudadana, con el debido consentimiento de términos de uso y respeto a los derechos de autor. Esta acción refuerza el rol del archivo como custodio vivo de las memorias colectivas (Figura 18).



Figura 18. Repositorio digital colaborativo “Tu Historia en el Archivo”.

Asimismo, los QR estarán acompañados de fragmentos documentales del fondo del AHG presentados de manera creativa, junto con mensajes diseñados para estimular la curiosidad del transeúnte. Desde relatos breves e infografías, hasta microvideos o entrevistas, cada punto de acceso ofrecerá contenido exclusivo que complementa la experiencia física con una capa narrativa digital (Figura 19).



Figura 19. QR para estimular la curiosidad del transeúnte.

Esta estrategia no solo busca informar, sino también generar una interacción activa entre la institución y la comunidad, posicionando al AHG como un actor dinámico en la construcción y difusión de la historia local.

5. Conclusiones

El proceso de investigación y diseño desarrollado para el AHG evidenció la urgencia de renovar su identidad institucional, tanto a nivel visual como estratégico, para responder a los desafíos contemporáneos de visibilidad, apropiación ciudadana y comunicación cultural. El diagnóstico inicial mostró una desconexión significativa entre el archivo y su público potencial, especialmente entre las generaciones más jóvenes, así como una falta de cohesión en sus elementos visuales y de narrativa institucional.

Los hallazgos obtenidos a través de entrevistas, encuestas y *benchmarking* revelaron que el AHG posee un alto valor simbólico e histórico, pero este no ha sido adecuadamente comunicado ni aprovechado en su proyección hacia la comunidad. La ausencia de una identidad visual moderna, la débil presencia digital y la falta de estrategias transmedia han limitado su posicionamiento como institución cultural activa.

La propuesta articula soluciones en el rediseño de su marca, la activación de experiencias interactivas y la implementación de una estrategia transmedia centrada en la participación ciudadana. El rediseño visual respeta la tradición institucional del AHG, pero adapta sus signos y códigos a los lenguajes contemporáneos. El proyecto *Guardianes de la Historia* y el repositorio *Tu Historia en el Archivo* representan acciones clave para fomentar el sentido de pertenencia, la participación activa y la educación patrimonial.

Se recomienda al AHG implementar esta propuesta de manera progresiva, priorizando la consolidación de su sistema de identidad visual, la creación de una unidad de comunicación digital interna y el fortalecimiento de sus alianzas interinstitucionales. Asimismo, resulta indispensable una política institucional que respalde la innovación en la gestión cultural y que permita sostener en el tiempo las acciones planteadas.

Finalmente, este modelo puede ser replicado por otras instituciones archivísticas del país que enfrenten problemas similares de visibilidad y apropiación. El caso del AHG demuestra que el diseño, cuando se vincula con la comunicación estratégica, puede ser una herramienta poderosa para resignificar la memoria y proyectarla hacia el futuro.

Referencias bibliográficas

- Aguilera Murguía, R. (2019). Los archivos, el gran aliado de la transparencia y el acceso a la información. *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3, 103-117. <https://doi.org/10.22201/udir.2954341xp.75>
- Archivo Nacional de Chile. (2016). Talleres de educación en archivos, memorias y ciudadanía. El archivo como espacio de articulación pedagógica. Web *Archivo Nacional de Chile*. Rescatado de: <https://www.archivonacional.gob.cl/publicaciones/talleres-de-educacion-en-archivos-memorias-y-ciudadania-el-archivo-como-espacio-de>
- Capriotti, P. (2009). *Branding corporativo. Fundamentos para la gestión estratégica de la identidad corporativa*. Santiago de Chile: Business School Universidad Mayor.
- Chaves, N. (2005). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Barcelona: Editorial GG.
- Chaves, N. (2015). La marca: señal, nombre, identidad y blasón. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 3, 40-49.
- Consejo Internacional de Archivos. (2011). Declaración Universal sobre los Archivos. Web *International Council on Archives*. Rescatado de: <https://www.ica.org/es/declaracion-universal-sobre-los-archivos>
- Costa, J. (2004). *La comunicación gráfica: un enfoque estratégico*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Costa, J. (2019). Construcción y gestión estratégica de la marca: Modelo MasterBrand. *Luciérnaga Comunicación*, 4 (8), 20-25.
- Giraldo, M. L. (2021). Reflexiones en torno a dos archivos comunitarios que documentan el conflicto armado en Colombia. En E. Lacombe (coord.), *Memorias, ¿para qué? II Seminario Internacional Memorias Políticas en Perspectiva Latinoamericana* (pp. 99-121). Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. Web *Technology Review*. Rescatado de: <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Gedisa.
- Jenkins, H. (2009). La venganza de unicornio de origami: siete principios de la narración transmedia. Web *Henry Jenkins*. Rescatado de: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html
- Lazo-Galán, J. (2014). Diseño gráfico y patrimonio. *Universidad Verdad*, 64, 119-146.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Marquina Arenas, J. (2012). Las redes sociales y el mundo de los archivos: girando alrededor de la 2.0. *Revista TRIA*, 18, 73-96.
- Mayagoitia, A., & González Aguilar, J. M. (2017). Internet Archive: la conservación de lo efímero. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 40, 157-166 <http://dx.doi.org/10.5209/DCIN.57196>
- Scolari, C. A. (2016). Ecología de los medios. *Revista de Comunicación*, 15 (1), 220-222.

Torres Tello, D. M. (2020). Historia del Archivo Histórico del Guayas (1971-2020). Web *Calaméo*. Rescatado de: <https://www.calameo.com/read/00311531314a5cd6adac2>

Reseña curricular

José Luis Castro es diseñador gráfico y realizador audiovisual, con una trayectoria enfocada en proyectos culturales, patrimoniales y de comunicación visual estratégica. Es Licenciado en Diseño y Producción Audiovisual y cuenta con una Maestría en Diseño y Gestión de Marcas, ambos títulos obtenidos en la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Durante la emergencia sanitaria del COVID-19, desarrolló un proyecto clave para el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), en la ciudad de Guayaquil, liderando la digitalización de sus exposiciones físicas para convertirlas en recorridos museográficos virtuales. Esta solución permitió mantener el acceso del público ecuatoriano al contenido cultural del museo durante la cuarentena, utilizando herramientas digitales de navegación y visualización. En el campo documental, ha dirigido obras como *El Vuelo del Colibrí*, *Tejiendo sueños* y *América Orrala*, centradas en la vida y legado de personajes considerados patrimonio vivo del Ecuador. Estos trabajos han sido reconocidos en festivales internacionales, obteniendo premios en la UNAM (México), en el Festival FENACIES (Uruguay) y en la Universidad Los Libertadores (Colombia). Su práctica profesional incluye proyectos de diseño gráfico institucional, producción editorial, campañas en redes sociales, fotografía y realización audiovisual para entidades culturales, museos y organizaciones educativas. Su enfoque combina dirección creativa, investigación aplicada y gestión técnica, con un compromiso sostenido con la promoción de la cultura, la identidad y la memoria colectiva.

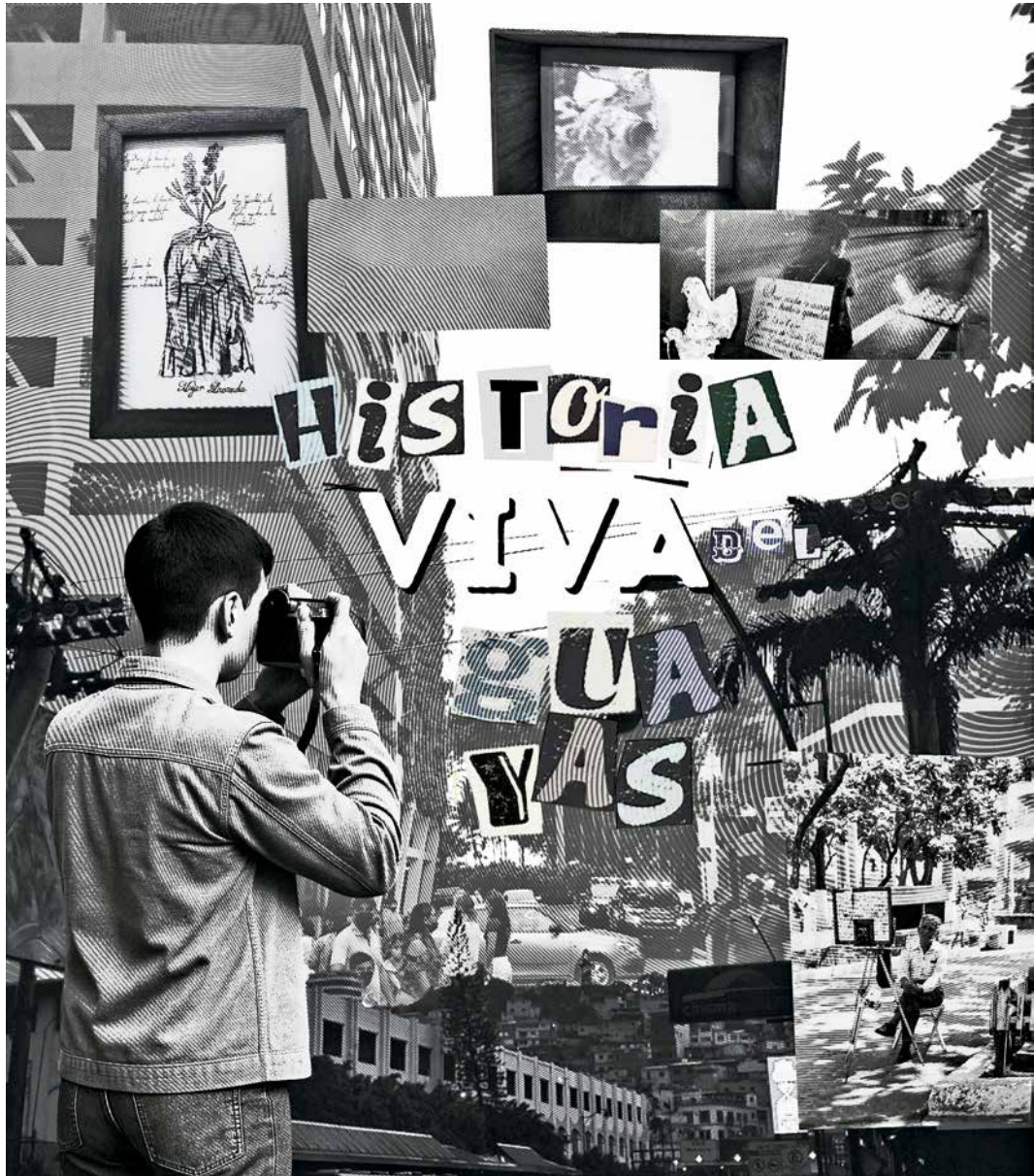


Imagen: Adriana Zambrano



Imagen: Angélica Navarro

Las herramientas y los procesos de diseño previos a la creación de una marca.

Design Tools and Processes Prior to the Creation of a Brand.

Resumen:

El objetivo de este artículo es señalar la relevancia de los procesos y las herramientas previas a la fase de diseño en la creación de una marca. Para ello hemos desglosado todas las fases anteriores al desarrollo de la identidad visual, explicando la función y el objetivo de cada una de ellas, véanse: el mapa conceptual (árbol de conceptos o *mindmap*), el mapa visual (o panel de inspiración, *moodboard*) y el libro de concepto (o *concept book*). Nuestro propósito es recalcar el orden de estos, su poder jerarquizador, cultural y su transcendencia en la construcción de la identidad de una marca.

Palabras clave: Árbol de conceptos; mapa visual; *moodboard*; diseño; identidad de marca; libros de concepto; *branding*.

Abstract:

The aim of this article is to point out the relevance of the processes and tools prior to the design phase in the creation of a brand. To do so, we have broken down all the phases prior to the development of the visual identity, explaining the function and purpose of each of them, see: the concept map (or mindmap), the visual map (or moodboard) and the concept book. Our purpose is to emphasise the order of these, their hierarchical and cultural power and their importance in the construction of a brand's identity.

Keywords: Mind maps; visual map; moodboard; design; brand identity; concept books; branding.

Lluís Sallés Diego

Elisava. Escuela Universitaria de
Diseño de Ingeniería
Barcelona, España

lsalles@elisava.net

<https://orcid.org/0000-0002-8173-5572>

Enviado: 22/1/2025

Aceptado: 12/3/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Las herramientas, los sistemas y los procesos. 2.1. El mapa de conceptos. 2.2. El mapa visual. 3. Los libros de concepto. 3.1. Investigación previa. 3.2. Plasmación de la idea. 3.3. Usuario interno y usuario externo. 3.4. La estética del entorno. 3.5. El relato asociado a la marca. 4. Conclusión.

Cómo citar: Sallés Diego, LL. (2025). Las herramientas y los procesos de diseño previos a la creación de una marca. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 173-187.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.a7)

1. Introducción

Cuando nos enfrentamos al diseño o al rediseño proyectual de una identidad de marca debemos tener en cuenta muchos factores de diversa índole. Es primordial construir la nueva identidad de marca sobre una base firme, lo que nos permitirá desarrollar el *branding* –que es el proceso a través del cual creamos la identidad de una marca–, posibilitando su implementación gráfica, tras haber utilizado las herramientas idóneas para dotar de profundidad nuestra propuesta visual. Para ello, vamos a mostrarles los distintos procesos, sistemas y herramientas que les permitirán situar visualmente la identidad en el lugar que hayan escogido para su implementación en el mercado.

Destinaremos la primera parte de este artículo a dilucidar cuales son estas herramientas, véanse: los mapas de conceptos y los mapas visuales. Continuaremos poniendo luz sobre unos grandes desconocidos, los libros de concepto. Estos han sido poco y mal definidos dentro del ámbito del diseño, ya que frecuentemente se los confunde con los libros de esbozos (los *sketchbook*) o con los libros de inspiración, tan habituales dentro del diseño de moda. Tan solo existe una referencia dentro del entorno de la comunicación, que fue la desarrollada en el año 2008 por Pete Barry, aunque vinculada a la publicidad. Su propuesta la publicó Thames and Hudson, bajo el título de *The advertising concept book. Think now, design later: A complete guide to creative ideas, strategies and campaigns* (Barry, 2012). Pero, más allá de esta publicación, raramente se ha tocado el tema de los “libros de concepto” como instrumentos para el desarrollo de los entornos de marca, lo que conocemos como *branding*. Por este motivo, consideramos relevante explicar la metodología que les permitirá utilizarlos en su práctica profesional.

2. Las herramientas, los sistemas y los procesos

Para llevar a buen puerto los procesos creativos previos a la existencia de la marca, las distintas herramientas son adaptadas, por cada equipo de trabajo, a los siguientes aspectos: sus propios sistemas y capacidades; al tipo de cliente, producto y entorno (conceptual, físico, económico); y al consumidor, usuario, o fan. Los estudios de diseño, las consultorías y las agencias suelen ser reacias a explicar sus “fórmulas secretas” a desconocidos, nosotros hemos desarrollado un modelo propio que llevamos implementando y compartiendo hace ya más de una década. Partimos del texto que James Webb Young tituló *Una técnica para producir ideas* (1982) y que complementamos a lo largo de los años con los procesos de distintos estudios de diseño, como en su momento Pentagram en Londres. Hoy, nos consta, que estudios como Summa Branding, Clase BCN, o Morillas, utilizan técnicas y herramientas similares.

En el tiempo transcurrido desde el primer esbozo, hasta lo que ahora les mostraremos, hemos realizado ajustes, modificado algunas partes y eliminado otras. El sistema está en constante revisión, pueden adaptarlo a sus necesidades y objetivos, e incluso ignorarlo y no tenerlo en cuenta. A continuación, les expondremos un gráfico de ejecución, un cronograma que aplicamos en el desarrollo de las identidades mercantiles y seguidamente, definiremos sus dos primeras fases, que son donde se crea el entorno en el cual habitará la marca, estructurando su identidad, mediante un sistema gráfico que deberá tener en cuenta todas las futuras necesidades y aplicaciones de la misma.

En el gráfico de ejecución (Figura 1) hemos dividido en seis bloques, y ordenado cronológicamente, los procesos y las herramientas más relevantes en la construcción de la identidad de una marca. Por vez primera aparecen algunos conceptos nuevos, como son los representados en la primera fase tras recibir el encargo por parte del cliente: el mapa

conceptual (árbol de conceptos o *mindmap*), el mapa visual (panel de inspiración o *moodboard*) que es la herramienta que nos ayudará a esbozar y ordenar nuestras ideas antes de formalizar la propuesta, y el libro de concepto (o *concept book*). Este último seguramente será el más desconocido que, siguiendo nuestro sistema, es el resultado de la expansión y el desarrollo en profundidad de los dos primeros, el mapa conceptual y el mapa visual.

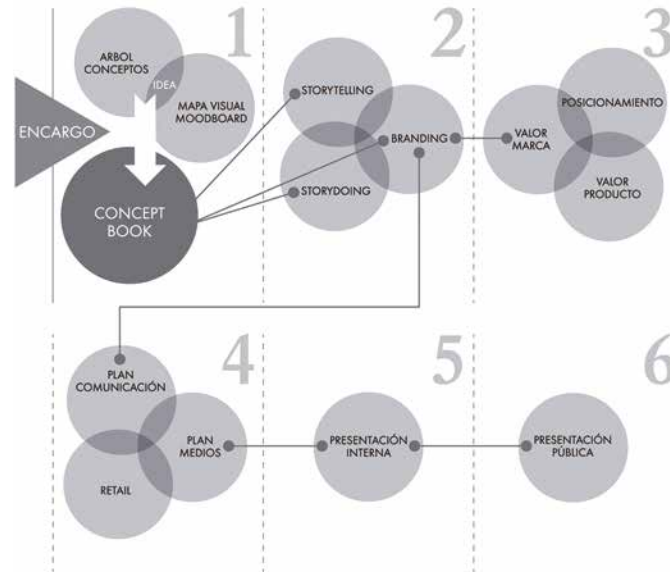


Figura 1. Fases, procesos y herramientas para la creación de una identidad de marca.

Fuente: el propio autor (2025).

El equivalente más cercano al libro de concepto, es una libreta de viaje (libro de viaje o *travel book*), donde reflejamos todo lo que nos sucede, lo que vemos, sentimos y experimentamos en el transcurso de un periplo. En él pegamos fotografías, la entrada de un museo, o un espectáculo, recortes de periódicos, folletos, envoltorios varios y tarjetas de comercios, entre múltiples e infinitas posibilidades. Realizamos pequeños dibujos, escribimos ideaciones y sensaciones que explican el instante que vivimos. Incluimos entre sus páginas todo lo que define y relata nuestro viaje, conjugando aspectos culturales, antropológicos, estéticos, históricos, políticos, sociales y económicos. Es nuestro particular *Grand Tour*. La libreta describe la totalidad de nuestra experiencia, y constituye una visión subjetiva y única del lugar que hemos visitado. Crea una identidad distinta, que surge de la especulación y la interpretación subjetiva de lo experimentado.

De las múltiples identidades posibles que el lugar puede ofrecer, el viajero curioso, observador y atento, relata una sola, concreta, única y específica, distinta a la del resto de los observadores-relatores. Y su elección es la que muestra al mundo, primero en su círculo íntimo, y posteriormente a todo el que quiera escuchar, haciendo pública una idea

sobre un lugar, sus habitantes, sus hábitos y sus costumbres. La libreta de viaje, construye un relato donde quedan reflejadas (incluido el sentido especular del término) las “6w”: el por qué (*why*), el qué (*what*), el quién (*who*), el dónde (*where*), el cuándo (*when*), y el cómo (*how*). El libro de concepto, para construir una identidad, se basa en este mismo planteamiento. Ahora les explicaremos cómo construimos uno, sin perder de vista el referente de la libreta de viaje. Antes de acometer el desarrollo del libro de concepto, realizamos dos piezas previas: el mapa de conceptos y el mapa visual.

2.1. El mapa de conceptos.

Todo estudiante aplicado ha realizado alguna vez un mapa de conceptos para empezar el desarrollo de un trabajo, la cuestión es ¿cuán profundo pueden llegar a ser sus interrelaciones conceptuales?, y hasta ¿dónde lo podemos hacer llegar cuando lo desarrollamos? Como ejemplo de esta extensión en la interrelación conceptual les mostramos dos mapas de conceptos. El primero de ellos, realizado por la estudiante de diseño Silvia Vallhonrat, analizando el libro de Boris Vian *Le loup-garou*, como proceso previo al diseño editorial (Figura 2).



Figura 2. Mapa conceptual desarrollado por Sílvia Vallhonrat Munill durante el curso 2015-2016. Esart (Barcelona). Proyecto editorial. Fuente: el propio autor (2016).

Y en el segundo ejemplo (Figura 3), vemos el mapa de concepto desarrollado por los estudiantes Luca Chemello, Alberto Hidalgo y Manel Pla para el proyecto de rediseño de la marca Lékué.

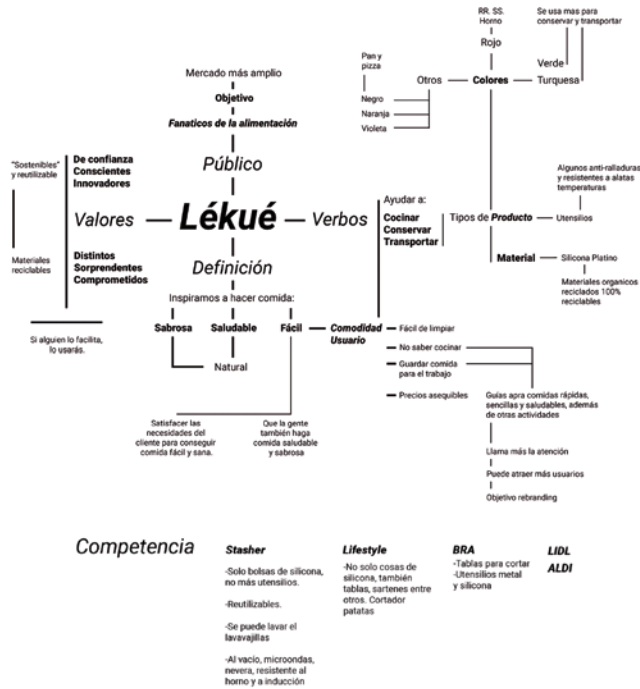


Figura 3. Mapa conceptual desarrollado por los estudiantes Luca Chemello, Alberto Hidalgo y Manel Pla para el proyecto de rediseño de la marca Lékué, durante el curso 2022-2023. Elisava UVic (Barcelona).

Fuente: el propio autor (2023).

2.2. El mapa visual.

La segunda herramienta a la que haremos referencia es el mapa visual. Es el equivalente visivo del mapa conceptual. Si en el primero utilizamos palabras, en el segundo solo imágenes. De la combinación entre ambos, surge una idea previa, que a modo de guión nos permitirá iniciar la concepción del libro de concepto. Un ejemplo de ello es el *moodboard* (Figura 4), desarrollado por Maia Díaz, Sara Mallén, Mireia Martín y Linda Piekniowski, también para el proyecto de rediseño de la marca Lékué.

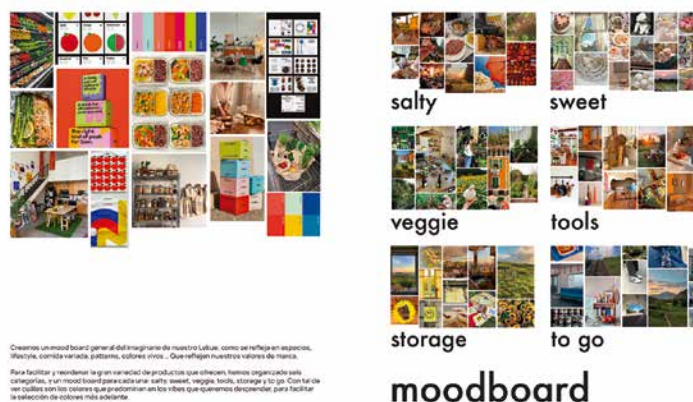


Figura 4. Moodboard desarrollado por las estudiantes Maia Díaz, Sara Mallén, Mireia Martín y Linda Piekiewiczski para el proyecto de rediseño de la marca Lékúé, durante el curso 2022-2023. Elisava UVic (Barcelona).

Fuente: el propio autor (2023).

3. Los libros de concepto

¿Qué es un “libro de concepto”? La mayoría de los profesionales del sector alguna vez han oído hablar sobre los libros de concepto. Algunos los hemos desarrollado o utilizado, pero en general continúan siendo unos grandes desconocidos. Es una herramienta por medio de la cual podemos construir una marca desde cero, o reposicionar una ya existente. Su función es definir la identidad de la marca, producto, servicio o compañía a la que queremos representar. Para ello emplea todos los recursos comunicativos que habitualmente utilizan los comunicadores: la palabra (logos), la imagen, el color, la materia, el tacto, el sonido y el olor.

En el libro de concepto representamos verbal y visualmente la identidad. En cierta manera es la chispa primigenia que permite el desarrollo de todo lo demás. El relato completo que estructurará la identidad por medio del *storytelling* “es el puente que construye los vínculos narrativos que permiten la identificación del sujeto con los modelos y los protocolos establecidos por los emisores del relato” (Sallés Diego, 2023, 206). El *namings* o nombramiento, que es el proceso creativo mediante el cual se pone nombre a una marca; el *branding*, que ya hemos definido en la introducción; y el *storydoing*; que es la experiencia del usuario al entrar en contacto con la marca y sus productos; y en último lugar, los valores asociados a la marca, así como su futuro posicionamiento. Influye sobre la totalidad de los departamentos de la compañía: i+d, ventas, marketing, publicidad, relaciones públicas, los puntos de venta (*retail*), recursos humanos, etc., y por tanto indica las líneas a seguir y que se implementarán en el plan de comunicación y de medios. Define y escoge los valores intrínsecos de la marca, a su usuario y describe el entorno íntimo en el que vive y trabaja. Todo ello lo realiza para crear una conexión sentimental con su consumidor, por medio de la humanización de la nueva identidad mercantil, dejando a un lado los argumentos racionales y la objetividad, potenciando los hechos diferenciales y la subjetividad extrema.

Crear una identidad *ex novo*, o reconducir una ya existente, no es una tarea fácil. Marcas, productos y organizaciones, a medida que su existencia transcurre, matizan su relato y por ende su identidad. El propósito es crear un mundo a medida, en el cual desarrollar su existencia. Por ello, en el libro de concepto se responde al por qué, al qué, al quién, al cómo, al cuándo y al dónde. Otro equivalente posible, además de la libreta de viaje, podría ser un manifiesto, en el que están representadas, visual y terminológicamente, las características más relevantes de la identidad del movimiento (artístico, mitológico o político) al que representa.

Sus valores deben ser propios y auténticos, son su carácter, su fuerza, lo que distinguirá esta nueva identidad sobre la de sus competidoras. Todas las decisiones que tomemos influenciarán sobre su desarrollo e implementación. La elección del nombre condicionará su vida, al igual que el entorno en que se despliegue su existencia. La nueva identidad escogerá a su simbionte, mediante un discurso bidireccional, en el que parece que el sujeto receptor puede escoger, pero en realidad no tiene elección, pues la nueva identidad está construida a su medida, por medio de la técnica de *tailoring* que representa el libro de concepto. Este proceso es la adaptación de las herramientas y los procedimientos a las necesidades específicas de cada proyecto que acometemos.

El *branding* resultante en el libro de concepto, es una idea estratégica alejada de las tendencias tácticas de la comunicación o comercialización de la mercancía que, por consiguiente, nos habla del futuro. Su longevidad va más allá de las campañas publicitarias, que son desarrolladas para cumplir una función nemotécnica sobre la marca o sobre los productos vinculados con ella. El libro de concepto es una inversión a largo plazo, que como cualquier inversión puede ser renegociada y sufrir un proceso de adaptación al entorno, pero en ningún caso podrá renunciar a su esencia, que forma parte del hecho fundacional de la identidad de la compañía, marca, producto o servicio.

Cuando lo aplicamos en la creación de entornos de marca define el hecho diferencial que nos alejará de los competidores y nos situará en una línea paralela y alternativa a la de nuestros rivales. Dota a la marca de herramientas evolutivas diversas, y aumenta sus posibilidades de éxito. Todo ello lo consigue mediante la sentimentalización que define a la marca como un ente vivo. Una vez humanizada se relacionará con otras identidades –mercantiles (marcas) o biológicas (sujetos)–, igual por igual.



Figura 5. Gráfico explicativo de los procesos de investigación previos.

Despliegue de la primera fase y su resultado sobre la segunda fase. Fuente: el propio autor (2025).

3.1. Investigación previa.

Si analizamos el gráfico sobre estas líneas (Figura 5), observaremos que deberemos realizar una investigación previa para dilucidar cuál es realmente el encargo (lo que vemos es el despliegue de la fase uno y su resultado sobre la fase dos). Una vez realizada, podremos desarrollar los mapas conceptuales y visuales, de donde surgirá la idea concentrada, como si fuera la esencia de un perfume tras pasar por el alambique (Figura 8). Tras superar estas dos fases previas, estaremos preparados para abordar la ejecución del libro de concepto, que dividiremos en cuatro apartados: entorno, usuario (interno y externo), estética y relato. Estos bloques se relacionan entre sí como vasos comunicantes.

3.2. Plasmación de la idea.

En el apartado del entorno definiremos, verbal y visualmente, el lugar donde va a nacer esta nueva identidad. Entre muchas posibilidades escogeremos un país, una ciudad, un barrio, una calle, una casa, una lengua (o varias), confeccionando así un epicentro concreto, único y diferenciado de otras identidades (Figura 5). No es lo mismo tener como referente Quito, Ciudad de México, Barcelona, Delft, o la isla de Kyushu situada en Japón. Las características de cada localización son distintas, por tanto, las emociones y experiencias relacionadas con la pregunta “dónde” también. Cada lugar lo asociamos con distintas costumbres y hábitos que habremos predefinido en el mapa conceptual, y que desarrollaremos extensamente en el libro de concepto. Por medio del dónde explicitamos el origen tangible del concepto que estamos desarrollando, lo que nos permite proporcionar al usuario un primer punto de ancla al que asir la nueva identidad. Muy a menudo hemos leído aclaraciones verbales que acompañan a la marca, como: *Made in Italy, from Barcelona* o incluso solo el nombre de la ciudad. Al realizar esta asociación entre lugar y marca o producto, vinculamos valores culturales sobre la mercancía, cargando su identidad con ellos.



Figura 6. Vista frontal y posterior de la botella de Tap'dny y de los cuatro puntos del manifiesto desarrollado por Craig Zucker.

Fuente: http://www.packagingdesignarchive.org/archive/pack_details/2109-tapd-ny

Un ejemplo sobredimensionado del poder del “dónde” lo encontramos en la marca Tap’dNY (Figura 6), que en el año 2008 embotelló agua del grifo de la ciudad que nunca duerme, y la puso a la venta. La idea la tuvo Craig Zucker que en su manifiesto de cuatro puntos instaba a sus clientes a “beber agua del grifo siempre que sea posible. Compre agua embotellada local cuando el grifo no sea conveniente. Apoye a NYC y nuestra galardonada agua [...] [y] rellene y recicle siempre su botella (es parte del trato)”. Un bonito envase y un desinhibido relato, permitió a Zucker vender cajas de veinticuatro botellas de Tap’dNY a treinta y seis dólares por caja, utilizando el eslogan “recargas gratuitas en 500.000 grifos de Nueva York”. Todo el valor del relato surgía del aura mitológica que posee la ciudad de Manhattan.

Desde el epicentro que nos señala el dónde, implementamos las relaciones con otros lugares más concretos. Reduciendo paulatinamente la escala pasamos de la ciudad, al barrio, a la calle y llegamos a la casa (real o figurada) en la que vivirá nuestro usuario (externo).

3.3. *Usuario interno y usuario externo.*

Seguimos el mismo procedimiento en el caso del usuario interno, lo que nos llevará a definir el lugar de trabajo, donde se va a formalizar la mercancía (un objeto tangible), o los servicios (intangibles). Ambos lugares deben corresponderse en maneras. Los usos son distintos, el interno produce los productos o servicios asociados con la marca (y puede consumirlos), el externo los consume (aunque, en la mayoría de las situaciones, no los puede producir), pero las experiencias deben ser positivas en ambos casos, para mantener equilibrado el relato interno y el externo, que bajo ningún concepto deben disentir.

En la definición verbal y visual del usuario (interno y externo), respondemos a la pregunta de “quién”. Como muy bien señalaron Carlos de la Guardia y Ana María Enrique (2017, 33), los usuarios internos (los empleados) poseen un gran interés en la generación del valor de la marca, ya que son: “los transmisores de la promesa de marca, el punto de contacto entre el cliente y ésta; son un público objetivo y estratégico, así como los gestores del cambio en las organizaciones y los prescriptores de la marca”.

Para profundizar en el usuario externo (el consumidor) formalizaremos su retrato. Nosotros recomendamos escoger un personaje conocido que nos ayude a mostrar su forma y estilo de vida frente al cliente. Si el escogido es un desconocido, no podremos transmitir sus valores a todos los actores que deberán gestionar e implementar esta nueva identidad. El sujeto referencial puede ser real o ficticio, como el personaje de una novela, una serie de televisión, o una película. Su valor como referente simbólico y mitológico no varía. No es un prescriptor, ni un líder de opinión. A través del modelo, la identidad artificial que estamos conformando se humaniza sirviendo de conector –mediante el símbolo que representa y conforma–, entre la mercancía y el usuario. Del personaje nos interesan los valores y experiencias asociadas con él, que nos ayudarán a construir y presentar la identidad novel. Es un guía dentro del libro de concepto que no es necesario utilizar en la comunicación publicitaria. Si escogiéramos a Martin Luther King Jr. como modelo se estructurarían unos conceptos completamente distintos a si nuestra elección fuera Donald Trump. Son polos opuestos con cargas simbólicas y mitológicas enfrentadas. Ambos personajes parecen reales, pero son identidades artificiales construidas desde el interior –el propio sujeto–, y el exterior –los receptores de la identidad–, que conjuntamente formalizan el mito que se asocia con ellos, sea este positivo o negativo. Es por este motivo que

no es relevante si el personaje de referencia es real o ficticio, pues son caminos que se entrecruzan constantemente. En el imaginario popular es más real el personaje de Charlot, que el actor que lo concibió Charles Spencer Chaplin.

3.4. *La estética del entorno.*

En el caso del tercer bloque, la estética del entorno, también realizaremos una definición verbal y visual. En esta ocasión pondremos el foco en el qué, los objetos, para centrarnos en su papel como actores del relato identitario. Al describir la estética de una nueva identidad, estamos construyendo su hogar, detallando cada una de las cosas que habitan en él. Especificaremos cada estancia y sus rincones. El mobiliario, los pequeños objetos, las colecciones, los cuadros, los electrodomésticos, la ropa y el automóvil. Abrimos los armarios y la nevera, ya que todo objeto es importante en la construcción del relato identitario. Forman parte de su atrezzo, y son útiles connotantes que enmarcan la identidad entre unas lindes estéticas específicas.

Para comprender el valor comunicativo de los objetos sólo tenemos que observar el protagonismo que adquieren en cualquier serie televisiva o película, motivo por el cual las marcas intentan inserir sus mercancías dentro de la narración, acompañando a personajes con los que el objeto mantiene una relación simbiótica. El poder de este vínculo es lo que facilita el *endorsement*, por medio del cual una celebridad, un individuo socialmente relevante, se convierte en un maniquí viviente sobre el que las marcas depositan sus productos a cambio de dinero o especies, así como también el *product placement*, que es una técnica publicitaria consistente en situar un mensaje, un producto o una marca, dentro del relato narrativo de una película, una serie o un programa televisivo.

Un claro ejemplo de *product placement*, en este caso por su relevancia (aunque históricamente no fuera el primero de ellos, ya que la primera vez que alguien introdujo un producto en la trama de una película fue Hershey's Chocolate, en el año 1927, en el film *Wings* de William A. Wellman), ocurrió en 1980 en la película *American Gigolo*. Fue dirigida por Paul Schrader y protagonizada por Richard Gere y la ex-modelo Lauren Hutton. El filme empieza con Gere conduciendo el icónico Mercedes Benz 450 SL de dos capotas, una para verano y otra para invierno. Durante casi tres minutos el automóvil es el protagonista por encima de Richard Gere (Figura 7) cuyo personaje sufre el *endorsement* del producto.

El primer plano que vemos es la rueda frontal derecha, para saltar a un primer plano de las características luces de freno del modelo 450 SL. Seguidamente, saltamos a un plano cenital y frontal del Mercedes y su conductor, que mediante un discreto zoom se acerca al actor, hasta situarse en un plano medio de su adónico perfil, para finalizar en un plano fijo general en el que irrumpe el automóvil que Gere aparca frente a unos almacenes de ropa y complementos de lujo de la ciudad de Los Ángeles, donde entra a comprar la ropa con la que ejerce su profesión de acompañante masculino de lujo: los trajes de dos piezas de Giorgio Armani.



Figura 7. Títulos de crédito diseñados por Dan Perri para la película *American Gigolo*, dirigida por Paul Schrader en 1980.
Montaje del autor. Fuentes: <https://www.danperri.com/> y Movie Titles, <https://www.youtube.com/watch?v=HS-L4UAmuFI>.

Toda la acción se desarrolla mientras suena la canción *Call me*, seleccionada para la banda sonora por Giorgio Moroder como tema principal de la película. La melodía fue creada por él conjuntamente con Debie Harry, para el grupo Blondie en 1980. Además del valor icónico del Mercedes, fue Paul Schrader el que pidió a Giorgio Armani, que diseñara la ropa del personaje protagonista. Como señala Alejandro Bernard (2018), “los trajes con los que el actor recorre las calles de Los Ángeles en la cinta conquistaron al público, y la ropa de Armani entró de lleno en el mercado estadounidense”, convirtiendo a Armani en un “sinónimo de estilo global”. Y añade que muy probablemente el éxito de Armani en Hollywood tuviera que ver con su participación en la película, “ya que poco tiempo después de su estreno, la ropa del diseñador italiano ocupó un lugar destacado en otras producciones cinematográficas”.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en el trabajo del fotógrafo Todd Selby, que desde hace años se dedica a realizar meticulosos reportajes de los hogares de personajes peculiares, que luego cuelga en su sitio web (theselby.com), con la única condición que no cambien nada de su rutina diaria, ni limpien la casa más de lo habitual. El resultado es una colección de imágenes auténticas y de mucho carácter, alejadas de los tópicos y estereotipos plasmados en las revistas, los blogs y en los programas y revistas de decoración. A través de estas instantáneas vemos reflejadas las identidades íntimas de sus habitantes, que aparecen en algunas de ellas, confirmandonos el vínculo entre objetos e identidad.

3.5. El relato asociado a la marca.

El último apartado es el relato, donde definimos cómo va a ser esta identidad. Qué conceptos la representarán, y cómo será el entorno gráfico-visual por medio del cual la presentaremos a los otros y que hemos ido definiendo en todos los apartados anteriores. Para poder formalizar la versión mercantil de la identidad, de donde surgirán el *storytelling*, el *naming*, el *branding*, el *storydoing*, y finalmente la marca, en este apartado reflejaremos visual y verbalmente, estilos tipográficos, cromáticos, fotográficos, materiales, texturas, olores y sonidos. Es el momento de definir el marco estético-visual por medio del cual los equipos de diseño deberán realizar su labor, ya que más allá de las tendencias y las modas, como destaca el filósofo Alain de Botton (2008, 86), “incluso en algo tan diminuto como las letras de un determinado tipo podemos detectar personalidades bien desarrolladas, sobre cuyas vidas y

ensoñaciones podríamos escribir un relato sin dificultad". También afirma que "en contra de la creencia romántica de que cada persona tiene de forma natural una idea adecuada de la belleza, parece que en realidad nuestras facultades visuales y emocionales necesitan una guía externa constante que las ayude a decidir en qué deberían fijarse y qué habrían de apreciar" (258), incluidos los diseñadores. Mediante la identidad resultante, responderemos a la pregunta de por qué lo hacemos, qué nos hace distintos y cuál es nuestro manifiesto. El cuándo, dependerá de la planificación estratégica y económica de la compañía y todos los implicados en hacer pública la nueva identidad.

Finalmente, nos gustaría profundizar en el *branding*. Aunque a lo largo del texto nos hemos referido constantemente al concepto, quizás no hayamos destacado con suficiente intensidad su prominencia.



Figura 8. El concepto de *branding*. Fuente: el propio autor (2025).

En él están concentradas todas las fases previas, desarrolladas durante el proceso de concepción de la identidad. Es una fórmula concentrada (Figura 8), la esencia de la mercancía, el *poison*, en sus dos lecturas posibles: como el extracto potente del perfume, que maquilla nuestra presencia, o la peligrosa ponzoña que contamina nuestra identidad. El *branding* es un sistema de estratos y un elemento aglutinador. Reflejo con el otro, promotor de la filiación y la mimesis, permite la individualidad dentro del grupo, por medio del matiz y la customización, que a través de la personificación promueve una relación íntima con la marca. Su poder radica en la experiencia que transmite, activando el mundo sensorial del yo, lo que provoca nuestras respuestas cognitivas, afectivas y conductuales (Klein, 2018).

Mediante la sentimentalización, el *branding* crea *groupies*, fans, auténticos *hooligans* de la marca. Este nivel de implicación del sujeto se produce como resultado de las estrategias de *branding* relacional, que promueven que los consumidores "establezcan una relación con la marca y que acumulen experiencias que formen parte de su vida" (Hernández-Santaolalla & Rubio-Hernández, 2014, 44). Como destacan ambos autores, fue Susan Fournier la primera en señalar, en 1998, la existencia de las relaciones interpersonales entre marcas y consumidores. Según Fournier (1998, 346), "la relación entre el consumidor y la marca está constituida por una serie de repetidos intercambios entre dos partes que se conocen bien la una a la otra". Ambos autores utilizan los conceptos que hemos desarrollado en la primera parte del texto, según los cuales los sujetos establecen relaciones sentimentales con las marcas que consumen. Al utilizar las emociones para crear vínculos entre la marca y sus consumidores, se producen idilios de

larga duración. El *branding* se produce en el entorno de los intangibles, por lo cual la relación íntima entre el sujeto y la marca, es posible.

4. Conclusión

A modo de resumen o síntesis de lo comentado en este artículo, destacaremos que las herramientas que hemos descrito son cruciales para dotar de contenido a la marca. Si ellas nos centráramos única y exclusivamente en cuestiones estéticas, dejando de lado todo aquello que conforma el relato sentimental asociado a esta. Mediante el *branding* sus conexiones se vuelven íntimas, lo que promueve e incentiva los enlaces inmateriales e invisibles, subliminales y abstractos que facilitan la simbiosis y la supuesta bidireccional entre mercancía y sujeto, siempre por medio y a través del *branding*. La marca es un sujeto activo, como el consumidor.

Hernández-Santaolalla y Rubio-Hernández (2014, 44) recalcan que “asumir que entre una marca y un sujeto se desarrolla una relación afectiva, supone que ambas partes aprueban dicha relación y establecen un compromiso mutuo”, y añaden que se trata de un “vínculo estrecho que se crea entre ambas partes, en el que las emociones, experiencias compartidas y una historia en común son ingredientes clave en su consolidación en el tiempo”. Aunque sea una relación hipotéticamente bidireccional, jerárquicamente no es una relación horizontal, no es una relación entre iguales, ya que la marca mantiene su poder intacto frente a la figura del consumidor y su papel de adquirente objetual. La marca logra su poder mediante las fórmulas y los procesos de sistematización que les hemos explicitado. Nada se deja al azar; todo es premeditado. Por este motivo las herramientas que aquí les hemos mostrado –el mapa de conceptos, el mapa visual y los libros de concepto– consideramos que son útiles indispensables para dotar de profundidad la creación del entorno de la marca, lo que conocemos como *branding*. Todo ello permite al equipo de diseño construir una propuesta adecuada a las especificidades y particularidades del encargo en cuestión.

Referencias bibliográficas

- Barry, P. (2012). *The Advertising Concept Book. Think Now, Design Later. A Complete Guide to Creative Ideas, Strategies and Campaigns*. London: Thames & Hudson.
- Bernard, A. (2018). El look de *American Gigolo*, a examen. Web *Vanidad.es*. Rescatado de: <https://vanidad.es/el-look-de-american-gigolo-a-examen/>
- De Botton, A. (2008). *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Lumen.
- Enrique, A. M., & De la Guardia, C. (2017). Revisión del concepto de *internal branding*: la transmisión de la promesa de marca a los clientes por parte de los empleados. *Grafica*, 5 (9), 29-37. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.68>
- Fournier, S. (1998). Consumers and Their Brands: Developing Relationship Theory in Consumer Research. *Journal of Consumer Research*, 24 (4), 343-373. <https://doi.org/10.1086/209515>
- Hernández-Santaolalla, V., & Rubio-Hernández, M. M. (2014). Marcas compartidas. El branding relacional como base para la movilización de los consumidores. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 8, 39-56. <https://doi.org/10.6035/218>
- Klein, N. (2018). *No logo®. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- Sallés Diego, L. (2023). La importancia del relato en la creación de identidades en el mundo del diseño y la publicidad. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, 7 (2), 195-209. <https://doi.org/10.37785/nw.v7n2.a11>
- Webb Young, J. (1982). *Una técnica para producir ideas*. Madrid: Eresma Ediciones.

Reseña curricular

Lluís Sallés Diego es escritor, investigador, teórico, *copy* creativo, *namer*, docente, diseñador gráfico, *brand manager* y conferenciante. Como consultor en identidad, imagen y estrategia de marca, ha desarrollado su trabajo en compañías nacionales e internacionales. Socio fundador de Boixader et Salles y Bómb estrategias. Co-creador y co-director del Festival Creatus Dominus. Diseñador por la Escuela Massana de Barcelona. Graduado en Humanidades, Master en Literatura Comparada y Estudios culturales y Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha impartido clases en distintas escuelas y universidades. En la actualidad es docente en Elisava (Escola universitària de disseny i enginyeria), de Barcelona, en el Grado en Diseño, e imparte diversas asignaturas, tales como “Fundamentos del diseño gráfico”, “Teorías críticas”, “Identidad y marca” o “Teoría de la identidad”. Su ámbito de investigación se centra en la construcción de la identidad y en la narratividad dentro del diseño.



Imagen: IA photoshop



Image by: Angélica Navarro

Design Tools and Processes Prior to the Creation of a Brand.

Las herramientas y los procesos de diseño previos a la creación de una marca.

Abstract:

The aim of this article is to point out the relevance of the processes and tools prior to the design phase in the creation of a brand. To do so, we have broken down all the phases prior to the development of the visual identity, explaining the function and purpose of each of them, see: the concept map (or mindmap), the visual map (or moodboard) and the concept book. Our purpose is to emphasise the order of these, their hierarchical and cultural power and their importance in the construction of a brand's identity.

Keywords: Mind maps; visual map; moodboard; design; brand identity; concept books; branding.

Resumen:

El objetivo de este artículo es señalar la relevancia de los procesos y las herramientas previas a la fase de diseño en la creación de una marca. Para ello hemos desglosado todas las fases anteriores al desarrollo de la identidad visual, explicando la función y el objetivo de cada una de ellas, véanse: el mapa conceptual (árbol de conceptos o *mindmap*), el mapa visual (o panel de inspiración, *moodboard*) y el libro de concepto (o *concept book*). Nuestro propósito es recalcar el orden de estos, su poder jerarquizador, cultural y su transcendencia en la construcción de la identidad de una marca.

Palabras clave: Árbol de conceptos; mapa visual; *moodboard*; diseño; identidad de marca; libros de concepto; *branding*.

Lluís Sallés Diego

Elisava. Escuela Universitaria de
Diseño de Ingeniería
Barcelona, Spain

lsalles@elisava.net

<https://orcid.org/0000-0002-8173-5572>

Sent: 22/1/2025

Accepted: 12/3/2025

Published:: 15/7/2025



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Table of contents. 1. Introduction. 2. Tools, systems and processes. 2.1. The concept map. 2.2. The visual map. 3. The concept books. 3.1. Preliminary research. 3.2. Expression of the idea. 3.3. Internal and external user. 3.4. Aesthetics of the environment. 3.5. Narrative associated with the brand. 4. Conclusion.

How to cite: Sallés Diego, L. (2025). Design Tools and Processes Prior to the Creation of a Brand. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, No. 2, 189–203.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a7e](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.a7e)

1. Introduction

When we are faced with designing or redesigning a brand identity, we must take into account many different factors. It is essential to build the new brand identity on a solid foundation, which will allow us to develop the branding –that is, the process through which we create the identity of a brand– enabling its visual execution, after having used the appropriate tools to give depth to our visual proposal. To that end, we will present the different processes, systems, and tools that will allow you to visually position the identity within the market space selected for its implementation.

We will devote the first part of this article to elucidating these tools –namely, the concept map and the visual map. We will then shed light on a largely lesser-known tool in the field– concept books. These remain underexplored and often misunderstood within the field of design, often confused with sketchbooks or inspiration books, which are so common in fashion design. There is only one reference in the field of communication: the one developed in 2008 by Pete Barry, though linked to advertising. His proposal was published by Thames and Hudson under the title *The Advertising Concept Book. Think Now, Design Later: A Complete Guide to Creative Ideas, Strategies and Campaigns* (Barry, 2012). But, beyond this publication, the subject of “concept books” as tools for brand-building –what we know as branding– has rarely been explored. For this reason, we consider it relevant to explain the methodology that will allow you to use them in your professional practice.

2. Tools, systems and processes

To successfully carry out the creative processes prior to the development of a brand, each team adapts the tools to fit the following aspects: their own systems and capacities; the type of client, product, and context (conceptual, physical, economic); and the consumer, user, or fan. Design studios, consultancies, and agencies are usually reluctant to reveal their “secret formulas” to outsiders. We, however, have developed our own model, which we have been implementing and sharing for more than a decade. Our starting point is James Webb Young’s *A Technique for Producing Ideas* (1982), which we have complemented over the years with the processes of various design studios, such as Pentagram in London. Today, we know that studios such as Summa Branding, Clase BCN, and Morillas use similar techniques and tools.

In the time since the first outline, we have made adjustments, modified some parts, and eliminated others. The system is continually under review. You may adapt it to your needs and objectives –or even disregard it altogether. Next, we present an execution chart– a timeline we apply when developing commercial identities. We will then define the first two phases, which are where the environment that the brand will occupy is created, structuring its identity through a graphic system that anticipates the brand’s future needs and applications.

In the execution chart (Figure 1), we have divided the most relevant processes and tools in the construction of a brand’s identity into six blocks, and arranged in chronological order. For the first time, we introduce foundational concepts present in the first phase after receiving the client’s commission: the concept map (or mind map), the visual

map (mood board) –a tool that helps us shape and organize our ideas before formalizing the proposal– and the concept book. This last one is likely the least known and, according to our system, is the result of expanding and developing the first two: the concept map and the visual map.

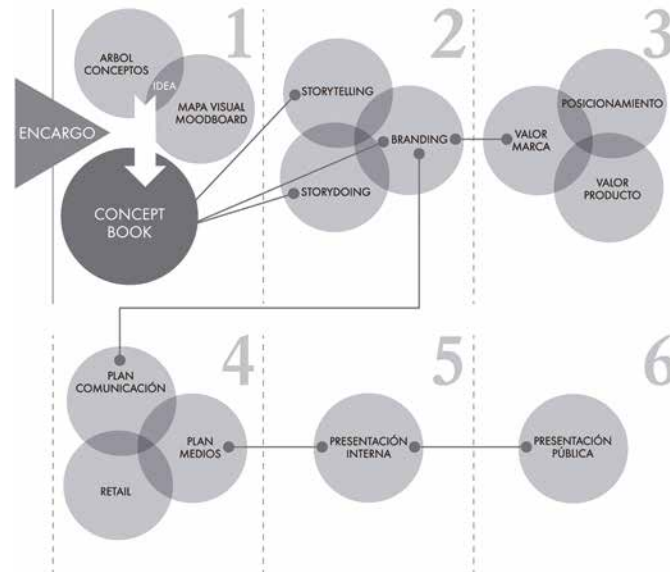


Figure 1. Phases, processes, and tools for creating a brand identity.

Source: Author (2025).

The closest equivalent to the concept book is a travel book, where we record everything that happens to us, everything we see, feel, and experience during a journey. In it, we collect photographs, museum or event tickets, newspaper clippings, brochures, wrappers, and business cards, among countless other items. We make small drawings and write down thoughts and sensations that capture the moment. We include everything that defines and recounts our journey –combining cultural, anthropological, aesthetic, historical, political, social, and economic aspects. It is our own *Grand Tour*. The notebook describes our entire experience, and constitutes a subjective and unique vision of the place we have visited. It creates a distinct identity that emerges from speculation and the subjective interpretation of the experience.

Of the many possible identities that a place can offer, the curious, observant, and attentive traveler recounts a single, specific, and unique version –distinct from those of other observer-narrators. This is the version they share with the world– first within their inner circle, and later to anyone willing to listen –publicly sharing a view of a place,

its people, habits, and customs. The travel book constructs a narrative that reflects– also in the mirror sense of the word –the “6 Ws”: why, what, who, where, when, and how. The concept book applies this same logic to build a brand identity. We will now explain how to create one, keeping in mind the travel book as a reference. Before developing the concept book, we first produce two preliminary elements: the concept map and the visual map.

2.1. The concept map

Most design students have, at some point, created a concept map to begin developing a project. The question is: how deep can we go in their conceptual interrelations? And how deeply can we push their structure and meaning? As an example of this kind of conceptual interrelation, we present two concept maps. The first one was created by design student *Sílvia Vallhonrat*, analyzing Boris Vian's book *Le loup-garou*, as a preliminary process for an editorial design project (Figure 2).

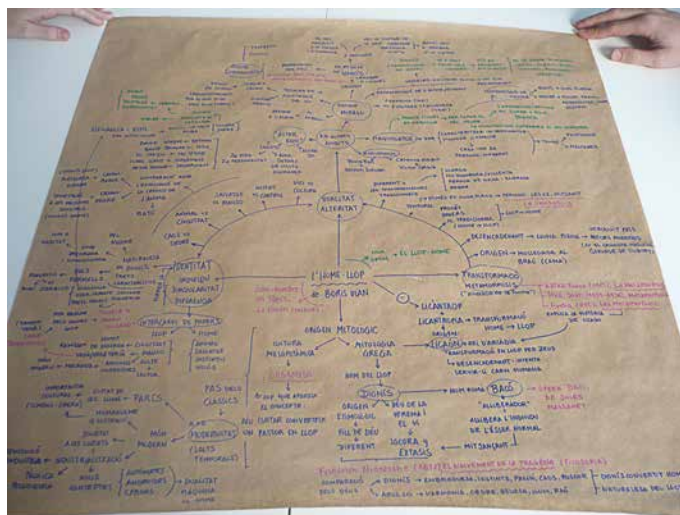


Figure 2. Concept map developed by *Sílvia Vallhonrat* during the 2015-2016 academic year. Esart (Barcelona). Editorial project. Source: Author (2016).

In the second example (Figure 3), we see the concept map developed by students *Luca Chemello*, *Alberto Hidalgo*, and *Manel Pla* for the *Lékué* brand redesign project.

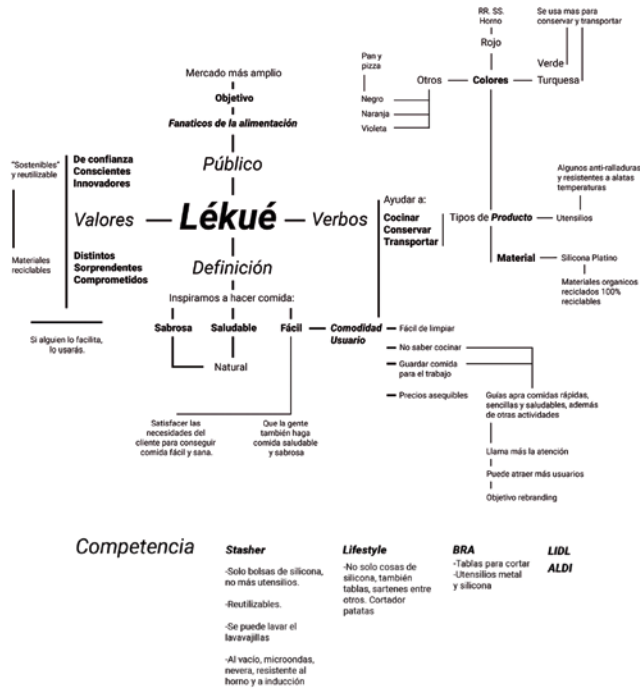


Figure 3. Concept map developed by students Luca Chemello, Alberto Hidalgo, and Manel Pla for the Lékué brand redesign project, during the 2022–2023 academic year. Elisava UVic (Barcelona).
Source: Author (2023).

2.2. The visual map

The second tool we'll refer to is the visual map. It serves as the visual counterpart to the concept map. Whereas the former uses words, the latter uses only images. From the combination of both emerges a preliminary idea that, like a storyboard, guides the initial development of the concept book. An example of this is the mood board (Figure 4), developed by Maia Díaz, Sara Mallén, Mireia Martín, and Linda Piekiewski, also for the Lékué brand redesign project.

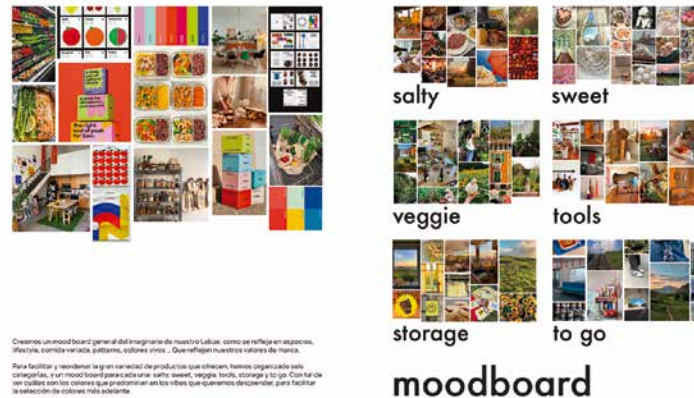


Figure 4. Mood board developed by students Maia Díaz, Sara Mallén, Mireia Martín, and Linda Piekiewicz for the Lékué brand redesign project, during the 2022–2023 academic year. Elisava UVic (Barcelona).

Source: Author (2023).

3. The concept books

What is a “concept book”? Most professionals in the field have, at some point, heard about concept books. Some of us have developed or used them, but for the most part, they remain largely unknown. A concept book is a tool through which we can build a brand from scratch, or reposition an existing one. Its function is to define the identity of the brand, product, service, or company we want to represent. To do so, it employs all the expressive resources commonly used by communicators: words (*logos*), images, color, materials, touch, sound, and smell.

In the concept book, identity is represented both verbally and visually. In a sense, it is the primordial spark from which everything else develops. The full narrative that structures identity through storytelling: “the bridge that builds the narrative links that allow the subject to identify with the models and protocols established by the storytellers” (Sallés Diego, 2023, 206). Naming –the creative process of giving the brand its name; branding, already defined in the introduction; and storydoing, the user’s experience when interacting with the brand and its products; as well as the values associated with the brand, and its future positioning– all emerge from this narrative. It influences all company departments: R&D, sales, marketing, advertising, public relations, retail, human resources, and so on. It thus establishes the strategic direction that will be implemented in the communication and media plan. It defines and selects the brand’s intrinsic values, its user, and the intimate environment in which they live and work. All this is done to create an emotional connection with the consumer through the humanization of the new commercial identity –leaving aside rational arguments and objectivity, and instead emphasizing distinctive traits and deep subjectivity.

Creating a new identity *ex novo*, or redefining an existing one, is not an easy task. Brands, products, and organizations, over time, refine their narrative –and thus their identity. The aim is to create a tailor-made world in which they can exist. That’s why the concept book answers the questions of why, what, who, how, when, and where. Besides the travel book, another possible equivalent could be a manifesto, in which the most relevant characteristics of the identity of the movement it represents –whether artistic, mythological, or political– are expressed both visually and terminologically.

Its values must be genuine and unique –this is its character, its strength, which will distinguish the new identity from its competitors. Every decision we make will influence its development and implementation. The name we choose will shape its trajectory, just as will the environment in which it unfolds. The new identity selects its symbiont through a bidirectional discourse: it seems that the receiver has a choice, but in reality, they don’t –the new identity is built to fit them, through a customized, ‘tailoring-like’ approach embedded in the concept book. This process adapts tools and methods to the specific needs of each project.

The branding expressed in the concept book is a strategic idea –far removed from the tactical communication or product marketing trends– and speaks to us of the future. It outlasts advertising campaigns, which are designed to serve a mnemonic function related to the brand or its associated products. The concept book is a long-term investment which –like any investment– can be renegotiated or adapted to its environment, but it cannot forsake its essence, which is part of the founding identity of the company, brand, product, or service. When applied to the creation of brand environments, it defines the distinguishing factor that sets it apart from competitors –placing it on a parallel, alternative path. It equips the brand with various evolutionary tools and increases its chances of success. This emotionalization transforms the brand into a living presence– capable of establishing authentic, human relationships with users and other identities. Once humanized, it interacts with other identities –whether commercial (brands) or biological (people)– on equal terms.



Figure 5. Explanatory chart of preliminary research processes.
Expansion of the first phase and its result on the second phase. Source: Author (2025).

3.1. Preliminary research

As shown in Figure 5, preliminary research is required to clarify the nature of the commission (the chart shows the expansion of phase one and its outcome in phase two). Once this is complete, we can develop the concept and visual maps, from which a concentrated idea will emerge –like the concentrated essence of a distilled perfume (Figure 8). After completing these two initial phases, we will be ready to develop the concept book, which we divide into four sections: environment, user (internal and external), aesthetics, and narrative. These blocks are interrelated like interconnected vessels.

3.2. Expression of the idea

In the section dedicated to the environment, we define –both verbally and visually– the place where this new identity will be born. Among many possibilities, we choose a country, a city, a neighborhood, a street, a house, a language (or several), thereby creating a clear point of origin, unique and distinct from other identities (Figure 5). It's not the same to reference Quito, Mexico City, Barcelona, Delft, or the island of Kyushu in Japan. Each location has distinct characteristics, and therefore, the emotions and experiences tied to the question “where” also differ. We associate each place with different customs and habits previously outlined in the concept map and fully developed in the concept book. By answering the “where,” we reveal the tangible origin of the concept we are developing, offering the user an initial anchor point for the new identity. We've all seen verbal clarifications accompanying brands such as *Made in Italy*, *From Barcelona*, or simply the city name. By tying a place to brand or product, we infuse the identity with cultural values.



Figure 6. Front and back view of the Tap'dNY bottle and the four points of the manifesto developed by Craig Zucker.

Source: http://www.packagingdesignarchive.org/archive/pack_details/2109-tapd-ny

An exaggerated example of the power of “where” is found in the brand Tap’dNY (Figure 6), which in 2008 bottled tap water from the city that never sleeps, and sold it. The idea came from Craig Zucker, who in his four-point manifesto urged his customers to “drink tap water whenever possible. Buy locally bottled water when tap is not convenient. Support NYC and our award-winning water [...] [and] always refill and recycle your bottle (it’s part of the deal).” A sleek bottle and a bold story allowed Zucker to sell cases of twenty-four Tap’dNY bottles for thirty-six dollars each, using the slogan “Free refills at 500,000 New York faucets.” The story’s entire value stemmed from the mythic aura of Manhattan.

Starting from the epicenter defined by “where,” we establish relationships with increasingly specific locations – gradually narrowing the scale from the city, to the neighborhood, to the street, and finally to the (real or metaphorical) home where our (external) user will reside.

3.3. Internal and external user

We follow the same procedure for the internal user, which leads us to define the workplace –where the product (a tangible object) or services (intangible) are created. Both locations must align in terms of values and experience. Their functions differ: the internal user develops the products or services associated with the brand (and may also consume them), while the external user consumes them (but typically cannot produce them). However, the experiences must be positive in both instances to maintain a coherent and balanced internal and external narrative –one that, under no circumstances, should contradict itself.

In the verbal and visual definition of the user (internal and external), we answer the question of “who”. As Carlos de la Guardia and Ana María Enrique (2017, 33) rightly point out, internal users (employees) have a great interest in generating brand value, as they are: “the transmitters of the brand promise, the point of contact between the customer and the brand; they are a strategic and target audience, as well as agents of change in organizations and brand advocates”. To delve deeper into the external user (the consumer), we construct their profile. We recommend choosing a well-known figure that embodies the user’s lifestyle and values. If the chosen person is unknown, we will not be able to communicate their values clearly to all the actors who will manage and implement the new identity. The reference figure may be real or fictional –a character from a novel, a TV series, or a film. Their value as a symbolic and mythological reference remains the same. They are not endorsers or opinion leaders. Through this figure, the artificial identity we are constructing is humanized, serving as a connector –via the symbol they embody– between the product and the user. We are interested in the values and experiences associated with this character, as they help us build and present the new identity. This figure acts as a guide within the concept book and does not need to be used in advertising communications. Choosing Martin Luther King Jr. as a model would result in entirely different concepts than choosing Donald Trump. These are polar opposites with conflicting symbolic and mythological charges. Though

they appear real, both figures are artificial identities –constructed from within (the subject itself) and from without (the receivers of the identity)– that together shape the myth associated with them, whether positive or negative. That is why it doesn't matter whether the reference character is real or fictional –these paths frequently intersect. In the popular imagination, the character of Charlot is more real than the actor who created him, Charles Spencer Chaplin.

3.4. Aesthetics of the environment

In the third block—the aesthetics of the environment –we also provide a verbal and visual definition. This time, the focus is on the 'what' –the objects– in order to focus on their role as actors in the identity narrative. By describing the aesthetics of a new identity, we are building its home –detailing every room and corner: the furniture, small objects, collections, artwork, appliances, clothing, and car. We open the closets and the fridge, because every object matters in shaping the identity narrative. These items serve as visual cues that reinforce the identity within a specific aesthetic boundary."

To understand the communicative power of objects, we only need to observe the prominent role they play in any television series or film –which is precisely why brands try to insert their products into narratives, aligning them with characters with whom they maintain a symbiotic relationship. The power of this bond facilitates endorsement, where a celebrity or socially relevant individual becomes a living mannequin on whom brands place their products in exchange for money or goods. Similarly, product placement is an advertising technique that involves embedding a message, product, or brand into the storyline of a film, series, or TV program.

A clear example of product placement –remarkable in this case because of its impact, though not the first (that was Hershey's Chocolate in the 1927 film *Wings* by William A. Wellman)– occurred in the 1980 film *American Gigolo*, directed by Paul Schrader and starring Richard Gere and former model Lauren Hutton. The film opens with Gere driving the iconic Mercedes Benz 450 SL, with both a summer and winter top. For nearly three minutes, the car is the protagonist, overshadowing Gere himself (Figure 7), whose character is overshadowed by the product endorsement. The first shot is of the front right wheel, cutting to a close-up of the model's signature brake lights. Then, we get an overhead front view of the Mercedes and its driver, followed by a subtle zoom into the actor's Adonic profile, ending in a wide shot of the car pulling up to a high-end clothing store in Los Angeles. There, Gere's character shops for the outfits he'll use in his profession as a high-end male escort –two-piece suits designed by Giorgio Armani.



Figure 7. Opening credits designed by Dan Perri for the film *American Gigolo*, directed by Paul Schrader in 1980. Author's montage.

Sources: <https://www.danperri.com/> and Movie Titles, <https://www.youtube.com/watch?v=HS-L4UAmuFI>

The entire sequence unfolds to the song *Call Me*, selected for the soundtrack by Giorgio Moroder as the film's theme song. The track was co-created by him and Debbie Harry for the band Blondie in 1980. In addition to the Mercedes' iconic value, it was Paul Schrader who asked Giorgio Armani to design the character's wardrobe. As Alejandro Bernard (2018) points out, "the suits worn by Gere as he walks the streets of Los Angeles in the film captivated audiences, and Armani's clothing broke into the American market," turning Armani into "a synonym for global style." Bernard adds that Armani's success in Hollywood likely stemmed from this appearance, since "shortly after the film's release, the Italian designer's clothing appeared prominently in other cinematic productions."

Another example is the work of photographer Todd Selby, who for years has produced meticulous photo essays of the homes of unique individuals, published on his website (theselby.com). His only request is that the subjects don't change anything about their daily routines or clean more than usual. The result is a collection of authentic, character-rich images, far from the clichés and stereotypes shown in magazines, blogs, or interior design programs. Through these snapshots, we see the intimate identities of the residents, who often appear in the photos –confirming the bond between objects and identity.

3.5. Narrative associated with the brand

The final section is the narrative, where we define what this identity will represent, what concepts will represent it, and what visual language framework we will use to present it to others –based on everything we have defined in the previous sections. To formalize the commercial version of the identity– out of which storytelling, naming, branding, storydoing, and ultimately the brand itself will emerge –we present both visual and verbal representations, using elements such as typographic, chromatic, photographic, material, textural, olfactory, and auditory styles. This is the point at which the visual-aesthetic framework –used by the design teams– must be clearly articulated. Because beyond trends and fashions, as the philosopher Alain de Botton (2008, 86) points out, "even in something as small as the letters of a particular typeface, we can detect fully formed personalities –about whose lives and daydreams

we could easily write a story.” He also argues that, “contrary to the romantic belief that everyone naturally knows what beauty is, it seems our visual and emotional faculties actually require constant external guidance to help them determine what to focus on and what to appreciate” (258) –designers included. Through the resulting identity, we answer the question of why we do what we do, what makes us different, and what our manifesto is. The “when” will depend on the company’s strategic and financial planning and on all the stakeholders involved in unveiling the new identity.

Finally, we’d like to delve deeper into the concept of branding. Although we’ve referred to it repeatedly throughout this article, perhaps we haven’t highlighted its prominence strongly enough.



Figure 8. The concept of branding. Source: Author (2025).

Branding concentrates all the previous phases developed during the conception of the identity. It is a concentrated formula (Figure 8) –the essence of the product, the *poison*, in both of its possible readings: as the potent extract of a perfume, which masks our presence, or as a dangerous toxin that contaminates our identity. Branding is both a layered system and a unifying element. A reflection of the other, a promoter of affiliation and mimicry, it allows for individuality within the group –through nuance and customization– which, through personification, fosters an intimate relationship with the brand. Its power lies in the experience it delivers, activating the sensory world of the self, which triggers our cognitive, emotional, and behavioral responses (Klein, 2018). Through emotional connection, branding creates groupies, fans, true brand

hooligans. This level of engagement occurs as a result of relational branding strategies, which encourage consumers to “establish a relationship with the brand and accumulate experiences that become part of their lives” (Hernández-Santaolalla & Rubio-Hernández, 2014, 44). As both authors note, it was Susan Fournier who first identified the existence of interpersonal relationships between brands and consumers in 1998. According to Fournier (1998, 346), “the relationship between the consumer and the brand is built upon a series of repeated exchanges between two parties who know each other well.” Both authors draw upon the very concepts we developed in the first part of this article, where we stated that subjects establish emotional relationships with the brands they consume. By using emotions to build connections between brands and consumers, long-lasting bonds –true love stories– are formed. Branding happens in the realm of the intangible, making it possible for intimate relationships between subject and brand to exist.

4. Conclusion

To sum up the discussion in this article, we want to underscore that the tools we have described are crucial for giving substance to a brand. Without them, we would focus exclusively on aesthetic issues, leaving aside everything that constitutes the emotional narrative associated with the brand. Through branding, these connections become intimate, promoting and encouraging immaterial, invisible, subliminal, and abstract links that enables what appears to be a two-way relationship between product and subject –always by means of and through branding. The brand acts as an active agent, just like the consumer.

Hernández-Santaolalla and Rubio-Hernández (2014, 44) stress that “acknowledging that an emotional relationship develops between a brand and a person implies that both parties agree to that relationship and establish mutual commitment,” and add that it is “a close bond formed between both parties, in which emotions, shared experiences, and a common story are key ingredients for its long-term consolidation.” Even if the relationship is hypothetically bidirectional, hierarchically it is not a horizontal one; it is not a relationship between equals, as the brand retains its power in relation to the consumer and their role as an object purchaser. The brand derives its strength through the formulas and systematized processes we have described. Nothing is left to chance–everything is premeditated. For this reason, we believe the tools we have presented here –concept maps, visual maps, and concept books– are indispensable tools for adding depth to the creation of a brand environment, what we know as *branding*. All of this enables the design team to craft a proposal tailored to the specificities and particularities of the commission at hand.

References

- Barry, P. (2012). *The advertising concept book. Think now, design later: A complete guide to creative ideas, strategies and campaigns*. London: Thames & Hudson.
- Bernard, A. (2018). *El look de American Gigolo, a examen*. Vanidad.es. Retrieved from <https://vanidad.es/el-look-de-american-gigolo-a-examen/>
- De Botton, A. (2008). *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Lumen.
- Enrique, A. M., & De la Guardia, C. (2017). *Revisión del concepto de internal branding: La transmisión de la promesa de marca a los clientes por parte de los empleados*. *Grafica*, 5(9), 29–37. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.68>
- Fournier, S. (1998). Consumers and their brands: Developing relationship theory in consumer research. *Journal of Consumer Research*, 24(4), 343–373. <https://doi.org/10.1086/209515>
- Hernández-Santaolalla, V., & Rubio-Hernández, M. M. (2014). *Marcas compartidas. El branding relacional como base para la movilización de los consumidores*. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 8, 39–56. <https://doi.org/10.6035/218>
- Klein, N. (2018). *No logo®. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- Sallés Diego, L. (2023). *La importancia del relato en la creación de identidades en el mundo del diseño y la publicidad*. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, 7(2), 195–209. <https://doi.org/10.37785/nw.v7n2.a11>
- Webb Young, J. (1982). *Una técnica para producir ideas*. Madrid: Eresma Ediciones.

Curricular Overview

Lluís Sallés Diego is a writer, researcher, theorist, creative copywriter, namer, lecturer, graphic designer, brand manager, and speaker. As a consultant in identity, image, and brand strategy, he has worked with both national and international companies. He is co-founder of Boixader et Salles and Bómb estrategias, and co-creator and co-director of the Creatus Dominus Festival. Sallés holds a degree in Graphic Design from Escola Massana in Barcelona, a BA in Humanities, a Master's in Comparative Literature and Cultural Studies, and a PhD in Literary Theory and Comparative Literature from the Universitat Autònoma de Barcelona. He has taught at various schools and universities, and is currently a faculty member at Elisava (Escola Universitària de Disseny i Enginyeria), where he teaches in the undergraduate Design program. His courses include *Fundamentals of Graphic Design*, *Critical Theories*, *Identity and Branding*, and *Theory of Identity*. His research focuses on the construction of identity and narrativity in design.



Image by: AI photoshop

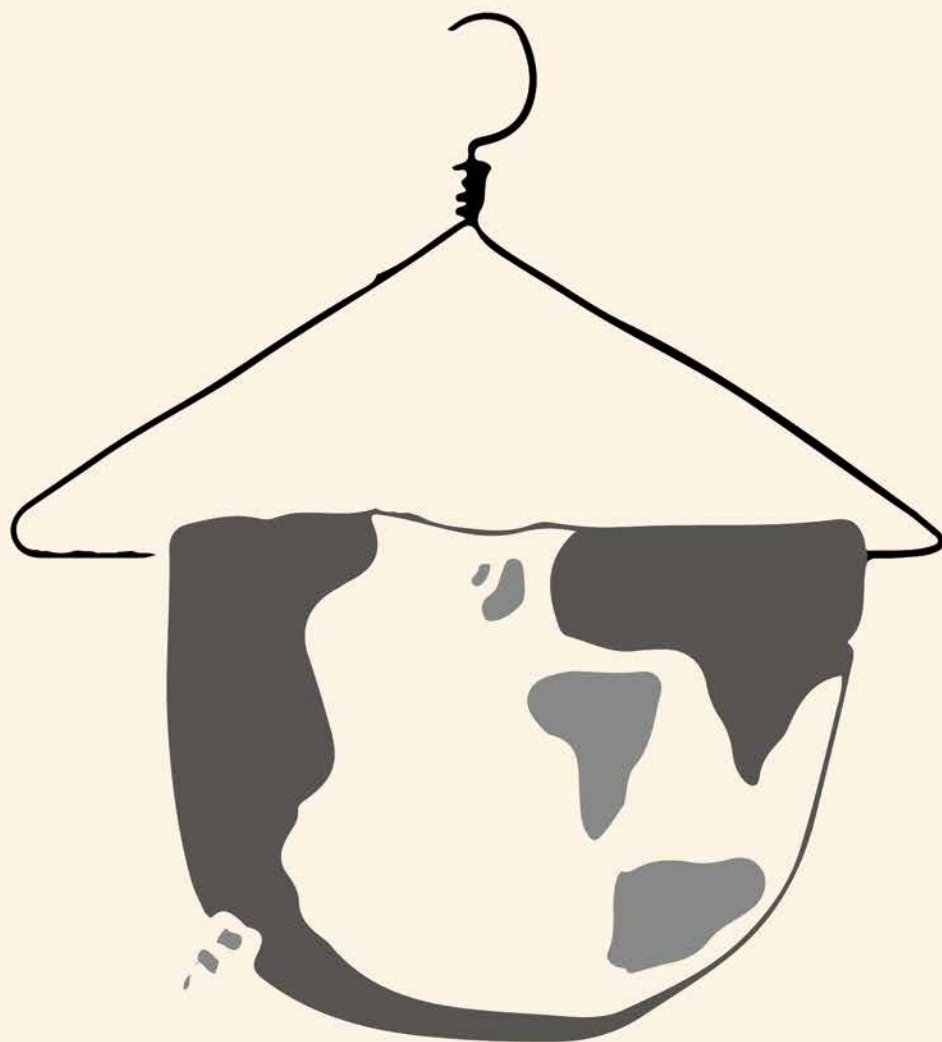


Imagen: Jennifer Navarrete

Estrategia de posicionamiento para la marca *Moon Rise* mediante diseño de sistema producto en Guayaquil

Positioning strategy for the *Moon Rise* brand through product system design in Guayaquil

Resumen:

El presente artículo explora la implementación de un sistema producto como estrategia para fortalecer el posicionamiento de marca de *Moon Rise*, un emprendimiento ecuatoriano de moda urbana. A partir de una metodología mixta, con enfoque cualitativo y cuantitativo, se analizaron las percepciones de los consumidores y se realizaron observaciones en tiendas de moda de Guayaquil, complementadas con entrevistas a expertos. A partir de estos hallazgos, que evidencian la importancia de la identidad visual, la experiencia del usuario y la sostenibilidad en el diseño de empaques como elementos diferenciadores, se propone un rediseño integral que incluye nuevos empaques elaborados con materiales reciclados, un concepto narrativo inspirador, mejoras en el visual *merchandising* y estrategias de *branding* multicanal. Esta propuesta busca posicionar a *Moon Rise* como una marca innovadora, coherente y alineada con las tendencias globales de consumo responsable.

Palabras Clave: sistema producto; *packaging*; *branding*; posicionamiento; experiencia de usuario.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. Marco teórico. 2.1. Sistema producto. 2.2. *Branding*. 2.3. Comunicación. 2.4. Empaques sostenibles. 2.5. Posicionamiento de marca. 3. Metodología. 4. Resultados. 4.1. Observación y entrevistas. 4.2 Análisis de resultados del ejercicio de observación no participante. 4.3 Análisis de resultados del *Benchmarking*. 5. Propuesta. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Sánchez Guamán, K. P. (2025). Estrategia de posicionamiento para la marca *Moon Rise* mediante diseño de sistema producto en Guayaquil. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 205-223.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a8

Abstract:

This article explores the implementation of a product system as a strategy to strengthen the brand positioning of Moon Rise, an Ecuadorian urban fashion venture. Using a mixed methodology with both qualitative and quantitative approaches, consumer perceptions were analyzed and observations were conducted in fashion stores in Guayaquil, complemented by interviews with experts. Based on these findings, which highlight the importance of visual identity, user experience, and sustainability in packaging design as key differentiators an integral redesign is proposed. This includes new packaging made from recycled materials, an inspiring narrative concept, improvements in visual merchandising, and multichannel branding strategies. The proposal aims to position Moon Rise as an innovative, coherent brand aligned with global trends in responsible consumption.

Keywords: product system; packaging; branding; positioning; user experience.

Katty Pamela Sánchez Guamán

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil, Ecuador

kpsanchez@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0009-3987-6089>

Enviado: 29/4/2025

Aceptado: 11/6/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El presente artículo parte de una necesidad clave en el entorno competitivo actual: la diferenciación de marca a través del diseño de sistema producto. En un contexto donde los consumidores valoran tanto la estética como el compromiso ambiental, las marcas emergentes enfrentan el reto de destacar sin perder autenticidad.

En un mercado competitivo, donde las marcas buscan diferenciarse y conectar emocionalmente con sus consumidores, la identidad visual y los elementos tangibles de un sistema producto se convierten en pilares fundamentales para lograr un posicionamiento sólido. *Moon Rise*, una marca ecuatoriana de moda urbana y contemporánea creada en 2018 enfrenta un gran desafío de fortalecer su visibilidad y consolidar su identidad en un entorno que valora tanto la creatividad como el compromiso ambiental. Actualmente, la marca presenta deficiencias en su identidad visual y embalaje del producto, lo que limita su capacidad de transmitir su esencia y destacar en el mercado. A pesar de su aceptación, carecía de una identidad visual sólida, empaques coherentes y una experiencia de usuario alineada con su narrativa de marca. Esto motivó el desarrollo de un sistema producto sostenible y estratégico, capaz de comunicar sus valores, mejorar su posicionamiento y generar experiencias significativas.

Se parte de una problemática específica: la falta de coherencia entre la identidad visual de *Moon Rise* y sus productos, sumada a la inexistencia de estrategias formales de comunicación y empaque sostenible. Para determinar esta transformación de marca, se definieron los siguientes objetivos:

- Estudiar al público objetivo indagando comportamientos y percepciones en función a los factores de posicionamiento de la actual identidad visual de la marca.
- Diseñar elementos que conforman un sistema producto para la marca *Moon Rise*.
- Generar estrategias de branding para redes sociales que mejore el posicionamiento y visibilidad de *Moon Rise*.

En cierto artículo (s/a, 2024) se mencionaba algo muy interesante: “El auge de las marcas que apuestan por la sostenibilidad fabricando productos o embalaje con materiales reciclados no es solo un fenómeno comercial, sino un reflejo de una transformación cultural más amplia”. Las proyecciones que se estiman en el mercado global al finalizar el 2028 para productos sostenibles es de 30,23 billones de dólares, como demanda creciente en productos ecológicos e impacto positivo de estas prácticas. Además, en países como España se destaca un cambio de paradigma en sus hábitos de consumo, donde el 87% de los consumidores manifiesta preocupación por el impacto ambiental de sus compras, y un significativo 73% está dispuesto a pagar más por productos sostenibles (s/a, 2024).

Dentro de esta investigación, se consideraron referentes de marcas nacionales e internacionales. Nacionales: Distrito 5, Charana Zero, Pinto, No More Jeans, Internacionales: Nike, Tommy Hilfiger que ya aplican prácticas sostenibles en sus procesos y empaques, aportando evidencia de la viabilidad de esta transición.

2. Desarrollo. Marco teórico

2.1 Sistema producto

Cuevas, Baca y Ávila (2011) describieron un sistema producto es un conjunto de procesos que interactúan entre sí para el nacimiento de un producto, hasta llegar a manos del consumidor. Teniendo en consideración los procesos

de producción y creación de la marca, publicidad, *visual merchandising* y distribución del producto. De esta manera, el producto obtiene mayor relevancia e importancia y logramos consolidar clientes y llegar a nuevos consumidores.

Tomando este concepto, se aborda el sistema producto como la representación a una evolución desde sistemas que se centran en productos o servicios por separado hacia modelos integrados donde ambos operan en conjunto. Es por ello que, los consumidores son cada vez más exigentes y buscan diferenciarse, puesto que las empresas buscan adoptar un enfoque más sostenible y competitivo, alineadas a un modelo empresarial necesario para enfrentar desafíos como la competencia intensa, la saturación del mercado y la escasez de recursos naturales.

Por otro lado, Mahecha y Boada (2020) señalaban que el aporte del diseño a la sostenibilidad se puede entender a través de la expansión de su ámbito de estudio de artefactos físicos a artefactos sociales, y la creación de nuevas áreas de actuación específica del diseño para el medio ambiente y el valor social. Las marcas son consideradas como activos para las empresas (Gómez, 2015). Para que el producto sea atractivo y transferible al consumidor de una manera adecuada y segura, debe cumplir las principales funciones básicas del *packaging*, que son contener y proteger; pero también hay que tener en cuenta que existen artículos en los que el producto en sí mismo es lo más importante, y otros en los que es preferible que quede oculto. Por lo tanto, es tan importante que el *packaging* destaque e identifique al producto como que lo proteja.

Un buen diseño de *packaging* no sólo protege, sino que también comunica la identidad y los valores de la marca. Ayuda a diferenciar el producto en el punto de venta, destacándolo entre la competencia y fortaleciendo la percepción de calidad y confianza por parte del consumidor. Que sea atractivo y funcional facilita la transferencia del producto desde el punto de venta hasta el uso final del consumidor. Esto incluye aspectos prácticos, tales como la facilidad de manejo y uso del producto, así como la experiencia de abrir y utilizar el empaque, que pueden influir significativamente en la percepción de valor por parte del consumidor.

Actualmente, debido a la gran competitividad existente en nuestro medio, muchas empresas han elegido la innovación como pilar fundamental dentro del *marketing*, y la creatividad como clave en el desarrollo del producto el mismo que se enfoca en las estrategias con el único fin de dar rápida respuesta y satisfacer las necesidades (Correa, Ledesma & Peñaherrera, 2019, 31).

Así mismo encontramos la creación de productos completamente nuevos, los cuales surgen de ideas originales desarrolladas internamente dentro de la empresa. Esta modalidad de innovación suele requerir una mayor inversión en investigación y desarrollo y una sólida cultura de creatividad, ya que implica generar soluciones únicas que responden a demandas específicas o que buscan abrir nuevas oportunidades de negocio en el mercado. Estos diferentes modos de innovar reflejan la manera en que las empresas regionales responden a las exigencias del entorno y aprovechan sus recursos para mantenerse competitivas (Malaver & Vargas, 2013).

Estas definiciones aportan significativamente al desarrollo de un sistema producto en una empresa de moda, al resaltar la importancia de la innovación como pilar estratégico y la creatividad como motor esencial para el diseño de propuestas diferenciadoras. En un mercado altamente competitivo, estas cualidades permiten generar productos únicos, desarrollados internamente, que responden a necesidades específicas o abren nuevas oportunidades

comerciales. Además, fomentan una cultura organizacional dinámica, capaz de adaptarse con rapidez a los cambios del entorno, optimizando recursos y consolidando la identidad de marca como valor clave frente a la competencia.

2.2 Branding

El *branding* no sólo construye una identidad, sino que genera valor emocional para el consumidor. Según Aaker (2015), las marcas exitosas logran establecer asociaciones simbólicas profundas. Los autores Parrales y Solórzano (2021) han definido el *branding* como la acción de ubicar un nombre al producto utilizando la comunicación digital. Y otros autores que han reflexionado sobre este asunto (Sterman, 2013; Aaker, 2015; Hoyos, 2016) coinciden en que hay que trabajar en el desarrollo de una personalidad atractiva llena de significados para el cliente potencial, una personalidad conectada a nivel emocional y que genere “magia” para alguien.

Las marcas deben contar una historia. No sólo se trata de vender productos; debe hablarse de valores, de cultura. El *branding* se construye sobre pilares fundamentales como la identidad de marca, la coherencia, la diferenciación, la conexión emocional y la credibilidad. Estos elementos permiten proyectar una imagen clara y memorable en el mercado, alineando la percepción del público con los objetivos estratégicos de la empresa. A través del diseño visual, el tono comunicacional y la experiencia de marca, se establece una relación significativa con los consumidores, reforzando su lealtad y preferencia. Así, el *branding* no sólo define “quién es” la marca, sino también cómo quiere ser percibida y qué valor ofrece en un entorno competitivo.

2.3 Comunicación

La comunicación de marca puede darse a través de medios digitales generando gran impacto, siendo clave para conectar con un público joven. La publicidad es una de las condiciones necesarias para que una marca tenga valor, ya que es importante que los consumidores puedan identificarla en diferentes situaciones (Buil, 2010). Este estudio destaca la necesidad de estrategias comunicacionales coherentes y visualmente atractivas para lograr notoriedad y fidelización.

La comunicación en las empresas es clave para construir relaciones sólidas con el público y generar un impacto positivo en la percepción de marca. En el caso de una tienda de moda, una comunicación efectiva potencia el posicionamiento, transmite identidad y conecta emocionalmente con el consumidor. Para lograrlo, se deben considerar elementos comunicacionales como el tono de voz, la coherencia visual, el *storytelling*, los canales adecuados (digitales y físicos) y una estrategia clara de contenido. Estos elementos permiten proyectar una marca auténtica, alineada con las tendencias y valores de su audiencia, fortaleciendo así su presencia en el mercado.

2.4 Empaques sostenibles

En Ecuador se generan al día unas 13.000 toneladas de residuos y solo se recicla el 6 %. Gira tiene más de 100 puntos de recuperación de diez tipos empaques (*El Universo*, 2022). La sostenibilidad ha emergido como un elemento central en la industria de la moda, tanto en la fabricación de materiales y prendas como en la gestión de envoltorios. Con el creciente reconocimiento medioambiental entre consumidores y legisladores, las empresas de moda están siendo motivadas a adoptar prácticas más éticas a lo largo de toda su cadena de suministro, incluyendo la utilización

de envases amigables con el entorno. Este documento técnico explora la relevancia, variedades y ventajas de incorporar embalajes sustentables en la industria textil.

De acuerdo con un estudio realizado por la consultora TRUE Global Intelligence, en colaboración con Smurfit Kappa, cuyo propósito es analizar las percepciones y hábitos vinculados al empleo de embalajes sostenibles en el comercio electrónico de moda, “los consumidores perciben que el empaque ecológico es un aspecto determinante al momento de comprar moda en línea”. En detalle, el 51% de los encuestados señala que la utilización de materiales de embalaje sostenibles tiene un impacto crucial en su decisión de adquirir prendas, calzado y complementos.

2.5 Posicionamiento de marca

Según Keller (1993), el posicionamiento efectivo requiere coherencia entre lo que la marca comunica y lo que el consumidor percibe. Sterman (2013) determinó que el posicionamiento es una parte esencial de la identidad de marca. Es el concepto central y general, desde el cual partirán los mensajes y la comunicación activa a los consumidores. Expresa la ventaja competitiva sobre las marcas de la competencia. Incluye una finalidad de comunicación muy clara y un público objetivo.

El mensaje que transmite la marca y la percepción que construye el consumidor deben estar alineados. Imaginemos, por ejemplo, que una marca de ropa ecológica comunica que sus prendas son 100% sostenibles. Si el consumidor, al investigar o usar el producto, percibe efectivamente calidad, compromiso ambiental y transparencia, se logra una coherencia entre mensaje y percepción, como plantea Keller. Además, siguiendo a Sterman, este concepto de sostenibilidad sería el eje de su identidad de marca, desde donde construiría todas sus campañas, diferenciándose de marcas de moda rápida y dirigiéndose a un público consciente del impacto ambiental.

Orville C. Walker y otros autores especialistas en la materia destacaron (2002) algo relevante: “El posicionamiento se refiere al lugar que ocupa una marca en la mente del cliente en relación con las necesidades y con los competidores, lo cual influye en las estrategias de marketing, comunicación y producto”. Esta perspectiva denota la importancia de establecer una conexión emocional y estratégica para posicionarse de manera efectiva en el mercado actual.

Según el estudio *Top of mind*, realizado por la empresa Advance Consultora a 8.130 ecuatorianos entre 16 y 64 años, las marcas que lideran el posicionamiento en el *ranking* general entre 200 marcas son las siguientes: Cnt, La Favorita, Samsung, Sony y Coca-Cola. Este estudio fue publicado en la *Revista Vistazo* en agosto del 2019, y en él se destacan otros sectores como el de la ropa y el calzado, liderado en este caso por De Prati, Etafashion y Marathon Sports. En los productos alimenticios fueron Nestlé, Atún Real, La Favorita, Oriental y Sumesa. En el sector bebidas: Coca Cola, Pilsener, Pepsi, Gatorade y Dassani (*Vistazo*, 2019).

Ahora bien, analizando un ejemplo en el contexto ecuatoriano, Coca-Cola aparece en el primer lugar en la categoría de bebidas porque ha mantenido durante décadas un posicionamiento emocional basado en la felicidad y la conexión social. Así, cada vez que un ecuatoriano piensa en una bebida refrescante o en compartir momentos especiales, Coca-Cola es la primera marca que le viene a la mente, reflejando un posicionamiento sólido y coherente con su estrategia de comunicación global.

3. Metodología

En esta fase de la investigación, se aplicó una metodología mixta con enfoque cualitativo y cuantitativo. Aspecto cualitativo: ejercicios de observación no participante (Figura 1), visitas a tiendas de moda, con el fin de documentar como interactúan los usuarios con los empaques actuales en el punto de venta y distribución de los espacios en la tienda. Entrevistas a expertos en sostenibilidad, diseño y *branding*. Aspecto cuantitativo: encuestas sobre las preferencias y necesidades de los usuarios en el uso de empaques, identificando oportunidades que mejoren la experiencia del usuario.

OBSERVACIÓN NO PARTICIPANTE			
Lugares	Objetivo	Día	Duración
Moon Rise	Analizar patrones de consumo y experiencias en usuarios que recorren las tiendas de moda en Guayaquil.	viernes y sábados	30 min
Forever 21			
De Prati			
Tommy Hilfiger			
Etafashion			

Figura 1. Observación en tiendas de moda.

Las encuestas fueron dirigidas a clientes de tiendas de moda de los sectores de Guayaquil, cuya técnica es una fuente de información relevante para la problemática de este estudio. Se diseñó un cuestionario con preguntas que logren identificar patrones de tendencia y consumo, así como percepciones y preferencias de esta población enfocadas a la experiencia con empaques ecológicos. Los resultados se procesaron y tabularon, generando los gráficos respectivos del cuestionario. Para determinar el grupo objetivo se seleccionaron mediante muestreo no probabilístico por conveniencia, asegurando diversidad etaria, de género y nivel educativo.

4. Resultados

4.1 Observación y entrevistas

Se aplicaron 349 encuestas, de las cuales 265, equivalente al 76%, consideró que el diseño del empaque influye en la experiencia de compra para los consumidores. La población se clasificó en 6 grupos etarios (Figura 2) e identificación de género como masculino y femenino (Figura 3).

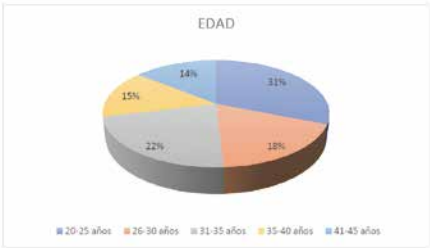


Figura 2. Rango de edad de los encuestados.

El rango de 20 a 30 años concentra más del 50% de los encuestados, lo que posiciona a los jóvenes adultos como el público objetivo predominante. Esta distribución etaria ofrece una oportunidad para diseñar estrategias enfocadas en la experiencia de usuario personalizada, comunicación innovadora y valores ecológicos, especialmente para el público joven, mientras se integran elementos que resuenen con los consumidores mayores.

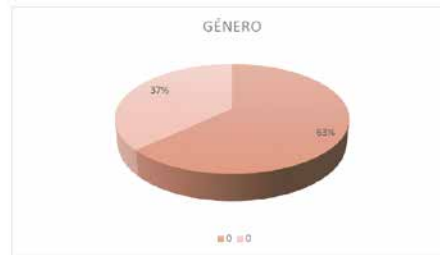


Figura 3. Género de los encuestados.

El género femenino constituye un 63% representando una gran mayoría en el estudio, esto puede reflejar una mayor afinidad o interés por el producto en análisis, o bien, que las estrategias de comunicación y alcance están siendo más efectivas para este segmento. Mientras el masculino representa 37% donde podrían reforzarse estrategias para captar más atención de este segmento.

Se realizaron 6 preguntas clave, lo que ayudó más adelante a definir la propuesta. A continuación, se detallan dichas preguntas:

1. Valore el ítem más importante que influye en su decisión de compra (Figura 4).

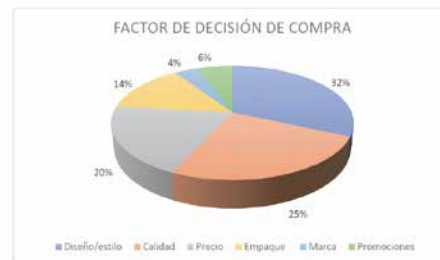


Figura 4. Factor de decisión de compra.

Las características diseño y estilo conforman un factor decisivo para los encuestados con el 32%. Esto indica que la estética y el diseño son clave en el proceso de decisión de compra, el segundo factor más importante es la calidad con un 25% lo que refleja que los consumidores valoran productos duraderos y funcionales. Aunque el precio

es una preocupación con el 20% no es una prioridad. En cuanto al empaque, promociones y la marca tienen menos importancia entre los usuarios con el 24%.

2. Mencione cuál es el canal de compra que prefiere (Figura 5).



Figura 5. Canal donde realiza la compra.

De los canales de compra que prefieren los usuarios para adquirir los productos, es el canal físico el más popular con un 56%, este canal les brinda seguridad, interacción y experiencia emocional con las prendas que existen en las tiendas. Aunque algunos consumidores prefieren la combinación de ambos canales, el físico como virtual con el 30%, este segmento compra según las necesidades y circunstancias de cada consumidor. El canal con menor preferencia es el virtual con el 14%, lo que indica que la compra digital aún no es el principal medio para la mayoría de los clientes, aunque es una opción viable.

3. ¿Considera usted que el envoltorio del producto es muy importante en su experiencia de compra? ¿Por qué? (Figura 6).



Figura 6. Importancia del empaque en la experiencia de compra.

La mayoría de la población encuestada, con un 76%, respondió que "sí" es importante el empaque en la experiencia de usuario. Mientras que un 24% respondió que "no" le es importante. Esto indica una clara inclinación positiva hacia la pregunta planteada, con una aceptación o preferencia predominante entre los encuestados.

4. ¿Importancia del empaque ecológico? (Figura 7).



Figura 7. Importancia del empaque ecológico.

El empaque ecológico el 36% lo califica como muy importante, representando la categoría más alta y reforzando la percepción de relevancia general. Seguido del 31% lo consideran importante. Esto refleja un alto grado de prioridad para casi un tercio de los participantes. El 24% lo ven como algo importante, indicando un interés moderado. En este segmento, solo un 9% lo considera poco importante y apenas un 1% como no es importante, lo que refiere que la irrelevancia es prácticamente insignificante. En general, el 91% de las respuestas se inclinan hacia considerar el tema importante, evidenciando un consenso fuerte sobre su relevancia.

5. ¿Cómo le gustaría recibir su compra? Elija una opción (Figura 8).



Figura 8. ¿Cómo le gustaría recibir su compra?

La preferencia de los consumidores respecto a los empaques indica que la bolsa de papel es la opción más popular, con un 53% de relevancia, lo que demuestra una inclinación significativa hacia empaques prácticos y posiblemente sostenibles. La caja de cartón ocupa el segundo lugar con un 36%, mostrando que una parte importante de los consumidores valora esta opción, probablemente por su resistencia o apariencia más formal. La cinta de papel, con solo un 11% de preferencia, es la opción menos popular, donde probablemente no cumple con las expectativas o

necesidades de la mayoría de los consumidores. En general, más del 89% de los encuestados optan por materiales basados en papel, lo que podría reflejar una creciente conciencia ambiental y preferencia por empaques sostenibles.

6. Mencione las marcas donde compra ropa (Figura 9).



Figura 9. Preferencias de consumo de moda urbana.

El gráfico ilustra la distribución de preferencias de los usuarios respecto a las tiendas donde realizan la compra de prendas. Se observa una amplia variedad de marcas como opciones, lo que indica un mercado competitivo y diversificado. Las marcas más reconocidas como Moon Rise, Zara, Forever 21, y H&M parecen captar una mayor proporción del interés, reflejando una inclinación de los consumidores hacia cadenas con reputación global. Sin embargo, la presencia de otras marcas más pequeñas o locales sugiere una fragmentación del mercado, donde nichos específicos buscan ofertas distintas en términos de estilo, precio y experiencia de compra.

Este análisis destaca que las preferencias de los consumidores no están homogéneamente concentradas, evidenciando oportunidades para marcas emergentes como Moon Rise. Enfocarse en atributos como la sostenibilidad, la exclusividad o la innovación puede ser clave para diferenciarse y atraer a un público más consciente.



Figura 10. Porcentaje comparativo de experiencia de usuario.

La mayoría de la población encuestada, con un 76%, respondió que “sí” es importante el empaque en la experiencia de usuario. Mientras que un 24% respondió que “no” les resulta importante. Esto indica una clara inclinación positiva hacia la pregunta planteada, con una aceptación o preferencia predominante entre los encuestados (Figura 10).

En conclusión:

- 63% de los encuestados fueron mujeres, 55% con educación universitaria.
- 91% valora el uso de empaques ecológicos.
- 89% prefiere bolsas o cajas de papel.
- 53% se inclina por diseños únicos, más que por precios bajos.

Estas cifras validan la propuesta de Moon Rise: una marca con diseño atractivo, coherencia visual y compromiso ambiental.

4.2 Análisis de resultados del ejercicio de observación no participante

Los ejercicios de observación no participante en tiendas de moda, De Prati, Tomy Hilfiger, Moon Rise y Forever 21 de la ciudad de Guayaquil, dieron como resultado el análisis profundo de los puntos de dolor de los usuarios que ingresaban a cada tienda. Esto conllevó a profundizar las emociones, actitudes y contextos de los individuos, construyendo conocimiento a partir de sus experiencias.

Llegada del Cliente

- Los clientes ingresan a la tienda con entusiasmo, motivados principalmente por promociones vistas en redes sociales.
- Muchos llegan portando mochilas u otros objetos personales, sin contar con un lugar adecuado donde dejarlos, lo que genera incomodidad.

Orientación dentro de la Tienda

- No se observan elementos de señalética claros que indiquen la ubicación de los vestidores, ni un sistema visual para identificar tallas o localizar sectores específicos de promociones y ofertas. Esto dificulta la navegación dentro de la tienda y genera confusión entre los clientes.

Búsqueda de Productos

- Los clientes seleccionan modelos de camisas y preguntan al personal si está disponible la talla que buscan. Sin embargo, un momento de fricción frecuente ocurre cuando la prenda específica que motivó su visita no está disponible en la talla requerida. Esto genera frustración y puede influir negativamente en la experiencia general del cliente.

Ambiente y Branding

- La tienda tiene algunos elementos alusivos a la luna, en referencia a su marca Moon Rise. Sin embargo, estos son limitados y no están integrados de manera consistente en la decoración ni en la experiencia general del cliente.

- No hay un espacio designado para espera. Esto afecta a los acompañantes, quienes en ocasiones deben esperar fuera de la tienda, lo que disminuye la comodidad.

Proceso de Compra

- Al momento de realizar la compra, el cliente es atendido por el personal, quien pregunta si el pago será en efectivo o con tarjeta de crédito. En caso de optar por crédito, se informa que existe un recargo por el uso de la tarjeta, lo cual podría ser percibido como un inconveniente.
- Una vez finalizada la transacción, el cliente recibe su empaque y es informado por el dueño de la tienda que tiene envío gratuito para su próxima compra, válido durante los siguientes tres meses.

Despedida y Reflexión Final

- Al retirarse, algunos clientes muestran signos de molestia, particularmente porque no había un lugar adecuado donde dejar sus pertenencias, lo que los obligó a colocarlas en el piso
- Las tiendas observadas carecen de señalética clara y espacios cómodos para la experiencia de usuario.
- Moon Rise presentaba problemas en la disposición del espacio y falta de elementos visuales que reforzaran su identidad.

4.3 Análisis de resultados del *Benchmarking*

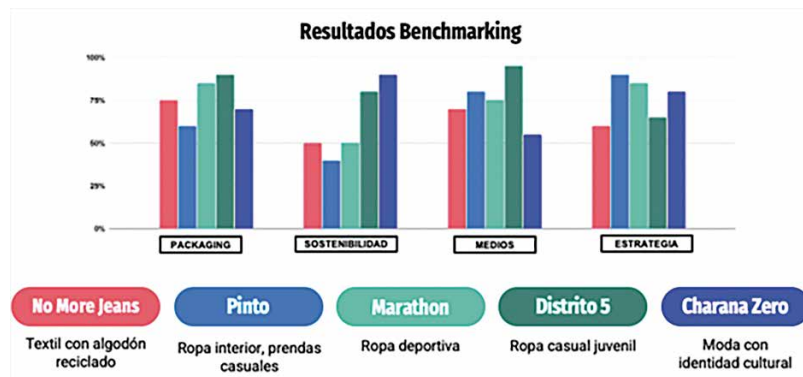


Figura 11. Resultados *Benchmarking*.

Los resultados del *benchmarking* (Figura 11) identificaron patrones y características que puedan ser replicados o mejorados para Moon Rise, para diseñar un sistema producto eco amigable, permitiendo desarrollar soluciones que integren tanto las necesidades del mercado como las estrategias competitivas de las marcas en estudio. A través de esta metodología, se obtuvo realizar mejorar el sistema de empaques con enfoque ecológico migrando estas ideas a diseños más coherente que respondan a los objetivos de Moon Rise, fortaleciendo su posicionamiento y alcance en el mercado frente a otros competidores del mismo segmento.

5. Propuesta

Esta propuesta abarca un rediseño integral para la marca Moon Rise, dada la problemática de esta tienda para posicionarse en el mercado. En este ejemplo, se puede observar cómo se visualiza la tienda actualmente, y luego cómo a través de elementos diferenciadores esta marca mejoró significativamente (Figura 12).



Figura 12. Moodboard local físico de Moon Rise (actual).

Para el desarrollo de este proyecto se planteó una transformación visual y conceptual de la marca Moon Rise que requirió de varias fases (Figura 13).



Figura 13. Fases del diseño de la propuesta.

1. Identidad visual. Se definió el arquetipo de marca, considerando su estilo urbano, contemporáneo y enfoque ecológico e innovador. Se determinó asimismo que encaja en los siguientes arquetipos: creador y explorador, perfecto para su público joven de 20 a 30 años que busca “ser único”. Además, se creó un *buyer persona*: jóvenes

urbanos, conscientes, creativos y amantes de la moda sostenible, como público que persigue la marca. El logotipo se reestructuró con base en su tipografía futurista, conectando con su paleta de colores tonos lunares y azulados para transmitir serenidad y conexión nocturna (Figura 14).



Figura 14. Propuesta de identidad visual *Moon Rise*.

2. Desarrollo de concepto narrativo. “Traza tu huella por el mundo”, diseñado como un eje narrativo que permite construir una conexión emocional entre la marca y sus clientes. La narrativa intangible ayuda a inspirar autenticidad y libertad, mientras que su aplicación tangible, se refleja en sus productos, tienda y comunicación. Este lema captura la esencia de Moon Rise: invitar a su comunidad a expresarse y vivir experiencias únicas (Figura 15).



Figura 15. Propuesta de concepto narrativo.

3. Transformación de espacio físico. Se rediseñó la tienda para ofrecer una experiencia sensorial y coherente con la marca. Propiedades como escaparates minimalistas con maniquíes destacados y *props* en vidrios. Zonas cálidas/frías analizadas para optimizar el *layout* de la tienda y que el recorrido de los clientes sea ordenado y agradable. También se diseñó un fondo espacial y luces de neón reforzando la identidad coherente con la marca (Figura 16).



Figura 16. Propuesta gráfica de la tienda Moon Rise.

4. Desarrollo de sistema producto. En esta fase se amplió el universo de marca generando nuevos productos para clientes: gorras, llaveros, relojes, billeteras y tarjetas de regalo, inspirados en posicionar la marca en cualquier lugar y momento. En este contexto, se visualizó la necesidad latente de desarrollar uniformes para el personal de atención en puntos de venta, logrando pertenencia y exclusividad para Moon Rise. Mientras que, los empaques para productos se diseñaron ecológicamente con materiales reciclados, manteniendo estética y funcionalidad, que evocaron en cilindros reciclados y bolsas de papel (Figura 17).



Figura 17. Desarrollo de sistema producto Moon Rise.

5. Estrategia de *branding*. Se diseñó una estrategia integral de comunicación enfocada en activaciones de marca para Moon Rise, que contenga concursos en redes sociales con premios atractivos como *gift cards* para lograr esta interacción entre la marca y los clientes. Dentro de la planificación de contenido propuesto, se contempló las historias interactivas, publicaciones de productos y UGC (contenido generado por usuarios, esto no conlleva a la fidelización del cliente sino a crear comunidad compartiendo los mismos gustos e intereses y que se sientan identificados con esta marca Moon Rise (Figura 18).



Figura 18. Propuesta de estrategia integral de comunicación.

6. Publicidad digital. La publicidad digital se enfatizó en generar, a través de Instagram, contenido visual atractivo acompañado de campañas pagadas segmentadas. En TikTok la propuesta evoca retos de moda y prácticas sostenibles que Moon Rise realizará a lo largo de su posicionamiento. Mientras que el sitio web está destinado a la optimización del e-commerce para lograr la visualización de productos, así mismo se diseñó un espacio que funciona como blog de marca destacando ciertas problemáticas en las que se enmarca la sostenibilidad en la moda textil (Figura 19).

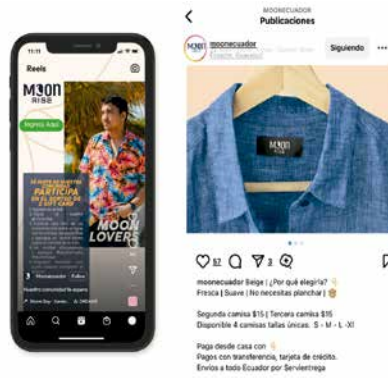


Figura 19. Propuesta de campaña digital en redes sociales.

Para concluir con el análisis de esta propuesta, se puede destacar que la comunicación transmedia de Moon Rise conecta puntos físicos y digitales, fortaleciendo la autenticidad y sostenibilidad. Cada acción, desde empaques reutilizables hasta su plan comunicacional en redes sociales, apoya el compromiso emocional de la marca con

su comunidad joven y urbana. El *branding*, cuando se ejecuta con propósito y sostenibilidad, se convierte en una herramienta poderosa de transformación.

6. Conclusiones

En este estudio se evidenció que las empresas líderes mantienen coherencia entre su identidad de marca y la cadena de valor, siendo un aspecto crucial que fortalece su competitividad. Los elementos visuales, los canales de distribución y la interacción en redes sociales se destacan como pilares fundamentales para construir una experiencia de marca sólida y atractiva.

El análisis del público objetivo permitió identificar los comportamientos y percepciones clave que influyen directamente en las decisiones de compra. Este proceso no solo reveló los factores determinantes en las preferencias del consumidor, sino que también se descubrió una comprensión más profunda sobre el posicionamiento de las marcas en el mercado.

La propuesta planteada para Moon Rise, con base en la creación del sistema producto y estrategias comunicacionales, responden a las necesidades actuales del mercado, donde los consumidores valoran las marcas que alinean sus prácticas sustentables. Además, este enfoque innovador asegura que la experiencia de compra sea memorable, incentivando la fidelidad del cliente y que se espera posicionar a Moon Rise como una marca referente en su sector.

Asimismo, se destaca la importancia de adoptar un enfoque integral de sistema producto para la gestión de la marca Moon Rise, en el que se vinculó de manera estratégica todos los aspectos de comunicación y conexión emocional con los consumidores. El consumidor actual valora la coherencia visual, la sostenibilidad y la narrativa de marca. Por ello, esta experiencia puede servir como modelo replicable para otras microempresas de moda en Ecuador y América Latina.

Referencias bibliográficas

- Buil, I. (2010). Medición del valor de marca desde un enfoque formativo. *Cuadernos de Gestión*, 10, 67-196.
- Correa, J., Ledesma, S., & Peñaherrera, F. (2019). Importancia de la innovación y creatividad en el desarrollo de productos. *Pro Sciences. Revista de Producción, Ciencias e Investigación*, 3 (22), 31-37. <https://doi.org/10.29018/issn.2588-1000vol3iss22.2019pp31-37>
- El Universo (2022). Ecuador Reciclaje Una planta de reciclaje da "segunda vida" a plásticos y cartones; se usan para fabricar nuevos productos. Web *El Universo*. Rescatado de: <https://www.eluniverso.com/noticias/ecuador/una-planta-de-reciclaje-da-segunda-vida-a-plasticos-y-cartones-se-usan-para-fabricar-nuevos-productos-nota/>
- Gomez, C. (2015). *Diseño y técnicas de packaging*. Trabajo fin de Grado. Universidad de Valladolid.
- Hoyos, R. (2016). *Branding, el arte de marcar corazones*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Mahecha, N., & Boada, A. (2020). Modelo metodológico de diseño de sistemas producto-servicio (M.M.SPS) en el contexto empresarial colombiano : una investigación desde el diseño. *Kepes*, 17 (21), 459-492. <https://doi.org/10.17151/kepes.2020.17.21.16>
- Malaver, F., & Vargas, M. (2013). Formas de innovar y sus implicaciones de política: lecciones de una experiencia. *Cuadernos de Economía*, 32 (60), 537-570
- Parrales, M., & Solorzano, J. (2021). Branding: posicionamiento de marca en el mercado ecuatoriano. *Revista Espacios*, 42 (12), 27-39.
- S/a. (2024). El auge de las marcas que apuestan por la sostenibilidad fabricando productos con materiales reciclados. Web PuroMarketing. Rescatado de: <https://www.puromarketing.com/171/213412/auge-marcas-apuestan-sostenibilidad-fabricando-productos-materiales-reciclados>
- Sterman, A. (2013). *Cómo crear marcas que funcionen*. Bogotá: Ediciones de la U.
- Vistazo (2019). ¿Cuáles son las marcas de mayor recordación para los ecuatorianos? Web Vistazo. Rescatado de: <https://www.vistazo.com/actualidad/nacional/cuales-son-las-marcas-de-mayor-recordacion-para-los-ecuatorianos-ABV1145476>
- Walker, O. C. et al. (2002). *Marketing Strategy. A Decision-Focused Approach*. New York: McGraw-Hill/Irwin.

Reseña curricular

Katty Pamela Sánchez Guamán posee una formación en Marketing y Negociación, graduada por la Universidad de Guayaquil. Además, cuenta con un posgrado como Magister en Diseño y Gestión de Marca otorgado por la Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil. Ha participado en proyectos vinculados al rediseño integral y posicionamiento de marcas. Actualmente es una profesional versátil que se adapta a las demandas digitales.



Imagen: Francisco Velásquez

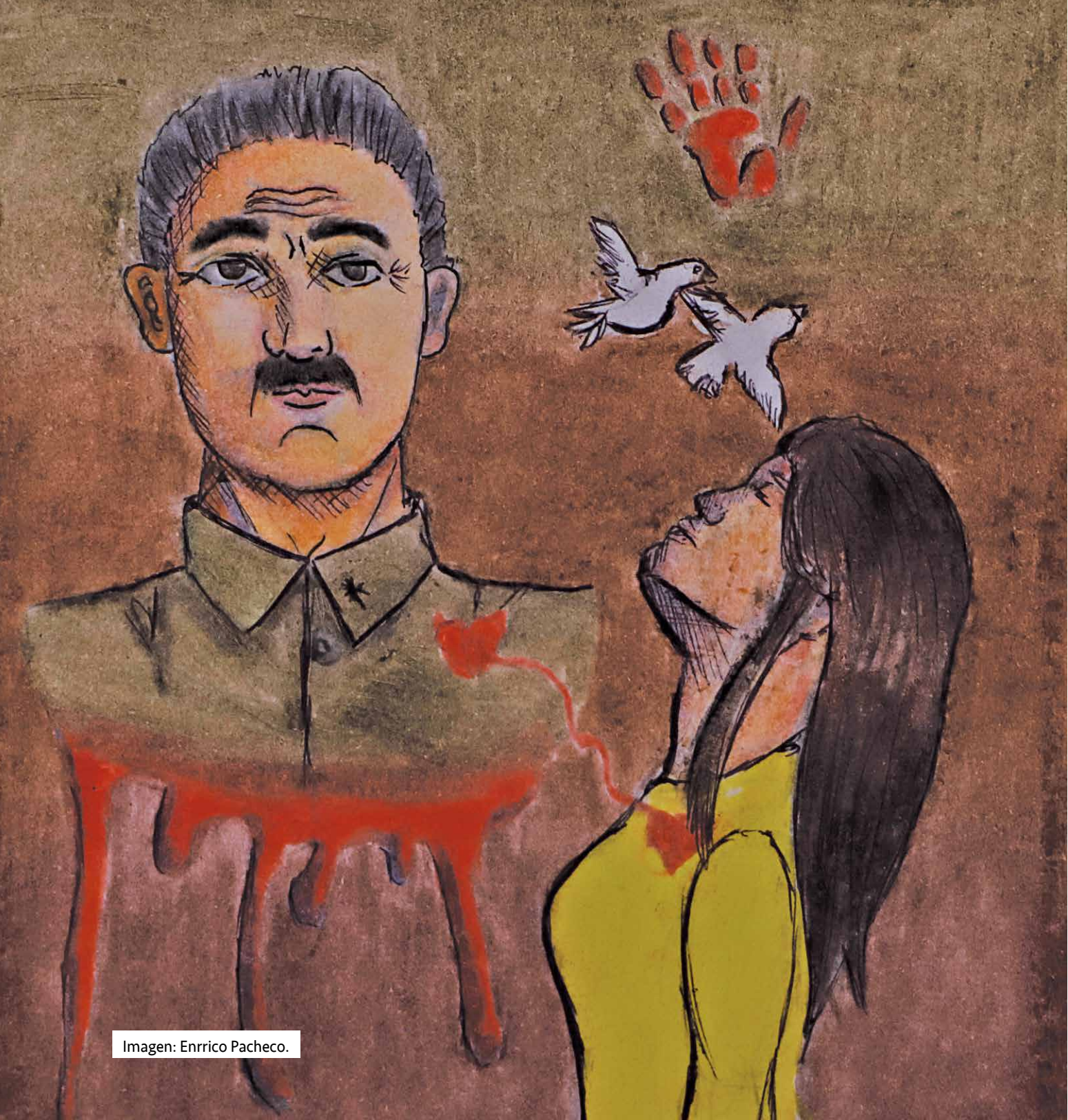


Imagen: Enrico Pacheco.

Ancestros criminales. Las memorias familiares de dos nietas de franquistas en las novelas *Entre hienas y Dicen*.

Criminal ancestors. The Family Memories of Two Granddaughters of Francoists in the Novels *Entre hienas and Dicen*.

Resumen:

Se analizarán dos obras literarias aplicando el concepto de "sujeto implicado" que Michael Rothberg ha desarrollado en su libro *Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, explicando cómo los descendientes están conectados con el pasado de sus abuelos, así como éstos transforman la violencia que perpetraron en una obra literaria debido a la responsabilidad moral que sienten. Los escritores pueden verse afectados por sus emociones y sentimientos de lealtad a la familia o, por el contrario, se produce un acto de desafiación y desobediencia. *Entre hienas* (2018) de Loreto Urraca y *Dicen* (2015) de Susana Sánchez Arins son dos ejemplos de desafiación y desobediencia familiar de las historias de perpetradores durante el régimen franquista. En ambos casos, las escritoras, como "sujetos implicados", sienten la responsabilidad moral de reconocer la historia de violencia que perpetraron sus antepasados y empatizar con las víctimas, plasmando la perpetración en una novela.

Palabras clave: Franquismo, giro victimario, perpetrador, responsabilidad moral, sujeto implicado.

Sumario: 1. Introducción. 2. El concepto de "posmemoria" y el concepto de "sujeto implicado". 2.1. *Entre Hienas* (2018) de Loreto Urraca. 2.2. *Dicen* (2015) de Susana Sánchez Arins. 2.3. Historias desobedientes. 3. Conclusión.

Cómo citar: Sánchez Laguna, M. A. (2025). Ancestros criminales. Las memorias familiares de dos nietas de franquistas en las novelas *Entre hienas y Dicen*. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 225-237. <https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.m1

Abstract:

Two literary works will be analyzed by applying the concept of "implied subject" developed by Michael Rothberg in his book *Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. It explains how descendants are connected to the past of their grandparents and how they transform the violence they perpetrated into a literary work due to the moral responsibility they feel. Writers may be affected by their emotions and feelings of family loyalty, or, on the contrary, an act of disaffiliation and family disobedience may occur. *Entre hienas* (2018) by Loreto Urraca and *Dicen* (2015) by Susana Sánchez Arins are two examples of disaffiliation and family disobedience concerning the stories of perpetrators during the Francoist regime. In both cases, the writers, as "implied subjects," feel a moral responsibility to acknowledge the history of violence perpetrated by their ancestors and empathize with the victims, representing the perpetration in a novel.

Keywords: Francoism, victimizing turn, victimizer, perpetrator, moral responsibility, subject involved.

M. Ángeles Sánchez Laguna

Universidad de Alcalá

Madrid, España

mariasanch@gmx.net

<https://orcid.org/0000-0002-1339-0170>

Enviado: 9/1/2025

Aceptado: 5/3/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Tanto la novela *Entre hienas* (2018) de Loreto Urraca, como *Dicen* (2015) de Susana Sánchez Arins, son dos ejemplos claros del interés que tienen algunos descendientes de perpetradores en reconocer y visibilizar la implicación de sus familiares en actos de violencia política cometidos durante los períodos dictatoriales como, por ejemplo, el franquismo en España (Amann et al., 2020; Ros Ferrer, 2020; Becerra Mayor, 2015).

Entre hienas (2018) narra la historia de Pedro Urraca Rendueles, un policía franquista enviado a París y colaborador de la Gestapo. Como doble agente, cumplió meticulosamente su misión de perseguir tanto a los republicanos españoles exiliados en Francia como a los miembros de la resistencia francesa durante la ocupación nazi. Décadas después, su nieta, Loreto Urraca, al descubrir los crímenes cometidos por su abuelo, emprende una exhaustiva investigación para exponerlos en esta novela. A través de la escritura, busca transformar su vergüenza en una catarsis personal y hallar una forma de reconciliación con las víctimas. Por otra parte, la novela *Dicen* (2015) es la historia familiar de la autora, Susana Sánchez Arins, marcada por la represión franquista. La intensidad del relato surge de las huellas que deja la violencia sufrida, especialmente cuando el perpetrador es un miembro de la propia familia, su tío abuelo, y como éste ejercía esa violencia no solo fuera del hogar, sino también dentro de él pero que nunca llegó a verbalizarse. La narración adopta la forma de un relato breve para romper ese silencio, por lo que abarca distintas épocas, desde el pasado hasta el presente, fusionando varios géneros literarios. Predomina la poesía, utilizada como un símbolo de justicia poética para las víctimas de la violencia franquista, cuyos verdugos nunca pagaron por sus crímenes.

En este artículo, las mencionadas obras van a ser estudiadas desde el concepto de “sujeto implicado” que Michael Rothberg desarrolló en su interesante ensayo *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators* (2019), en la que afirma que los descendientes son la conexión que mantiene el vínculo entre el presente y el pasado, siendo así que se sienten implicados en la historia de perpetración que han heredado. “The concept of legacy, inheritance, and descent seem to promise direct lines of connection between past and present” (Rothberg, 2019, 64). Es decir, el concepto de legado, herencia y descendencia promete establecer líneas directas de conexión entre el pasado y el presente.

Cuando el legado familiar heredado es el legado de un perpetrador, esa herencia puede resultar incómoda y llevarse como una carga. Obviamente, ser descendiente de un perpetrador no te convierte en un perpetrador. Sin embargo, los descendientes se sienten implicados indirectamente al ser conscientes del pasado histórico y sus consecuencias en el presente, por lo que se comienza un proceso en el que la memoria de aquellos acontecimientos se vuelve multidireccional, estableciendo un diálogo con otros que crea lazos de solidaridad al desvelarse la perpetración y reconociéndola:

Multidirectional memory describes the way collective memories emerge in dialogue with each other and with the conditions of the present; such dialogue can create solidarity even as it reveals implication. [...], the framework of implication de-

moralizes politics and encourages affinities between those are positioned as victims and those who have inherited and benefited from privileged positions (Rothberg, 2019, 20-21)¹

Para elaborar esta memoria multidireccional, las autoras han optado en la trama de sus novelas por diferentes modos de narración. En el caso de *Entre hienas*, varía del narrador omnisciente, que conoce todos los detalles de la historia, al narrador en segunda persona cuando utiliza el modo epistolar para hablar con su abuelo. Mientras que en la obra *Dicen* la narración varía entre el monólogo interior (con reflexiones de la propia autora), el narrador testigo que conoce bien los hechos acaecidos y el narrador en primera persona, para los capítulos en los que la misma autora es la protagonista y abre un diálogo con el descendiente de una víctima del franquismo. De esta manera, las autoras crean la distancia suficiente para poder describir cómo se produjo la historia de la perpetración con detalle, en el que el protagonista fue su propio abuelo.

Por otra parte, para poder desarrollar la narración de sus historias familiares tanto Loreto Urraca en *Entre hienas* como Susana Sánchez Arins en *Dicen* se servirán de dos estrategias: la desobediencia, es decir, el relato contestatario que va en dirección contraria al discurso de la familia. y la desafiación familiar.

2. El concepto de “posmemoria” y el concepto de “sujeto implicado”

Según el concepto de “posmemoria” de Marianne Hirsch (1997), los descendientes de un pasado traumático transforman esas historias heredadas de sus familiares en un producto cultural. Hirsch analiza la obra *Maus* (1986), del autor Art Spiegelman, cuya familia judía consiguió huir del nazismo y establecerse en los Estados Unidos. *Maus* es una fábula en forma de cómic en la que los ratones están en un campo de concentración vigilado por gatos, generando un paralelismo similar a lo que ocurrió durante el nazismo, donde los ratones representan a los judíos y los gatos a los nazis. El texto y las imágenes manifiestan claramente la transmisión de los traumas de la primera generación, que vivió la violencia, a la segunda que no los experimentó directamente. Esta investigadora acuñó el término de posmemoria en sus estudios sobre el Holocausto y fue aplicado para autores, como Art Spiegelman, de segunda generación que no experimentaron esa violencia en primera persona, sino que la heredaron a través de imágenes, fotografías, historias contadas, ya sea de forma escrita o de forma oral. En ese sentido, Hirsch utiliza el término “posmemoria” para historias de victimización (Hirsch, 2021a).

Aplicar el concepto de “posmemoria” para obras culturales sobre la Guerra Civil española o el franquismo fue criticado por el hispanista Sebastiaan Faber (2015), porque entendía que este término no se puede aplicar a narraciones sobre víctimas del franquismo, ya que no fueron persecuciones por motivos étnicos, sino políticos y es, precisamente, esta dimensión política la que no se da en el concepto de posmemoria de Hirsch. En ese sentido, Sebastiaan Faber prefiere hablar de acto filiativo o afiliativo, en lugar de posmemoria. Sin embargo, Hirsch explica en su obra *Marcos*

¹ “La memoria multidireccional describe la forma en que las memorias colectivas emergen en diálogo entre sí y con las condiciones del presente; dicho diálogo puede generar solidaridad incluso mientras revela implicaciones. [...], el marco de la implicación desmoraliza la política y fomenta afinidades entre aquellos que se encuentran posicionados como víctimas y aquellos que han heredado y se han beneficiado de posiciones privilegiadas” (traducción propia).

familiares, fotografía, narrativa y posmemoria (2021b) que el concepto de posmemoria no se puede reducir solamente para ser aplicado a obras sobre el Holocausto:

El Holocausto, ni cualquier otra catástrofe colectiva puede servir como un caso conceptual límite en la discusión del trauma histórico, la memoria y el olvido. La memoria de los genocidios armenios, camboyanos y de las víctimas de Ruanda, las historias de la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo, la expropiación de las vidas de los indígenas de todo el mundo, la violencia masiva de la guerra, el terror y las dictaduras autoritarias: todos estos se transmiten de generación en generación por vías similares o relacionadas (2021, 13).

En cualquier caso, la transmisión de la memoria familiar de la que nos habla Marianne Hirsch y Sebastiaan Faber es la memoria de aquellos que sufrieron experiencias de violencia, por consiguiente se trata de la transmisión de la memoria de las víctimas. Mientras que en estas dos obras literarias que estamos analizando, *Entre hienas* y *Dicen*, se trata de la transmisión de la memoria de los perpetradores, cuyas autoras transforman ese acontecimiento de violencia en un producto cultural, como ocurre con las obras de posmemoria, pero en esta ocasión las autoras tienen que desafiliarse de ese familiar o de parte de la familia y romper con su relato, generando así un discurso contestatario.

Desde este punto de vista, el concepto de “sujeto implicado” de Michael Rothberg explicaría mejor la perspectiva del “giro victimario” que tienen estas novelas, donde se plantea la historia de los perpetradores, pero presentada por unas descendientes que sienten la responsabilidad de responder por los sucesos que les imputan a sus antepasados, reconociendo la injusticia histórica que perpetraron para poder dotarse de un espacio moral con el que dar sentido a sus vidas. Rothberg lo explica de la siguiente manera en la obra a la que ya nos hemos referido:

In situation of historical injustice and diachronic implication such as slavery or genocide, the initial victims are no longer alive and are thus a priori denied a voice in adjudicating the injustice they suffered. [...] Recognizing this abnormality has a positive side. [...] In our case, that means taking seriously claims about the need to redress the injustices of the past that continue to resonate in the present even when the original protagonist of the history are no longer around. [...] The question of redress involves determining the relation between differently situated groups -between those who have inherited or been otherwise denigrated by histories of victimization (postmemory generations) and those who have inherited or otherwise benefited from histories of perpetration (implicated subject) (Rothberg, 2019, 82-83)².

Tanto Loreto Urraca como Susana Sánchez Arins son conscientes del pasado histórico; son conscientes de que cargan con un pasado de perpetración que las incomoda, e incluso lo identifican como un lastre, en palabras de Loreto Urraca en *Entre hienas*, por lo que sienten la responsabilidad moral de transformar la injusticia pasada, reconociéndola en una novela como un hecho injusto que no debió ocurrir y caracterizar así al perpetrador, su abuelo. Este acto les lleva a volverse hacia las víctimas y a solidarizarse con ellas.

2 “En situaciones de injusticia histórica e implicaciones diacrónicas como la esclavitud o el genocidio, las víctimas iniciales ya no están vivas y, por lo tanto, se les niega a priori la voz para juzgar la injusticia que sufrieron. [...] Reconocer esta anomalía tiene un lado positivo. [...] En nuestro caso, eso significa tomar en serio las reivindicaciones sobre la necesidad de corregir las injusticias del pasado que siguen resonando en el presente, incluso cuando los protagonistas originales de la historia ya no están. [...] La cuestión de la reparación implica determinar la relación entre grupos situados de manera diferente: entre aquellos que han heredado o han sido de alguna manera denigrados por historias de victimización (generaciones de posmemoria) y aquellos que han heredado o se han beneficiado de historias de perpetración (sujetos implicados)” (traducción propia).

2.1 *Entre Hienas* (2018) de Loreto Urraca

En el caso de la obra *Entre Hienas*, Loreto Urraca manifiesta claramente que no siente ninguna complicidad hacia su abuelo, por el contrario le mueve una profunda responsabilidad ética y moral hacia sus víctimas. En primer lugar, la autora que descubre por azar el pasado de una parte de su familia por un artículo publicado en el periódico *El País* y titulado “El cazador de rojos”, decide empezar la novela escribiéndole una carta a su abuelo paterno, en la que le explica las razones por las cuales se desafía de él, así como el sentimiento de vergüenza que le provoca conocer su implicación en el régimen franquista y nazi.

Como ya se había señalado, la autora necesita crear una distancia moral entre los hechos de su abuelo y ella, dejando claro su desaprobación. La forma epistolar con la que empieza la novela le sirve, precisamente, para crear esa distancia necesaria con su abuelo franquista y poder caracterizar al perpetrador en su contexto histórico (Urraca, 2018, 11):

Querido Pedro:

Poco antes de morir quisiste dictarme tus memorias. Insistías en mostrarme tus recuerdos y yo profecía en mostrarte mi desprecio. [...]. Habías aparecido en mi vida de forma intempestiva, perturbando mi juventud y querías atraparme en tu mundo. La palabra «memoria» me remitía a mis traumas infantiles y yo quería huir hacia el futuro. No quería conocer tu pasado, porque vislumbraba algo turbio. Temía que tu sombra me alcanzara. Habías sido un funcionario de un régimen que ya no existía, pero al que aún se temía. La transición impuso un pacto de silencio que os cubrió de impunidad, y el olvido colectivo os libró de la obligación moral de pedir perdón.

Esta narración en segunda persona por parte de Loreto Urraca ya predice que la historia de su abuelo va a ir en dirección contraria a lo que él hubiera deseado. Es decir, que la nieta no asume el relato familiar, sino que siente la obligación moral de dar justicia a las víctimas del franquismo. De esa manera su historia se convertirá en una historia contestaria de desobediencia hacia su familia paterna.

El contexto histórico de la novela son los primeros años del franquismo, en los que la historia familiar transcurre en Francia, donde su abuelo, Pedro Urraca, había sido doble espía, trabajando tanto para la policía franquista persiguiendo a los republicanos españoles huidos a este país, como arrestando a miembros de la resistencia francesa en colaboración con la Gestapo y cuyo nombre en clave era Unamuno.

Por ejemplo, Loreto Urraca descubre que su abuelo fue el responsable de la detención en suelo francés del presidente de la Generalitat, Lluís Companys, y quien lo repatrió personalmente a España, donde fue juzgado y condenado a muerte por el régimen franquista, como muestran las imágenes de la Figura 1.

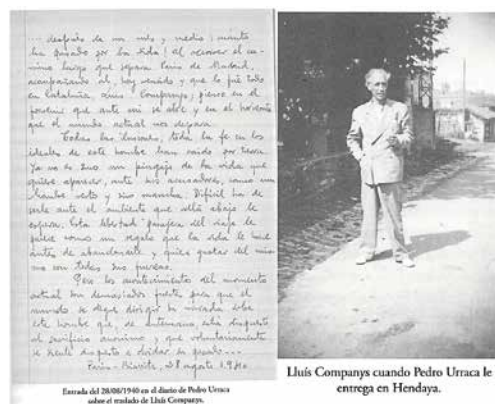


Figura 1. Las imágenes fueron tomadas por el mismo Urraca y recopiladas por su nieta para su novela *Entre hienas*.

En la novela, también atribuye a su abuelo la participación en la deportación de la pintora judía Antoinette Sachs, lo que tuvo como consecuencia que la justicia francesa le condenara a muerte en 1958 por colaboracionista con los nazis. A continuación, se presenta a la artista trabajando en su estudio de pintura en Francia, anotaciones de su diario haciendo referencia a Urraca, así como la carta que recibió en uno de sus domicilios de la Gestapo (Figura 2).

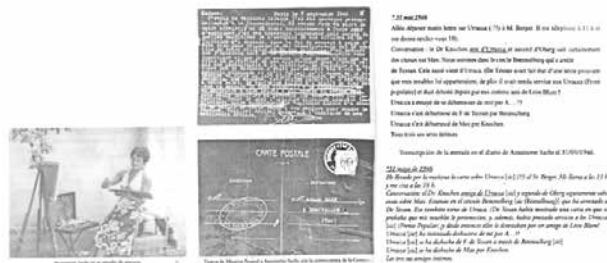


Figura 2. Las imágenes son algunos de los documentos que aparecen en la novela *Entre hienas*, recopiladas por la autora para su obra.

Pedro Urraca nunca cumplió tal condena; huyó a Bélgica y estuvo amparado por el régimen franquista. Cuando llegó la democracia, los primeros gobiernos lo mantuvieron en su puesto en la embajada española en Bélgica hasta su jubilación. En España nunca fue juzgado.

Ya que los acontecimientos narrados se desenvuelven en la Francia ocupada, pero algunos episodios de vida acaecen en España, la narración mantiene un hilo conductor polifónico con personajes que van desde exiliados españoles perseguidos por la policía franquista y la Guardia Civil, resistentes franceses, hasta judíos en suelo francés intentando no ser descubiertos por la Gestapo. Las relaciones que establecen unos con otros quedan claramente

explicadas con cartas, fotografías y cuadernos de los protagonistas que han sido minuciosamente estudiados por la autora, que se dirigió a los diferentes archivos y documentos familiares para relatar la historia y contextualizar los hechos narrados con una importante base científica.

En segundo lugar, el concepto de “sujeto implicado” de Michael Rothberg sugiere que es precisamente esta noción de legado, herencia y descendencia la que establece la conexión directa entre el pasado y el presente (Rothberg, 2019, 63-64), es decir, entre el abuelo y la nieta como ya se ha mencionado. Loreto Urraca decide escribir esta novela porque es consciente del legado familiar, y quiere afrontarlo desde una perspectiva ética al reconocer al perpetrador en la figura de su abuelo paterno. Sin embargo, con este compromiso moral de reconocer y exponer la perpetración de su familiar la autora no sólo desea transformar la injusticia estructural pasada, solidarizándose con las víctimas (Rothberg, 2019, 50), sino también desligarse de la carga que le produce ser la descendiente de un perpetrador:

Asumí que el estigma de tu lacra me acompañaría para siempre y sentí la necesidad de saber, [...] Desterrando tu pasado te pongo en evidencia y expongo la magnitud de vuestros estragos. [...] Mientras busco más datos para recomponer tu verdadera historia, intento recuperar del olvido a vuestras víctimas para así liberarme del lastre de tu infamia y poder seguir viviendo con dignidad (Urraca, 2018, 12-13).

Por tanto, la escritura se convierte en una especie de catarsis para la autora, que logra establecer una memoria con múltiples perspectivas, y multidireccional, en la que se pone de manifiesto las acciones de su abuelo y el desamparo de sus víctimas. Loreto Urraca plasma en un producto cultural el lastre familiar del que quiere deshacerse para poder seguir su vida “con dignidad”, empleando sus propias palabras. Para ello, la novela se convierte en una valiosa herramienta que proporciona a las víctimas el lugar que necesitan para que sea conocida y entendida la injusticia vivida.

Finalmente, la autora es consciente de la importancia del contexto histórico y quiere dotar a la narración de una sólida base científica. Por eso se sirve de archivos, cartas, fotografías, diarios y documentos que ayuden a enmarcar los hechos, de tal manera que podamos comprenderlos en el presente, con la esperanza de proyectar un futuro en el que se apliquen mecanismos sociales de no repetición.

En las imágenes abajo expuestas encontramos fotografías que la autora muestra en su novela, de su abuelo Urraca en París, que ejemplifican la vida de lujo que llevaba junto a su mujer en plena Segunda Guerra Mundial y posguerra española, cuando trabajaba también para la Gestapo (Figura 3).



Figura 3. El matrimonio Urraca con un amigo en París, y su ficha como agente de la Gestapo.

En definitiva, lo que el filósofo español Reyes Mate denominó "deber de memoria" (2016), consiste no sólo en acordarse de la violencia que sufrieron las víctimas, sino en repensar los conceptos fuertes de la convivencia. En ese sentido, analizar esta obra bajo el prisma del concepto "sujeto implicado", planteado por Michael Rothberg, puede ser muy eficaz para el estudio de obras culturales como éstas que tratan las historias de victimarios, y que han sido escritas por sus descendientes. En ellas se reconoce la injusticia de aquellos actos, aunque para ello los descendientes tengan que desafiliarse de su familia y desobedecer el relato familiar. El acto de reconocimiento del suceso por parte del descendiente del perpetrador se convierte en un acto reparador para sus víctimas.

2.2 Dicen (2015) de Susana Sánchez Arins

Esta novela es la más experimental de las dos aquí presentadas. Está narrada en secuencias y con elementos poéticos, pero también tiene una gran influencia de la tragedia clásica griega, en la que uno de los personajes es un coro que, como en toda tragedia griega, tiene un carácter colectivo que le permite expresar los sentimientos de la comunidad y de parte de la familia, que también sufrió la violencia del tío abuelo falangista.

La historia viene desvelada por un narrador testigo que conoce bien los hechos, hablando en tercera persona con momentos de monólogo interior, en los que se desvelan los pensamientos de la escritora cuando refiere la violencia practicada por su tío abuelo. Violencia no sólo dirigida contra cierta parte de la población de su municipio gallego, sino también contra miembros de su propia familia. Así lo expresa el coro en diversas partes de la obra: "Si fue así de malo con el padre, como sería con los de fuera..." (Sánchez Arins, 2015, 33). También cuando el coro se refiere a ambos padres: "Si fue así de malo con la madre y el padre, como sería con los de fuera..." (49). Y de la siguiente manera se expresa el coro mencionando la violencia del tío abuelo sobre sus hermanos: "Si fue así de malo con los hermanos, como sería con los de fuera..." (59). Al igual que se corea en la obra: "Si fue así de malo con su cuñado, como sería con los de fuera..." (67). También contra su propia hermana, la abuela de la escritora, ejerció violencia el tío abuelo: "Si fue así de malo con su hermana, como sería con los de fuera..." (105).

La obra es una historia familiar atravesada por la represión franquista. Susana Sánchez Arins da voz a todos los silencios que imperaron en su familia, pero también a los silencios que existieron en otras muchas familias españolas durante la dictadura.

Además, en esta autora se da la paradoja de que no sólo es descendiente de un familiar que ha formado parte del mecanismo de violencia franquista, sino también que el perpetrador ha ejercido represión y violencia sobre parte de su propia familia. Por tanto, es descendiente de un perpetrador pero también descendiente de víctimas. La figura del coro en la obra cumple precisamente con esta función, la de explicar esta dualidad.

Desde la perspectiva de ser descendiente de un perpetrador, la autora se siente "sujeto implicado". Por ejemplo, en el capítulo titulado "Cuarto de la Eso", en el que Sánchez Arins se convierte en narradora en primera persona, tomando protagonismo, haciendo de ella misma como profesora de secundaria y explicando a uno de sus alumnos que, posiblemente, el que haya asesinado al tío abuelo del alumno y después enterrado en la fosa común, en la que la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica está trabajando, sea su tío abuelo Manuel, famoso represor falangista: "El tío Manuel, que era hermano de mi abuela Gloria, además de hermano, era también falangista, y tenía

fama de gran represor en el Salnés. Quien sabe, Pablo, pero puede que fuese él uno de los que mató a tu tío abuelo” (Sánchez Arins, 2015, 154-155).

De esta manera, la protagonista del capítulo se abre a establecer un diálogo con un descendiente de una víctima y le reconoce la perpetración, empatizando con él. Al mismo tiempo, es consciente de que la historia que está narrando podría ser una historia contestaria, y que parte de su familia la contaría de otra forma. “¿Qué pensará mi padre si lee todo esto? Y Yoya y Teresa, ¿qué pensarán? No temo que les parezca mal que yo narre estas historias de familia. Sé que Teresa revisaría la mayoría de cosas, indicando que en realidad no pasó así, y contaría cualquier cosa diferente que después rectificaría Yoya” (Sánchez Arins, 2015, 63).

La intención de la autora de *Dicen* está también en buscar una cierta justicia poética, al pretender exponer aquellas injusticias históricas que se callaron o se borraron para ser olvidadas, así como caracterizar a los represores en su rol de perpetrador, ya que nunca fueron juzgados por lo que hicieron. Al igual que Loreto Urraca, Susana Sánchez Arins se siente un “sujeto implicado”, por el hecho de ser descendiente de un perpetrador. Reconoce en el presente los hechos acaecidos del pasado, y los transforma en un acto de empatía hacia las víctimas. Y, en el caso concreto del texto *Dicen* de Susana Sánchez Arins, dando voz a sus silencios.

2.3 Historias desobedientes

Tanto en Alemania como en Austria ya se conocían casos de descendientes de perpetradores nazis que rechazaban o aceptaban el legado familiar de violencia que heredaban, o bien sentían culpa o responsabilidad histórica. El libro *Der Vater* (1987) de Niklas Frank, hijo de Hans Frank, un criminal nazi, es un ajuste de cuentas con su padre. En Argentina, a mediados del año 2000, también aparecieron dos ejemplos de hijas de descendientes de perpetradores, Rita Vagliati y Mariana Dopazo, que quisieron cambiarse su apellido para desvincularse de la historia de violencia causada por sus padres militares. En concreto, Rita Vagliati afirmaba que “soy la hija de un torturador. Por eso quiero cambiarme de apellido. Quiero terminar con este linaje de muertes, porque no acepto ser la heredera de todo ese horror. Los apellidos son símbolos y el mío es uno muy oscuro, lleno de sangre y de dolor” (Guglielmucci, 2020, 20).

Por su parte, Mariana Dopazo solicitó en 2014 el cambio de apellido, que se le fue concedido ante un juzgado de familia en 2016:

Debiendo verme confrontada en mi historia casi constantemente y no por propia elección al linde y al deslinde que diferentes personas, con ideas contrarias o no a su accionar horroroso y siniestro, pudieran hacer sobre mi persona, como si fuese yo un apéndice de mi padres, y no un sujeto único, autónomo e irreplicable, descentrándome de mi verdadera posición, que es palmariamente contraria a la de ese progenitor y sus acciones [...] Permanentemente cuestionada y habiendo sufrido innumerables dificultades a causa de acarrear el apellido que solicito sera suprimido, resulta su historia repugnante a la suscripta, sinónimo de horror, vergüenza y dolor. No hay ni ha habido nada que nos una, y he decidido con esta solicitud ponerle punto final al gran peso que para mí significa arrastrar un apellido teñido de sangre y horror, ajeno a la constitución de mi persona (Guglielmucci, 2020, 20-21).

Sin embargo, no se habían publicado más casos parecidos en otros países con contextos de violencia de lesa humanidad, hasta que en 2017 se aprueba en Argentina una ley conocida como “Ley del dos por uno”³, por la que un genocida en prisión preventiva puede estar en la cárcel un máximo de dos años, pero si sigue en prisión sin tener juicio, por cada año que permanezca en tal situación sin ser juzgado tiene derecho a una reducción de dos años de la pena que se le impute, disminuyéndola considerablemente. Es entonces cuando hijas e hijos de genocidas deciden impulsar una ley para poder declarar contra sus padres o familiares, y crean el colectivo “Historias desobedientes”, decidiendo ir contra el mandato familiar.

En estos casos es cuando el arte se convierte en una poderosa herramienta para poder desvincularse, tanto familiar como políticamente, contando sus historias en obras de teatro, documentales o trabajos autobiográficos, como por ejemplo *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida* (2021) de Analia Kalinec, hija de Eduardo Emiliano Kalinec, exsubcomisario de la Policía Federal Argentina, conocido como el Doctor K, condenado por aplicación de torturas en los centros clandestinos de reclusión, quien explicó en una entrevista la ruptura del pacto de silencio en su familia:

Yo a mi papá nunca lo había vinculado a la dictadura. Mantenía una relación muy afectuosa. Era un padre muy protector [...]. Cuando mamá me llamó el 31 de agosto del 2005 para darme la noticia [de que estaba preso], no entendía de qué hablaba. Fui a visitarlo a [la cárcel de] Marcos Paz. Tenía una angustia terrible. Me parecía una situación absurda. “¡Este gobierno de zurdos revanchistas!”, decía a tono con lo que circulaba en la familia [...] Ahí arrancó mi historia: la idea de poder pensar que tenía un padre genocida. Primero la negación. “¿Cómo voy a traicionar a este padre?”. Y así hasta el año 2008, cuando se elevó la causa a juicio oral. Algo que según el discurso familiar no iba a pasar nunca porque supuestamente eran todas mentiras. Googleé el nombre de papá. Y leí la causa. Yo tenía el expediente pero nunca lo había leído. Empecé a tomar idea de la magnitud de lo que estaba pasando. Comenzaban los juicios. Leí testimonios. Oí los casos de restitución de nietos. Y fue un camino sin retorno: entendí que me tenía que posicionar frente a esto y me posicioné claramente en contra del horror (Kalinec 2018).

La exposición pública, a través de entrevistas y obras culturales, además de tener mucho impacto en la Argentina, supuso una forma de distanciarse o incluso desvincularse políticamente de sus progenitores, y sirvió de inicio para que el colectivo tuviera mayor visibilidad no sólo en Argentina, sino también en Chile. En este país, una de sus integrantes es Lissette Orozco, cuyo documental *El pacto de Adriana* (2017) generó mucha controversia. Este trabajo visual trata sobre la relación que tiene la autora con su tía, Adriana Rivas, quien trabajó en la policía secreta de Pinochet y hoy está en la cárcel por ser la coautora del secuestro y asesinato de importantes líderes del partido comunista chileno. Sin embargo, el colectivo “Historias desobedientes” no se limita a Argentina y Chile, sino que va creciendo por otros países de América Latina donde se han producido episodios de genocidio o violencia de masas.

En la actualidad, “Historias desobedientes” sigue expandiéndose también por Europa. En España tuvo lugar el primer encuentro en julio de 2022, cuya finalidad era llegar a otros descendientes de perpetradores que quisieran

3 Puede consultarse en <https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2017/05/Sobre-2X1.pdf>

reconocer su historia familiar. En este encuentro participó también Loreto Urraca con su novela *Entre hienas* (2018), alineándose así con otras experiencias de descendientes de perpetradores que entienden que no tienen que heredar la culpa de aquello que realizaron sus antecesores, sino que reconocen los hechos y los exponen en una obra cultural como herramienta para distanciarse y desvincularse políticamente de los crímenes cometidos por sus antepasados.

Después de aquel primer encuentro de 2022 han tenido lugar otros, aumentando a diez las personas que forman parte del colectivo “Historias desobedientes” de España. Sin duda alguna, Loreto Urraca es la que tiene más visibilidad de todos ellos. Ella explica lo siguiente en una entrevista para el periódico *Contexto y Acción* (2024): “Sólo podemos acercarnos a los desobedientes cuando han hablado públicamente”. Atendiendo a este mandato, la decisión de romper con la herencia familiar y hacerlo público depende, exclusivamente, del descendiente del victimario, y no de la víctima.

3. Conclusión

Las obras literarias que hemos comentado en este artículo, *Entre hienas* de Loreto Urraca y *Dicen* de Susana Sánchez Arins, son dos novelas que han sido escritas por autoras que son descendientes de perpetradores franquistas. En ellas plasman su historia familiar, utilizando un discurso contestario, es decir, contrario al mandato familiar. Ambas son conscientes de que ese pasado histórico que han heredado está cargado de violencia y que sus familiares nunca respondieron por ello ante la justicia. Desde ese punto de vista el relato contestario de sus historias se convierte en una especie de justicia poética, donde se da voz a las víctimas y se reconoce la violencia ejercida sobre ellas como ejercicio de reparación. Además, se deshacen de esa carga que les fue impuesta por ser descendientes de perpetradores de violencia política.

Para poder aticular y narrar la trama en las novelas, y caracterizar al abuelo franquista, necesitan crear distancia con el protagonista, por lo que utilizan dos estrategias: la desa filiación familiar y el discurso contestario, lo que les lleva a escribir “historias desobedientes”, alineándose así con los descendientes de perpetradores de otros países en los que ha existido violencia política tales como Argentina y Chile, y que también están escribiendo sus historias familiares contestatarias, ya que consideran la defensa de los derechos humanos algo fundamental para que episodios de violencia y genocidio no se vuelvan a repetir. Loreto Urraca, con su obra *Entre hienas*, es la representante más visible del colectivo “Historias desobedientes” en España.

Asimismo, se han analizado estas dos obras no desde el prisma del concepto de “posmemoria”, por ser éste un concepto principalmente útil para historias de victimización, sino desde el concepto de “sujeto implicado” de Michael Rothberg, por considerarlo más adecuado, al estar pensado para estudiar tanto obras de perpetración como el papel que desempeñan los descendientes de perpetradores en la transmisión de la memoria. Este concepto nos ayuda a comprender con mayor claridad la responsabilidad moral que éstos tienen con el pasado histórico, y que les lleva a reconocer, en los productos culturales que desarrollan, la violencia que sus antepasados ejercieron a sus víctimas, solidarizándose con ellas, lo que deriva en un ejercicio de reparación.

Referencias bibliográficas

- Amann, E., et al. (2020). *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*. Madrid: Iberoamericana.
- Becerra Mayor, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- Faber, S. (2015). Posmemorias españolas. *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 4, 44-51.
- 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.
- Hirsch, M. (2021a). *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem.
- Hirsch, M. (2021b). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo.
- Moreno-Nuño, C. (2019). *Haciendo memoria. Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Nuckols, A. (2020). *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa Española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Ros Ferrer, V. (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición Española en la novela actual*. Madrid: Iberoamericana.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. California: Stanford University Press.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. California: Stanford University Press.
- Rothberg, M. (2021). *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*. Berlin: Metropol.
- Sánchez Arins, S. (2019). *Dicen*. Madrid: Deconatus.
- Sznaider, N. (2022). *Fluchtpunkte der Erinnerung. Über die Gegenwart von Holocaust und Kolonialismus*. Munich: Hanser.
- Urraca, L. (2018). *Entre hienas*. Madrid: Editorial Funambulista.

Artículo de prensa

- Amnistía Internacional (2017). Amnistía Internacional sobre la aplicación del 2x1. Mayo de 2017. Web *Amnistía Internacional*. Rescatado de: <https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2017/05/Sobre-2X1.pdf>
- Gómez L. (2008). El cazador de rojos. Web *El País*. Rescatado de: https://elpais.com/diario/2008/09/28/domingo/1222573955_850215.html
- Kalinec, A. (2018). Convivir con la noción de papá asesino. Web *El cohete a la luna*. Rescatado de: <https://www.elcohetelaluna.com/convivir-la-nocion-papa-genocida/>
- Muñoz-Rojas, R. (2024). Retrato de genocidas. Sus objetivos eran cargos de la República: desde un sindicalista hasta el jefe del Estado. Web *Contexto y Acción*. Rescatado de <https://ctxt.es/es/20240901/Politica/47441/Ritama-Munoz-Rojas-entrevista-Loreto-Urraca-Pedro-Urraca-franquismo.htm>

-Reyes Mate, M. (2016). Memoria histórica y ética de las víctimas. Web *Pensamiento crítico*. Rescatado de: <https://www.pensamientocritico.org/manrey0316.htm>

Reseña curricular

M. Ángeles Sánchez Laguna es doctoranda en la Universidad de Alcalá, España. Realizó estudios de Filología, con la especialidad en Germanística, en la Universidad Complutense de Madrid, con un año de beca Erasmus en la Universidad de Leipzig, Alemania. Posteriormente, permaneció tres años en Leipzig, donde cursó estudios de Posgrado en DaF (Alemán como Lengua Extranjera) en el Instituto Herder de la Universidad de Leipzig, y trabajó como lectora de Lengua y Literatura Castellana en el departamento de Románicas. También trabajó como auxiliar de conversación de español en Heidelberg y en Londres.



En el nombre de las islas: confluencias entre literatura, tecnociencia e historia en *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida.

In the name of the islands: confluences between literature, technoscience and history in Tania Hermida's *The Invention of the Species* (2024).

Resumen:

El artículo analiza la película *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida, explorando su relación con la literatura, la ciencia, la tecnología y la historia en el contexto de las Islas Galápagos. El objetivo central es examinar cómo la cineasta reinterpreta el archipiélago a través de una narrativa audiovisual que combina ficción, autobiografía y referencias intertextuales, creando un nuevo discurso sobre la identidad y la memoria cultural. La película se presenta como una "enciclomedia" que integra saberes diversos, desde la teoría de la evolución hasta la poesía ecuatoriana, utilizando un enfoque lúdico y documental. Se destaca la reutilización de materiales históricos y literarios, así como la importancia de la tecnología y la ciencia en la trama. La conclusión subraya que Hermida reinventa las Galápagos como un espacio audiovisual, contribuyendo a la tradición cinematográfica ecuatoriana y ofreciendo una visión fundacional del archipiélago en el cine.

Palabras claves: Galápagos, Hermida, intertextualidad, ciencia, literatura, tecnociencia, historia.

Abstract:

The article examines Tania Hermida's film *La invención de las especies* (2024), exploring its interplay with literature, science, technology, and history within the context of the Galápagos Islands. The central aim is to analyse how the filmmaker reinterprets the archipelago through an audiovisual narrative that blends fiction, autobiography, and intertextual references, crafting a fresh discourse on identity and cultural memory. The film is presented as a sort of "encyclomedia" that weaves together diverse knowledge, from evolutionary theory to Ecuadorian poetry, employing a playful yet documentary-like approach. The reuse of historical and literary materials is highlighted, alongside the role of technology and science in the storyline. The conclusion underscores Hermida's reinvention of the Galápagos as an audiovisual space, contributing to Ecuadorian cinematic tradition and offering a foundational vision of the archipelago in film.

Keywords: Galápagos, Hermida, intertextuality, science, literature, technoscience, history.

Sumario. 1. Introducción. 2. Entre la autobiografía visual y el mosaico intertextual. 3. El desmoronamiento onomástico y la reutilización de los materiales. 4. Cine, ciencia y tecnología. 5. Conclusión.

Cómo citar: Báez Meza, M. (2025). En el nombre de las islas: confluencias entre literatura, tecnociencia e historia en *La invención de las especies* (2024) de Tania Hermida. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 239-245

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.m2](https://doi.org/10.37785/nw.v9n2.m2)

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior
Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador

mbaez@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-9340-5781>

Enviado: 6/2/2025

Aceptado: 29/5/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Las islas Galápagos constituyen un espacio de representación marcado por las ciencias naturales, la literatura y el turismo ecológico que de alguna manera han idealizado este sitio. Desde que el naturalista británico Charles Darwin publicó en 1859 su estudio sobre la evolución de las especies se le ha dado a este lugar un aire de exotismo, misterio y fascinación. Es a partir de los años ochenta del siglo anterior que las ciencias sociales incursionan en la reflexión sobre este espacio. Sin embargo, persiste la percepción de paraíso tropical o de arca de Noé en el Pacífico. La matriz cultural occidental la ve como un laboratorio de especies en peligro de extinción con una cantidad cada vez mayor de materiales de archivo.

La invención de las especies de la cineasta Tania Hermida (Cuenca, Ecuador, 1968) se inscribe dentro del enorme patrimonio audiovisual galapaguense conformado por un acervo voluminoso, en todo tipo de soportes, y que puede encontrarse en instituciones norteamericanas o en la biblioteca-archivo de la Fundación Charles Darwin que concentra parte de ese registro en un proyecto llamado *Galapagueana* que sigue parámetros establecidos por la UNESCO.

La película de Hermida puede verse como una extensión de esa memoria bibliográfica. Aunque está en clave de ficción cinematográfica las sugestivas imágenes pueden estudiarse como anexos de ese macro archivo sobre las islas constituido por fotos, notas de prensa, canciones, camisetas estampadas, pinturas, llaveros, gorras, mapas, folletos, cuadernos de notas, diarios de viaje, etc. Las imágenes de Hermida rehúyen del formato de *National Geographic* y no caen en el postalismo que es el gran riesgo que se corre con los paisajes paradisíacos. Las imágenes (montadas por Iván Mora Manzano) se suceden como ráfagas: puestas de sol, amaneceres, las olas que besan la arena, las iguanas, tomas aéreas de formaciones rocosas forman parte del álbum propuesto por la cineasta graduada en San Antonio de los Baños.

Estas viñetas pasan a formar parte de los paisajes que Hermida ya nos regaló en sus dos filmes anteriores: el ambiente bucólico de *En el nombre de la hija* y el viaje de la Sierra a la Costa en *Qué tan lejos* (2006). Estas imágenes hermidianas bien podrían ser explicadas a través de la categoría de realismo histórico o realismo documental. Si en el cine de ficción prima la escopofilia (el placer de observar) en el cine de Hermida aflora el concepto de *espitefilia* (categoría de Bill Nichols) que es el placer de conocimiento. (Nichols, 1997, 232) En este sentido, el filme que estamos comentando actúa como una *enciclopedia* de saberes que vienen de la ciencia, la tecnología, la literatura y la historia.

2. Entre la autobiografía visual y el mosaico intertextual

La cinta tiene un fuerte impulso autobiográfico que se evidencia cuando la *voice-over* femenina habla de un viaje hecho en la adolescencia a las islas, acontecimiento que está referido en una nota, firmada por la directora, en el sitio Web de la película:

Visité las Islas Galápagos, por primera vez, cuando tenía dieciséis años. Desde entonces, las imágenes de ese confín volcánico de mi país, donde la mutación, como estrategia de sobrevivencia, es visible en cada criatura, han acompañado mis preguntas sobre el devenir de nuestra especie, ese raro animal que conversa, canta, escribe y mata. Esta nueva película nació de la necesidad, largamente incubada, de darle cuerpo a esas preguntas (Hermida, 2024).

Es así como la directora reescribe el viaje adolescente desde una perspectiva adulta. Hermida, al igual que otros artistas contemporáneos, se vale de imágenes y textos para conformar un nuevo discurso que en este caso específico no es autoficción estrictamente, sino más bien un Yo que se observa desde afuera a través de uno de los personajes de la cinta. En este sentido *La invención de las especies* es también la autobiografía de una lectora como veremos en la cantidad de intertextualidades literarias e históricas que el filme maneja, intertextos que la cineasta consigna de manera clara en una lista que se encuentra en la secuencia de créditos. Quizá el más ingenioso de los juegos intertextuales (aparte de los nombres de los personajes) sea la broma sobre el atalaya de madera al cual suben los personajes para avistar qué embarcaciones llegan. “Godot nunca va a llegar”, dice uno de ellos al que luego conoceremos con el nombre de Harriet.

Todo este mosaico de referencias intertextuales nos permite descorrer el velo de una trama que dialoga con novelas como *Hallado en una grieta* de Jorge Velasco Mackenzie; *Esclavos de Chatham* y *Más allá de las islas* de Alicia Yáñez Cossío; *La isla de los gatos negros* de Gustavo Vásquez Hurtado; *Huellas en el paraíso* de Hugo Hidrovo y *Galápagos, Prisión de Basalto: Terror y lágrimas en la Isla Isabela (1946-1959)* de Paola Rodas Ziadé y Adriana Vivanco Cárdenas; *When Satan came to Eden* de Dore Strauch; *Floreana* de Margaret Wittmer; *Galápagos* de Kurt Vonnegut Jr. y *El pirata del Guayas* de Manuel Bilbao.

Estas referencias nos hablan de una autobiografía de lecturas. Tal como lo propone Philippe Lejeune en su estudio señero, en el pacto autobiográfico debe haber una coincidencia en una misma entidad textual tanto del autor, el narrador y el protagonista (Lejeune, 1991) que en este caso se traduce en la directora-guionista, la *voice over* y el personaje de Isla. Esta vinculación de la *voice-over* con la cineasta se evidencia en la mención que se hace en el filme de *Las Encantadas* (1856) del norteamericano Herman Melville, libro del cual la cineasta cuencana retoma la estructura y el lenguaje lírico. Diez *sketches* que en la película se convierten en siete días (como la creación del mundo), una semana en la que la cámara ausculta el paisaje y su relación dialógica con Carla, la protagonista. Cada día lleva un título poético que da cuenta del proceso intrínseco de la protagonista que acompaña a su padre, un biólogo marino que cuida y cataloga tortugas. Ella está elaborando su duelo (ha perdido a su hermano) sumergiéndose en el paisaje galapaguense, jugando con dos amigos de su edad.

3. El desmoronamiento onomástico y la reutilización de los materiales

Al igual que en *Qué tan lejos* (2006), primer filme de la realizadora cuencana, los nombres están trocados. Carla se hace llamar Isla, de la misma manera que Teresa responderá al nombre de Tristeza en la ópera prima de Hermida. Un chico lugareño le llama la atención sobre el curioso nombre y ella le devuelve la ironía haciéndole notar que él se llama Darwin, como el científico que visitó las islas en 1839. A otro amigo de Carla le llaman Wiki (es hijo de una bióloga marina que trabaja con su padre) porque siempre anda citando información de Wikipedia. Francisco, una especie de chamán, se hace llamar Harriet, como la tortuga que se llevó Darwin a Inglaterra durante su viaje de estudios, viste como una dama con un sombrero de ala ancha y lleva un maquillaje discreto.

Este juego de nombres trocados adquiere una dimensión más importante cuando la *voice-over* nos recuerda que cada isla tiene un nombre en inglés y otro en español. Harriet le hace acuerdo a Carla que la isla Isabela se llamaba

previamente Albemarle “y que algún día tendrá otro nombre”. De la misma manera que a las islas Galápagos también se las conoce como *Las Encantadas* o archipiélago de Colón, el navegante español que jamás estuvo allí.

Como vemos, el lenguaje es también una especie sometida a una invención, está constantemente en tensión a la hora de aprehender la identidad individual, colectiva o histórica. Aquí es pertinente la cita de *El mono gramático* de Octavio Paz que ya aparece en la ópera prima de Hermida: “Todos merecen un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento. El sentido no está en el texto sino afuera” (Paz, 1974).

En este desmoronamiento onomástico hay un personaje fundamental que es Harriet que maneja un método de curación basado en el *storytelling* (cuenta historias para sanar a sus pacientes), le lee a la protagonista los textos más representativos sobre el archipiélago: la carta al rey escrita por Fray Tomás de Berlanga (descubridor de las islas), fragmentos del libro testimonial *Cuando Satán vino al Edén* de Dore Strauch y los primeros versos de *Sollozo por Pedro Jara: estructuras para una elegía* de Efraín Jara Idrovo. Son tres textos que corresponden a momentos históricos únicos y genéricamente diferenciados: una carta de relación (perteneciente a la Historia), un libro de memorias de uno de los primeros colonos y un texto de poesía. Cada uno dialoga, a su manera, con la historia de estos niños que exploran la topografía galapaguense. En este sentido hay que leer el filme como un levantamiento bibliográfico de los símbolos más importantes de las islas a través de textos de diversa procedencia genérica.

Este desmoronamiento de los nombres se da más que nada en la forma en que Harriet trata a cada fuente histórica. A Fray de Berlanga se le llama Tomás, a Strauch se la menciona como Dora; a Cobos, el constructor del muro de las lágrimas, se le denomina únicamente Manuel; a la Baronesa von Wagner se la menciona como Eloísa. Se omiten los apellidos para acercar más a estos personajes históricos al gran público. Estas tácticas de renombramiento tanto de personajes oficiales como de los niños convierten a Hermida en una constructora de la realidad histórica y geográfica al renombrar a sus pequeños héroes.

Eric Hobsbawm, en el prólogo de *La invención de la tradición*, nos hacía tomar conciencia del “uso de los materiales antiguos” y la recuperación de la memoria como un proceso de “continua creación” (Hobsbawm, 2002, 13) o invención, diría Hermida. El hecho de transmitir una realidad cultural a las nuevas generaciones es un proceso de construcción, algo parecido a lo que Levi-Strauss llama “bricolaje” y Certeau “reutilización” (Burke, 2006, 101) Hermida hace una selección natural del repertorio bibliográfico y toma los elementos que más le convienen a su narración audiovisual, insertándolos en la mirada inocente de sus personajes infantiles, como ya lo hizo en su anterior filme, *En nombre de la hija*.

Harriet realiza una labor de bricolaje recitando con rítmica delicadeza los textos que reutiliza. Es pura poesía con sus pausas y cadencias en una voz única. Sus manos se mueven de manera sosegada al leer los fragmentos, hace movimientos dancísticos mientras se aprecian las páginas colgadas en los cordeles de su recinto mágico (cortesía del director de arte Gonzalo Martínez y la ambientadora Claudia Hidalgo). Harriet lo dice de manera enfática: su magia radica en curar contando historias (¿No es eso lo que también hace Tania Hermida con sus películas?). La soledad y los temores de Carla se van esfumando a medida que regresa al “consultorio” de Harriet y escucha más

cuentos sobre el archipiélago. Ante la pregunta de Isla sobre el grado de verosimilitud de lo que escucha, Harriet responde: “Ninguna historia es real, pero todo lo que yo te cuento aquí es cierto”. Frase de la que se apropia Carla al final para usarla con uno de sus amigos.

Esta reutilización de los materiales tiene un punto culminante con el poema de Efraín Jara Idrovo que forma parte de la tradición lírica ecuatoriana. Se trata de una pieza breve, de apenas una treinta de páginas y cinco secciones, pero en el filme aparece como si fuera un tomo abigarrado, grueso, como una caja de madera. El poema no corresponde a la apariencia original del mínimo poemario. Se lo representa como un objeto de utilidad completamente distinto de su forma original de publicación. Es una manera simbólica de engrandecer la literatura nacional o, si se quiere, de darle un lugar mucho más privilegiado a la poesía.

En apenas hora y media el filme resume lo que pregona su título e inventa una nueva tradición a partir de la reutilización de materiales antiguos de la literatura local e internacional. Esta reescritura se puede apreciar en el momento en el que la *voice-over* parafrasea el inicio de *Cien años de soledad*, ubicando a Carla en el futuro, frente a una página en blanco, escribiendo la historia que estamos espectando en la pantalla. La novela fundacional de García Márquez es perfecta para la misma intención del filme: poner los cimientos cinematográficos de un territorio que necesita ser dicho, señalado, avistado, reconocido... “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”, (García Márquez, 1982) dice la *voice-over* que se convierte en voz en *off* cuando asume la primera persona del singular.

4. Cine, ciencia y tecnología

Un párrafo aparte merece la relación del cine con la ciencia y tecnología. El séptimo arte es, en sí mismo, producto de un saber científico y vehículo de transmisión de los más diversos avances técnicos. “El cine se alimenta de ficciones, la ciencia de realidades”, señala el crítico francés J. Jouhaneau, estipulando con claridad la esencia de ambas disciplinas. En algunos momentos, la película de Hermida dialoga con la ciencia que en este caso específico constituye un medio y no un fin: no se incurre en los datos duros, poco comprensibles, apenas unas dosis mínimas de pastillas informativas claras, expuestas brevemente de manera didáctica. A Charles Darwin se lo evita y apenas es nombrado de manera tangencial, aunque es notorio el guiño del personaje que se llama como el autor de la teoría de la evolución de las especies. El no enfrascarse en una explicación de lo que es la selección natural es una estrategia de divulgación. Únicamente se difunde lo que es más relevante para la trama a la manera de una fábula en la que los niños son los protagonistas.

La tecnología juega también un papel importante. El dispositivo más visible es el iPad que porta uno de los niños al que apodan Wiki porque siempre está haciendo consultas en Google, Wikipedia o está verificando si hay o no señal de WiFi en cualquier punto en el que se encuentra. Otro artefacto es el proyector de vídeo que se usa en la conferencia sobre biología marina. Esta tecnología contrasta con el espacio de Harriet que opera como un museo de lo analógico, con sus cortinas, velos, libros y pótimas. Es un espacio terapéutico donde se ejerce la sanación a través de la narración verbal de historias. Al ser una atmósfera libre de tecnología se convierte en un lugar de encuentro con el otro y consigo mismo.

Continuando con la forma en que se divulga la ciencia, tenemos al solitario George que apenas sale de perfil unos segundos y se dice de él que ya no es el único de su linaje y que se han descubierto tortugas de su misma especie en otra isla. De las iguanas terrestres la bióloga marina, mamá de Wiki, dice en una conferencia que llegaron millones de años atrás y derivaron en varias mutaciones para adaptarse al nuevo terruño. “Hijas milagrosas de las islas”, las llama ella en su breve disertación. De las tortugas el biólogo, padre de la protagonista, dice en la misma conferencia que “incubar y alimentar a las crías es un esfuerzo inútil si no se consideran las condiciones para su liberación, esto es eliminar a los depredadores”.

Es como si al filme le interesara únicamente enseñar la punta del iceberg de una serie de discursos provenientes de la ciencia, la tecnología, la literatura y la historia. En noventa y un minutos que dura el largometraje no hay tiempo para la explicación de teorías o conceptos, más aún si la perspectiva inocente de los infantes es la que prima. Lo más importante es el aprendizaje en el que la pequeña protagonista se halla inmersa. Ella es la especie que debe adaptarse al nuevo terruño, ella es la criatura que debe mutar y luchar contra los depredadores que son el tiempo y el mundo de los adultos.

Pero es la literatura la que copa mucho más espacio que las otras disciplinas. La *voice-over* así lo demuestra con la siguiente alocución:

Si esto fuera un cuento podría empezar así: había una vez un mar sin nombre. Los nombres vinieron después. Llegaron en barcos. En el principio era el mar solamente. Y un día o una noche al mar le brotó fuego. Entonces el mar no se llamaba mar ni el fuego, fuego; pero brotó y dejó huellas. Así nacieron las islas. Durante mucho tiempo las islas estuvieron solas, pero un día del que no existe memoria empezó a llegar hasta ellas la vida, aún sin nombre de historias, la vida solamente (Hermida, 2024).

Con este parlamento la cinta deja bien clara su filiación literaria. El registro discursivo no es técnico, científico o histórico. Es un arte poética: la vida llega a las islas en estado puro, aún no hay historias, todo está por nombrarse como en el Macondo de las primeras páginas de *Cien años de soledad*. Para esto Hermida inventa un lenguaje cinematográfico también en estado natural. Al final la *voice-over* plantea una fusión entre cine y literatura: “Si esto fuera un cuento”, murmura, para luego apelar a la paradoja declarando al final: “Si esto fuera una película”. Todo esto con el afán de consolidar una creación artística cuando ya se ha nombrado todo un mundo en siete días. Esta creación de las especies, esta invención del paraíso se da a través de la mirada lúdica de Carla. No es la imagen fatalista de las islas la que aparece en el filme. No hay cabida para la leyenda negra. No existe la maldición de la tortuga. Incluso la alusión a Fausto Cobos y la construcción del muro de las lágrimas está contado a la manera de un cuento. Al séptimo día, Carla regresa a su lugar natal después de concluido su aprendizaje. Terminado su proceso de adaptación se ha convertido, ella misma, en “una hija milagrosa de las islas”, que regresará a su ciudad con la inquietud de escribir/ filmar muchos años después sobre todo lo vivido.

5. Conclusión

Finalmente, ¿qué significado tiene hablar del filme de Hermida en una celebración por el centenario del cine ecuatoriano? Las islas son un espacio que ha sido sometido a la apropiación por parte del discurso turístico y ecológico.

El filme de Hermida es un tesoro más valioso que el de Atahualpa porque constituye la fundación audiovisual de un territorio propio y extraño al mismo tiempo. De ahora en adelante, al lado de la crónica científica de Charles Darwin, la narración literaria-empírica de Herman Melville se ubicará *La invención de las especies* de Tania Hermida. Así como ella pone una bibliografía al final de su filme, no faltará el poeta, el novelista o el cronista que pondrá entre sus referencias esta cinta fundacional. La cineasta ha tomado posesión de la región insular y la ha convertido en suya en términos audiovisuales. Es como si las islas (podemos eliminar el “como”) fueran captadas por vez primera en la historia del séptimo arte. De ahí el título del filme que nos deja entrever que Hermida está inventando las especies en el presente de su película. En esto radica su aporte a esta celebración de los primeros cien años del cine ecuatoriano.

Referencias bibliográficas

- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- García Márquez, G. (1982). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja Negra.
- Hermida, T. (2024). *Ecuador para largo*. Rescatado de: <https://ecuadorparalargo.com/la-invencion-de-las-especies/>
- Hobsbawn, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos. Suplementos. Monografías temáticas*, 29, 47-62.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Paz, O. (1974). *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.

Reseña curricular

Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar y miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la Española. Es autor de 19 libros: 6 poemarios, 3 libros de cuentos, 6 novelas y 4 de crítica de cine. Ganador de 10 premios nacionales de literatura (entre los que destaca el Aurelio Espinosa Pólit). Su más reciente libro es *El síndrome Salinger*, ganador del Premio Miguel Riofrío de novela corta. Más información en la página web del autor: marcelobaezmeza.com



Imagen: Antonio Moncayo

Evaluación por pares

Ñawi: Arte Diseño Comunicación es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

Derechos de autor (Copyright)

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista *Ñawi. Arte, diseño y comunicación*, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. *Ñawi* proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista *Ñawi* pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de *ÑAWI* mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Directrices de contenido

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3.); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

Referencias bibliográficas

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título “Referencias” al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): “Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo” (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtín, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)” (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al "derecho de cita" para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

Call for Papers Vol. 10 No. 1 (2026)

Número Misceláneo

En esta ocasión, la revista *Nawi* publicará un número misceláneo, en el que se admitirán artículos cuya temática esté en consonancia con la línea editorial de la revista. Es decir, se evaluarán artículos que aborden el estudio del Arte, el Diseño y la Comunicación Visual o Audiovisual desde una perspectiva crítica y reflexiva. Este número también estará abierto a la recepción de artículos encuadrados en las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades (Sociología, Politología, Antropología, Semiótica, Historia y Filosofía), siempre que manejen problemáticas relacionadas con el Arte, la Comunicación, la Estética o el Diseño, prestándose especial atención a realidades vinculadas a Iberoamérica, sin que ello implique que sean descartadas otras regiones del mundo.

Se admitirán artículos preferentemente en lengua española, pero podrían admitirse en lengua inglesa o portuguesa, si la calidad del artículo lo ameritase.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2025
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2025
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2026

Call for Papers Vol. 10 No. 1 (2026)**Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca****Coordinadora: Lidia Navas Guzmán**

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

Descriptores:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding o brand management.*
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

Referencias bibliográficas

Olins, W. (2012). *On B®and*. Thames & Hudson.

Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.

Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.

Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2025
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2025
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2025
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2026

Call for Papers Vol. 10 No. 2 (2026)**Número Misceláneo**

En esta ocasión, la revista *Ñawi* publicará un número misceláneo, en el que se admitirán artículos cuya temática esté en consonancia con la línea editorial de la revista. Es decir, se evaluarán artículos que aborden el estudio del Arte, el Diseño y la Comunicación Visual o Audiovisual desde una perspectiva crítica y reflexiva. Este número también estará abierto a la recepción de artículos encuadrados en las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades (Sociología, Politología, Antropología, Semiótica, Historia y Filosofía), siempre que manejen problemáticas relacionadas con el Arte, la Comunicación, la Estética o el Diseño, prestándose especial atención a realidades vinculadas a Iberoamérica, sin que ello implique que sean descartadas otras regiones del mundo.

Se admitirán artículos preferentemente en lengua española, pero podrían admitirse en lengua inglesa o portuguesa, si la calidad del artículo lo ameritase.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2025
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2026
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2026
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2026

Call for Papers Vol. 10 No. 2 (2026)**Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca****Coordinador: Lidia Navas Guzmán**

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding o brand management.*

- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

Referencias bibliográficas

Olins, W. (2012). *On B®and*. Thames & Hudson.

Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.

Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.

Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2025
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2026
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2026
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2026



espol[®]

Facultad de Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual