

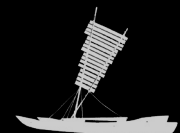


MEMORY CONNECTION

Volume 4, Number 1, February 2024

Memory: Sites, Trauma and Materiality

Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad



MEMORY CONNECTION

Volume 4, Number 1, February 2024

Memory: Sites, Trauma and Materiality

Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad

Massey University, Syracuse University, and Universidad de Buenos Aires | ISSN 2253-1823

Memory Connection is an international, peer-reviewed journal project of The Memory Waka Research Group (Massey University, Te Kunenga ki Pūrehuroa, Aotearoa New Zealand). *Memory Connection* provides a meeting place for multidisciplinary perspectives, discourses, and expressions of memory. The journal aims to facilitate interdisciplinary dialogue that may lead to different ways of 'seeing' and the creation of new knowledge.

Articles are subjected to a peer review process.

Memory Connection is only available electronically at <http://www.memoryconnection.org>

First published 2024

By The Memory Waka

College of Creative Arts Toi Rauwhāangi
Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa
Museum Building Block 10

Buckle Street

Wellington

Aotearoa New Zealand

Enquiries to: K.W.Baird@massey.ac.nz

© 2024 The Memory Waka

ISSN 2253-1823

Citation example:

Notes

Kendall R. Phillips, "The Profanity of Memory: Temporality and the Rhetoric of 'Too Soon',"

Memory Connection 3, no.1 (January 2019): 14,
<http://www.memoryconnection.org>

Kendall R. Phillips, "The Profanity of Memory: Temporality and the Rhetoric of 'Too Soon,'" *Memory Connection* 3, no.1 (January 2019): 14, <http://www.memoryconnection.org>

Bibliography

Phillips, Kendall R. "The Profanity of Memory: Temporality and the Rhetoric of 'Too Soon'."

Memory Connection 3, no.1 (January 2019): 14.
<http://www.memoryconnection.org>.

General Editors

Memory: Sites, Trauma and Materiality" / "Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad" (*Memory Connection*, Volume 4, Number 1)

Kingsley Baird

(Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa, NZ)

Kendall R. Phillips (Syracuse University, USA)

María Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires, ARG)

Cover image:

Poster from Alex Méndez Giner. *Displaced. Fragments in the diaspora* (2020).

Journal design

Open Lab, Michael Kelly, Riley Winiata, College of Creative Arts, Massey University, Wellington, NZ. The Memory Waka logo design: Ross Hemera with Open Lab. Web coding: Cameron Askin.

The Memory Waka Board

The Memory Waka Aotearoa New Zealand, Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa

Professor Kingsley Baird (co-chair); Associate Professor Kura Puke; Stuart Foster; Associate Professor Raúl Ortega Ayala, Professor Huhana Smith.

The Memory Waka United States of America, Syracuse University

Professor Kendall R. Phillips (co-chair); Professor Charles E. Morris III; Associate Professor Sam Van Aken; Associate Professor Alex Méndez Giner.

The Memory Waka República Argentina, Universidad de Buenos Aires

Professor María Alejandra Vitale (co-chair); Dr Adriana Minardi; & Dr Soledad Catoggio (CIS-CONICET/IDES-UNTREF).

The Memory Waka

As a means of conveyance a waka is a Māori canoe. Waka has other meanings such as a receptacle or a chief's carved treasure box (waka huia) containing valuable possessions including prized feathers. Waka also refers to a body of people such as a kinship group. Metaphorically, The Memory Waka is a vessel of humanity, ideas, and culture. It is also (literally) a means of travel for people allied in a common cause (paddling in the same direction!). The Waka initiates and supports projects concerned with memory including the *Memory Connection* online journal.

"Memory: Sites, Trauma & Materiality" / "Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad"

Memory Connection Volume 4, Number 1 is called "Memory: Sites, Trauma & Materiality" / "Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad". Published in association with Syracuse University (US) and Universidad de Buenos Aires (ARG), it comprises nine selected articles primarily developed from papers presented at the "Memory: Sites, Trauma & Materiality" / "Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad" online symposium (hosted by Syracuse University) 12-13 October 2022. The symposium was presented in partnership by Massey University (NZ), Syracuse University (US), and Universidad de Buenos Aires (ARG). <https://vpa.syr.edu/memory-waka/>.

The Memory Waka makes every effort to ensure the accuracy of all the information contained in its publications. Any views expressed in this publication are those of the authors and may not represent the views of the editors or The Memory Waka Research Group. In the interests of sharing knowledge and disseminating research the complete journal or individual articles may be downloaded for free. Copyright for articles published in this journal is held jointly by the authors and *Memory Connection*. All rights reserved.

Memory: Sites, Trauma and Materiality / Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad

General Editors
Kingsley Baird
Kendall R. Phillips
María Alejandra Vitale

The Memory Waka
Massey University
Wellington
Syracuse University
Syracuse
and
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires

Contents

- 8 Introduction
Kingsley Baird, Kendall R. Phillips, and María Alejandra Vitale
- 12 Introducción
Kingsley Baird, Kendall R. Phillips, and María Alejandra Vitale
- 16 Montserrat (a phono-archaeology)
Raúl Ortega Ayala
- 30 Montserrat (una fono-archaeology)
Raúl Ortega Ayala
- 44 Ki te Titia Tāku Raukura
Stuart Foster and Kura Puke, with Inahaa Te Urutahi Waikerepuru
- 58 Ki te Titia Tāku Raukura:
Should My Plume of Peace
be Witnessed Quivering
Stuart Foster and Kura Puke, with Inahaa Te Urutahi Waikerepuru
- 72 Ki te Titia Tāku Raukura: Si ha de verse
el temblor de mi pluma de la paz
Stuart Foster and Kura Puke, with Inahaa Te Urutahi Waikerepuru
- 86 The exploitation, repatriation, and
memorialisation of human remains:
An artist's experiences
Kingsley Baird
- 96 Explotación, repatriación y
conmemoración de restos humanos:
las experiencias de un artista
Kingsley Baird
- 106 The Discursive Memory of Argentina's
Last Dictatorship
in an Intelligence Archive
María Alejandra Vitale
- 116 Memoria discursiva dictatorial en un
archivo de la represión argentino
María Alejandra Vitale
- 128 The Duty of Memory: Reflections on
Remembering the Spanish Civil War
and Francoism
Adriana Minardi
- 138 Deber de memoria: Reflexiones sobre
el recuerdo de la guerra civil española
y el franquismo
Adriana Minardi
- 148 Nature and Memory: Accounts from
sons and daughters of disappeared
parents whose bodies were identified
and restituted
Soledad Catoggio
- 158 Naturaleza y Memoria: narrativas
de hijxs frente a la identificación y
restitución de los cuerpos de sus
padres desaparecidos
Soledad Catoggio
- 168 Displaced. Fragments in the diaspora
Alex Méndez Giner
- 174 Desplazado. Fragmentos en la diáspora
Alex Méndez Giner
- 180 Artificial Memory?
Kendall R. Phillips
- 188 ¿Memoria artificial?
Kendall R. Phillips
- 196 Global Memoryscapes & the Plague:
AIDS, Mnemonic Worldmaking, and
the Transnational Archive
Charles E. Morris III
- 206 Memorias Globales y la Peste:
SIDA, Construcción de Memorias
Mnemotécnicas y el Archivo
Transnacional
Charles E. Morris III

Introduction

Kingsley Baird, Kendall R. Phillips, and María
Alejandra Vitale

Editors, Memory Connection Journal
Volume 4, Number 1, Memory: Sites, Trauma and Materiality

Introduction

Kingsley Baird, Kendall R. Phillips, and María Alejandra Vitale

This volume, the fourth in the series of the Memory Connection online journal, represents exciting developments for The Memory Waka Research Group. It is the Waka's first publication to include the research of our new partners, the University of Buenos Aires, along with research from longstanding partners Syracuse and Massey universities from the US and Aotearoa New Zealand respectively. Secondly, it is the first occasion the journal has included the Spanish language in what is primarily a bilingual publication; all the articles are in both English and Spanish. Another first is an article in te reo Māori, the Māori language.

The title of this volume is that of an online symposium hosted by Syracuse University in October 2022. *Memory: Sites, Trauma & Materiality / Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad* brought together academics and students from Syracuse University, Universidad de Buenos Aires, and Massey University to present their memory research to each other for the first time. Despite the challenges of distance, language, and technology, this 'pilot project' provided strong evidence that the creative arts and rhetorical memory research of the three Waka clusters has a strong affinity. An in-person conference, *Artes y retóricas de la memoria global: un congreso de la Memory Waka / Arts and Rhetoric of Global Memory: A Conference of Memory Waka*, hosted in Argentina by Universidad de Buenos Aires in April 2024, will be the next opportunity to explore the synergies between the memory researchers of the three institutions. Alongside the conference, artists of The Memory Waka Aotearoa New Zealand will be presenting their moving image artworks in an exhibition titled, *E huna ana i te tirohanga / Hiding in plain sight / Oculito a plena vista* at the Universidad de Buenos Aires's Cine Cosmos in Buenos Aires.

Published in association with Syracuse University (US) and Universidad de Buenos Aires (ARG), *Memory Connection Volume 4* comprises nine selected articles developed from papers, most of which were presented at the *Memory: Sites, Trauma & Materiality / Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad* online symposium.

The three articles by creative arts researchers from Massey University respond to the theme of ‘hiding in plain sight.’ Raúl Ortega Ayala’s article, “Montserrat (a phono-archaeology),” continues his longstanding investigation of how societies and individuals remember, forget, or repress their past. His phono-archaeology film project ‘rediscovers’ sonic heritage of the Caribbean island of Monserrat found in recording studios, a radio station, and other sites following the devastation on the island caused by the 1989 hurricane and volcanic eruption in 1995.

“Ki te Titia Tāku Raukura: Should My Plume of Peace be Witnessed Quivering” by Stuart Foster and Kura Puke with Inahaa Te Urutahi Waikerepuru, is written against the backdrop of injustices inflicted on Māori, particularly in Taranaki and the peaceful Parihaka settlement, by the 19th century colonial government in Aotearoa New Zealand. The researchers use of indigenous knowledge modes reveals the presence of Māori prisoners in caves in the southern city of Dunedin where they were incarcerated by the government in the 19th century. In addition to English and Spanish versions, Foster, Puke, and Waikerepuru’s article is translated into te reo Māori, a first for the Memory Connection journal.

Kingsley Baird’s involvement in an indigenous repatriation project and the use of a human skull as an anatomical reference in one of his current works, reignited ethical concerns for the artist regarding the guardianship of human remains. His article, “The exploitation, repatriation, and memorialisation of human remains: An artist’s experiences,” discusses his personal engagement with human skeletal remains in his artwork in relation to historical and contemporary conventions concerning their use in cultural contexts.

Argentina’s contributions focus on memory in relation, on the one hand, to the last military dictatorship that the country suffered (1976-1983), including the problem of the disappeared, and, on the other, to the dictatorship of Francisco Franco in Spain (1939-1975). This is not random since Argentina’s transition towards democracy, and its memory policies regarding the dictatorship have been the subject of comparative studies, such as what happened in Spain. In this way, María Alejandra Vitale’s article studies dictatorial discursive memory in documents preserved in an archive of repression open for public consultation. Likewise, she contrasts this notion of discursive memory with public memory. Soledad Catoggio analyzes a set of memorial processes linked to the phenomenon of forensic identification and the restitution of the bodies of people who disappeared during the last Argentine military dictatorship. She does this from the narratives of sons and daughters who recovered their parents’ remains. Finally, Adriana Minardi addresses the Spanish Civil War (1936-1939) memorial experience and the Franco dictatorship in six conferences by intellectuals and writers in 1997 in Barcelona.

The loose collective known as the “Public Memory Project” began at Syracuse University in 2001. Over the years the collaboration has convened numerous symposia, published a few edited collections, and created a network of scholars, artists and activists from across the University. While the Project has worked with faculty from almost all of Syracuse’s schools and colleges, it has primarily been anchored in the College of Visual and Performing Arts and the relationship between scholars of rhetoric and visual artists. This is, perhaps, not surprising. Both the visual arts and rhetorical arts are intimately involved in the shaping of our past. Documentaries, museums, monuments, portraits, and other visual elements become the archive of our culture just as much the speeches and writings that give voice to our stories of the past. Syracuse’s Public Memory Project has existed, in part, to facilitate this on-going conversation about how visual, written, and spoken arts continue to shape, contest, and reshape our sense of the past and with it our imaginings of the future.

Fittingly, the three contributions to this issue of *Memory Connection* from Syracuse are from scholars of rhetoric, Kendall Phillips and Charles E. Morris III, and a renowned filmmaker, Alex Méndez Giner. Méndez Giner’s offering is a poetic engagement with the memories of displacement and loss that are captured in his video project, *Displaced. Fragments in the diaspora*. Phillips also engages the question of loss and displacement by attending to the work of digital artists to create new memorial landscapes through augmented reality. In his article, Morris seeks to imagine the HIV/AIDS pandemic memory on a global archival scale and proposes a consequence of this global memoryscape could be to decentralize U.S. HIV/AIDS remembrance. Together, these three essays offer a glimpse of the scope of work happening at Syracuse University.

The Memory Waka researchers wish to express our gratitude to Massey University’s College of Creative Arts Toi Rauwhāangi and to Syracuse University’s College of Visual and Performing Arts and the University of Buenos Aires. Without the support of these institutions, the present volume would not have been possible.

Introducción

Kingsley Baird, Kendall Phillips y María
Alejandra Vitale

Editors, Memory Connection Journal

Volumen 4, Número 1, Memoria: Trauma, Sitios y Materialidad

Introducción

Kingsley Baird, Kendall Phillips y María Alejandra Vitale

Este volumen, el cuarto de la serie de la revista en línea Memory Connection, representa avances de gran interés para el grupo de investigación The Memory Waka. Es la primera publicación de dicho grupo que incluye la investigación de nuestros nuevos colaboradores, investigadores de la Universidad de Buenos Aires, junto con la investigación de nuestros intergrantes de larga data, la Universidad de Siracusa de los Estados Unidos y la Universidad de Massey de Aotearoa Nueva Zelanda. Además, es la primera vez que la revista incluye la lengua española en lo que es principalmente una publicación bilingüe; todos los artículos están tanto en inglés como en español. Otra novedad es que se publicó por primera vez un artículo en te reo Māori, que es la lengua maorí.

El título de este volumen es el de un simposio en línea organizado por la Universidad de Siracusa en octubre de 2022. El simposio Memory: Sites, Trauma & Materiality / Memoria: trauma, sitios y materialidad reunió a académicos y estudiantes de la Universidad de Siracusa, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Massey para presentar por primera vez sus investigaciones sobre la memoria. A pesar de los desafíos que plantean la distancia, el idioma y la tecnología, este “proyecto piloto” aportó pruebas fehacientes de que las artes creativas y la investigación retórica de la memoria de los tres grupos que conforman The Memory Waka tienen una gran afinidad. Una conferencia presencial, llamada Artes y retóricas de la memoria global: un congreso de la red Memory Waka / Arts and Rhetoric of Global Memory: A Conference of Memory Waka, organizada por la Universidad de Buenos Aires para llevarse a cabo en Argentina en abril de 2024, será la próxima oportunidad de explorar las sinergias entre los investigadores de la memoria de las tres instituciones. Al mismo tiempo, los artistas de The Memory Waka de Aotearoa Nueva Zelanda presentarán sus obras de imágenes en movimiento en una exposición titulada E huna ana i te tirohanga / Hiding in plain sight / Oculto a plena vista en el Cine Cosmos de la Universidad de Buenos Aires, en Buenos Aires.

El volumen 4 de Memory Connection, publicado en asociación con la Universidad de Siracusa (Estados Unidos) y la Universidad de Buenos Aires (Argentina), consta de nueve artículos seleccionados a partir de ponencias, la mayoría de las cuales se presentaron en el simposio en línea Memory: Sites, Trauma & Materiality / Memoria: trauma, sitios y materialidad.

Los tres artículos escritos por investigadores en artes visuales de la Universidad de Massey responden al tema de “estar ocultos a plena vista”. El artículo de Raúl Ortega Ayala, “Montserrat (a phono-archaeology)” [“Montserrat (una fonarquología)”], continúa su extensa investigación sobre cómo las sociedades y las personas recuerdan, olvidan o reprimen su pasado. Su proyecto cinematográfico de fonarquología “redescubre” el patrimonio sonoro de la isla caribeña de Monserrat que se encontró en estudios de grabación y en una emisora de radio, tras la devastación de la isla ocasionada por el huracán de 1989 y una erupción volcánica en 1995.

“Ki te Titia Tāku Raukura: Should My Plume of Peace be Witnessed Quivering” (“Ki te Titia Tāku Raukura: Si ha de verse el temblor de mi pluma de la paz”), de Stuart Foster y Kura Puke con Inahaa Te Urutahi Waikerepuru, está escrito con el telón de fondo de las injusticias del gobierno colonial del siglo XIX hacia los maoríes, especialmente en la región de Taranaki y el pacífico asentamiento de Parihaka en Aotearoa, Nueva Zelanda. El uso que hacen los investigadores de los modos de conocimiento indígenas revela la presencia de prisioneros maoríes en cuevas de la ciudad sureña de Dunedin, donde el gobierno los encarceló en el siglo XIX. Además de las versiones en inglés y en español, el artículo de Foster, Puke y Waikerepuru está traducido a la lengua maorí por primera vez en la revista *Memory Connection*.

La participación de Kingsley Baird en un proyecto de repatriación indígena y el uso de un cráneo humano como referencia anatómica en una de sus obras actuales reavivaron para el artista las preocupaciones éticas sobre la custodia de restos humanos. Su artículo “The exploitation, repatriation, and memorialisation of human remains: An artist’s experiences” (“Explotación, repatriación y conmemoración de restos humanos: las experiencias de un artista”) aborda su compromiso personal con los restos óseos humanos en sus obras de arte en relación con las convenciones históricas y contemporáneas relativas a su uso en contextos culturales.

Las contribuciones de la Argentina se centran en la memoria en relación, por un lado, con la última dictadura militar que padeció el país (1976-1983), incluida la problemática de los desaparecidos, y, por el otro, con la dictadura de Francisco Franco en España (1939-1975). Esto no es azaroso, pues el proceso de transición hacia la democracia en Argentina y sus políticas de la memoria sobre la dictadura han sido objeto de estudios comparativos con lo sucedido en España. De esta manera, el artículo de María Alejandra Vitale estudia la memoria discursiva dictatorial en documentos preservados en un archivo de la represión abierto para su consulta pública. Asimismo, contrasta esta noción de memoria discursiva con la de memoria pública. Soledad Catoggio analiza un conjunto de procesos memoriales ligados al fenómeno de la identificación forense y la restitución de los cuerpos de personas desaparecidas durante la última dictadura militar argentina.

Hace esto a partir de las narrativas de hijos e hijas que recuperaron los restos de sus padres. Adriana Minardi, por último, aborda la experiencia memorial sobre la guerra civil española (1936-1939) y la dictadura franquista en seis conferencias dictadas por intelectuales y escritores en 1997, en Barcelona.

El colectivo informal conocido como el “Proyecto de Memoria Pública” comenzó en la Universidad de Siracusa en 2001. A lo largo de los años, esta colaboración ha dado pie a numerosos simposios, publicaciones conjuntas y la creación de una red de académicos, artistas y activistas de toda la universidad. Aunque el Proyecto ha trabajado con profesores de casi todas las escuelas y facultades de Siracusa, principalmente ha estado arraigado en el College of Visual and Performing Arts y en la relación entre académicos de retórica y artistas visuales. Esto, quizás, no es sorprendente. Tanto las artes visuales como las artes retóricas están íntimamente involucradas en la conformación de nuestro pasado. Los documentales, museos, monumentos, retratos y otros elementos visuales se convierten en el archivo de nuestra cultura como también los discursos y escritos que dan voz a nuestras historias del pasado. El Proyecto de Memoria Pública de Siracusa ha existido, en parte, para facilitar esta conversación en curso sobre cómo las artes visuales, escritas y habladas continúan moldeando, cuestionando y reformulando nuestra percepción del pasado y, con ello, nuestras imaginaciones del futuro.

De esta manera, las tres contribuciones a este número de Memory Connection de Siracusa provienen de los académicos de retórica Kendall Phillips y Charles E. Morris III, y de un cineasta de renombre, Alex Méndez Giner. La contribución de Méndez Giner es un compromiso poético con las memorias de desplazamiento y pérdida que se capturan en su proyecto de video “Displaced. Fragments in the diaspora” (“Desplazados. Fragmentos en la diáspora”). Phillips también aborda la cuestión de la pérdida y el desplazamiento al prestar atención al trabajo de artistas digitales para crear nuevos paisajes conmemorativos a través de la realidad aumentada. En su artículo, Morris trata de imaginar la memoria de la pandemia del VIH/SIDA a escala archivística global y propone que una consecuencia de este panorama global de la memoria podría ser la descentralización del recuerdo del VIH/SIDA en Estados Unidos. Juntos, estos tres ensayos ofrecen una visión del alcance del trabajo que se está llevando a cabo en la Universidad de Siracusa.

Los investigadores de The Memory Waka deseamos expresar nuestra gratitud a la Facultad de Artes Creativas (College of Creative Arts) Toi Rauwhāangi de la Universidad de Massey, a la Facultad de Artes Visuales e Interpretativas (College of Visual and Performing Arts) de la Universidad de Siracusa, y a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sin el apoyo de estas instituciones, no habría sido posible la publicación de este volumen.

Montserrat (a phono-archaeology)

Raul Ortega Ayala

Montserrat (a phono-archaeology)

Raul Ortega Ayala

Abstract

Ortega Ayala's artwork has focused since 2012 on the ways in which societies and individuals remember, forget, or repress their past. The overarching title for these works is *From the Pit of Et Cetera*. 'Montserrat (a phono-archaeology)' (2017-2020) sits within this framework. It focuses on a British overseas territory in the Caribbean that was devastated by a hurricane in 1989 and a volcanic eruption in 1995 that left much of its territory in ruins. Via a film the viewer travels through the remains of the island, including the former local radio station and the legendary AIR recording studios. Its soundtrack incorporates acoustic experiments conducted in the renowned studios and music and voices discovered in tapes and vinyls unearthed from volcanic ash at the radio station and other sites. It also highlights sounds of the island's flora, fauna, and natural surroundings that are embedded in pop albums that were recorded at AIR in the 80s, before the disaster.

Even though most of this pop music continues to be played in radio stations, supermarkets, and homes around the world, many listeners don't know that this important sonic heritage of the island is there, hiding in plain sight. The article discusses these findings and the implications it has on the island's neglected history within a Latin American context.

Keywords: collective memory, Caribbean history, hiding in plain sight, intersperse history, overseas territories, phono-archaeology, sound

He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil. For the "matter itself" is no more than the strata which yield their long-sought secrets...¹

— Walter Benjamin

In a curved archipelago in the Caribbean Sea there is an island called Montserrat. It sits alongside other volcanic islands referred to as the Lesser Antilles that are almost all overseas territories, Montserrat being one of the United Kingdom.²

Like many places in Latin America after it was 'discovered' by Columbus it became a disputed territory. In the seventeenth century Irish settlers arrived. Soon after it was briefly occupied by France before coming under the control of England. In the years that followed, Sub-Saharan African slaves were transported to Montserrat to work on sugar plantations established by the colonisers. By 1768, the slave population numbered 10,177.³ In 1783 the island was 'restored' to Britain via the Treaty of Versailles⁴ and when slavery was abolished fifty years later⁵ all slaves were 'liberated' (or "fettered in two ways" as Edouard Glissant would say).⁶

Time passed, and plantations were replaced by hotels and golf courses to host tourists, many of them British citizens who came to vacation at the overseas territory. In 1989 Category 4 Hurricane Hugo devastated large parts of the territory, then, in 1995 when the island was finally recovering from the storm, the previously dormant Soufrière Hills volcano erupted. This volcano produces fast-moving, billowing clouds of ash, gases, and volcanic rock that destroy almost everything in its path.⁷ Many eruptions took place after 1995, which slowly buried numerous sites around the island, including the capital city of Plymouth, creating a large uninhabitable exclusion zone that spans more than half of the territory of the island to the south.⁸

From the series *From the Pit of Et Cetera, Montserrat* (a phono-archaeology),
Fieldnote 03-12-18 – 6929
(Soufriere Hills Volcano).



Volcanic sites give us a glimpse of how the earth's crust was formed and also reveal how a new, outer surface can replace a previous one. In the case of Montserrat's former capital the ground level now coincides with the tops of the buildings, creating a monumental palimpsest with countless stories beneath.

From the series *From the Pit of Et Cetera, Montserrat* (a phono-archaeology), *Fieldnote 24-04-17 – 8958* (Plymouth).



In 2012 I began the research for a series of works that would focus on collective memory — a social construct in which forgetting and remembering are done collectively as proposed by Maurice Halbwachs.⁹ Film, photography, sculpture, painting, 3D printing, performance, choreography, and sound are some of the mediums used in this series. It has the overarching title of “From the Pit of Et Cetera” and “*Montserrat (a phono-archaeology)*” sits within this framework.

With the intention of producing a work for this series I travelled to the island for the first time in 2017, without having a specific idea of what I was going to do there. As I conducted fieldwork in different sites within the exclusion zone I kept running across objects that contained sounds. One of these sites was the former Radio Antilles station located near the destroyed capital city. There, I encountered a large array of vinyl records and reel-to-reel tapes abandoned or buried under volcanic ash.



From the series *From the Pit of Et Cetera, Montserrat* (a phono-archaeology),
Fieldnote 20-06-19 – 7395
(Radio Antilles).

On another occasion I stumbled upon a great number of damaged 33 $\frac{1}{2}$ rpm LPs and 45 rpm vinyl records in a ruined bar. As I continued my research on the history of the island I also found out that George Martin (later Sir George), the producer of the Beatles, had opened a state-of-the-art recording studio there called Air Studios Montserrat, after falling in love with the island during a visit in 1979. It became a satellite of the AIR (Associated Independent Recordings) studios he had founded in the UK.¹⁰ It was smaller than those in London – approximately six by seven metres – but had all the comforts, including a lounge, a bar, a swimming pool, and accommodation, which made it an ideal place for musicians to travel to and make music, away from many of the distractions of large cities.

From the series *From the Pit of Et Cetera, Montserrat* (a phono-archaeology),
Fieldnote 21-06-19 – 7494
(Air Studios).



The studio's equipment was highly advanced and included one of the most innovative consoles of the time, the Neve A4792. For over a decade more than seventy albums were recorded or mixed either partly or entirely at Air Studios, by well-known rock and pop musicians such as Lou Reed, Paul McCartney, The Police, Elton John, Duran Duran, Eric Clapton, Dire Straits, Black Sabbath, Rush, and The Rolling Stones.¹¹ Air Studios now sits on the border of the exclusion zone and may be in or out of it depending on the volcanic activity. The property is engulfed in tropical overgrowth, the wooden floors are rotting, some ceilings have collapsed and the pool is now full of murky water. The speakers and the console still exist but only because they were taken elsewhere or repurposed. Otherwise, there isn't much equipment left.

*From the series From the Pit
of Et Cetera, Montserrat
(a phono-archaeology),
Fieldnote 21-06-19 – 7568
(Air Studios).*



All of these multi-sited findings led me to embark on what can be described as a phono-archaeological exploration of the audio material encountered on the island and of the seventy-plus albums that were recorded there. The aim was to find sounds, noises, or even reverberations that were connected to the island's past. This involved unearthing the vinyls and reel-to-reel tapes from the ash, thoroughly cleaning the records and the tapes, classifying them, extracting whatever sounds I could and restoring them digitally. I had to track down the albums that were recorded at Air Studios-Montserrat in second-hand record shops in New Zealand and overseas, purchase them, listen to them at length and locate sounds or reverberations in some of them. In all of this material I ended up finding sounds of local fauna, recordings of choirs singing in churches that no longer existed, radio shows advising the population on how to prepare for hurricanes, several takes of an unknown singer rapping about St. Patrick's Day and its meaning for Montserratians, a sermon by a preacher from Pennsylvania taped over a special radio program dedicated to Bob Marley, and music from many parts of the world that challenged my narrow-minded assumption that tropical islanders would only be listening to calypso, reggae, or Caribbean beats.

I was also allowed by the island trustee of Sir George Martin's estate to visit the ruins of the recording studio and conduct sound experiments which included capturing the resonant frequencies of the main recording studio at that time. Some of the material retrieved was given to musicians based in different parts of the world to recreate the sounds to make the soundtrack for [a film](#) proposed as a mnemonic study of the island's acoustic past. The remaining retrieved material is used in live ephemeral soundscape performances, made in collaboration with a DJ, that are accompanied by paintings, sculptures, archival material, photographic field-notes, and microscopic photographs of some of the vinyl records found buried under the ashes.



From the series *From the Pit of Et Cetera, Montserrat* (a phono-archaeology),
Fieldnote 22-03-21 — WD 14.6mm
(x300 view of recovered vinyl via Electron Microscope).

The pop albums produced there and the voices and other sounds found in the vinyl records and reel-to-reel tapes randomly disinterred from the ash became a way to connect with the history of the island, albeit in a piecemeal way. The project also revealed that I (like many people around the world) had unknowingly already listened to some sounds from Montserrat. They were embedded in 80's pop music records, tucked away inside a global cultural product like a xenolith. These sounds have now out-lived not only the animals but perhaps also the people that uttered them and the sites where they were produced. They continue to live in a hauntological form. Jacques Derrida proposed the idea of spectres from the past persistently returning, being present but not being there, going and coming back like revenants.¹² But also music critics have conferred the term 'hauntological' to the musicians who produced electronic music in the early 2000s, that paradoxically no longer felt "futuristic" and instead sounded "ghostly."¹³ Examples of this are bands like The Focus Group or Belbury Poly of the Ghost Box label that made music using a variety of vintage sampled sounds, including the vocals from a 1908 recording cylinder that, after manipulation, enabled a dead man to sing a new song called *Caermaen*.¹⁴ The fragments of sound of the flora, fauna, ocean, and weather of Montserrat that were used to create atmosphere in pop music albums from the 80s continues to be played, perhaps even at this very moment in a supermarket, in a bar, or in someone's car somewhere in the world, constantly "coming back"¹⁵ as Derrida suggested, from the past. And the objects themselves, the vinyls, have now become objects that contain multiple heritages, unknowingly representing more than one culture. The film, on the other hand, will also play from now and into the future, the voices and sounds literally unearthed from the ashes, subverting their condemnation to oblivion and to the remorseless passing of time by rehashing them into a 'new' reality and bestowing upon them the quality of a homonym.

And finally, this project also considers the notion of the "Invisible Caribbean" proposed by Virginia Perez-Ratton.¹⁶ For her, this term described the systematic invisibility of Afro-Caribbean culture.

If we consider the etymological origin of the word 'hurricane,' for example, we don't usually link it to the Caribbean: but it originates from the word 'Hurakán' that the Taíno people¹⁷ used to describe the large storms that hit the islands.¹⁸ And, despite there not being a singular identity that permeates the entire Latin American or North American region, but rather a large mixture of backgrounds, indigenous traditions, colonial histories, and varied visions of the future, there is a tendency to look at culture in that region in a hegemonic way; looking towards 'Latin-American' or to 'North American' culture and excluding the Caribbean, treating it as a detached enclave from the region. But its history is entwined in some of the words we use, and as this project proposes, in some of the music we listen or dance to, always there, hiding in plain sight, and when it's noticed it offers a lapsus in the pervasive predominant historical narrative and in the hegemonic view of culture in that region.

Endnotes

1. Walter Benjamin, "Excavation and Memory," in *Selected Writings. Volume 2, Part 2 1931-1934*, ed. Eiland, Howard, Smith, Gary (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996), 576.
2. "Overseas Territories governments on the web," Foreign Commonwealth Office & Development Office UK government website, accessed October 2020, <https://www.gov.uk/government/publications/overseas-territories-governments-on-the-web/overseas-territories-governments-on-social-media>.
3. "Montserrat's archaeology and history: important dates and sites," Brown University, accessed October 2020, <https://blogs.brown.edu/archaeology/fieldwork/montserrat/montserrats-archaeological-resources/>.
4. Kenneth Roberts-Wray, *Commonwealth and Colonial Law* (New York: F.A. Praeger, 1966), 855-856.
5. "An Act for the Abolition of Slavery throughout the British Colonies; for promoting the Industry of the manumitted Slaves; and for compensating the Persons hitherto entitled to the Services of such Slaves. 28 August 1833," P Davis, accessed October 2020, https://www.pdavis.nl/Legis_07.htm, Section XII.
6. Édouard Glissant, *Caribbean discourse: Selected essays* (Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1989), 258-260.
7. "Island of Fire: The Natural Spectacle of the Soufrière Hills Volcano", eds. Adam Stinton, Henry Odbert, and Paul Cole (Montserrat: Montserrat Volcano Observatory, 2011), 5-7.
8. Stan Cox and Paul Cox, *How the World Breaks: Life in Catastrophe's Path, from the Caribbean to Siberia* (New York: The New Press, 2016), 257-277.
9. Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 2020).
10. "Air History," Air Studios, accessed October 2020, <https://www.airstudios.com/history/>.
11. "Sir George Martin CBE (1926–2016)," George Martin Music.com, accessed October 2020, <http://www.georgemartinmusic.com/george-martin/>; Mary C. Beaudry and Travis G. Parno, eds., "Introduction: Mobilities in Contemporary and Historical Archaeology," *Archaeologies of Mobility and Movement* 35: 81-198; BBC, "Police in Montserrat," Facebook, October 2020, <https://www.facebook.com/664connectmedia/videos/bbc-documentary-police-in-montserrat/1753430748173952/>; "Montserrat National Trust Inventory of Archaeological Sites on Montserrat.pdf", Brown University, accessed October 2020, <https://blogs.brown.edu/archaeology/files/2019/04/Montserrat-National-Trust-Archaeological-Site-Inventory-No-Geo.pdf>, number MSP29.

12. Jacques Derrida, Specters of Marx: The State of the Debt, *the Work of Mourning and the New International* (Abingdon, UK: Routledge, 2012), xiii, 3, 5, 10, 11.
13. Mark Fisher, "What Is Hauntology?" *Film Quarterly*, 66, no. 1 (2012): 16–24.
14. Simon Reynolds, "Spirit of Preservation: British record label Ghost Box is releasing advanced electronica that makes dead men sing", *Frieze magazine*, October 13, 2005, <https://www.frieze.com/article/spirit-preservation>.
15. Ibid. 12, 10.
16. Virginia Pérez-Ratton, "Videoconferencia – El Caribe Invisible," TEORETICA, accessed October 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BtOjbdm-F-I>; Deborah Cullen and Elvis Fuentes, eds., *Caribbean: Art at the Crossroads of the World* (New York: Museo del Barrio & New Haven: Yale University Press, 2012), 37-147.
17. In this podcast the Taíno people are described as an umbrella term for the Antilles population in the nineteenth century. "The Artistic World of the Taíno People," Hyperallergic, accessed September 2020, <https://hyperallergic.com/587213/the-artistic-world-of-the-taino-people/>.
18. Definition taken from the "Oxford English Dictionary," Oxford University Press, accessed October 2020, https://www.oed.com/dictionary/hurricane_n?tab=meaning_and_use#1173882.

Bibliography

Boix, Maur M. *What is Montserrat: A Mountain, a Sanctuary, a Monastery, a Spiritual Community*. Montserrat, Cataluña: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

Cox, Stan and Paul Cox. *How the World Breaks: Life in Catastrophe's Path, from the Caribbean to Siberia*. New York: The New Press, 2016.

Cullen, Deborah and Elvis Fuentes, eds. *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. New York: Museo del Barrio & New Haven: Yale University Press, 2012.

Cherry, John F., Krysta Ryzewski, and Luke J. Pecoraro. "A Kind of Sacred Place': The Rock-and-Roll Ruins of AIR Studios, Montserrat." *Archaeologies of Mobility and Movement*. New York: Springer Verlag, 2013.

Dagenais, John. "A Lullist in the New World: Bernat Boil." *A Companion to Ramon Llull and Llullism* (2018).

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994.

Fergus, Howard A. *Gallery Montserrat: Some Prominent People in Our History*. Barbados: Canoe Press, 1996.

Fisher, Mark. "What is Hauntology?" *Film Quarterly* 66, no.1 (Fall 2012).

Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1989.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Morison, Samuel Eliot. *The European Discovery of America: The Southern Voyages A.D. 1492-1616*. New York: Oxford University Press, 1974.

Odbert, Henry, Paul Cole, and Adam Stinton, eds. *Island of Fire: The Natural Spectacle of the Soufrière Hills Volcano, Montserrat*. St. Augustine, Saint George, Trinidad and Tobago: Seismic Research Centre, 2011.

Reynolds, Simon. "Spirit of Preservation: British record label Ghost Box is releasing advanced electronica that makes dead men sing." *Frieze*, 94 (2005).

Watters, David, Lydia Pulsipher, and Reg Murphy. "Montserrat National Trust Inventory of Archaeological Sites on Montserrat," April 2019, accessed October 2020, <https://blogs.brown.edu/archaeology/files/2019/04/Montserrat-National-Trust-Archaeological-Site-Inventory-No-Geo.pdf>.

Biographical Note

Raul Ortega Ayala is a Mexican-born visual artist and associate professor at Whiti o Rehua-School of Art at Massey University in Aotearoa New Zealand. His research-based practice is influenced by anthropology and developed via extensive, multi-sited investigations. Recently, he produced a series of projects that explore collective memory, social amnesia, and historical detritus which include works like *The Zone*, that focuses on the area in the Ukraine evacuated after the nuclear accident in Chernobyl. And Montserrat (a phono-archaeology), referred to above.

His work has been shown in solo and group exhibitions in venues such as the Frans Hals and Kunstmuseum Den Haag, Netherlands; Delfina Foundation, Liverpool Biennial and Tramway, UK; Arp Museum, Germany; El Eco and Museo Jumex, Mexico; and Te Tuhi, New Zealand, amongst others.

All images Copyright Raul Ortega Ayala and in collaboration with Peter Miles

Montserrat (una fono-archaeology)

Raul Ortega Ayala

Montserrat (una fono-archaeology)

Raul Ortega Ayala

Resumen

La obra de Ortega Ayala se ha centrado desde 2012 en las formas en que las sociedades y los individuos recuerdan, olvidan o reprimen su pasado. El título general de estas obras es *From the Pit of Et Cetera* (Del pozo de la omisión). '*Montserrat (una fono- arqueología)*' (2017-2020) se inscribe en este marco. El proyecto se centra en el territorio británico en el Caribe que fue devastado por un huracán en 1989 y una erupción volcánica en 1995, que dejó gran parte de su territorio en ruinas. Por medio de una película, el espectador viaja a través de los restos de la isla, incluida la antigua estación de radio local y los legendarios estudios de grabación AIR. La banda sonora de la película incorpora experimentos acústicos realizados en estos estudios, y voces y sonidos descubiertos en cintas y vinilos desenterrados de las cenizas volcánicas que cubren la estación de radio y otros sitios. También destacan los sonidos de la flora, fauna y entorno natural de la isla que se encontraron en los álbumes pop que se grabaron en AIR en los años 80, antes del desastre.

A pesar de que la mayor parte de esta música pop sigue sonando en emisoras de radio, supermercados y hogares de todo el mundo, muchos escuchas no saben que este importante patrimonio sonoro de la isla está ahí, escondido a plena vista.

El artículo discute estos hallazgos y las implicaciones que tiene en la historia olvidada de la isla dentro de un contexto latinoamericano.

Palabras clave: memoria colectiva, historia caribeña, ocultamiento a plena vista, historia intercalada, territorios de ultramar, fono-arqueología, sonido.

“Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo resolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra. Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar...”¹

— Walter Benjamín

En un archipiélago curvo en el Mar Caribe hay una isla llamada Montserrat. Se encuentra junto a otras islas volcánicas conocidas como las Antillas Menores que son casi todos territorios extranjeros, Montserrat siendo uno del Reino Unido.² Al igual que muchos lugares de América Latina, después de ser “descubierto” por Colón, se convirtió en un territorio en disputa. En el siglo XVII llegaron colonos irlandeses. Poco después fue ocupada brevemente por Francia antes de quedar bajo el control de Inglaterra. En los años siguientes, los esclavos del África subsahariana fueron transportados a Montserrat para trabajar en las plantaciones de azúcar establecidas por los colonizadores. En 1768, la población esclava ascendía a 10,177.³ En 1783 la isla fue ‘devuelta’ a Gran Bretaña a través del Tratado de Versalles,⁴ y cuando la esclavitud fue abolida cincuenta años más tarde,⁵ todos los esclavos fueron ‘liberados’ (o “fettered in two ways” [coaccionados de dos maneras], como diría Edouard Glissant).⁶

El tiempo pasó y las plantaciones fueron reemplazadas por hoteles y campos de golf para alojar a los turistas, muchos de ellos británicos que venían a vacacionar en su territorio de ultramar. En 1989, el huracán Hugo, de categoría 4, devastó gran parte de la isla, y luego, en 1995, cuando el territorio finalmente se recuperaba de la tormenta, el volcán Soufrière Hills, previamente inactivo, entró en erupción. Este volcán produce nubes de ceniza, gases y roca volcánica que destruyen casi todo a su paso.⁷ Muchas erupciones tuvieron lugar después de 1995, lo que lentamente enterró numerosos sitios alrededor de la isla, incluida la ciudad capital llamada Plymouth, creando una gran zona de exclusión inhabitable que abarca más de la mitad del territorio sur de la isla.⁸

De la serie From the Pit of Et Cetera,
Montserrat (*una fono-arqueología*),
Nota de campo 03-12-18 – 6929
(Volcán Soufriere Hills).



Los sitios volcánicos nos dan una idea de cómo se forma la corteza terrestre y también revelan cómo una nueva superficie exterior puede reemplazar a una anterior. En el caso de la antigua capital de Montserrat, el nivel del suelo ahora coincide con la parte superior de los edificios, creando un palimpsesto monumental con innumerables pisos debajo.

De la serie From the Pit of Et Cetera,
Montserrat (una fono-arqueología),
Fieldnote 24-04-17 – 8958
(Plymouth).



En 2012 comencé la investigación para producir una serie de obras que se centrarían en el estudio de la *memoria colectiva*, una construcción social en la que el olvido y el recuerdo se generan de forma comunal, como lo propuso Maurice Halbwachs.⁹ El proyecto tiene el título general de "From the Pit of Et Cetera" y "*Montserrat (una fono-arqueología)*" es parte de este marco teórico. Múltiples series y obras se han producido dentro de este marco teórico usando imagen en movimiento, fotografías, escultura, pintura, impresión 3D, performance, coreografías y sonido, entre otros medios.

Con la intención de producir una obra para esta serie visité a la isla de Montserrat por primera vez en 2017, sin tener una idea concreta de lo que iba a hacer allí. A medida que realizaba investigación en diferentes sitios dentro de la zona de exclusión, me encontré con objetos que contenían sonidos. Uno de estos sitios fue la antigua emisora de radio llamada *Radio Antilles*, situada cerca de la ahora destruida capital. Allí, me encontré con una gran variedad de discos de vinilo y cintas de carrete abandonadas o enterradas bajo cenizas volcánicas.



De la serie From the Pit of Et Cetera,
Montserrat (una fono-arqueología),
Nota de campo 20-06-19 – 7395
(Radio Antillas).

En otra ocasión me topé con un gran número de LPs dañados de 33 1/3 rpm y discos de vinilo de 45 rpm en un bar en ruinas. A medida que continuaba mi investigación sobre la historia de la isla, también me encontré con que George Martin (más tarde Sir George), el productor de los Beatles había abierto allí un estudio de grabación de vanguardia llamado Air Studios Montserrat, después de enamorarse de la isla durante una visita en 1979. Éste se convirtió en un satélite de los estudios AIR (Associated Independent Recordings) que había fundado en el Reino Unido.¹⁰ Era más pequeño que los de Londres, de aproximadamente seis por siete metros, pero tenía todas las comodidades, incluyendo un bar, una piscina y alojamiento, lo que lo convertía en un lugar ideal para que los músicos viajaran e hicieran música, lejos de muchas de las distracciones de las grandes ciudades.

De la serie From the Pit of
Et Cetera, Montserrat
(una fono-arqueología),
Fieldnote 21-06-19 – 7494
(Air Studios).



El equipo del estudio era muy avanzado e incluía una de las consolas más modernas de la época, la Neve A4792. Durante más de una década, más de setenta álbumes fueron grabados o mezclados, ya sea parcial o totalmente, en Air Studios, por conocidos músicos de rock y pop como Lou Reed, Paul McCartney, The Police, Elton John, Duran Duran, Eric Clapton, Dire Straits, Black Sabbath, Rush y The Rolling Stones, entre otros.¹¹ Air Studios ahora se encuentra al borde de la zona de exclusión y puede estar dentro o fuera de ella dependiendo de la actividad volcánica. La propiedad está ahora envuelta en plantas tropicales que crecen por doquier, los pisos de madera se están pudriendo, algunos techos se han derrumbado y la piscina ahora está llena de agua turbia. Los altavoces y la consola todavía existen, pero solo porque fueron llevados a otros lugares, o se reutilizaron. De lo contrario, no queda mucho.

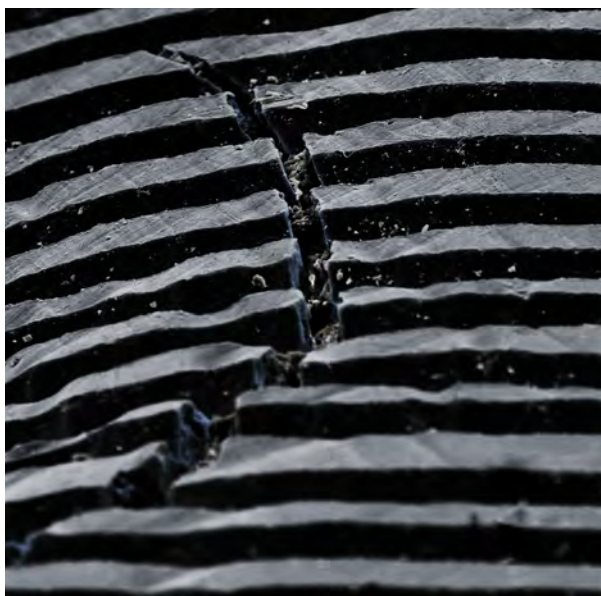
*De la serie From the Pit of
Et Cetera, Montserrat
(una fono-arqueología),
Fieldnote 21-06-19 – 7568
(Air Studios).*



Todos estos hallazgos en sitios múltiples me llevaron a embarcarme en lo que puede describirse como una exploración fono-arqueológica del material sonoro encontrado en la isla y de los más de setenta álbumes que se grabaron allí. El objetivo era encontrar sonidos, ruidos o incluso reverberaciones que estuvieran conectados con el pasado de la isla.

Esto implicó desenterrar los vinilos y las cintas de carrete de la ceniza, limpiarlos, clasificarlos, extraer todos los sonidos posibles, y restaurarlos digitalmente. Tuve entonces que rastrear todos los discos que se grabaron en Air Studios-Montserrat en tiendas de discos de segunda mano en Nueva Zelanda y en el extranjero. Comprarlos y escucharlos detenidamente para localizar sonidos o reverberaciones. En todo este material terminé encontrando sonidos de la fauna local, grabaciones de coros cantando en iglesias que ya no existen, programas de radio aconsejando a la población sobre cómo prepararse para los huracanes, varias tomas de un cantante desconocido rapeando sobre el Día de San Patricio y su significado para los habitantes de Montserrat, un sermón de un predicador de Pensilvania grabado encima de un programa especial de radio dedicado a Bob Marley, y música de muchas partes del mundo que desafió mi estrecha suposición de que los isleños solo escuchaban calipso, reggae o ritmos caribeños.

El fideicomisario de la isla que maneja los espacios de Sir George Martin también me permitió visitar las ruinas del estudio de grabación y realizar experimentos sonoros que incluían la captura de las frecuencias de resonancia del estudio de grabación en el estado en el que se encontraba en aquel momento. Parte del material recuperado fue entregado a músicos radicados en diferentes partes del mundo para recrear los sonidos para la banda sonora de una película propuesta como un estudio mnemónico del pasado acústico de la isla. El material restante que fue recuperado se utiliza en performances en vivo donde se producen paisajes sonoros efímeros, realizadas en colaboración con un DJ. Todo esto se acompaña de pinturas, esculturas, material de archivo, notas fotográficas de campo y fotografías microscópicas de algunos de los discos de vinilo encontrados enterrados bajo las cenizas.



De la serie From the Pit of Et Cetera, Montserrat (una fono-arqueología), Fieldnote 22-03-21 — WD 14.6mm (vista x300 de vinilo recuperado a través de Microscopio Electrónico).

Los álbumes pop producidos allí, las voces y otros sonidos encontrados en los discos de vinilo y cintas de carrete desenterrados al azar de las cenizas se convirtieron en una forma de conectar con la historia de la isla, aunque de manera fragmentada. El proyecto también reveló que yo (como muchas personas en todo el mundo) sin saberlo, ya había escuchado algunos sonidos de Montserrat. Estaban incrustados en los discos de música pop de los 80, escondidos dentro de un producto cultural global como un xenolito. Estos sonidos han sobrevivido no solo a los animales, sino quizás también a las personas que los emitieron y a los sitios donde se produjeron. Siguen viviendo en una forma hauntológica. Jacques Derrida propuso esta idea como espectros del pasado que regresan persistentemente, que están presentes pero no están allí, que van y vienen.¹² Pero también los críticos musicales han conferido el término "hauntological" a los músicos que produjeron música electrónica a principios de la década de 2000, que, paradójicamente, ya no se sentía "futurista" y en su lugar sonaba "fantasmal".¹³ Ejemplos de esto son bandas como The Focus Group o Belbury Poly del sello Ghost Box que hicieron música usando una variedad de sonidos antiguos sampleados, incluidas voces de un cilindro de grabación de 1908 que, después de la manipulación, permitió a un hombre muerto cantar una nueva canción llamada *Caermaen*.¹⁴ Los fragmentos de sonido de la flora, la fauna, el océano y el clima de Montserrat que se utilizaron para crear atmósferas en los álbumes de música pop de los años 80 siguen sonando, tal vez incluso en este mismo momento en un supermercado, en un bar o en el coche de alguien en algún lugar del mundo, 'volviendo' constantemente, como sugería Derrida, del pasado.¹⁵ Y los objetos en sí mismos, los vinilos, se han convertido en objetos que contienen múltiples herencias históricas, representando sin saberlo a más de una cultura. La película, por otro lado, también reproducirá desde ahora y hacia el futuro, las voces y los sonidos literalmente desenterrados de las cenizas, subvirtiéndolos su condena al olvido y al implacable paso del tiempo, insertándolos en una "nueva" realidad y otorgándoles la calidad de un homónimo.

AY finalmente, este proyecto también considera la noción de "Caribe Invisible" propuesta por Virginia Pérez-Ratton.¹⁶ Para ella, este término describía la invisibilidad sistemática de la cultura afrocaribeña.

Si consideramos el origen etimológico de la palabra 'huracán', por ejemplo, no solemos vincularla al Caribe: sin embargo se origina de la palabra "Huracán" que los taínos¹⁷ utilizaban para describir las grandes tormentas que azotaban a las islas.¹⁸ Y, a pesar de que no existe una identidad singular que permee toda la región latinoamericana o norteamericana, sino una gran mezcla de orígenes, tradiciones indígenas, historias coloniales y visiones variadas del futuro, hay una tendencia a mirar la cultura de esa región de manera hegemónica, mirando hacia la cultura "latinoamericana" o "norteamericana" y excluyendo al Caribe. Tratándola como un enclave separado de la región. Pero su historia está entrelazada en algunas de las palabras que usamos, y, como propone este proyecto, en la música que muchos escuchamos o bailamos, siempre ahí, escondida a plena vista, y cuando se señala, ofrece un lapsus en la narrativa histórica predominante y en la visión hegemónica de la cultura que permea esa región.

Notas Finales

1. Walter Benjamin, "Excavar y Recordar", Obras [1955], Libro IV, Vol. 1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2010. PDF, consultado en diciembre 2023.
2. "Overseas Territories governments on the web", sitio web del gobierno del Reino Unido de la Oficina del Commonwealth y la Oficina de Desarrollo del Commonwealth, consultado en octubre de 2020, <https://www.gov.uk/government/publications/overseas-territories-governments-on-the-web/overseas-territories-governments-on-social-media>.
3. "Montserrat's archaeology and history: important dates and sites", Brown University, consultado en octubre de 2020, <https://blogs.brown.edu/archaeology/fieldwork/montserrat/montserrats-archaeological-resources/>.
4. Kenneth Roberts-Wray, "Commonwealth and Colonial Law" (Nueva York: F.A. Praeger, 1966), 855-856.
5. "An Act for the Abolition of Slavery throughout the British Colonies; for promoting the Industry of the manumitted Slaves; and for compensating the Persons hitherto entitled to the Services of such Slaves. 28 August 1833," P Davis, consultado en octubre de 2020, https://www.pdavis.nl/Legis_07.htm, Sección XII.
6. Édouard Glissant, "Caribbean discourse: Selected essays" (Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1989), 258-260. (Traducción por Raul Ortega Ayala.)
7. "Island of Fire: The Natural Spectacle of the Soufrière Hills Volcano", eds. Adam Stinton, Henry Odbert y Paul Cole (Montserrat: Montserrat Volcano Observatory, 2011), 5-7.
8. Stan Cox y Paul Cox, "How the World Breaks: Life in Catastrophe's Path, from the Caribbean to Siberia" (*Cómo se rompe el mundo: la vida en el camino de la catástrofe, desde el Caribe hasta Siberia*) (Nueva York: The New Press, 2016), 257-277.
9. Maurice Halbwachs, "On Collective Memory" (Chicago: University of Chicago Press, 2020).
10. "Air History", Air Studios, consultado en octubre de 2020, <https://www.airstudios.com/history/>.

11. "Sir George Martin CBE (1926–2016)", George Martin Music.com, consultado en octubre de 2020, <http://www.georgemartinmusic.com/george-martin/>; Mary C. Beaudry y Travis G. Parno, eds., "Introduction: Mobilities in Contemporary and Historical Archaeology," (*Introducción: Movilidades en Arqueología Contemporánea e Histórica*) 35: 81-198; BBC, "Police in Montserrat", Facebook, octubre de 2020, <https://www.facebook.com/664connectmedia/videos/bbc-documentary-police-in-montserrat/1753430748173952/>; "Montserrat National Trust Inventory of Archaeological Sites on Montserrat.pdf", Brown University, consultado en octubre de 2020, <https://blogs.brown.edu/archaeology/files/2019/04/Montserrat-National-Trust-Archaeological-Site-Inventory-No-Geo.pdf>, número MSP29.
12. Jacques Derrida, "Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International" (*Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*) (Abingdon, Reino Unido: Routledge, 2012), xiii, 3, 5, 10, 11.
13. Mark Fisher, "What Is Hauntology?" (*¿Qué es la hauntología?*) *Film Quarterly*, 66, no. 1 (2012): 16–24.
14. Simon Reynolds, "Spirit of Preservation: British Record label Ghost Box is releasing advanced electronica that makes dead men sing", *Frieze magazine*, 13 de octubre de 2005, <https://www.frieze.com/article/spirit-preservation>.
15. Ibid. 12, 10.
16. Virginia Pérez-Ratton, "Videoconferencia – El Caribe Invisible", TEORETICA, consultado en octubre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BtOjbdm-F-I> Deborah Cullen y Elvis Fuentes, eds., *Caribbean: Art at the Crossroads of the World* (Nueva York: Museo del Barrio y New Haven: Yale University Press, 2012), 37-147.
17. En este podcast se describe al pueblo *taíno* como un término general otorgado a la población de las Antillas en el siglo XIX. "The Artistic World of the Taíno People," (*El mundo artístico del pueblo taíno*), Hyperallergic, consultado en septiembre de 2020, <https://hyperallergic.com/587213/the-artistic-world-of-the-taino-people/>.
18. Definición tomada del "Oxford English Dictionary", Oxford University Press, consultado en octubre de 2020, https://www.oed.com/dictionary/hurricane_n?tab=meaning_and_use#1173882.

Bibliografía

Boix, Maur M. What is *Montserrat: A Mountain, a Sanctuary, a Monastery, a Spiritual Community* (Qué es Montserrat: Una Montaña, un Santuario, un Monasterio, una Comunidad Espiritual). Montserrat, Cataluña: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

Cox, Stan y Paul Cox. *How the World Breaks: Life in Catastrophe's Path, from the Caribbean to Siberia* (Cómo se rompe el mundo: la vida en el camino de la catástrofe, desde el Caribe hasta Siberia). Nueva York: The New Press, 2016.

Cullen, Deborah y Elvis Fuentes, eds. *Caribbean: Art at the Crossroads of the World* (Caribe: El arte en la encrucijada del mundo). Nueva York: Museo del Barrio y New Haven: Yale University Press, 2012.

Cherry, John F., Krysta Ryzewski y Luke J. Pecoraro. *A Kind of Sacred Place': The Rock-and-Roll Ruins of AIR Studios, Montserrat*. (Una especie de lugar sagrado': las ruinas de rock and roll de AIR Studios, Montserrat). *Arqueologías de la movilidad y el movimiento*. Nueva York: Springer Verlag, 2013.

Dagenais, Juan. *A Lullist in the New World: Bernat Boil* (Un lullista en el Nuevo Mundo: Bernat Boil). *Un compañero de Ramon Llull y el llullismo* (2018).

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional) Nueva York: Routledge, 1994.

Fergus, Howard A. *Gallery Montserrat: Some Prominent People in Our History*. (Galería Montserrat: Algunos personajes destacados de nuestra historia). Barbados: Canoe Press, 1996.

Fisher, Marcos. *What is Hauntology?* (¿Qué es la hauntología?) *Film Quarterly* 66, no.1 (otoño de 2012).

Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1989.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Morison, Samuel Eliot. *The European Discovery of America: The Southern Voyages A.D. 1492-1616*. Nueva York: Oxford University Press, 1974.

Odbert, Henry, Paul Cole y Adam Stinton, eds. *Island of Fire: The Natural Spectacle of the Soufrière Hills Volcano, Montserrat*. San Agustín, San Jorge, Trinidad y Tobago: Centro de Investigación Sísmica, 2011.

Reynolds, Simón. "Spirit of Preservation: British record label Ghost Box is releasing advanced electronica that makes dead men sing." *Friso*, 94 (2005).

Watters, David, Lydia Pulsipher y Reg Murphy. "Montserrat National Trust Inventory of Archaeological Sites on Montserrat", abril de 2019, consultado en octubre de 2020, <https://blogs.brown.edu/archaeology/files/2019/04/Montserrat-National-Trust-Archaeological-Site-Inventory-No-Geo.pdf>.

Nota biográfica

Raúl Ortega Ayala es un artista visual nacido en México y profesor en la Escuela de Arte Whiti o Rehua de la Universidad de Massey en Aotearoa, Nueva Zelanda. Su práctica artística está basada en la investigación y está influenciada por la antropología. Su obra se desarrolla a través de extensas investigaciones en múltiples sitios. Recientemente, ha producido una serie de proyectos que exploran la memoria colectiva, la amnesia social y el detrito histórico. Dentro de estas series de obras se encuentran proyectos como *The Zone*, que se centra en la zona de Ucrania evacuada tras el accidente nuclear de Chernóbil. Y *Montserrat (a phono-archaeology)*, a la que ya nos hemos referido.

Su trabajo se ha mostrado en exposiciones individuales y colectivas en lugares como el Frans Hals y el Kunstmuseum en La Haya, Países Bajos; Fundación Delfina, Bienal de Liverpool y Tramway, en el Reino Unido; Museo Arp en Alemania; El Eco y Museo Jumex en México; y Te Tuhi en Nueva Zelanda, entre otros.

Todas las imágenes son propiedad de © Raul Ortega Ayala y en colaboración con Peter Miles.

Ki te Titia Tāku Raukura

Stuart Foster (Tangata Tiriti)

Kura Puke (Te Āti Awa, Taranaki)

Inahaa Te Urutahi Waikerepuru
(Taranaki, Tangahoe, Ngā Rauru, Te Āti Awa,
Ngāpuhi, Tūhourangi, Ngāti Whakaue)

Ki te Titia Tāku Raukura

Stuart Foster (Tangata Tiriti)
Kura Puke (Te Āti Awa, Taranaki)

Inahaa Te Urutahi Waikerepuru
(Taranaki, Tangahoe, Ngā Rauru, Te Āti Awa,
Ngāpuhi, Tūhourangi, Ngāti Whakaue)

Abstract

Mō te iwi Māori, ko te tuku ihotanga o te mātauranga mā roto mai i ngā ritenga, ngā whakapapa, ngā pūrākau, ngā kōrero, ngā hanga ataata me ngā mahi a te rēhia hei huarahi Taketake matua mō te tuku mātauranga me te whakaū ki te mahara. E taea ana te kī he tauaro ka mutu, he āhuatanga tēnei ka whakakāhoretia e ngā pūnaha mātauranga tātāmi me ngā hītori. I whakatutū pūehu te kāwanatanga tātāmi me ngā iwi o Taranaki, ki te nōhanga o Parihaka hoki. I mauheretia ngā tāne o Parihaka hei whakarau pakanga kia māmā ake ai ngā mahi raupatu whenua, ā, ko ngā whiunga o taua mahi kei te rangona tonutia e ngā whakareanga huhua o Parihaka.

He ringatoi, he uri hoki a Inahaa Te Urutahi Waikerepuru rāua ko Kura Puke, nō ngā mauhere. Ka mahi tahi rātou ko Stuart Foster, he kaihoahoa mokowā, ki te waihanga wheako ka whakamahi i ngā oro me ngā atahanga. I tere atu mātou ki Ōtepoti, ki ētahi tomokanga ana e rua e āhua muna ana, ki te wāhi i reira ngā mauhere nō Taranaki e mahi ana, ka mutu e mauheretia ana, e ai ki ētahi. Ahakoa e tohea ana te pono o te mauheretia o ēnei tāngata e ngā kaimātai hītori auraki, kāore hoki e arohia e ngā tāngata nō Ōtepoti tonu, ka mārakerake te kitea o ngā ana mā roto mai i te tirohanga Taketake.

E pai ai tā mātou kōkiri i ngā mahi rangahau nei, i toro atu mātou ki ngā tauira mātauranga iwi Taketake, ina koa te huatau nā Te Ahukaramu Charles Royal, nā reira mātou ka kuhu ki te ao mā te ‘Aroaro’, te ariā *Three-Dimensional and Spherical Conscious Awareness*.

Ngā kupu matua: Aroaro, ngā ana ki Ōtepoti, te mātaranga Māori, ngā mauhere nō Parihaka, ngā pakanga whenua ki Taranaki

Ki te titia tāku raukura,
He tohu ora, he tohu mana!¹

I tere atu mātou ki Ōtepoti, tētahi o ngā taone tātāmi tuatahi i Aotearoa, ko te tūtakitanga tuatahi ā-tinana nei kingā paenga kei reira ngā ana e rua nā te tangata anō i hanga, ngā ana tāpua nui ki ngā uri o Parihaka. Hāunga ngā uri o Parihaka me ngā iwi o Taranaki, he paenga whakateka rānei, kāore i aronuitia rānei e te rahinga o ngāi tau iwi i Aotearoa. He rite tonu tā ngā uri o ngā mauhere o Taranaki me Parihaka whakamaumahara i te āhua o te whakarau me ēnei wāhi tapu i ngā kātū whakahuihuinga tāngata me te tuku ihotanga o te mātauranga ka mutu, ka noho mātāmua ēnei āhuatanga ki te noho ā-iwi, ngā pūmaharatanga me te tuakiri.

Ahakoia i puta te nuinga o ngā mahi tūkino tātāmi i mua, i muri hoki, ko ngā pakanga whenua ki Taranaki i waenganui i te tau 1860 me te tau 1869 ngā mahi nā te kāwanatanga tātāmi ki te iwi Māori ki Taranaki kia riro i a rātou te mana o te whenua.² Nō te tau 1863 ka whakairihia ngā mōtika ture, ngā mōtika raraupori me ngā mōtika tōrangapū a te Māori, ā, ka whakamanatia tētahi ture e whakaetia ai ngā mahi raupatu whenua Māori. I te tau 1869, i runga i ngā tohutohu a te kāwanatanga, i mauheretia noatia te 96 tāngata, ko te nuinga nō Pakakohi me Tangahoe, ko te whiunga, ko te whakarirā ki te taone o Ōtepoti tae atu ki te tau 1872. I te kino o te kōpā me ngā āhuatanga noho ka kaha heke te ora o ngā mauhere,³ ka mate tōna 30, neke atu rānei, o rātou i a rātou e tūhitia⁴ ana.

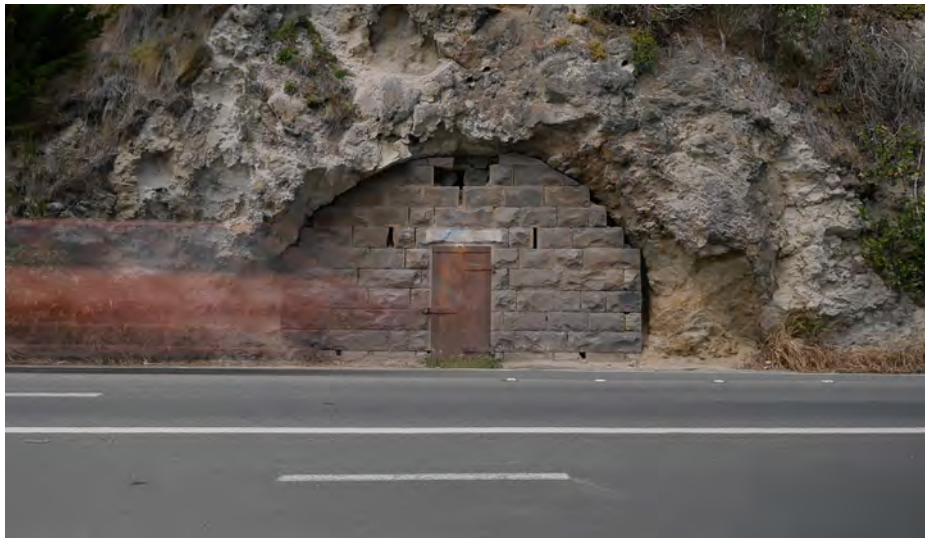
I taua tau hoki, i te tau 1869, ka mutu ngā mahi pakanga a te iwi Māori ki Taranaki, ka tahuri ki te kawē i ngā take i roto i te rongomau, me te whakahohounga o te rongō i raro i a Te Whiti o Rongomai rāua ko Tohu Kākahi, he poropiti nō Parihaka. Nā te Māori ngā whakahaere katoa i Parihaka, a, i whai oranga ohaoha hoki te iwi o te pā, i eke noa atu i te 2,500 tāngata i te Noema o te tau 1881.

He rite tonu tā te kāwanatanga raupatu whenua i ngā tau 1870; i kino kē atu te whiunga i te korenga o tā te kāwanatanga ū ki tā rātou i kī taurangi ai, arā, te whakarite whenua mā ngā uri o Parihaka. Hei urupare, i tahuri ngā uri o Parihaka ki te tohe i roto i te rongomau. I āta tohua ngā rōpū i runga i tō rātou tōngakingaki ki te ū ki te ātete māriri, i parauhia ngā whenua i raupatuhia kia mauheretia rā anō rātou. Ka eke ki te tau 1879 kua mauheretia te 420 tāngata ki te Waipounamu ki ngā taone o Hokitika, o Ōhinehou me Ōtepoti. Mai i te tau 1879 ki te pito whakamutunga o ngā tau 1880 i rere tonu ngā mahi ātete māriri i Parihaka e ngā uri i mahue atu me ngā mauhere hoki i whakarauoratia ki te whakatū anō ngā taiapa i Parihaka i turakina e ngā hoia. Ko tōna hua, ko te mauheretia noatia o ngā tāne e 216. I tiketike te pāpātanga mate o ngā mauhere. I haere tonu ngā mahi tohe tae atu ki te urutomohanga o Parihaka i te Noema o te tau 1881 e ngā ope kāwanatanga, whāia ko te muru me te turakitanga o te pā, me te mauheretia o ngā poropiti e rua, ka tūhitia ai rāua ki te Waipounamu.

Ahakoia te rongonui o ngā tohe rongomau i Parihaka,⁵ ko ngā kōrero tuku iho a te iwi ka noho ki ngā whānau o Parihaka. Ko ngā ana i kōrerohia i mua kei te takiwā

o te whanga o Puketahi, ki te wāhi i reira ngā mauhere nō Parihaka e mahi ana ki te whakatakoto i te huarahi me tētahi pātū i te taha tonu o te moana, i te whanga o Ōtākou. E ai ki ngā mauhanga ōkawa i whakaritea ēnei ana hei wāhi rokiroki i ngā taputapu hanga huarahi heoi anō, e ai ki ngā uri o Taranaki i whakamahia hoki tētahi, ngā mea e rua rānei, i ētahi wā hei wāhi here i ngā mauhere, hei marumaru hoki i aua mauhere i te pō.⁶ Kua tukuna ihotia, mā te kōrero tuku iho, te waiata me ngā toi ataata,⁷ ngā kōrero whakakuku o tā ngā mauhere whakawhitiwhiti ki te whakangā mā ngā tohetohe i tata ki ngā kuaha. Kei te tohea te pono o ēnei kōrero tuku iho e ngā kaihītori kei Ōtepoti e noho ana i te korenga o ngā taunakitanga ā-tuhi i ngā mauhanga tātāmi hei taunaki i aua kōrero tuku iho.⁸ Ka noho tonu ko te taurira nā Taiuiwi mō te taunaki mōhiotanga mā te tuhituhi mauhanga hei āhuatanga tātāmi i te iwi Māori, āna ritenga me te tukuihotanga o te mōhiotanga.

Hanga 1. S. Foster rāua ko K. Puke, Te Whanga o Ōtākou, Tihema 12, 2021. He whakaahua ataata-rongo.



I tō mātou takahanga tuatahi ki te paenga kei reira ngā ana, ka mātaihia i rāwāhi o te huarahi, i waho. I ātaahua te rangi. I reira e hipa ana ētahi kaieke pahikara me ētahi tāngata e whakahikoi ana i ā rātou kurī. I rongo i te tai pari e miti ana i te pātū kōhatu, i ngā oro o te moana, i te āhua nei, e pāororo ana i ngā takiwā i waenganui i ngā motukā e hipa ana. Ko te ara hikoi te kuititanga i waenganui i te wai me ngā aropari. I te iti o te wāhi hei whakatata atu, ka tū mātou e mataara ana i te mōrearea me te āmāimāi e rongo nei mātou i tēnei tūtakitanga hou. Ka kite mātou i te hunga e hipa ana, me ngā kanohi mahira i ngā motukā hoki. Ka rere te wā i a mātou e whakatata atu ana ki te hanga whakarahara o te mua o ngā ana. Kātahi ka rongo i te matemate-ā-one, *i konei ō mātou tupuna koroua, ka mutu, kei konei tonu*. Ka huri ā mātou tirohanga. Ka ngaro ngā āhuatanga whakaware hāunga tētahi raukura e rere ana i te hau, i tētahi koko i runga ake i ngā kuaha ana.⁹ Kua mau te aro. Ka toko ake te rongo i te maiea o te māramatanga, te nui whakahirahira rānei; tā mātou e rongo nei, e kite nei i waho, ka whakaaro ki ngā āhuatanga tērā pea ka ōrite mēnā i roto kē mātou e titiro whakawaho ana.

I te hanga o te aropari me te kuhunga ki te ana, te kuaha rino e taumaha ana, me ngā poro kōhatu ka rongo i te kaha o te porehu ā-hanga nei, i te whakatinanatanga hoki o tā te iwi māori mārama ki te “āhei o te kōhatu ki te pupuru i te mauri”.¹⁰ Hui katoa me te raukura e ruru ana hei tohu i te ariā, te māramatanga rānei, ka tohu mai ki a mātou ka mārama ake te kitea, ka hōhonu ake rānei ō mātou whakaaro mā ō mātou wheako.



Hanga 2. Te Whanga o Ōtākou,
Tihema 12 2021. He whakaahua nā:
Stuart Foster.



Hanga 3. Te Whanga o Ōtākou,
Tihema 12 2021. He whakaahua nā:
Stuart Foster.

Kei te aroaro tonu e huna ana

I te taenga atu ki ēnei paenga ka kaha rongō i te mana me te pakaritanga. Ko tā tēnei whakaaro, te huna i te aroaro tonu, he pōhēhē nō te ao tawhito ēnei wāhi ka mutu me noho ki taua ao. Heoi anō, ko ngā rongō o te ngākau i toko ake, nō tēnei wā nei, he māramatanga, he auhi. I kaha ake ēnei kare-ā-rotō nā te rongō i te tāpaetanga i hua mai ai i tētahi mate tāhūrua i te ahurea whakahoki mahara i Parihaka me te mate whakawareware, whakakāhore rānei ka pā ki ngā tāngata tātāmi. Ehara mā tēnei atikara e whakatīna i mauherea ō tātou tūpuna heoi anō tā tēnei atikara he tūhura i ngā tirohanga a ngā iwi Taketake, i te whakaū māramatanga, maharatanga rānei nā reira ka mātau, ka mārāma ake rānei mā te whakatinanatanga o te aroā hinengaro.

Hanga 4. Kura Puke rāua ko Inahaa Waikerepuru, Te Whanga o Ōtākou, Hanuere 5, 2023. He whakaahua nā: Stuart Foster.



Te tirohanga taketake me ngā tikanga mōhiotanga, tikanga pūmahara hoki

Ka taha te kotahi tau, ka hoki atu mātou ki te kawē i tētahi whakaritenga whai whakaaro ki ō māua hononga ki ō māua tūpuna, kia haumarū ai tō mātou haere, “ki tua o ngā mahi o ia rā me te whakaae ki tētahi taumata anō o te māramatanga.”¹¹ Ka kōkiritia tēnei ritenga i te atatū, i tētahi pō i tata te Rākaunui o te marama. Ko tō te marama ata i kitea i ngā wai o te whanga, ko tōna māramatanga i kitea i ngā aropari, i te tomokanga kōhatu hoki ki te ana. Ko te kōhatu he “wāhanga ata kōroto o Papatūānuku,”¹² he hanga mārō, ko te whakatinanatanga hoki o Papatūāhuku ka hura i te anga o ngā mātauranga Māori e pā ana ki ngā atua,¹³ ki ngā rohe o ngā tūpuna rānei. Hui katoa, he tūpuna hoki ngā whakatinanatanga me ngā āhuatanga taiao pēnei i te pānga o te marama ki ngā nekehanga o te aho, te ia o te hau māeke me te āta whakaetohia o te haukū; ko ō rātou pūmanawa te whakatinanatanga o ō ngā tūpuna āhua me ō rātou whanaungatanga.



Hanga 5. Kura Puke rāua ko Inahaa
Waikerepuru, Te Whanga o Ōtākou,
Hanuere 5, 2023. He whakaahua nā:
Stuart Foster.

I a mātou ka whakatau i a mātou anō, ō mātou whakaaro me ō mātou kare-ā-roto, ka piki ki taumata anō, mā ō mātou tairongo, te tūhono ki ngā āhuatanga i puta i ngā atua.

Hei tā Royal, i roto i te whakaaro ki ngā tikanga kōrero tuku iho a te iwi taketake hei anga mō te tirohanga me te mātauranga a te Māori, mā te toro ki “te ariā o te aroaro e wero i ō tātou whakaaro ki tā te tinana katoa rongo i ngā āhuatanga o te ao me te pānga o tēnā ki tō tātou mōhio, mahara me ō tātou wheako hoki.”¹⁴

Ka whakamāramatia te ‘*aroaro*’ e Royal hei momo tirohanga rerekē, kua tapaina te ariā ki te ingoa, ‘*Three-Dimensional and Spherical Conscious Awareness*.’¹⁵ Ina whakamahia te rongo ā-whatu anake, ka kīia ko *te aroaro* te “wāhi kei te aroaro tonu o te tangata. Ko tērā ka kitea e te whatu, ka tūtohu i te taha tinana o te *aroaro*.”¹⁶ Nā reira, e ai ki a Royal, “ko te hanga matua o te *aroaro* ko te rongo ā-whatu”.¹⁷ Ki te whakamahia te rongo ā-taringa anake, mā tēnei te rahi o te *aroaro* e tohu, kātahi ka, “ahu-toru te hanga, ā, e āhei ana te toro kia poi te hanga, kia 360 putu te pūtoro.”¹⁸

Hanga 6. Kura Puke rāua ko Inahaa Waikerepuru, te ritenga i te aroaro o te ana, Te Whanga o Ōtākou, Hanuere 5, 2023. He whakaahua nā: Stuart Foster.



Hei tā Royal, “ka toko whakaarotia e tātou tētahi momo poi matawarea ka karapoti i te tinana. Ko ngā mea ka tomo ki te poi ka kīia kei ō tātou *aroaro*, ā, ko ērā mea kāore e tomo, kei waho i te poi.”¹⁹ Mēnā ka whai māramatanga te *aroaro* i ō tātou tairongo ka whai wāhi hoki ērā atu o ō tātou āhuatanga o roto pēnei i te whakaaro, te kare-ā-roto me te mahara. Mā tēnei āhuatanga e kitea ai ētahi wāteatanga ki te whakarite i ngā āhuatanga kia tōpū, kia kaha ake hoki tā te tinana rongo i ngā āhuatanga katoa o tōna ao.

Mā te ahurea, te hapori, te whenua, te tinana, te hinengaro me te ngākau e tārai i te āhua o tā tātou kite, tā tātou mātai, me tā tātou whakamāori i ngā pārongo ataata. Ka hua mai te tūāpapa o te tirohanga taketake me te māramatanga mā te whakapapa me ngā mahi a ngā tūpuna i te aronga taketake. Ka whakatauritea e Royal ngā huarahi Taketake, arā, ngā huarahi kōrero tuku iho a ngā iwi taketake ki huarahi kē o iwi kē, ki te tuhituhi me te whakaatu. Ka tautohua e ia he mātauranga-ā-waho tērā kei ngā tuhituhinga me ngā whakaaturanga ka whakamāramatia, ka hopukia rānei i tētahi huarahi whāiti, arotahi ake me ngā tawhā tāpui hoki.²⁰

I tēnei tūhuruatanga ka whakaarotia ā mātou mahi, tō mātou *aroaro* rānei he huarahi raranga i ngā huarahi kōrero tuku iho Taketake ki ngā huarahi ataata, huarahi oro-ataata hoki. I tēnei huarahi ka taea e mātou ngā paenga ana te tō mai ki tō mātou *aroaro* mā ngā āhuatanga o ngā taha-huhua, te whakatinanatanga o te mātauranga mā te whakaaro ki ngā rā o onamata, o inamata, o anamata hoki, kia pai ai tā mātou whakaaro ki ō mātou tūpuna kei ō mātou taha, kei ō mātou ngākau.

Hanga 7. Te Ritenga, Te Whanga
o Ōtākau, Hūrae 16, 2023. He
whakaahua nā: Stuart Foster.



Hanga 8. Te Ritenga, Te Whanga
o Ōtākau, Hūrae 16, 2023. He
whakaahua nā: Stuart Foster.



Kupu āpiti

1. He kōrero nā Morvin T. Simon nō *Te Kohanga Reo He Ahurewa Mana – A Language Nursery Seedbed of Dignity* (Wanganui, NZ: Hanton & Andersen, 1990), 30.

Ko te raukura te tohu o ngā apataki o ngā rangatira o Parihaka, o Tohu rāua ko Te Whiti, me ā rāua tautake tohe māriri i ngā wā o te hē. He raukura mā, he awe raukura mā rānei te tohu, ā, ko tāna he whakaatu i te raukura o te toroa i tau ki te papa, ki ngā waewae o ngā poropiti hei whakaū i te tika o ā rāua mahi me te tautokona o rāua e ō rāua tūpuna me te whakatau ki te whakarite i te pā o Parihaka i ngā tau 1860. Tērā pea ko ngā raukura e toru te whakaahuatanga o te awenga o ngā karaipiture mā ngā uara o te hōnora, te maungārongo me te ngākaunui ki ngā tāngata katoa. Otirā, tērā pea he tohu hoki o Rongo, te atua o te rongomau; me te huarahi whai tikanga, Taketake i te tohe māhaki, me te ātete māriri. “Reclaiming the Role of Rongo: The Pacifist Traditions of Parihaka.” nā Tonga Karena. He mea tiki i te Hūrae 25, 2023. <https://www.otago.ac.nz/ncpacs/otago668627.pdf>

2. “*Māori Prisoners in Dunedin 1869-1872 and 1879-1881 Exiled for a Cause*,” nā Jane Reeves, (BA Hons diss., Te Whare Wānanga o Ōtākou, 1989), <http://hdl.handle.net/10523/6257>.
3. Reeves, *Māori Prisoners*, whārangi 14-16 me 58.
4. *Days of Darkness* (Auckland: Penguin Press, 2022), nā Hazel Riseborough, wh. 104. He tohutoro nō “Sacred Stone Links Taranaki and Otago,” nā Edward Ellison, *Historic Places New Zealand* 19, (1987): 7-11.
5. “Parihaka – Past, Present and Future,” he mea tiki i te Ākuhata 10, 2023, <https://parihaka.maori.nz>.
6. Riseborough, *Days of Darkness*, 104.
7. Reeves, “*Māori Prisoners*,” 14.
8. “The Parihaka Prisoners and the legend of the caves,” nā Joel MacManus, *The Spinoff*, Noema 4, 2018, <https://thespinoff.co.nz/society/04-11-2018/the-parihaka-prisoners-and-the-legend-of-the-caves>.

9. He nui te hiranga o te manu me te wāhi hoki ki te manu hei kaitakawaenga i te ao kikokiko, ā, i tua atu i ōna huruhuru, ko te manu hei karere, hei kaitūhonohono i te ao wairua ki te ao kikokiko. (He kōrero nā Robert Jahnke, Toioho ki Āpiti, 1998). Mō te nuinga o te iwi Māori ko te manu ka noho hei tohu i ngā mahi ārahi a ngā tūpuna, hei whakaū rānei i te noho a ngā tūpuna ki te aroaro tangata.
 10. *Māori Philosophy: Indigenous thinking from Aotearoa* (London: Bloomsbury Academic, 2021), nā Georgina Tuari Stewart, 84.
 11. *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods* (Halifax: Fernwood Publishing, 2008) nā Shawn Wilson, 69.
 12. Stewart, *Māori Philosophy*, 132.
 13. Ki tā te iwi Māori, mō ngā atua, “he whakatinanatanga o te taiao me ngā tāngata whenua”. (He kōrero nā Kura Moeahu, Te Runanganui o Te Āti Awa, Ākuhata 8, 2023). Ka kīia ngā atua he tūpuna taketake, he uri rānei o te ao tukupū ka whakahaere i ngā wāhanga o te taiao. Ko Papatūānuku tētahi taura o tētahi tupuna atua. Kua whakaahuatia ngā atua i ngā kōrero whakapapa o te ao wairua me te ao kikokiko. Haere tahi ai te tuakiri me te turangawaewae i te taiao, ā, ka whakahoropakitia mā ngā atua, ki te wāhi me te wā. Koinei tā Kura Moeahu wahakmārama i ngā kōrero o te takiwā ka whanakehia mā te āta mātakitaki me te mārama ki ngā taiao o tēnā atu, o tēnā atua.
 14. “Exploring Indigenous Knowledge,” nā Te Ahukaramū Charles Royal, 2005,16.
 15. Royal, 15.
- Ko ētahi whakamāramatanga o te *aroaro* e mau ana ki ēnei tūāhua: te aro, te mua, ki mua, te tika, te whakarongo, te kite, te aronui, te whakaaro nui. Ko ētahi tūingoa ko *te āhua o te noho, ko te tauoranga o te wā*.
16. Ibid., 15.
 17. Ibid., 15.
 18. Ibid., 15.
 19. Ibid., 15.
 20. Royal, 15.

Ngā Tohutoro

Harold, Denis. *Māori Prisoners of War in Dunedin 1869–1872: Deaths and Burials and Survivors*. Ōtepoti: Hexagon, 2000.

Karena, Tonga. “Reclaiming the Role of Rongo: The Pacifist Traditions of Parihaka.” He mea tiki i te Hūrae 25, 2023.
<https://www.otago.ac.nz/ncpacs/otago668627.pdf>.

Reeves, Jane. “Māori Prisoners in Dunedin, 1869–1872 me 1879–1881: Exiled for a cause.” BA Hons diss., Te Whare Wānanga o Ōtākou, 1989.

Riseborough, Hazel. *Days of Darkness*: Taranaki, 1878-1884. Auckland: Penguin Press, 2002.

Royal, Te Ahukaramū Charles, 2005. “Exploring Indigenous Knowledge.” He mea tiki i te Āperira 10, 2022. <https://static1.squarespace.com/static/5369700de4b045a4e0c24bbc/t/53fe8e69e4b0516a0c4ffd85/1409191555871/Exploring+Indigenous+Knowledge>.

Stewart, Georgina Tuari. *Māori Philosophy: Indigenous Thinking from Aotearoa*. London: Bloomsbury Academic, 2021.

Wilson, Shawn. *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Halifax: Fernwood Publishing, 2008.

He haurongo

He rite tonu te mahi tahi a Kura Puke rātou ko Stuart Foster, ko Inahaa Waikerepuru me te whānuitanga o te rōpū rangahau e kīia nei ko Te Matahiapo. Ko tā ā rātou mahi he tō i te mātauranga Māori, ngā ritenga, ngā mahi auaha me ngā hangarau ki te whakatū toi puni ki te rongo i te mauri o te whenua, te taiao, te tangata me ngā taonga hoki. Koinei ētahi o ā rātou mahi toi, *Te Ara Wairua: Pathways of the Intangible*, nā S. Foster rātou ko H. Geismar, ko K. Puke me Te Matahiapo, ki The Gatehouse, UCL University, London, UK, 17-29 o Hune 2014. He mema te kiritōpū o Te Matahiapo o te rōpū Te Kāhui Toi hei hāpai i te whakatūria o te marae o Te Rau Karamu ki Te Kunenga ki Pūrehuroa, Te Whanganui a Tara, i te Hūrae 2015 ki te Māehe 2021. Ko ngā mahi toi ā mohoa ko *Ahi kā! E noho koniahi! Ko ngā taringa i kite!*, he toi puni ā-waho mō ‘Te Hui Ahurei Reo Māori o Te Whanganui-a-Tara,’ the Waterfront, Te Whanganui a Tara, Hepetema, 14-29, 2022.

I tētahi o āna mahi o nā noa nei, i whakamahiritia e Kura Puke tētahi whakaaturanga ki runga wai, mō Mana Moana 2023, “Puehu te One, Pakini te One”, ki te Whanga o Ōtepoti, Hūrae 1-16, 2023. I te marama o Hune, 2023, i pōhiritia a Stuart Foster hei kanohi mō Aotearoa ki PQ23 Praque Quadriennial, Czechia, Hune 8-18, 2023 ko ‘*Ka Emiem?*’ te ingoa o te mahi.

Ki te Titia Tāku Raukura: Should My Plume of Peace be Witnessed Quivering

Stuart Foster (Tangata Tiriti)

Kura Puke (Te Āti Awa, Taranaki)

with

Inahaa Te Urutahi Waikerepuru

(Taranaki, Tangahoe, Ngā Rauru, Te Āti Awa,
Ngāpuhi, Tūhourangi, Ngāti Whakaue)

Ki te Titia Tāku Raukura: Should My Plume of Peace be Witnessed Quivering

Stuart Foster (Tangata Tiriti)

Kura Puke (Te Āti Awa, Taranaki)

with

Inahaa Te Urutahi Waikerepuru

(Taranaki, Tangahoe, Ngā Rauru, Te Āti Awa,

Ngāpuhi, Tūhourangi, Ngāti Whakaue)

Abstract

Collective knowledge passed down through ceremony, genealogy, narrative, oral, visual, and performative expressions, continues as a critical Indigenous mode of knowledge and memory for Māori. It may be contrasted to, or even negated by, colonial knowledge systems and historical archives. From 1860 to 1881, the colonial government waged war against Taranaki tribes and the central Parihaka settlement. The Parihaka men were made prisoners of war to enable mass land confiscation with devastating impacts that continue to permeate the intergenerational layers of Parihaka consciousness.

Artists, Inahaa Te Urutahi Waikerepuru and Kura Puke are both descendants of the prisoners, and with spatial designer, Stuart Foster, work together to create aural-visual experiences. We travelled to Dunedin to two small unassuming cave frontages, where Taranaki prisoners worked, and – it is contested – were at times, held captive. While this incarceration is disputed by many mainstream historians, and generally unacknowledged by the people of Dunedin, through an Indigenous lens the extraordinary ‘hidden in plain sight’ presence of the caves is revealed.

In order to undertake this research, we engaged with Indigenous knowledge modes particularly that of T. A. C. Royal’s concept; thus encountering the world through the Three-Dimensional and Spherical Conscious Awareness that is ‘*aroaro*.’

Keywords: *aroaro*, *atua*, Dunedin caves, Māori knowledge, Parihaka prisoners, Taranaki land wars

Ki te titia tāku raukura,
He tohu ora, he tohu mana!
Should my plume of peace be witnessed quivering,
It is a sign of life, an emblem of love and dignity!¹

We travelled to Dunedin, one of Aotearoa New Zealand’s early colonial cities, for our first physical encounter with two handmade cave sites of deep significance for the people of Parihaka. Outside of Parihaka and the Taranaki tribes, these sites are largely unseen and the events associated with them either forgotten or denied within mainstream New Zealand. For the descendants of the Taranaki-Parihaka prisoners, their incarcerations, and these sites, continue to be commemorated through longstanding, ceremonial events and knowledge transmission, remaining central to tribal life, memory, and identity.

While much colonial violence took place before and after, the Taranaki land wars from 1860 to 1869 were specific campaigns waged by the colonial government against Taranaki Māori, to forcibly seize ownership or control of their land.² By 1863 the government suspended the rule of law, civil, and political rights for Māori, and introduced legislation for the confiscation of Māori land. In 1869, 96 men, mainly of Pakakohi and Tangahoe people, were arrested on order of the government, imprisoned without trial, and sentenced to hard labour in Dunedin until 1872. With severe overcrowding within poor conditions the health of these prisoners plummeted³ and 30 or more died in their “Southern exile.”⁴

The year 1869 also marks the end of armed conflict for Taranaki Māori, who committed to non-violent, peaceful protest through the teachings of the prophetic leaders Te Whiti o Rongomai and Tohu Kākahi of Parihaka. Parihaka operated as a Māori autonomy and the village’s lands were the key economic base to support a population which swelled to over 2,500 by November 1881.

Through the 1870s, land confiscations by the government continued; the impact of these was compounded by the government’s failure to provide land reserves promised for the people of Parihaka. The Parihaka response was peaceful protest, whereby groups selected for their strict commitment to pacifism, ploughed the confiscated land until they were arrested, resulting in 420 ploughmen imprisoned by 1879 in South Island jails in Hokitika, Lyttleton, and Dunedin. From 1879 to the late 1880s, peaceful protest action by groups of remaining inhabitants or returned prisoners to reconstruct Parihaka fences dismantled by the army led to over 216 men arrested and jailed without trial. The death rates among the imprisoned again were high in number. These strategic protests continued until the November 1881 invasion of Parihaka lands by government forces, the subsequent plunder and destruction of the village, and the house arrest of the two prophets who were exiled to the South Island.

While the story of the peaceful protest movements of Parihaka is well known,⁵ the internal, tribal oral narratives remain as knowledge held within Parihaka families. The aforementioned two caves are situated where the Parihaka prisoners

worked on the construction of the Anderson's Bay Causeway and the extensive seawall along the edge of Otago harbour. While official documentation records the caves as utilitarian spaces for roadwork equipment storage, it is understood by the descendants of the Taranaki Māori prisoners that one or both had also been used, when required, to incarcerate some of the prisoners, and, at other times, as a prisoner night shelter.⁶ The haunting narratives of how the prisoners took turns to breathe through reeds near the doors because of the suffocating conditions, are passed down in kōrero, waiata, and visual culture.⁷ These accounts are disputed by Dunedin-based historians as inaccurate, mainly on the basis of lack of written evidence within colonial documentation to support those oral accounts.⁸ The Western, text-based knowledge system remains a key mechanism in maintaining power and authority to subjugate Māori people and traditional Māori, oral-based knowledge.

Figure 1. S. Foster and K. Puke,
Otago Harbour, December 12, 2021,
audio-visual still.



Our initial visit to the first cave site begins by standing and observing them from across the busy road. It is a nice weekend mid-morning, with cyclists and dog walkers moving past. The incoming tide laps loudly against the rock-walled bank, the sounds of the sea water seem to echo in the spaces between the noise of passing vehicles. The footpath and road form a narrow ribbon between the water and the cliff face. With little space to move any closer, we stand attentive to our safety and the tension of this new encounter. We notice passers-by and faces in cars staring at us curiously. Time passes as we increasingly lean into the presence of the cave frontage. Then a profound moment of connection occurs, our great-grandfathers and great-great-grandfathers were here, and, perhaps on some level, are still present. Our perceptions shift. All distractions melt away, apart from the appearance of a small feather flicking in the breeze in a recess just above the cave doors.⁹ We are transfixed.

A strong sense of emerging awareness or significance is felt by us in our different ways; what we see and feel from the outside and wondering what may be similar from the inside looking out.

The material presence of the cliff-face with the cave entrance, the heavy iron door, and the stone blocks, feels strongly physically enigmatic, and also enfolds the Māori understanding that “the density of stone was regarded as being capable of ‘holding’ spiritual energy.”¹⁰ This and the quivering feather as signs of intangible presence or illumination, indicates to us that our ways of experiencing and noticing might reveal or deepen our perceptions.



Figure 2. Otago Harbour, December 12, 2021. Photo: Stuart Foster.



Figure 3. Otago Harbour, December
12 2021. Photo: Stuart Foster.

Hiding in plain sight

Encountering these sites evoked an extraordinary feeling of presence and potency. The concept of hiding in plain sight, assumes that these sites are essentially historic, belonging to the past, whereas paradoxically, the intense feelings we experienced were of the present; of discovery and grief. These feelings were heightened by a sense of alienation resulting from the binary condition of a Parihaka culture of remembering and a colonial-settler amnesia or denial. This article does not seek to prove the caves held our ancestors, but to explore Indigenous perspectives or ways of knowing and memory that might offer insight or illumination through embodied conscious awareness.

Figure 4. Kura Puke and Inahaa Waikerepuru, Otago Harbour, January 5, 2023. Photo: Stuart Foster.



Indigenous perception, modes of knowledge and memory

A year later we returned and commenced a ceremony that observed protocols for acknowledging our ancestral connections and allowed us to safely “step beyond the everyday and to accept a raised state of consciousness.”¹¹ This occurred at dawn, during an almost-full moon, reflecting in the harbour waters, illuminating the cliff-faces, and the stone of the cave entrance. The stone as a “holographic fragment of Papatūānuku,”¹² of solid matter, and also personified as Earth Mother, begins to unfold for us the framework of Māori knowledge based on atua¹³ or physical/ancestral domains. All these physical and elemental qualities, such as the moon to shifting light aspects, the crisp air currents, and the slowly evaporating dew are also ancestors, whose qualities speak of their particular characters and relational networks. As we settle to our initial thoughts and feelings, via our senses we also take a further step in connecting to our atua-genealogical-based phenomena.



Figure 5. Kura Puke and
Inahaa Waikerepuru, Otago
Harbour, January 5, 2023.
Photo: Stuart Foster.

In considering Indigenous oral culture as a framework for Māori perception and knowledge, Te Ahukaramū Charles Royal proposes that engaging “the *aroaro* concept challenges us to think about how the whole body encounters the world and how this might influence our ideas about knowledge, memory and experience.”¹⁴

Royal explains the term ‘*aroaro*’ as differing fields of perception, and titles this concept as “Three-Dimensional and Spherical Conscious Awareness.”¹⁵ In applying our sense of sight only, the *aroaro* is considered as “the area located immediately in front of the person. What is captured, usually by the eyes, prescribes the physical dimension of the *aroaro*.”¹⁶ Therefore, according to Royal, the “first or primary form of the *aroaro* is that prescribed by sight.¹⁷ When applying our hearing only, the hearing prescribes the size and form of the *aroaro* as it becomes “three-dimensional and stretches out in a spherical fashion and in a 360 degree radius.”¹⁸

Figure 6. Kura Puke and Inahaa Waikerepuru, ceremony at cave frontage, Otago Harbour, January 5, 2023.
Photo: Stuart Foster.



Royal describes how “we can imagine a kind of invisible sphere about the body. Those things that come within the sphere are said to be in our *aroaro* and those that are not in the sphere are outside the *aroaro*.”¹⁹ If our *aroaro* is informed by our senses then this sphere includes our other internal elements such as thought, emotion, and memory. This state offers the potential conditions to create integrated and sensitized whole body encounters in the world.

Our cultures, communities, land; our bodies, minds and emotions shape how we see, observe and understand our visual information. Within the scope of an Indigenous lens, the basis of indigenous perception and understanding is formed through whakapapa and ancestral frameworks. We consider the concept of the *aroaro* sphere may extend knowledge and understanding further, prescribed by perhaps the idea of ancestral consciousness or towards higher consciousness.²⁰

Royal contrasts Indigenous or oral cultures with those of literate, or text and screen cultures, identifying text and screen as externalised knowledge that is explained or captured within narrower, more focused and limited parameters.²¹

In this investigation we consider our work or our *aroaro* as a method to combine Indigenous-oral processes with screen-based, aural-visual approaches. This approach enables us to encompass the cave site within our *aroaro* prescribed by multi-dimensional, knowledge embodiment towards responding to the past, present and future, to consider our ancestors who reside with us and within us.

Figure 7. Ceremony, Otago Harbour,
July 16, 2023.
Photo: Stuart Foster.



Figure 8. Ceremony, Otago Harbour,
July 16, 2023. Photo: Stuart Foster.



Endnotes

1. Quote from Morvin T. Simon, *Te Kohanga Reo He Ahurewa Mana – A Language Nursery Seedbed of Dignity* (Wanganui, NZ: Hanton & Andersen, 1990), 30.

The raukura is a symbol specific to followers of the Parihaka leaders Tohu and Te Whiti for their philosophies of peaceful resilience in times of great adversity. The raukura is symbolised as a white feather or a plume of white feathers, which represents the toroa or albatross feather that fell to the ground at the feet of the prophets, as confirmation of ancestral approval and guidance, as the place to establish Parihaka Village in the 1860s. The three albatross feathers as a symbol may have represented the influence of the scriptures through the values of honour, peace, and goodwill to all people. It may have also been a symbol of Rongo, the atua of peace and an Indigenous, protocolled, non-violent political protest, and passive resistance. Karena, Tonga. “Reclaiming the Role of Rongo: The Pacifist Traditions of Parihaka.” Accessed July 25, 2023. <https://www.otago.ac.nz/ncpacs/otago668627.pdf>

2. Jane Reeves, “*Māori Prisoners in Dunedin 1869-1872 and 1879-1881 Exiled for a Cause*” (BA Hons diss., University of Otago, 1989), <http://hdl.handle.net/10523/6257>.
3. Reeves, *Māori Prisoners*, 14-16 and 58.
4. Hazel Riseborough, *Days of Darkness* (Auckland: Penguin Press, 2022), 104. Citation from Edward Ellison, “Sacred Stone Links Taranaki and Otago,” *Historic Places New Zealand* 19, (1987): 7-11.
5. “Parihaka – Past, Present and Future,” accessed August 10, 2023, <https://parihaka.maori.nz>.
6. Riseborough, *Days of Darkness*, 104.
7. Reeves, “*Māori Prisoners*,” 14.
8. Joel MacManus, “The Parihaka Prisoners and the legend of the caves,” *The Spinoff*, November 4, 2018, <https://thespinoff.co.nz/society/04-11-2018/the-parihaka-prisoners-and-the-legend-of-the-caves>.

9. Birds are of important significance and considered to have the potential to act as intercessional beings, and, along with feathers, as messengers or relational connectors between the spiritual and physical realms (Robert Jahnke, oral communication, Toioho ki Āpiti, 1998). For many Māori, the appearance of a bird, or a feather maybe a sign or symbol of ancestral guidance, or affirmation of presence.
10. Georgina Tuari Stewart, *Māori Philosophy: Indigenous thinking from Aotearoa* (London: Bloomsbury Academic, 2021), 84.
11. Shawn Wilson, *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods* (Halifax: Fernwood Publishing, 2008), 69.
12. Stewart, *Māori Philosophy*, 132.
13. A Māori understanding of an atua is a “manifestation of the environment and of the people of the land” (Kura Moeahu, oral communication, Te Runanganui o Te Āti Awa, August 8, 2023). Atua are regarded as founding or cosmological ancestors with influence over particular environmental domains. One example is the ancestral atua Papatūānuku or Earth Mother. The atua are identified within a vast genealogical tapestry, existing within both a spiritual or energetic realm and as matter in this physical reality. Māori cultural values of identity and belonging are inseparable to the environment, and are contextualised through the atua, in place and space, that Kura Moeahu explained as local knowledge which is developed through the deep observation and understanding of the environment related to the atua.
14. Te Ahukaramū Charles Royal, 2005, “Exploring Indigenous Knowledge,” 16.
15. Royal, 15.

Meanings of *aroaro* may include the adjectives; to face, turn towards, the front, to front, comportment, take heed, take notice, pay attention to, consider.

Nouns include, the state of being present, current existence.

16. *Ibid.*, 15.
17. *Ibid.*, 15.
18. *Ibid.*, 15.
19. *Ibid.*, 15.
20. T.H. Waikerepuru, used the term ‘māramatanga’ and ‘māramatanga hou’ to articulate the basis of a new consciousness and higher consciousness, in ‘Te Māramatanga- A New Consciousness’, 2011. Unpublished paper.
21. Royal, 15.

Bibliography

Harold, Denis. *Māori Prisoners of War in Dunedin 1869–1872: Deaths and Burials and Survivors*. Dunedin: Hexagon, 2000.

Karena, Tonga. “Reclaiming the Role of Rongo: The Pacifist Traditions of Parihaka.” Accessed July 25, 2023.

<https://www.otago.ac.nz/ncpacs/otago668627.pdf>.

Reeves, Jane. “Māori Prisoners in Dunedin, 1869–1872 and 1879–1881: Exiled for a cause.” BA Hons diss., University of Otago, 1989.

Riseborough, Hazel. *Days of Darkness*: Taranaki, 1878–1884.

Auckland: Penguin Press, 2002.

Royal, Te Ahukaramū Charles, 2005. “Exploring Indigenous Knowledge.” Accessed April 10, 2022. <https://static1.squarespace.com/static/5369700de4bo45a4e0c24bbc/t/53fe8e69e4bo516a0c4ffd85/1409191555871/Exploring+Indigenous+Knowledge>.

Stewart, Georgina Tuari. *Māori Philosophy: Indigenous Thinking from Aotearoa*.

London: Bloomsbury Academic, 2021.

Wilson, Shawn. *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Halifax: Fernwood Publishing, 2008.

Biographical note

Kura Puke, Stuart Foster, and Inahaa Waikerepuru have worked together, often within their wider research group Te Matahiapo. These collaborations bring together mātauranga Māori, ceremony, and innovative use of accessible technologies to create installations that connect land, the environment, people, and taonga. Art works include *Te Ara Wairua: Pathways of the Intangible*, by S. Foster, H. Geismar, & K. Puke with Te Matahiapo, at The Gatehouse, UCL University, London, UK, 17-29 June 2014. Te Matahiapo collective were members of the cultural, art, and design group Te Kahui Toi, for the creation of Te Rau Karamu Marae at Massey University, Wellington, July 2015-March 2021. Recent collaborative work includes *Ahi kā! E noho koniahi! Ko ngā taringa i kite!*, two outdoor installations for ‘Te Hui Ahurei Reo Māori o Te Whanganui-a-Tara,’ the Waterfront, Wellington, September 14-29, 2022.

In recent individual works, Kura Puke curated “Puehu te One, Pakini te One” a waterscreen projection for Mana Moana 2023, Wellington waterfront and the Steamer Basin, Dunedin Harbour, July 1-16, 2023. In June 2023, Stuart Foster was commissioner for Aotearoa, New Zealand’s representation, ‘*Ka Emiemi*’ at PQ23 Prague Quadriennial, Czechia, June 8-18, 2023.

Ki te Titia Tāku Raukura: Si ha de verse el
temblor de mi pluma de la paz

Stuart Foster (Tangata Tiriti)

Kura Puke (Te Āti Awa, Taranaki)

con

Inahaa Te Urutahi Waikerepuru

(Taranaki, Tangahoe, Ngā Rauru, Te Āti Awa,
Ngāpuhi, Tūhourangi, Ngāti Whakaue)

Ki te Titia Tāku Raukura: Si ha de verse el temblor de mi pluma de la paz

Stuart Foster (Tangata Tiriti)

Kura Puke (Te Āti Awa, Taranaki)

con

Inahaa Te Urutahi Waikerepuru

(Taranaki, Tangahoe, Ngā Rauru, Te Āti Awa,

Ngāpuhi, Tūhourangi, Ngāti Whakaue)

Resumen

El conocimiento colectivo que se transmite a través de ceremonias, genealogías, narraciones, y expresiones orales, visuales e interpretativas sigue siendo un modo indígena fundamental de conocimiento y memoria para los maoríes. Puede contraponerse a los sistemas de conocimiento coloniales y a los archivos históricos, que incluso pueden invalidarlo. De 1860 a 1881, el gobierno colonial libró una guerra contra las tribus de Taranaki y el asentamiento central de Parihaka. Los hombres parihaka fueron tomados como prisioneros de guerra para hacer posible la confiscación masiva de tierras, con efectos devastadores que siguen vigentes en las distintas generaciones de la conciencia parihaka.

Los artistas Inahaa Te Urutahi Waikerepuru y Kura Puke son descendientes de esos prisioneros y, junto con el diseñador de espacios Stuart Foster, trabajan para crear experiencias audiovisuales. Viajamos a Dunedin para visitar las fachadas de dos pequeñas cuevas apenas visibles, donde trabajaban los prisioneros de Taranaki y donde, a veces, estaban cautivos (aunque esto último se cuestiona). A pesar de que muchos historiadores convencionales niegan este encarcelamiento y, por lo general, los habitantes de Dunedin no lo reconocen, a través de una perspectiva indígena se revela la extraordinaria presencia de las cuevas “escondidas a plena vista”.

Para llevar a cabo esta investigación, nos familiarizamos con modos de conocimiento indígenas, en particular el propuesto por T. A. C. Royal, para acercarnos al mundo a través de la conciencia tridimensional y esférica que es *‘aroaro’*.

Palabras clave: *aroaro*, *atua*, cuevas de Dunedin, conocimiento maorí, prisioneros parihaka, guerras por las tierras de Taranaki

Ki te titia tāku raukura,
He tohu ora, he tohu mana!
Should my plume of peace be witnessed quivering,
It is a sign of life, an emblem of love and dignity!¹

Si ha de verse el temblor de mi pluma de la paz,
es señal de vida, iun emblema de amor y dignidad!

Viajamos a Dunedin, una de las primeras ciudades coloniales de Aotearoa Nueva Zelanda, para ver con nuestros propios ojos por primera vez dos cuevas hechas a mano, que tienen un profundo significado para el pueblo de Parihaka. Fuera de Parihaka y las tribus de Taranaki, estos lugares pasan muy desapercibidos, y en la Nueva Zelanda dominante se olvidan o niegan los acontecimientos relacionados con ellos. Para los descendientes de los prisioneros de Taranaki y de Parihaka, sus encarcelamientos, además de estos lugares, se siguen conmemorando a través de ceremonias tradicionales y la transmisión de conocimiento, y continúan siendo fundamentales para la vida, la memoria y la identidad de la tribu.

Aunque hubo mucha violencia colonial antes y después, las guerras por las tierras de Taranaki de 1860 a 1869 fueron campañas específicas que el gobierno colonial emprendió contra los maoríes de Taranaki para controlar o apropiarse por la fuerza de sus tierras.² En 1863, el gobierno suspendió el estado de derecho y los derechos civiles y políticos de los maoríes, e implementó una legislación para confiscar las tierras maoríes. En 1869, 96 hombres, principalmente de Pakakohi y Tangahoe, fueron detenidos por orden del gobierno, encarcelados sin juicio y condenados a trabajos forzados en Dunedin hasta 1872. Debido al hacinamiento y a las malas condiciones de vida, se deterioró la salud de estos prisioneros,³ y 30 o más de ellos murieron en su “exilio sureño”⁴

El año 1869 también marca el fin de los conflictos armados para los maoríes de Taranaki, que se comprometieron a protestar de forma pacífica a través de las enseñanzas de los líderes proféticos Te Whiti o Rongomai y Tohu Kākahi de Parihaka. Parihaka funcionaba como una comunidad autónoma maorí, y las tierras del pueblo eran la base económica clave para mantener a una población que, en noviembre de 1881, superaba los 2500 habitantes.

Durante la década de 1870, continuaron las confiscaciones de tierras por parte del gobierno, y el impacto de estas se vio agravado por el hecho de que el gobierno no entregara las reservas de tierras que había prometido al pueblo de Parihaka. La respuesta parihaka fue una protesta pacífica, en la que grupos seleccionados por su estricto compromiso con el pacifismo labraron las tierras confiscadas hasta que fueron arrestados. Como resultado de esto, en 1879 se encerró a 420 labradores en cárceles de Hokitika, Lyttleton y Dunedin en la Isla Sur. Desde 1879 hasta fines de la década de 1880, debido a las protestas pacíficas de grupos de habitantes que habían quedado o prisioneros que volvieron para reconstruir las vallas de Parihaka desmanteladas por el ejército, se detuvo y encarceló sin juicio a más de 216 hombres. Las tasas de mortalidad entre los encarcelados volvieron a ser elevadas.

Estas protestas estratégicas continuaron hasta la invasión de las tierras de Parihaka por parte de las fuerzas gubernamentales en noviembre de 1881, el posterior saqueo y destrucción del pueblo, y el arresto domiciliario de los dos profetas que fueron exiliados a la Isla Sur.

Aunque la historia de los movimientos pacíficos de protesta de Parihaka es conocida,⁵ las narraciones orales internas de la tribu siguen siendo conocimiento que se conserva en el seno de las familias parihaka. Las dos cuevas antes mencionadas se encuentran en el lugar donde los prisioneros parihaka trabajaron en la construcción de la carretera elevada de Andersons Bay y del extenso malecón que bordea el puerto de Otago. Mientras que la documentación oficial indica que las cuevas eran espacios utilitarios para el almacenamiento de equipos de obras viales, los descendientes de los prisioneros maoríes de Taranaki consideran que una o ambas también se habrían utilizado, cuando fue necesario, para encarcelar a algunos de los prisioneros y, en otras ocasiones, como albergue nocturno de prisioneros.⁶ Las inquietantes narraciones de cómo los prisioneros se turnaban para respirar a través de cañas cerca de las puertas debido a las condiciones sofocantes, se transmiten en *kōrero*, *waiata* y cultura visual.⁷ Los historiadores de Dunedin tachan estos relatos de inexactos, principalmente por la falta de pruebas escritas en la documentación colonial que respalden esos relatos orales.⁸ El sistema de conocimiento occidental basado en textos sigue siendo un mecanismo clave para mantener el poder y la autoridad, y así dominar al pueblo maorí y el conocimiento tradicional maorí basado en la tradición oral.

Figura 1. S. Foster y K. Puke, puerto de Otago, 12 de diciembre de 2021, captura audiovisual.



Nuestra visita inicial a la primera cueva comienza cuando nos ubicamos para observarla desde el otro lado de la transitada carretera. Es un lindo día de fin de semana a media mañana, y pasan ciclistas y personas paseando a sus perros. La marea golpea con intensidad contra las paredes rocosas de la orilla, y el sonido del agua del mar parece resonar en los silencios entre el paso de un vehículo y otro.

El sendero y la carretera forman una delgada cinta entre el agua y la pared del acantilado. Con poco espacio para acercarnos, permanecemos atentos al tráfico y a la tensión de este nuevo encuentro. Nos damos cuenta de que los transeúntes y las personas en los automóviles nos miran con curiosidad. El tiempo pasa mientras sentimos cada vez más la presencia de la fachada de la cueva. Entonces se produce un profundo momento de conexión: nuestros bisabuelos y tatarabuelos estuvieron aquí y, quizás de alguna manera, siguen presentes. Cambian nuestras percepciones. Se desvanecen todas las distracciones, salvo una pequeña pluma que se agita con la brisa en un hueco sobre la entrada de la cueva.⁹ Estamos absortos. Sentimos una fuerte sensación de conciencia o significado emergente, cada uno a su manera; ver y sentir desde afuera, y preguntarse si será parecido desde adentro.



Figura 2. Puerto de Otago, 12
de diciembre de 2021.
Foto: Stuart Foster.

La presencia material de la pared del acantilado, con la entrada a la cueva, la pesada puerta de hierro y los bloques de piedra, resulta enigmática desde el punto de vista físico, y también encierra la idea maorí de que “la densidad de la piedra se consideraba capaz de ‘almacenar’ energía espiritual”¹⁰ (en inglés en el original). Esto, junto con la pluma temblorosa como señales de una presencia intangible o iluminación, nos indica que nuestras formas de experimentar y captar pueden revelar o profundizar nuestras percepciones.



Figura 3. Puerto de Otago, 12 de diciembre de 2021.
Foto: Stuart Foster

Escondidos a plena vista

Encontrarnos con estos lugares evocó una extraordinaria sensación de presencia y potencia. El concepto de estar escondidos a plena vista supone que estos lugares son esencialmente históricos, que pertenecen al pasado, mientras que, paradójicamente, los intensos sentimientos que experimentamos eran del presente, de descubrimiento y dolor. Estos sentimientos se vieron intensificados por una sensación de alienación resultante de la condición binaria de una cultura parihaka de recordar y una amnesia o negación colonial. Este artículo no pretende demostrar que nuestros antepasados hayan estado en las cuevas, sino explorar las perspectivas indígenas o las formas de conocimiento y memoria que podrían ofrecer entendimiento o iluminación a través de una conciencia hecha carne.

Figura 4. Kura Puke e Inahaa
Waikerepuru, puerto de Otago, 5 de
enero de 2023. Foto: Stuart Foster.



Percepción, modos de conocimiento y memoria indígenas

Un año más tarde volvimos y comenzamos una ceremonia que cumplía los protocolos de reconocimiento de nuestras conexiones ancestrales y nos permitía “ir más allá de lo cotidiano y aceptar un estado de conciencia elevado”¹¹ (en inglés en el original). La ceremonia tuvo lugar al alba, con una luna casi llena que se reflejaba en las aguas del puerto e iluminaba los acantilados y la piedra de la entrada de la cueva. La piedra como “fragmento holográfico de Papatūānuku”¹² de materia sólida, y también personificada como la Madre Tierra, comienza a desplegar para nosotros el marco del conocimiento maorí basado en *atua*¹³ o dominios físicos y ancestrales. Todos estos elementos físicos y naturales, como la luna y las luces del día, las corrientes de aire fresco y el rocío que se evapora lentamente, son también antepasados, cuyas cualidades hablan de sus redes de afecto y sus idiosincrasias personales. De vuelta a nuestros pensamientos y sentimientos iniciales, damos otro paso a través de nuestros sentidos en la conexión con nuestros fenómenos de base genealógica *atua*.



Figura 5. Kura Puke e Inahaa
Waikerepuru, puerto de Otago, 5 de
enero de 2023. Foto: Stuart Foster.

Al considerar la cultura oral indígena como marco para la percepción y el conocimiento maoríes, Te Ahukaramū Charles Royal propone que adoptar “el concepto *aroaro* nos desafía a pensar en la manera en que todo el cuerpo se encuentra con el mundo y cómo esto podría influir en nuestras ideas sobre el conocimiento, la memoria y la experiencia”.¹⁴ (en inglés en el original).

Royal explica el término ‘aroaro’ como diferentes campos de percepción, y denomina este concepto como “conciencia tridimensional y esférica”¹⁵. Si aplicamos únicamente nuestro sentido de la vista, el *aroaro* se considera como “la zona situada inmediatamente delante de la persona. Lo que se capta, normalmente a través de los ojos, prescribe la dimensión física del *aroaro*”¹⁶. Por lo tanto, según Royal, “la forma primera o primaria del *aroaro* es la prescrita por la vista.”¹⁷ Al usar solo nuestro oído, la audición prescribe el tamaño y la forma del *aroaro*, que se vuelve “tridimensional y se extiende de forma esférica y en un radio de 360 grados”¹⁸ (en inglés en el original).

Figura 6. Kura Puke e Inahaa Waikerepuru, ceremonia en la fachada de la cueva, puerto de Otago, 5 de enero de 2023. Foto: Stuart Foster.



Royal describe cómo podemos imaginar una especie de esfera invisible alrededor del cuerpo. Se dice que las cosas que entran dentro de la esfera están en nuestro *aroaro* y las que no están en la esfera están fuera del *aroaro*.¹⁹ Si nuestro *aroaro* está informado por nuestros sentidos, entonces esta esfera incluye nuestros otros elementos internos, como el pensamiento, la emoción y la memoria. Este estado ofrece las condiciones posibles para crear con todo el cuerpo encuentros integrales y sensibles en el mundo.

Consideramos que el concepto de la esfera *aroaro* —un enfoque indígena a la percepción como algo que abarca las dimensiones física, mental, emocional, social, cultural, medioambiental e invisible— puede ampliarse aún más, quizás prescrito por la conciencia ancestral, extendiendo el conocimiento hacia la comprensión. Royal contrapone las culturas indígenas u orales con las culturas alfabetizadas, o de texto y pantalla, e identifica el texto y la pantalla como conocimiento externalizado que se explica o capta dentro de parámetros más estrechos, enfocados y limitados.²⁰

En esta investigación, consideramos nuestro trabajo —o nuestro *aroaro*— como un método para combinar procesos indígenas orales y enfoques audiovisuales en pantallas. Este enfoque nos permite abarcar la cueva dentro de nuestro *aroaro* prescrito por la materialización multidimensional de conocimiento para responder al pasado, el presente y el futuro, y tener en cuenta a nuestros antepasados que viven con nosotros y dentro de nosotros.

Figura 7. Ceremonia, puerto de Otago, 16 de julio de 2023.
Foto: Stuart Foster.



Figura 8. Ceremonia, puerto de Otago, 16 de julio de 2023.
Foto: Stuart Foster.



Notas finales

1. Cita de Morvin T. Simon, *Te Kohanga Reo He Ahurewa Mana – A Language Nursery Seedbed of Dignity* (Wanganui, NZ: Hanton & Andersen, 1990), 30

El *raukura* es un símbolo propio de los seguidores de los líderes parihaka Tohu y Te Whiti por sus filosofías de resistencia pacífica en tiempos de gran adversidad. El *raukura* se simboliza como una pluma blanca o un penacho de plumas blancas, que representa la pluma de toroa o albatros que cayó al suelo a los pies de los profetas como confirmación de la aprobación y la guía ancestrales, como lugar para establecer el pueblo de Parihaka en la década de 1860. Las tres plumas de albatros, como símbolo, pueden haber representado la influencia de las escrituras a través de los valores de honor, paz y buena voluntad hacia todas las personas. También puede haber sido un símbolo de Rongo, el *atua* de la paz y una protesta política indígena, protocolaria y no violenta, y de la resistencia pasiva. Tonga Karena, “Reclaiming the Role of Rongo: The Pacifist Traditions of Parihaka”, <https://www.otago.ac.nz/ncpacs/otago668627.pdf> (acceso el 25 de julio de 2023)

2. Jane Reeves, “Māori Prisoners in Dunedin 1869-1872 and 1879-1881 Exiled for a Cause” (Disertación de BA Hons, University of Otago, 1989), <http://hdl.handle.net/10523/6257>.
3. Reeves, *Māori Prisoners*, 14-16 y 58.
4. Hazel Riseborough, *Days of Darkness* (Auckland: Penguin Press, 2022), 104. Cita de Edward Ellison, “Sacred Stone Links Taranaki and Otago”, *Historic Places New Zealand* 19, (1987): 7-11
5. “Parihaka – Past, Present and Future,” , <https://parihaka.maori.nz>. (acceso el 10 de agosto de 2023)
6. Riseborough, *Days of Darkness*, 104.
7. Reeves, “*Māori Prisoners*,” 14.
8. Joel MacManus, “The Parihaka Prisoners and the legend of the caves,” *The Spinoff*, 4 de noviembre de 2018, <https://thespinoff.co.nz/society/04-11-2018/the-parihaka-prisoners-and-the-legend-of-the-caves>.

9. Las aves tienen un significado importante y se considera que tienen el potencial de actuar como seres intercesores y, junto con las plumas, como mensajeros o conectores relacionales entre los ámbitos espiritual y físico (Robert Jahnke, comunicación oral, Toioho ki Āpiti, 1998). Para muchos maoríes, la aparición de un pájaro o una pluma puede ser una señal o símbolo de guía ancestral o una afirmación de presencia.
10. Georgina Tuari Stewart, *Māori Philosophy: Indigenous thinking from Aotearoa* (Londres: Bloomsbury Academic, 2021), 84.
11. Shawn Wilson, *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods* (Halifax: Fernwood Publishing, 2008), 69.
12. Stewart, *Māori Philosophy*, 132.
13. Para los maoríes, un *atua* es una manifestación del medio ambiente y de la gente de la tierra (Kura Moeahu, comunicación oral, Te Runanganui o Te Āti Awa, 8 de agosto de 2023). Los *atua* son considerados antepasados fundadores o cosmológicos con influencia sobre determinados ámbitos medioambientales. Un ejemplo es el *atua* ancestral Papatūānuku o Madre Tierra. Los *atua* se identifican dentro de un vasto tapiz genealógico, y existen tanto dentro del ámbito espiritual o energético como en forma de materia en esta realidad física. Los valores culturales maoríes de identidad y pertenencia son inseparables del medio ambiente, y se contextualizan en lugar y espacio a través del *atua* que Kura Moeahu explicó como conocimiento local, el cual se desarrolla a través de la observación profunda y la comprensión del entorno relacionado con el *atua*.
14. Te Ahukaramū Charles Royal, 2005, “*Exploring Indigenous Knowledge*,” 16.
15. *Ibid.*, 15

Los significados de *aroaro* pueden incluir los siguientes conceptos: mirar; volverse hacia; fachada; enfrentar; comportarse; seguir el consejo de; prestar atención; considerar; el estado de estar presente; existencia actual.

16. *Ibid.*, 15.
17. *Ibid.*, 15.
18. *Ibid.*, 15.
19. *Ibid.*, 15.
20. Royal, 15.

Bibliografía

Harold, Denis. *Māori Prisoners of War in Dunedin 1869–1872: Deaths and Burials and Survivors*. (Dunedin: Hexagon, 2000.)

Karena, Tonga. “Reclaiming the Role of Rongo: The Pacifist Traditions of Parihaka.” <https://www.otago.ac.nz/ncpacs/otago668627.pdf>.
(acceso el 25 de julio de 2023)

Reeves, Jane. “Māori Prisoners in Dunedin, 1869–1872 and 1879–1881: Exiled for a cause.” (Disertación de BA Hons, University of Otago, 1989)

Riseborough, Hazel. *Days of Darkness: Taranaki, 1878-1884*.
(Auckland: Penguin Press, 2002.)

Royal, Te Ahukaramū Charles, 2005. “*Exploring Indigenous Knowledge*.”
<https://static1.squarespace.com/static/5369700de4b045a4e0c24bbc/t/53fe8e69e4b0516a0c4ffd85/1409191555871/Exploring+Indigenous+Knowledge>.
(acceso el 10 de abril de 2022)

Stewart, Georgina Tuari. *Māori Philosophy: Indigenous Thinking from Aotearoa*.
(Londres: Bloomsbury Academic, 2021)

Wilson, Shawn. *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*.
(Halifax: Fernwood Publishing, 2008.)

Nota biográfica

Kura Puke, Stuart Foster e Inahaa Waikerepuru han trabajado juntos, a menudo dentro de su grupo de investigación más amplio Te Matahiapo. Estas colaboraciones aúnan el mātauranga maorí, la ceremonia y el uso innovador de tecnologías accesibles para crear instalaciones que conectan la tierra, el medio ambiente, las personas y el taonga. Las obras de arte incluyen: *Te Ara Wairua: Pathways of the Intangible*, de S. Foster, H. Geismar y K. Puke con Te Matahiapo, en The Gatehouse, Colegio Universitario de Londres (UCL), Londres, Reino Unido, del 17 al 29 junio de 2014. El colectivo Te Matahiapo formó parte del grupo cultural, artístico y de diseño Te Kahui Toi para la creación de la Te Rau Karamu Marae en la Universidad de Massey, Wellington, de julio de 2015 a marzo de 2021. Entre sus colaboraciones más recientes se incluyen *Ahi kā! E noho koniahi! Ko ngā tarānga i kite!*, dos instalaciones al aire libre para ‘Te Hui Ahurei Reo Māori o Te Whanganui-a-Tara’, paseo marítimo, Wellington, del 14 al 29 de septiembre de 2022.

En trabajos individuales recientes, Kura Puke comisarió “Puehu te One, Pakini te One”, una proyección en pantalla de agua para Mana Moana 2023, en el paseo marítimo de Wellington y en Steamer Basin, en el puerto de Dunedin, del 1 al 16 de julio de 2023. En junio de 2023, Stuart Foster fue el encargado de la representación de Aotearoa, Nueva Zelanda, ‘*Ka Emiemi*’ en la Cuatrienal de Praga (PQ23), República Checa, del 8 al 18 de junio de 2023.

The exploitation, repatriation, and memorialisation of human remains: An artist's experiences

Kingsley Baird

The exploitation, repatriation, and memorialisation of human remains: An artist's experiences

Kingsley Baird

Abstract

In recent years I have been invited by the Hokotehi Moriori Trust of Rēkohu (Chatham Islands or Wharekauri) to develop concept designs for a memorial to house the skeletal remains of repatriated karāpuna Moriori (Moriori ancestors indigenous to Rēkohu). From the second half of the nineteenth century, Moriori remains were taken from their homeland and distributed widely in museum and private collections around the world, including The Natural History Museum in London and New Zealand museums. In the context of a repatriation and reconciliation ceremony at Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in 2022, The Natural History Museum's director Dr Doug Gurr acknowledged: “[r]espect and responsibility towards the remains of the deceased are important for us all, and we understand the importance of the return of the ancestors to the care of their communities as part of a process of healing and reconciliation.”

Involvement in this repatriation project has led me to reflect upon my experiences with human skeletons and, most particularly, skulls. Coincidentally, the use of a human skull – in my possession for about 45 years – as an anatomical reference in a current work, has reignited for me ethical issues regarding guardianship of human remains. This article discusses my personal experiences with human skeletal remains in relation to historical and contemporary conventions concerning their use in cultural contexts. These experiences include being the designer of the tomb of New Zealand's unknown warrior, witnessing the exhumation of a soldier from a First World War battlefield in Belgium, encountering a suicide exhibit in Germany's military history museum in Dresden, and reflections on the use of human skulls by artists exhibiting at the Tate Modern in the 21st century.

Keywords: exhumation, human skulls, memorial, Moriori, repatriation of human remains, tomb of the unknown warrior

In July 2022 I attended a repatriation and reconciliation ceremony at Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. During this event, the museum received 111 Kōimi T'chakat Moriori (Moriori skeletal remains) and two Māori ancestral remains from London's Natural History Museum, along with the remains of almost 200 karāpuna (Moriori ancestors) from New Zealand museums.¹ From the mid-1860s extensive illicit collection, trade, and research saw Moriori skeletal remains from Rēkohu (Chatham Islands or Wharekauri) end up in museum and private collections on the mainland of Aotearoa New Zealand and internationally.² Currently, Te Papa cares for repatriated ancestral remains with provenance to Rēkohu, an archipelago in the Pacific Ocean located 800 kilometres east of New Zealand's South Island and home to the Moriori people for at least 800 years. It is intended that the remains of karāpuna Moriori will be returned to Rēkohu to be placed in a memorial for which the Hokotehi Moriori Trust invited me to develop concept designs.

Figure 1. Maui Solomon and Te Arikirangi Mamaku lead the delegation on to Te Papa's marae, carrying the karāpuna (Moriori ancestors). Repatriation Ceremony, July 2022. Photo by Te Papa (206620).



Figure 2. Open Tomb of the Unknown Warrior containing a casket with the skeletal remains of a First World War New Zealand soldier, Pukeahu National War Memorial, Wellington, New Zealand, 11 November 2004. Photo: David Straight.



A memorial to karāpuna Mōriori is not the first time I have been involved in a repatriation project, nor designed a final resting place for human remains. In 2004 I was commissioned to design a tomb for New Zealand's unknown warrior. That year, the remains of a First World War soldier were disinterred from Caterpillar Valley Cemetery in France, and returned to New Zealand to be reburied in the Tomb of the Unknown Warrior at the National War Memorial in Wellington. In order to qualify for selection, the soldier had to be a New Zealander, and his personal identity unknown. As the "foremost symbol of remembrance for all New Zealanders who did not make the journey home after serving their country overseas," anonymity is essential.³

Figure 3. Disinterment of a First World War British soldier by "The Diggers." Boezinge, Belgium, 16 June 2007. Photo: Kingsley Baird.



While it is necessary to maintain the anonymity of the human remains contained in the tombs of unknowns, the hope of discovering the identities of exhumed soldiers and providing them with a final resting place among their comrades under a named headstone, is a motivation for “The Diggers,” a group of dedicated, amateur archaeologists in Belgium.

While undertaking an artist’s residency at In Flanders Fields Museum in Belgium in 2007, I was invited to attend the recovery of the remains of a First World War soldier from a cleared field near the town of Boezinge destined for industrial use. Earthworks undertaken at a former battle site such as this require caution because of the possibility of uncovering unexploded bombs. The metal detectors of The Diggers had revealed the probable presence of human remains about half a metre below the surface.

First, The Diggers discovered a water canteen, then part of a human skull. Slowly and carefully they revealed a pelvis, then the bones of the legs, ribs, and arms. My newly arrived companions from a bus tour and I stood enthralled as The Diggers continued their delicate operation.

With the darkened bones were remnants of uniform material – which disintegrated when handled – and some dark hair from around the skull. Because his skeleton lay in a British trench from the 1915 lines, it is considered very likely that he was a British soldier. As more clues appeared, The Diggers detective work refined. A whistle lying amongst the bones suggested these were the remains of an officer. The respectful approach with which these weekend archaeologists undertook their mission was not diminished by the ninety years that separated them from this man’s violent death. We privileged witnesses stood in collective silence seeing not a skeleton but a fellow human.

Amongst the soldier’s remains was a pocket watch. This and other ‘evidence’ would be taken away from the scene for police forensic testing. Once opened, the watch might reveal who the buried soldier was. Confirming his identity would determine whether his name was carved into a Commonwealth War Graves headstone or the words, “A soldier of the Great War Known unto God”.⁴

As with the unknown warrior, the following examples concern the use of human skeletal remains as symbols. The first, presumably, a representation of the horror of war and, perhaps, intended as a blurring of the dualism of perpetrator and victim. In 2014 I was invited to make a sculpture commemorating the First World War’s centenary at Germany’s Museum of Military History in Dresden. Over the days I constructed the sculpture on site, I became familiar with the museum’s collection on display. On the top floor was the skull of a Second World War German soldier. It was displayed very discretely in a cabinet out of direct public view; a gesture, I interpreted, of respect for both the individual and the visitors to the museum.

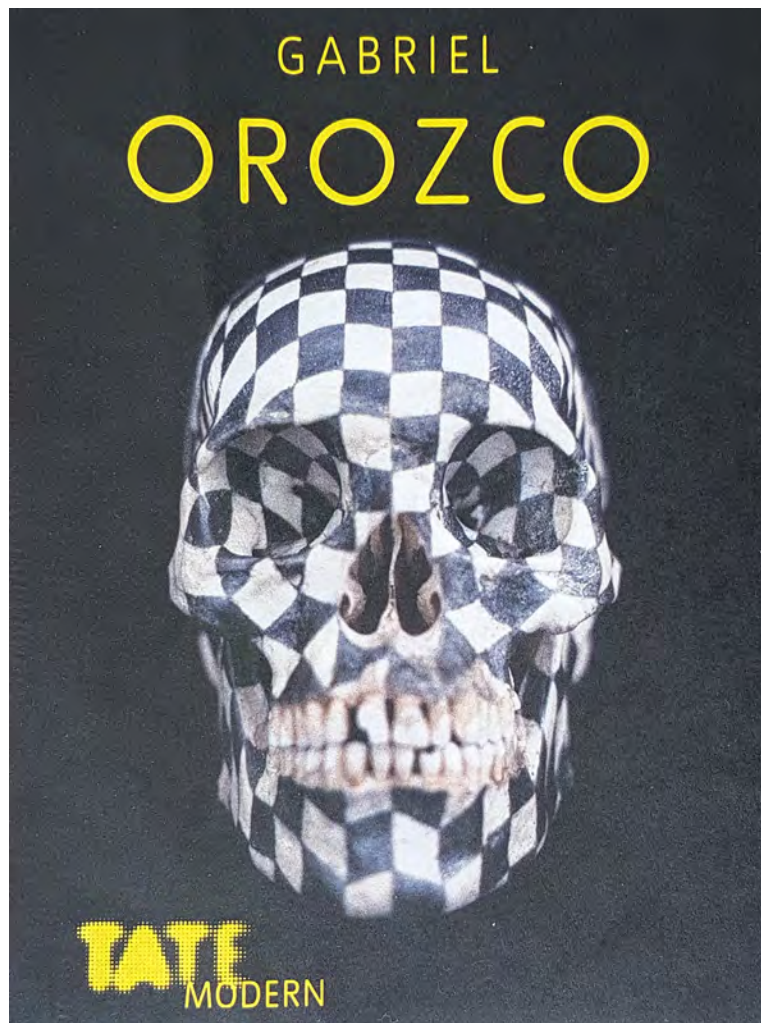
Figure 4. Human skull,
Militärhistorisches Museum der
Bundeswehr, Dresden, Germany.
Photo: MHM / David Brandt.



The exhibit's dispassionate and factual caption read:

Skull of a soldier who committed suicide by shooting himself in the mouth with a 7.9 mm shell... The name of the soldier is unknown. He is only known to have committed suicide in World War II. To do so, he first filled his mouth with water. He then shot himself in the mouth. This caused the water to explode and completely destroy his skull.⁵

Figure 5. Gabriel Orozco exhibition pamphlet. Cover image: *Black kites* (1997). Human skull, graphite pencil. Photo of pamphlet: Kingsley Baird. Image © Tate.



The skull in Western art is used as a symbol of death, a reminder of its inevitability, and the ephemerality of human life. It is a commonly found motif in *memento mori* and *vanitas* paintings and sculptures.

In the 2011 Tate Modern *Everyday poetics* retrospective exhibition of Mexican artist Gabriel Orozco, the accompanying free pamphlet described his *Black kites* (1997) sculpture as representing “one of Orozco’s most striking uses of a found object, in this case a human skull.”⁶ Of the many significant works in Orozco’s exhibition, an image of the *Black kites* sculpture was chosen for the cover of the pamphlet. The Tate Modern is aware of the compelling nature of death. For the artist, it was important to work with something “real” associated with death; conveying a confrontation with mortality, including, possibly, Orozco’s own.⁷

Fig. 6. Kingsley Baird.
Armageddon, detail, work
in progress (2023). Bronze.
Photo: William Baird.



Meanwhile, the pamphlet's authors characterise the work in aesthetic terms – including its “elegance and beauty” – and process, describing the artist's time-consuming drawing of a chequerboard pattern with a graphite pencil over the surface of “this fundamental element of death.”⁸

A year later, also at the Tate Modern, I saw another human skull artwork, this time by British artist, Damien Hirst. The *For the Love of God* (2007) sculpture comprises a platinum cast of an eighteenth century human skull, covered by diamonds, and, the original skull's teeth. According to the Tate Modern, *For the Love of God*, “represents the artist's continued interest in mortality and notions of value.”⁹

The skulls of the suicide in Dresden's Museum of Military History, Orozco's *Black kites*, and Hirst's *For the Love of God*, are employed for their symbolic value. While I meditate upon my own complicity in the trade of human remains, I wonder if the museum curators and the two artists – and, indeed, the visitors to these exhibitions – reflected on the humanity of the skulls, thought about to whom they belonged, and about the lives their owners had led.

Endnotes

1. Te Papa. "Largest-ever repatriation of Moriori ancestral remains." Accessed August 14, 2022. <https://www.tepapa.govt.nz/about/press-and-media/press-releases/2022-media-releases/largest-ever-repatriation-moriori-ancestral>
2. Ibid.
3. Manatū Taonga Ministry for Culture and Heritage. "Pukeahu National War Memorial Park: Tomb of the Unknown Warrior." Accessed August 14, 2022. <https://mch.govt.nz/pukeahu/park/national-war-memorial/tomb#:~:text=The%20Tomb%20of%20the%20Unknown%20Warrior%20is%20New%20Zealand%27s%20foremost,after%20serving%20their%20country%20overseas.>
4. An extended description of this event can be found in Kingsley Baird, *Diary Dagboek: 2007 Artist in residence In Flanders Fields Museum* (Ieper: In Flanders Fields Museum, 2007), 50-56.
5. Display caption. Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden, Germany.
6. Tate Modern. *Gabriel Orozco* 2011 exhibition pamphlet. Leaflet text: Simon Bolitho, Iria Candela, and Minnie Scott.
7. Noah Becker. *Whitehot magazine of contemporary art*. Accessed August 29, 2022. <https://whitehotmagazine.com/articles/2011-gabriel-orozco-tate-modern/2237>.
8. Tate Modern. *Gabriel Orozco*, 2011
9. Tate Modern. "Damien Hirst's iconic For the Love of God to be shown in Tate Modern's Turbine Hall. Accessed August 29, 2022. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/damien-hirsts-ionic-love-god-be-shown-tate-moderns-turbine-hall#:~:text=Since%20it%20was%20first%20exhibited,mortality%20and%20notions%20of%20value.>
A photo of For the Love of God can be found at: https://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God#/media/File:Hirst-Love-Of-God.jpg.

Bibliography

Becker, Noah. *Whitehot magazine of contemporary art*. Accessed August 29, 2022. <https://whitehotmagazine.com/articles/2011-gabriel-orozco-tate-modern/2237>.

Baird, Kingsley. *Diary Dagboek: 2007 Artist in residence In Flanders Fields Museum*. Ieper: In Flanders Fields Museum, 2007.

Manatū Taonga Ministry for Culture and Heritage. “Pukeahu National War Memorial Park: Tomb of the Unknown Warrior,” accessed August 14, 2022, <https://mch.govt.nz/pukeahu/park/national-war-memorial/tomb#:~:text=The%20Tomb%20of%20the%20Unknown%20Warrior%20is%20New%20Zealand%27s%20foremost,after%20serving%20their%20country%20overseas>.

Tate Modern. *Gabriel Orozco* (exhibition pamphlet), 2011.

Tate Modern. “Damien Hirst’s iconic For the Love of God to be shown in Tate Modern’s Turbine Hall. Accessed August 29, 2022. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/damien-hirsts-iconic-love-god-be-shown-tate-moderns-turbine-hall#:~:text=Since%20it%20was%20first%20exhibited,mortality%20and%20notions%20of%20value>.

Te Papa. “Largest-ever repatriation of Moriori ancestral remains,” accessed August 14, 2022, <https://www.tepapa.govt.nz/about/press-and-media/press-releases/2022-media-releases/largest-ever-repatriation-moriori-ancestral>.

Biographical Note

Kingsley Baird is a visual artist and writer examining memory, memorialisation, and remembrance – primarily in relation to war, national identity, mythology, and place. This investigation is undertaken through the design of commissioned public memorials and making artefacts exploring new conceptual, aesthetic, and material ways of creating memory forms.

<https://www.kingsleybaird.com>

k.w.baird@massey.ac.nz

Explotación, repatriación y conmemoración de restos humanos: las experiencias de un artista

Kingsley Baird

Explotación, repatriación y conmemoración de restos humanos: las experiencias de un artista

Kingsley Baird

Resumen

En los últimos años, la fundación Hokotehi Moriori Trust de Rēkohu (Islas Chatham o Wharekauri) me ha invitado a desarrollar diseños conceptuales para un monumento conmemorativo para albergar los restos óseos de los karāpuna moriori (antepasados moriori originarios de Rēkohu) que fueron repatriados. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, algunos restos de los moriori fueron extraídos de su tierra natal y se repartió de forma extensiva en museos y colecciones privadas de todo el mundo, incluidos el Museo de Historia Natural de Londres y museos neozelandeses. En el contexto de una ceremonia de repatriación y reconciliación celebrada en el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa en 2022, el Dr. Doug Gurr, director del Museo de Historia Natural, reconoció que: “el respeto y la responsabilidad hacia los restos de los difuntos son importantes para todos nosotros, y comprendemos la importancia de devolver el cuidado de los antepasados a sus comunidades como parte de un proceso de reparación y reconciliación” (en inglés en el original).

La participación en este proyecto de repatriación me ha llevado a reflexionar sobre mis experiencias con esqueletos humanos y, muy especialmente, con los cráneos. Casualmente, el uso de un cráneo humano —que poseo desde hace unos 45 años— como referencia anatómica en una obra actual, ha hecho que me replanteara cuestiones éticas relativas a la custodia de restos humanos. Este artículo analiza mis experiencias personales con restos óseos humanos en relación con las convenciones históricas y contemporáneas sobre su uso en contextos culturales. Estas experiencias incluyen: diseñar la Tumba del Guerrero Desconocido de Nueva Zelanda; presenciar la exhumación de un soldado de un campo de batalla de la Primera Guerra Mundial en Bélgica; encontrarme con una exposición sobre suicidios en el museo de historia militar de Dresde, en Alemania, y reflexionar sobre el uso de cráneos humanos por parte de los artistas que exponen en la Tate Modern en el siglo XXI.

Palabras clave: exhumación, cráneos humanos, monumento conmemorativo, moriori, repatriación de restos humanos, Tumba del Guerrero Desconocido

En julio de 2022, asistí a una ceremonia de repatriación y reconciliación en el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa. Durante este evento, el museo recibió 111 Kōimi T'chakat Moriori (restos óseos moriori) y dos restos ancestrales maoríes del Museo de Historia Natural de Londres, junto con los restos de casi 200 karāpuna (antepasados de los moriori) de museos neozelandeses.¹ A partir de mediados de la década de 1860, los restos óseos moriori procedentes de Rēkohu (Islas Chatham o Wharekauri) fueron a parar a colecciones privadas y museos de Nueva Zelanda Aotearoa y del resto del mundo debido a la adquisición ilícita, el comercio y la investigación.² En la actualidad, el museo Te Papa se ocupa de los restos ancestrales repatriados procedentes de Rēkohu, un archipiélago del Océano Pacífico situado a 800 kilómetros al este de la Isla Sur de Nueva Zelanda y hogar del pueblo moriori durante al menos 800 años. Existen planes para que se devuelvan los restos de los karāpuna moriori a Rēkohu y se coloquen en un monumento conmemorativo para el que la fundación Hokotehi Moriori Trust me invitó a desarrollar diseños conceptuales.

Figura 1. Maui Solomon y Te Arikirangi Mamaku guían a la delegación hasta la *marae* del museo Te Papa, llevando los restos de los karāpuna (antepasados moriori). Ceremonia de repatriación, julio de 2022. Foto del museo Te Papa



Figura 2. Tumba abierta del Guerrero Desconocido que contiene un ataúd con los restos óseos de un soldado neozelandés de la Primera Guerra Mundial, Monumento Nacional de Guerra Pukeahu (Pukeahu National War Memorial), Wellington, Nueva Zelanda, 11 de noviembre de 2004. Foto: David Straight.



No es la primera vez que participo en un proyecto de repatriación, ni que diseño un lugar de descanso final para restos humanos, como fue el caso de este monumento a los karāpuna moriori. En 2004 recibí el encargo de diseñar una tumba para el guerrero desconocido de Nueva Zelanda. Ese año, los restos de un soldado de la Primera Guerra Mundial fueron desenterrados del cementerio Caterpillar Valley, en Francia, y devueltos a Nueva Zelanda para ser enterrados de nuevo en la Tumba del Guerrero Desconocido, en el Monumento Nacional de Guerra de Wellington. Para poder ser seleccionado, el soldado debía ser neozelandés y debía desconocerse su identidad personal. El anonimato es esencial como el “principal símbolo de remembranza para todos los neozelandeses que no volvieron a casa tras servir a su país en el extranjero”³ (en inglés en el original).

Figura 3. “The Diggers” desenterran a un soldado británico de la Primera Guerra Mundial, Boezinge, Bélgica, 16 de junio de 2007. Foto: Kingsley Baird.



Aunque es necesario mantener el anonimato de los restos humanos que están en las tumbas de desconocidos, la esperanza de descubrir las identidades de los soldados exhumados y proporcionarles un lugar de descanso final entre sus camaradas bajo una lápida con su nombre es una motivación para “The Diggers” (“Los excavadores”), un grupo de arqueólogos aficionados de Bélgica.

Mientras completaba un proyecto como artista invitado en el Museo In Flanders Fields de Bélgica en 2007, me invitaron a asistir a la recuperación de los restos de un soldado de la Primera Guerra Mundial de un campo desbrozado, cerca del pueblo de Boezinge, destinado al uso industrial. Los movimientos de tierra que se realizan en un antiguo campo de batalla como este requieren precaución por la posibilidad de encontrar minas enterradas. Los detectores de metales de los excavadores habían revelado que era probable que hubiera restos humanos a medio metro bajo la superficie.

Los excavadores primero descubrieron una cantimplora y luego parte de un cráneo humano. Lenta y cuidadosamente excavaron una pelvis, y después los huesos de las piernas, las costillas y los brazos. Mis compañeros recién llegados de una excursión en autobús y yo nos quedamos embelesados mientras los excavadores proseguían con su delicada operación.

Junto a los huesos oscurecidos, se encontraban los restos de un uniforme (que se desintegraron al manipularlos) y algo de pelo oscuro de alrededor del cráneo. Debido a que el esqueleto yacía en una trinchera británica de las líneas de combate de 1915, se considera muy probable que fuera un soldado británico. A medida que aparecían más pistas, el trabajo detectivesco de los excavadores se perfeccionaba. Un silbato que se hallaba entre los huesos sugería que se trataba de los restos de un oficial. La manera respetuosa con la que estos arqueólogos aficionados emprendieron su misión no se vio mermada por la brecha de noventa años que los separaba de la muerte violenta de este hombre. Los privilegiados testigos permanecemos en silencio colectivo al ver no un esqueleto, sino a una persona.

Entre los restos del soldado había un reloj de bolsillo. Esta y otras formas de “evidencia” se retirarían del lugar para que la policía las sometiera a pruebas forenses. Una vez abierto, el reloj podría revelar quién era el soldado enterrado. La confirmación de su identidad determinaría si se grabaría su nombre en una lápida de las Tumbas de Guerra de la Commonwealth, o si habría que usar la frase “A soldier of the Great War Known unto God” (“Un soldado de la Gran Guerra conocido por Dios”).⁴

Como en el caso del guerrero desconocido, los siguientes ejemplos se refieren al uso de restos óseos humanos como símbolos. El primero, presuntamente, una representación del horror de la guerra, tal vez concebida con la intención de desdibujar el dualismo entre agresor y víctima. En 2014 me invitaron a hacer una escultura para conmemorar el centenario de la Primera Guerra Mundial en el Museo de Historia Militar de Dresde, en Alemania. Durante los días que construí la escultura allí, me familiaricé con la colección que el museo tenía en exposición.

En el último piso estaba el cráneo de un soldado alemán de la Segunda Guerra Mundial. Estaba presentado muy discretamente en una vitrina fuera de la vista directa del público; un gesto de respeto, según interpreté, tanto hacia el individuo como hacia los visitantes del museo

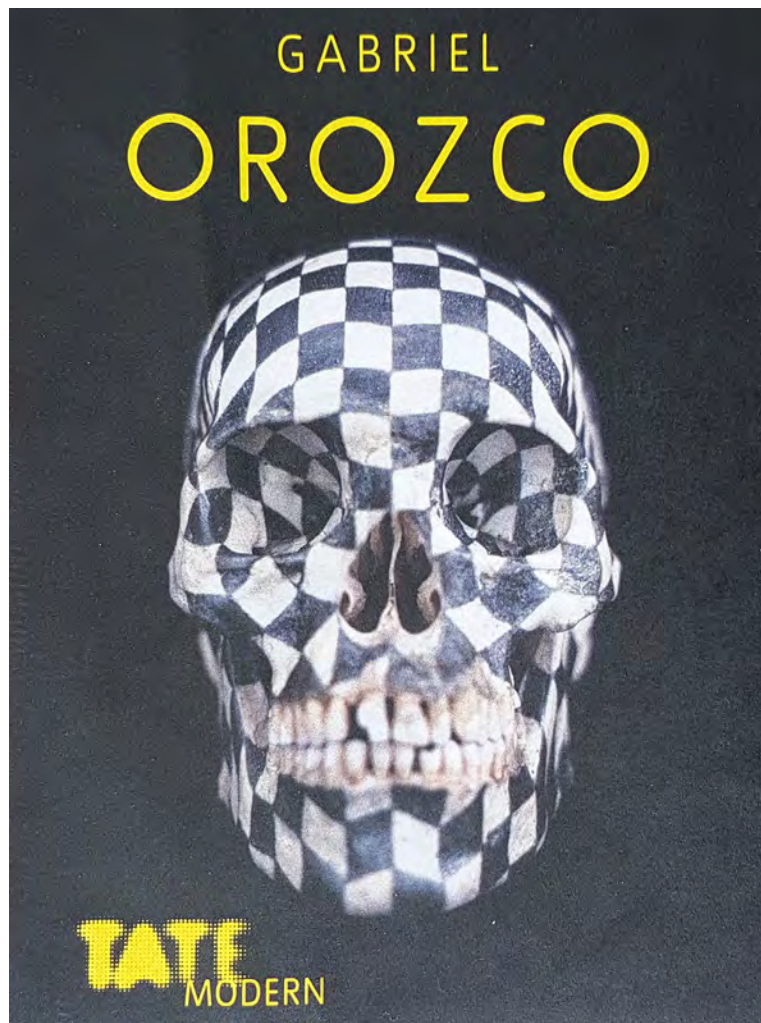
Figura 4. Cráneo humano,
Museo de Historia Militar de la
Bundeswehr, Dresde, Alemania.
Foto: MHM / David Brandt.



La inscripción desapasionada y factual decía:

Cráneo de un soldado que se suicidó disparándose en la boca con un proyectil de 7,9 mm... Se desconoce su nombre. Solo se sabe que se suicidó en la Segunda Guerra Mundial. Para ello, primero se llenó la boca con agua y, luego, se disparó en la boca. Esto provocó que el agua explotara y le destruyera por completo el cráneo ⁵ (en inglés en el original).

Figura 5. Folleto de la exposición de Gabriel Orozco. Imagen de la portada: *Black kites* (1997). Cráneo humano, lápiz de grafito. Foto del folleto: Kingsley Baird. Imagen © Tate.



En el arte occidental, la calavera se utiliza como símbolo de la muerte, un recordatorio de su inevitabilidad y de lo efímero de la vida humana. Es un motivo habitual en pinturas y esculturas de *memento mori* y *vanitas*.

En la exposición retrospectiva *Everyday poetics* del artista mexicano Gabriel Orozco de 2011 en la galería de arte Tate Modern, el folleto gratuito que la acompañaba describía su escultura *Black kites* (1997) como “uno de los usos más sorprendentes que Orozco hace de un objeto encontrado, en este caso un cráneo humano”⁶ (en inglés en el original). De las numerosas obras significativas de la exposición de Orozco, se eligió una imagen de la escultura *Black kites* para la portada del folleto. La Tate Modern es consciente del carácter fascinante de la muerte. Para el artista, era importante trabajar con algo “real” asociado a la muerte y así transmitir una confrontación con la mortalidad, incluida, quizá, la del propio Orozco.⁷

Figura 6. Kingsley Baird.
Armageddon, detalle, obra
en curso (2023). Bronce.
Foto: William Baird.



Por su parte, los autores del folleto caracterizaron la obra en términos estéticos (incluso su “elegancia y belleza”) y de proceso, al describir el laborioso dibujo del artista de un patrón de damero con un lápiz de grafito sobre la superficie de “este elemento fundamental de la muerte”⁸ (en inglés en el original).

Un año más tarde, también en la Tate Modern, vi otra obra sobre un cráneo humano, esta vez del artista británico Damien Hirst. La escultura *For the Love of God* (2007) es una calavera de platino moldeada a partir de un cráneo humano del siglo XVIII, recubierto de diamantes, y con los dientes del cráneo original. Según la Tate Modern, *For the Love of God* “representa el continuo interés del artista por la mortalidad y las nociones de valor”⁹ (en inglés en el original).

El cráneo del suicidio del Museo de Historia Militar de Dresde, el de *Black kites* de Orozco y el de *For the Love of God* de Hirst se emplean por su valor simbólico. Mientras medito sobre mi propia complicidad en el comercio de restos humanos, me pregunto si los curadores de museos y los dos artistas —y, de hecho, los visitantes de estas exposiciones— reflexionaron sobre la humanidad de los cráneos, pensaron a quiénes pertenecían y qué vidas habrían llevado sus dueños.

Notas finales

1. Te Papa. “Largest-ever repatriation of Moriori ancestral remains.” <https://www.tepapa.govt.nz/about/press-and-media/press-releases/2022-media-releases/largest-ever-repatriation-moriori-ancestral> (acceso el 14 de agosto de 2022)
2. *Ibíd.*
3. Manatū Taonga Ministry for Culture and Heritage. “Pukeahu National War Memorial Park: Tomb of the Unknown Warrior.” <https://mch.govt.nz/pukeahu/park/national-war-memorial/tomb#:~:text=The%20Tomb%20of%20the%20Unknown%20Warrior%20is%20New%20Zealand%27s%20foremost,after%20serving%20their%20country%20overseas.> (acceso el 14 de agosto de 2022)
4. Se puede encontrar una descripción ampliada de este suceso en la siguiente obra de Kingsley Baird: *Diary Dagboek: 2007 Artist in residence In Flanders Fields Museum* (Iprés: Museo In Flanders Fields, 2007), 50-56
5. Inscripción de la obra. Museo de Historia Militar de la Bundeswehr, Dresde, Alemania
6. Tate Modern. Folleto de la exposición de 2011 de Gabriel Orozco. Texto del folleto: Simon Bolitho, Iria Candela y Minnie Scott
7. Noah Becker. *Whitehot magazine of contemporary art*. <https://whitehotmagazine.com/articles/2011-gabriel-orozco-tate-modern/2237> (acceso el 29 de agosto de 2022)
8. Tate Modern. *Gabriel Orozco*, 2011
9. Tate Modern. “Damien Hirst’s iconic *For the Love of God* to be shown in Tate Modern’s Turbine Hall. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/damien-hirsts-iconic-love-god-be-shown-tate-moderns-turbine-hall#:~:text=Since%20it%20was%20first%20exhibited,mortality%20and%20notions%20of%20value> (acceso el 29 de agosto de 2022)
Se puede encontrar una foto de *For the Love of God* en: https://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God#/media/File:Hirst-Love-Of-God.jpg.

Bibliografía

Becker, Noah. *Whitehot magazine of contemporary art*.

<https://whitehotmagazine.com/articles/2011-gabriel-oro-zco-tate-modern/2237>

(acceso el 29 de agosto de 2022)

Baird, Kingsley. *Diary Dagboek: 2007 Artist in residence In Flanders Fields Museum*.

(Iprés: Museo In Flanders Fields, 2007)

Manatū Taonga Ministry for Culture and Heritage. “Pukeahu National War Memorial Park: Tomb of the Unknown Warrior,” <https://mch.govt.nz/pukeahu/park/national-war-memorial/tomb#:~:text=The%20Tomb%20of%20the%20Unknown%20Warrior%20is%20New%20Zealand%27s%20foremost,after%20serving%20their%20country%20overseas> (acceso el 14 de agosto de 2022)

Tate Modern. *Gabriel Orozco* (folleto de la exposición), 2011.

Tate Modern. “Damien Hirst’s iconic For the Love of God to be shown in Tate Modern’s Turbine Hall. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/damien-hirsts-iconic-love-god-be-shown-tate-moderns-turbine-hall#:~:text=Since%20it%20was%20first%20exhibited,mortality%20and%20notions%20of%20value> (acceso el 29 de agosto de 2022)

Te Papa. “Largest-ever repatriation of Moriori ancestral remains,” <https://www.tepapa.govt.nz/about/press-and-media/press-releases/2022-media-releases/largest-ever-repatriation-moriori-ancestral> (acceso el 14 de agosto de 2022)

Nota biográfica

Kingsley Baird es un escritor y artista visual que examina la memoria, la conmemoración y la remembranza, principalmente en relación con la guerra, la identidad nacional, la mitología y el lugar. Esta investigación se lleva a cabo mediante el diseño de monumentos conmemorativos públicos por encargo y la fabricación de artefactos que exploran nuevas formas conceptuales, estéticas y materiales de crear formas de memoria.

<https://www.kingsleybaird.com>

k.w.baird@massey.ac.nz

The Discursive Memory of Argentina's Last Dictatorship in an Intelligence Archive

María Alejandra Vitale

The Discursive Memory of Argentina's Last Dictatorship in an Intelligence Archive

María Alejandra Vitale

Abstract

This essay examines the discursive memory of Argentina's Last Dictatorship identified in documents produced by the Intelligence Directorate of the Buenos Aires Provincial Police (DIPPBA) during the democratic period. It explains its theoretical-methodological framework and outlines some lines of thought to compare the discursive memory notion with public memory.

Keywords: DIPPBA, discursive memory, military dictatorship, democratic period, public memory.

This essay examines the discursive memory identified in documents produced by the Intelligence Directorate of the Buenos Aires Provincial Police (DIPPBA).¹ This police organization was created in 1956, during the Cold War and a year after the military coup that overthrew President Juan Domingo Perón in 1955. It was closed in 1998, amid a reform of the Buenos Aires police and during Argentina's democracy, which was regained in 1983 after the brutal military dictatorship that had begun in 1976. In 2000, the archive of the DIPPBA and the building that housed it were handed over to the Provincial Commission for Memory. In 2003, its contents became publicly accessible. Thus, using Pierre Nora's term, it can be referred to as a *lieu de mémoire* or site of memory.²

The DIPPBA archive has primarily drawn interest from history, sociology, and social and cultural anthropology. However, the documentation produced by the DIPPBA during its operation within the democratic system (from 1983 to 1998) has been largely ignored. Similarly, there have been few rhetorical-discursive studies on the role of memory within the discursivity produced by the DIPPBA. In fact, rhetorical and discourse studies conducted in Argentina explore memory by focusing on a discursive series: the return and reformulation, in a new context, of statements and ways of expression previously produced. The notion of discursive memory accounts for this mechanism.

I will now explain the theoretical-methodological framework on which I rely; then, I will address the discursive memory related to the military dictatorship that can be identified in institutional documents produced by the DIPPBA during the democratic period. Finally, I will outline some lines of thought to compare the notion of discursive memory with that of public memory.

Theoretical and Methodological Framework

This work takes a rhetorical approach to discourse analysis.³ I view discourse analysis as an interdisciplinary field that sees discourse as the interaction of texts with social contexts,⁴ combining knowledge from linguistics and the humanities.

In this sense, I view the group responsible for the DIPPBA archive as a discourse community. By discourse community I mean a group that produces discourses inseparable from their practices, organization, and existence as a group. A discourse community includes enunciators who share values, opinions, and an enunciative identity that implies the interaction of a specific type of social organization with a specific type of textual organization.⁵ It is important to note that the discursive genres used by a community tend to provide cohesion and identity. However, discourse communities are not homogeneous, nor do they have a predefined essential identity; rather, they configure themselves through what I call inter-community relationships, including the potential antagonism between the DIPPBA and the communities under surveillance.⁶

It is also important to consider that a discourse community revolves around memory. This is discursive memory, understood as the repetition, reformulation, or forgetting of statements and forms of expression in a new context.⁷ In the study of discursive memory, the recurrence of certain phrases is of interest, such as “final solution,” “ethnic purification,” “never again,” or “subversion.” These phrases often migrate from one discourse to another, encapsulate ideologies or political positions, and generate controversies in the public sphere. In discourse analysis these phrases are known as “formulas.”⁸ The circulation of formulas can be across languages, as with the term “Lo stato totalitario” (The totalitarian state) which shifted from Italian to German as “Der totale Staat,” and to the Spanish Falange as “El Estado totalitario.” It can also involve a center-periphery movement, either between different languages or within a single language.⁹ Finally, it is worth clarifying that discursive memory functions not only in verbal signs or discourses but also in non-verbal signs, thus encompassing semiotic memory, which holds great power in certain political collectives.

Central to a discourse community are its communicative routines, which contribute to its enunciative identity while forming part of the community’s characteristic discursive memory. In this sense, I draw on the proposals of organizational rhetoric, which study the strategic use of symbols to generate meanings or communicative processes through which organizations seek to influence a specific audience, whether internal or external.¹⁰ Within this framework, it is crucial to consider how communicative norms generate collective identities, promote or reinforce values and objectives of an organization, and exert control. Regulations that aim to unify communicative practices within an organization play a significant role, with bureaucratic rhetoric particularly prominent in organizations like the DIPPBA. This is a discourse that emphasizes (supposed) value neutrality, universality, standardization, and fixed roles, all of which create an aura of impartiality.¹¹

Discursive Memory in the DIPPBA

1) Generic Memory and Writing Norms

A first issue to consider is that of writing norms and what I call genre memory, which are crucial for shaping the identity and cohesion of a discursive community. In this regard, it should be noted that within the DIPPBA, we are dealing with specific genres tied to a hierarchical community whose socio-historical conditions are highly conventionalized, especially the purpose, the status of the legitimate speakers and recipients, and a rigid textual structure.

The intelligence tasks of the DIPBA community were closely related to discursive genres inherent to its practices, used both during the military dictatorship and the democratic period. For example, the discursive genre known as an “Information Acquisition Plan” is required to include what intelligence

terms “Essential Intelligence Elements,” which formulate the questions to be answered, and “Other Intelligence Elements.” Another genre, the “Information Diary,” includes the date and time of information entry to the DIPPBA, a summary of the information, the source of origin, and internal recipients.¹²

The discursive genre known as the “intelligence report,” through which the DIPPBA community disseminated intelligence for decision-makers, whether military or civilian political authorities during democracy, was subject to detailed regulation aimed at standardizing and unifying its writing. Notably, a document from the dictatorship titled “Guidelines for Structuring and Writing Police Intelligence Reports or Messages” resurfaced as discursive memory in the DIPPBA’s Internal Regulations, effective in 1991, during democracy.¹³ The only indication that these guidelines were issued in a democratic context is the substitution of the example illustrating the need to first write out a name in full and then provide its abbreviation for clarity. In the “Guidelines” from the dictatorship era, the example is “Argentine Communist Party (ACP is its abbreviation),” while in the democratic context, this abbreviation is replaced with “Argentine Automobile Club (AAC).”

Another trace of dictatorial discursive memory in the democratic era’s 1991 Regulations is the use of the term “psychological action,” a phrase tinged with the National Security Doctrine associated with the dictatorship. This occurs when referring to an intelligence agent attending a conference and needing to guard against being influenced by the speaker being monitored.

2) Discursive Memory around “Subversion”

The second aspect of dictatorial discursive memory within the DIPPBA during democracy revolves around the term “subversion.” It is important to note that the term “subversion” was recurrently used in the DIPPBA from the early 1960s onwards. It served to unify the internal enemy, encompassing various sectors of Peronism, communism, and even far-right organizations like Tacuara.

In the subject “Intelligence V” of the Intelligence School’s 1981 Plan and Curriculum, drawn up during the military dictatorship, the term “subversion” is associated with words like “Revolutionary War,” “Terrorism,” “Activists,” and “Agitators.” This is an instance of what Perelman and Olbrechts-Tyteca call the extension of concepts, as the meaning of “subversion” expands to encompass political and oratorical activities.¹⁴ This legitimized repression against anyone opposing the dictatorship. Additionally, the Intelligence V subject includes the economic and religious dimensions of subversion, including “Third World political and religious groups” and “the [Catholic] Church’s social doctrine and Liberation Theology.”

The DIPPBA, as mentioned earlier, was closed in 1998, and Argentina regained democracy in 1983. What happened to the term “subversion”? Interestingly, the 1991 DIPPBA Internal Regulations still retain, albeit marginally and in just one article, the term “subversion.” Article 2172 states:

Within the framework of operations against subversion, all personnel will seek and report on people, issues, events, and any relevant information” (unnumbered DIPPBA File, titled “Intelligence Directorate Regulations,” Doctrine Desk, p. 13).

In a context where “operations against subversion” were no longer a factual reality in Argentina, this phrase appears as a remnant of the DIPBA’s “internal enemy.” It results from the inertia characteristic of what is called “wooden language,”¹⁵ a language inherent to what has been termed “the bureaucracy of evil.”¹⁶ The 1991 DIPPBA Regulations were, in fact, reformulated in 1993, and the article where the term “subversion” had resurfaced was removed.

Here, it should be remembered that during the democratic period, another group of dangerous people to be monitored was referred to by the DIPPBA as “delinquents or opponents.” This raises the question of “opponents” of what. The answer is implied but not explicitly stated in DIPPBA documents and is open to political interpretation because of its ambiguity. Notably, during democracy, an Intelligence and Counterintelligence Manual from 1992 only mentions searching for information and surveillance of foreigners, their clandestine settlements, inhabitants of emergency shantytowns (social factor), dropout and illiteracy rates (educational factor), and unemployment rates (labor factor). All these factors suggest that these so-called delinquents or opponents were discursively constructed, within the neoliberal context of Carlos Menem’s Peronist government, as social activists drawn from among shantytown dwellers, poor immigrants, and the unemployed.¹⁷

Discursive Memory and Public Memory

In this final section, I return to the notion of discursive memory to outline a relationship with the notion of public memory. Firstly, I would like to stress that the notion of discursive memory can be applied to communities based on secrecy, such as intelligence services, where the notion of public memory would not be relevant. Furthermore, the focus of discursive memory lies in how past discourses or forms of expression return in the present, whereas the notion of public memory investigates how the past is constructed, represented, or remembered in the present. Both discursive memory and public memory can be manifested in various significant forms, not just verbal. It is also important to note that the notion of public memory, encompassing commemorations, museums, or memorials, is broader than the notion of discursive memory.

The notion of discursive memory emerged in France in 1981, with a publication by Jean-Jacques Courtine linked to the study of ideology from an Althusserian perspective.¹⁸ The triple temporality proposed by the Annales School influenced the interest in investigating discourses beyond the fleeting temporality of events. This led to the recognition that the return and reformulation of statements and ways of expression revealed an unconscious process of ideological subjection. On the other hand, the notion of public memory, more closely related to the “memory turn,” allows for better understanding of strategic or manipulative uses of the past.

Matthew Houdek and Kendall Phillips discuss various approaches to the notion of public memory and emphasize that public memory provides elements for what rhetoric calls *Inventio*.¹⁹ In a similar vein, I believe that the same can be said for discursive memory. For instance, I have studied recurring *topoi* and integrated discursive memories justifying military coups in Argentina between 1930 and 1976.²⁰ It could be added that both discursive memory and public memory offer elements for *Elocutio*, providing communicative resources or figures of speech that become memorable in the public sphere, such as certain medical-biological metaphors designating communism as a “cancer,” or bureaucratic writing routines based on regulations that have been repeated over time, as exemplified in the secret sphere of the DIPPBA.

Matthew Houdek and Kendall Phillips also discuss the controversies and tensions that run through public memory. As far as discursive memory is concerned, I can confirm that it allows for the study of how past controversies return and are reformulated in present controversies, which I have also explored in coup-related discourses from 1930 to 1976.²¹ Moreover, both the notion of public memory and discursive memory can refer to the notion of forgetting.²²

Lastly, it should be made clear that both the notion of discursive memory and that of public memory highlight the importance of memory in constructing national, political, or community identities. In the context I have explored here, intelligence communities like the DIPPBA are a prime example.

Endnotes

1. This article is the result of research projects funded by the University of Buenos Aires (UBACYT) within the framework of the *Grupo de Investigación en Archivos de la Represión* (GIAR), based at the Institute of Linguistics, University of Buenos Aires: <https://grupoinvestigacionarchivosdelarepresion.wordpress.com/>
2. Pierre Nora *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1996).
3. María Alejandra Vitale, “Enfoque retórico del análisis del discurso”, in *Métodos del análisis del discurso. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Oscar I. Londoño Zapata (Buenos Aires: Biblos, forthcoming).
4. Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours: Une introduction* (Paris: Armand Colin, 2014).
5. Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. (Paris : Hachette, 1991).
6. María Alejandra Vitale, “Comunidad discursiva e ironía en un servicio de inteligencia”, in *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (Bs. As.: EUDEBA, 2022), 67-84.
7. Jean-Jacques Courtine, « Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens) », *Langages* 62 (1981) :19; “Le tissu de la mémoire : quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage”, *Langages* 114 (1994) : 5-12 ; *Metamorfoses do discurso político: derivas da vida pública* (São Carlos: Claraluz, 2006).
8. Alice Krieg-Planque, *La notion de “formule” en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009).
9. Alice Krieg-Planque. *La notion de “formule” en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*.
10. Mary Hoffman & Debra Ford, *Organizational rhetoric: Situations and strategies*, (Thousand Oaks, CA: Sage, 2009).
11. George Cheney, Lars Thøger Christensen, Charles Conrad and Daniel J. Lair, “Corporate rhetoric as Organizational Discourse”, in D. Grant; C. Hardy; C. Osrick and L. Putnam, *The SAGE Handbook of Organizational Discourse*, (SAGE Publications, 2004), 79-103.
12. Another genre is, for example, the situation chart, which is the graphic record of the activity in progress.
13. From Article 2143 to Article 2159.
14. Perelman Chaïm et Olbrechts-Tyteca Lucie, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 [1958].
15. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. (Paris: Armand Colin, 2021).

16. Patricia Funes “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura en las ciencias sociales latinoamericanas”, *Iconos. Revista de ciencias sociales* 30 (2008): 27-39.
17. Carlos Menem was President of Argentina for two consecutive mandates, from 1989 to 1999.
18. Jean-Jacques Courtine, « Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens).
19. Matthew Houdek & Kendall Phillips, “Public Memory”, *Oxford Research Encyclopedia, Communication* (communication.oxfordre.com). USA: Oxford University Press.
20. María Alejandra Vitale, *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*. (Bs. AS.: EUDEBA, 2015).
21. María Alejandra Vitale, *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*.
22. Matthew Houdek & Kendall Phillips, “Public Memory”; Jean-Jacques Courtine, « Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens) ».

Bibliography

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris: Armand Colin, 2021.

Courtine, Jean-Jacques. “Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens) », *Langages* 62 (1981) :19-128.

Courtine, Jean-Jacques “Le tissu de la mémoire : quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage”, *Langages* 114 (1994) : 5-12

Courtine, Jean-Jacques *Metamorfoses do discurso político: derivas da vida pública*. São Carlos: Claraluz, 2006.

Funes, Patricia. “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura en las ciencias sociales latinoamericanas”, *Iconos. Revista de ciencias sociales* 30 (2008): 27-39.

Hoffman, Mary & Debra Ford. *Organizational rhetoric: Situations and strategies*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2009.

Krieg-Planque, Alice. *La notion de “formule” en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

Maingueneau, Dominique *Discours et analyse du discours: Une introduction*. Paris: Armand Colin, 2014.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1996.

Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 [1958].

Vitale, María Alejandra “Comunidad discursiva e ironía en un servicio de inteligencia”, in *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión*, edited by María Alejandra Vitale. Bs. As.: EUDEBA, 2022: 67-84.

Vitale, María Alejandra. “Enfoque retórico del análisis del discurso”, in *Métodos del análisis del discurso. Perspectivas latinoamericanas*, edited by Oscar I. Londoño Zapata. Buenos Aires: Biblos, forthcoming.

Biographical Note

María Alejandra Vitale is Professor of Semiotics at the University of Buenos Aires. She is president of the Argentinian Society for Linguistic Studies (SAEL) and vice director of the Master's Degree in Rhetoric and Argumentation at the National University of Tucumán. Her work focuses on the rhetorical dimension of an archive of repression, memory, and argumentation. She has published several books, including *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina* (2015) y *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (2022). His essays have appeared in such journals as *Argumentation et Analyse du Discours*, *Langage et Société*, *Res Rhetorica*—a quarterly of the Polish Society of Rhetoric, and *Rhetoric Society Quarterly*.

alejandravitale@filo.uba.ar

Memoria discursiva dictatorial en un archivo de la represión argentino

María Alejandra Vitale

Memoria discursiva dictatorial en un archivo de la represión argentino

María Alejandra Vitale

Resumen

Este ensayo examina la memoria discursiva de la última dictadura argentina, identificada en documentos elaborados por la Dirección de Inteligencia de la Policía Provincial de Buenos Aires (DIPPBA) durante el período democrático. Explica su marco teórico-metodológico y plantea algunas líneas de pensamiento para comparar la noción de memoria discursiva con la de memoria pública.

Palabras clave: DIPPBA, memoria discursiva, dictadura militar, período democrático, memoria pública.

Este trabajo tiene el propósito de caracterizar la memoria discursiva que se identifica en documentos producidos por la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA).¹ Este organismo policial fue creado en 1956, durante la Guerra Fría y un año después del golpe militar que derrocó en 1955 al presidente Juan Domingo Perón. Fue cerrado en 1998, en el contexto de una reforma de la policía bonaerense y en plena democracia que Argentina recuperó en 1983 luego de la cruenta dictadura militar que se había iniciado en 1976. En 2000, el archivo de la DIPPBA y el edificio que lo albergó fueron cedidos a la Comisión Provincial por la Memoria. En 2003, su consulta se hizo pública. Se trata, pues, para usar el término de Pierre Nora, de un lugar de memoria.²

El archivo de la DIPPBA ha despertado mayoritariamente el interés de la historia, la sociología y la antropología social y cultural. Empero, no se ha focalizado la documentación producida por la DIPPBA durante su accionar en el sistema democrático (es decir desde 1983 a 1998) ni ha sido preponderante una perspectiva retórico-discursiva que indague el trabajo de la memoria al interior de la discursividad producida por la DIPPBA. En efecto, los estudios retóricos y del discurso practicados en Argentina indagan en la memoria focalizando, en una serie discursiva, el retorno y reformulación, en una nueva coyuntura, de enunciados y modos de decir producidos con anterioridad. La noción de memoria discursiva da cuenta de este mecanismo.

A continuación, explico el marco teórico-metodológico en el que me basé; luego, me refiero a la memoria discursiva que de la dictadura militar se puede identificar en documentos institucionales producidos por la DIPPBA en plena democracia y para finalizar esbozo algunas líneas de reflexión para comparar la noción de memoria discursiva con la de memoria pública.

Marco teórico-metodológico

El trabajo se inserta en un enfoque retórico del análisis del discurso (Vitale, en prensa).³ Entiendo al análisis del discurso como un campo interdisciplinario que considera el discurso como la articulación de textos y lugares sociales,⁴ por lo que conjuga diversos saberes provenientes de las ciencias del lenguaje y las ciencias humanas y sociales.

En este sentido, concibo al grupo productor del archivo de la DIPBA como una comunidad discursiva. Entiendo por comunidad discursiva a un grupo productor de discursos de los que son indisociables sus prácticas, su organización y su propia existencia en cuanto grupo. Una comunidad discursiva incluye enunciadores que comparten valores, opiniones y una identidad enunciativa que implica la articulación de un modo de organización social y un modo de organización textual.⁵ Es importante considerar que los géneros discursivos que utiliza una comunidad tienden a darle cohesión e identidad. Las comunidades discursivas, empero, no son homogéneas ni tienen una identidad esencial dada

de antemano sino que se configuran como tales en las que llamo relaciones intercomunitarias, en las que he ponderado el antagonismo, establecido o potencial, de la DIPBA con respecto de las comunidades vigiladas.⁶

También es importante tener en cuenta que una comunidad discursiva se configura en torno a una memoria. Se trata de la memoria discursiva, entendida, dije, como la repetición, reformulación u olvido, en una nueva coyuntura, de enunciados y modo de decir ya dichos con anterioridad.⁷ En el estudio de la memoria discursiva, interesa el retorno de ciertas frases, como por ejemplo “solución final”, “purificación étnica”, “nunca más” o “la subversión”, que suelen migrar de un discurso a otro, sintetizar ideologías o posiciones políticas y generar polémicas en el ámbito público. Estas frases son denominadas fórmulas en análisis del discurso.⁸ La circulación de la fórmulas puede implicar un cambio de lengua, como sucedió con la fórmula “Der totale Staat”, que pasó del italiano al alemán y a la Falange española con “El Estado totalitario”, o un movimiento centro-periferia, sea entre lenguas diferentes o dentro de una misma lengua.⁹ Finalmente, cabe aclarar que la memoria discursiva no solamente funciona en los signos o discursos verbales, sino también en los no verbales, de modo que existe asimismo una memoria semiológica, muy potente en ciertos colectivos políticos.

En una comunidad discursiva tienen una función central sus rutinas comunicativas, pues contribuyen a darle una identidad enunciativa a la vez que forman parte de la memoria discursiva característica de la comunidad. En este sentido, recupero las propuestas de la retórica organizacional,¹⁰ que estudia el uso estratégico de símbolos para generar significados o procesos comunicativos a través de los cuales las organizaciones buscan influir en determinada audiencia, sean internas o externas. En esta línea, interesa considerar cómo las normas comunicativas generan identidades colectivas, promueven o refuerzan valores y objetivos de una organización y también ejercen el control. Para ello, cumplen un papel de gran peso las regulaciones que tienden a la unificación de las prácticas comunicativas de una organización. En este sentido en organismos como la DIPBA sobresale la retórica de la burocracia, que se caracteriza por ser un discurso que privilegia la (supuesta) neutralidad de valor, la universalidad, la estandarización, los roles fijos y el efecto de imparcialidad.¹¹

La memoria discursiva en la DIPBA

1) La memoria genérica y de las normas sobre escritura

Una primera cuestión a considerar es la relativa a lo que llamo memoria genérica y de la normativa de escritura, tan importantes, dije, en la conformación de la identidad y cohesión de una comunidad discursiva. En este sentido, se destaca que en la DIPBA se trata de géneros propios a una comunidad jerárquica que tienen altamente convencionalizadas sus condiciones sociohistóricas, especialmente la finalidad, el estatus de los locutores y destinatarios legítimos y una rígida organización textual.

Las tareas de inteligencia de la comunidad de la DIPBA tuvieron una relación indisoluble con géneros discursivos propios a esta práctica y que se usaron tanto en la dictadura militar como en la democracia. Por ejemplo, el género discursivo llamado Plan de Obtención de información, que debe contener los que en la terminología propia de la Inteligencia se llaman EEI (Elementos Esenciales de Inteligencia, que formulan los interrogantes a responder) y ORI (Otros elementos de Inteligencia) o el género Diario de Informaciones, que incluye la fecha y la hora de ingreso de la información a la DIPPBA, la síntesis de esta información, la fuente de procedencia y el destino interno.¹²

El género discursivo llamado informe de inteligencia, mediante el que la comunidad de la DIPPBA diseminaba la inteligencia para aquellos que debían tomar una decisión, sea una autoridad militar o una autoridad política civil en democracia, fue objeto de una detallada regulación que buscó estandarizar y unificar su escritura. Al respecto, se destaca que un documento de la dictadura denominado “Normas para estructurar y redactar los informes o mensajes de inteligencia policial” retornó como memoria discursiva en el Reglamento interno de la DIPBA, vigente en 1991, es decir en plena democracia.¹³ El único indicio de que estas Normas fueron enunciadas en un Reglamento producido en un contexto democrático es la sustitución del ejemplo que sirve para ilustrar que, a los fines de la claridad, se debe primero escribir un nombre desplegado y luego su sigla. En efecto, en las “Normas...” producidas durante la dictadura el ejemplo es Partido Comunista Argentino (PCA es su sigla) mientras que en la democracia esta sigla es sustituida por Automóvil Club Argentino (ACA).

Otro rastro de una memoria discursiva dictatorial en el Reglamento de 1991 de la democracia es que este sigue usado el término “acción psicológica”, teñido de la Doctrina de Seguridad Nacional propia de la dictadura. Esto sucede cuando se refiere a la situación de un agente de inteligencia que asiste a una conferencia y debe tener precauciones de no ser víctima de la influencia del orador al que fue a vigilar.

2) Memoria discursiva en torno a “la subversión”

La segunda cuestión que me interesa en relación a la memoria discursiva dictatorial en la DIPBA en democracia es la relativa a la fórmula “la subversión.” Al respecto, es preciso decir que la fórmula “la subversión” fue usada ya en la DIPPBA de modo recurrente desde principios de la década del sesenta del siglo pasado. Sirvió para unificar al enemigo interno que pertenecía a diversos sectores del peronismo, del comunismo pero también de la extrema derecha, como la organización llamada Tacuara.

En el Plan y Programas de Estudios de la Escuela de Inteligencia de 1981, de la dictadura militar, en el programa de la materia Inteligencia V, por ejemplo, la fórmula “la subversión” es asociada con las palabras “Guerra Revolucionaria” y “Terrorismo” pero también con las palabras “Activistas” y “Agitadores”. Se trata de lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca¹⁴ llaman extensión de las nociones, pues

el sentido de “la subversión” se extiende a la actividad política y oratoria. De esta manera, legitima la represión a todos quienes se opusieron a la dictadura. A su vez, el programa Inteligencia V incluye la dimensión económica de la subversión y la subversión vinculada con el campo religioso, pues como “otros aspectos subversivos” incluye a los “Tercermundistas políticos y religiosos”, “la doctrina social de la Iglesia y la Teología de la Liberación.”

La DIPPBA, dije, fue cerrada en 1998 y Argentina recuperó la democracia en 1983, es decir que este organismo de inteligencia policial siguió actuando durante 15 años en democracia. ¿Qué pasó con la fórmula “la subversión”? En primer lugar, resulta interesante considerar que el Reglamento Interno de la DIPBA, vigente en 1991, mantiene, aunque de modo residual y en sólo un artículo, la fórmula “la subversión”. En efecto, el artículo 2172 del Reglamento afirma:

En el marco de las operaciones contra la subversión, todo personal buscará e informará acerca de las personas, problemas, hechos y todo dato de interés” (Legajo DIPPBA s/n titulado “Reglamento de la Dirección de Inteligencia”, Mesa Doctrina, p. 13).

En un contexto en el que “las operaciones contra la subversión” ya no eran una realidad fáctica en la Argentina, se puede interpretar que esta aparición constituye un vestigio de quien fue el enemigo interno para la DIPBA. Esto es producto de la inercia propia de lo que se ha llamado lengua “de madera”¹⁵ e inherente a lo que fue denominado “la burocracia del mal”.¹⁶ El Reglamento de la DIPBA vigente en 1991 fue, de hecho, reformulado en 1993 y el artículo donde retornó la fórmula “la subversión” fue suprimido.

Al respecto, es pertinente tener en cuenta que en el período democrático los otros peligrosos a ser vigilados son llamados por la DIPBA “delincuentes u oponentes”. Cabe la pregunta de “opponentes” a qué, algo que se sobreentiende y no se explicita en los documentos de la DIPPBA y que en su ambigüedad puede adquirir un matiz político. Al respecto, sobresale que en la democracia un *Manual de Inteligencia y contrainteligencia*, de 1992, se refiere solamente a la búsqueda de información y vigilancia sobre los extranjeros, sus asentamientos clandestinos y los habitantes de las villas de emergencia (factor social), los índices de deserción escolar y de analfabetismo (factor educacional) y los índices de desocupación (factor gremial). Todos estos son indicios de que esos delincuentes u oponentes estaban contruidos discursivamente, en el contexto del neoliberalismo del gobierno peronista de Carlos Menem, como los activistas sociales de las villas, los inmigrantes pobres y los desocupados.¹⁷

Memoria discursiva y memoria pública

En este aparato final, quisiera volver sobre la noción de memoria discursiva para esbozar una relación con la noción de memoria pública. En primer lugar, se destaca que la noción de memoria discursiva puede aplicarse a comunidades que basan su existencia en el secreto, como la de los servicios de inteligencia, al interior de las cuales no resultaría pertinente usar la noción de memoria pública. Por otra parte, en la problemática de la memoria discursiva se pone el foco en cómo discursos o modos de decir del pasado retornan en el presente, mientras que la noción de memoria pública lleva a indagar cómo se construye, representa o recuerda el pasado en el presente. A su vez, tanto la memoria discursiva como la memoria pública pueden encarnarse en materialidades significantes diversas, no solamente la verbal. Es pertinente decir, asimismo, que la noción de memoria pública, que incluye, por ejemplo, la problemática de las conmemoraciones, los muros o memoriales, es más amplia que la noción de memoria discursiva.

La noción de memoria discursiva surgió en Francia en 1981, con una publicación de Jean-Jacques Courtine,¹⁸ vinculada con el estudio de la ideología desde una perspectiva althusseriana. La triple temporalidad postulada por la Escuela de los Annales influyó en el interés en indagar en los discursos más allá del tiempo breve de la fugacidad del acontecimiento. Al respecto, se consideró que el retorno y reformulación de enunciados y modos de decir ya dichos daban cuenta de un proceso inconsciente de sujetamiento ideológico. La noción de memoria pública, por su parte, está más vinculada con lo que se llama el giro memorial y permite pensar mejor los usos estratégicos o manipuladores del pasado.

Houdek y Phillips¹⁹ comentan diversos enfoques de la noción de memoria pública y destacan que la memoria pública provee elementos para aquello que en retórica se llama *Inventio*. En este sentido, pienso que podría afirmarse lo mismo de la memoria discursiva. En efecto, por mi parte he estudiado los tópicos que retornaron e integraron entre 1930 y 1976 las memorias discursivas que justificaron los golpes militares en Argentina.²⁰ Podría agregarse que la memoria discursiva, y también la memoria pública, provee elementos para la *Elocutio*, en cuanto brinda recursos comunicativos o figuras de estilo que se han tornado memorables en el ámbito público, como ciertas metáforas biológico médicas que consideraron un cáncer al comunismo, o rutinas de escritura burocrática basadas en normas que se han repetido en el eje diacrónico, como lo he ejemplificado en el ámbito secreto de la DIPPBA.

Houdek y Phillipps también se refieren a las polémicas y tensiones que atraviesan la memoria pública. En lo que respecta a la memoria discursiva, puedo confirmar que ella permite estudiar cómo polémicas del pasado retornan y se reformulan en polémicas del presente, lo que he indagado también en los discursos golpistas desde 1930 a 1976.²¹ Por otra parte, tanto la noción de memoria pública como la de memoria discursiva comparten el hecho de que remiten a la noción de olvido.²²

Por último, cabe aclarar que tanto la noción de memoria discursiva como la de memoria pública ponen en primer plano la importancia de la memoria en la construcción de las identidades nacionales, políticas o de comunidades de distinto tipo, en el caso que me interesó aquí, las comunidades dedicadas a la inteligencia, como la DIPPBA.

Notas finales

1. Este artículo es producto de proyectos de investigación subsidiados por la Universidad de Buenos Aires (UBACYT) en el marco del Grupo de Investigación en Archivos de la Represión (GIAR), radicado en el Instituto de Lingüística de la UBA: <https://grupoinvestigacionarchivosdelarepresion.wordpress.com/>
2. Pierre Nora *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1996).
3. María Alejandra Vitale, "Enfoque retórico del análisis del discurso", en *Métodos del análisis del discurso. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Oscar I. Londoño Zapata (Buenos Aires: Biblos, em prensa).
4. Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours: Une introduction* (Paris: Armand Colin, 2014).
5. Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. (Paris: Hachette, 1991).
6. María Alejandra Vitale, "Comunidad discursiva e ironía en un servicio de inteligencia", in *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (Bs. As.: EUDEBA, 2022), 67-84.
7. Jean-Jacques Courtine, "Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)", *Langages* no. 62 (1981):19; "Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage", *Langages* no. 114 (1994): 5-12 ; *Metamorfoses do discurso político: derivas da vida pública* (São Carlos: Claraluz, 2006).
8. Alice Krieg-Planque, *La notion de "formule" en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009).
9. Alice Krieg-Planque, *La notion de "formule" en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*.
10. Mary Hoffman & Debra Ford, *Organizational rhetoric: Situations and strategies*, (Thousand Oaks, CA: Sage, 2009).
11. George Cheney, Lars Thøger Christensen, Charles Conrad and Daniel J. Lair, "Corporate rhetoric as Organizational Discourse", en D. Grant; C. Hardy; C. Oswick and L. Putnam, *The SAGE Handbook of Organizational Discourse*, (SAGE Publications, 2004), 79-103.
12. Otros género es, por ejemplo, la carta o gráfico de la situación, que es el registro gráfico de la actividad que se encuentra en desarrollo.
13. Desde el artículo 2143 hasta el artículo 2159.
14. Perelman Chaïm et Olbrechts-Tyteca Lucie, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 [1958].
15. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. (Paris: Armand Colin, 2021).

16. Patricia Funes “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura en las ciencias sociales latinoamericanas”, *Iconos. Revista de ciencias sociales* 30 (2008): 27-39.
17. Carlos Menem fue presidente por dos períodos consecutivos, desde 1989 a 1999.
18. Jean-Jacques Courtine, “Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens).
19. Matthew Houdek & Kendall Phillips, “Public Memory”, *Oxford Research Encyclopedia, Communication* (communication.oxfordre.com). USA: Oxford University Press.
20. María Alejandra Vitale, *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*. (Bs. AS.: EUDEBA, 2015).
21. María Alejandra Vitale, *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina (1930-1976)*.
22. Matthew Houdek & Kendall Phillips, “Public Memory”; Jean-Jacques Courtine, « Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens) ».

Bibliografía

- Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris: Armand Colin, 2021.
- Courtine, Jean-Jacques. “Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens) », *Langages* 62 (1981) :19-128.
- Courtine, Jean-Jacques “Le tissu de la mémoire : quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage”, *Langages* 114 (1994) : 5-12
- Courtine, Jean-Jacques *Metamorfoses do discurso político: derivas da vida pública*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- Funes, Patricia. “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura en las ciencias sociales latinoamericanas”, *Iconos. Revista de ciencias sociales* 30 (2008): 27-39.
- Hoffman, Mary & Debra Ford. *Organizational rhetoric: Situations and strategies*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2009.
- Krieg-Planque, Alice. *La notion de “formule” en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.
- Maingueneau, Dominique *Discours et analyse du discours: Une introduction*. Paris: Armand Colin, 2014.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1996.
- Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 [1958].
- Vitale, María Alejandra “Comunidad discursiva e ironía en un servicio de inteligencia”, in *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión*, edited by María Alejandra Vitale. Bs. As.: EUDEBA, 2022: 67-84.
- Vitale, María Alejandra. “Enfoque retórico del análisis del discurso”, in *Métodos del análisis del discurso. Perspectivas latinoamericanas*, edited by Oscar I. Londoño Zapata. Buenos Aires: Biblos, forthcoming.

Nota biográfica

María Alejandra Vitale es profesora de Semiología en la Universidad de Buenos Aires. Es presidente de la Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos (SAEL) y vicedirectora de la Maestría en Retórica y Argumentación de la Universidad Nacional de Tucumán. Su trabajo focaliza la dimensión retórica de los archivos de la represión, la memoria y la argumentación. Ha publicado varios libros, entre ellos, *¿Cómo pudo suceder? Prensa escrita y golpismo en la Argentina* (2015) y *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (2022). Sus numerosos artículos han sido publicados en revistas como *Argumentation et Analyse du Discours*, *Langage et Société*, *Res Rhetorica—a quarterly of the Polish Society of Rhetoric* y *Rhetoric Society Quarterly*

alejandravitale@filo.uba.ar

The Duty of Memory

Reflections on Remembering the Spanish Civil War and Francoism

Adriana Minardi

The Duty of Memory

Reflections on Remembering the Spanish Civil War and Francoism

Adriana Minardi

Abstract

This paper delves into personal memories (Ricoeur 1996)¹ of the Spanish Civil War and the Franco dictatorship, as recounted by various individuals in their narratives about Barcelona. From October 1996 to January 1997, the Institut de Cultura de Barcelona organized a series of discussions titled “Converses a Barcelona” at the Palau de la Virreina, including eight talks under the title “Diaries of Postwar Barcelona: 1939-1975 (*Dietari de posguerra. Barcelona: 1939-1975*). These talks aimed to kickstart a discussion about Barcelona and its people, grounded in the idea that Barcelona is a city of dialogue where recent memories and experiences can be revisited.

Keywords: memory, Barcelona, chronicles, dialogue, Francoism, Spanish Civil War.

Memory: Uses and Duty

“It was an enormous house where nothing ever moved. Not an ashtray, not a piece of furniture. It seemed like everything would remain as it was forever.”
El día que entré en Barcelona – José Luis de Villalonga, 5.

The collection of eight talks, edited by Arcadi Espada under the title *Dietario de Posguerra*, prompts us to ponder the diverse journeys taken by intellectuals and writers such as Juan Marsé, José Luis de Vilallonga, or Ana María Matute as they recall Barcelona during Francisco Franco’s dictatorship (1939-1975). These eight narratives are primarily rooted in individual experiences. The theme of the series required participants to recount their experiences as chronicles of a single day under Franco’s regime. However, it is evident that narrating this significant day requires a specific type of memory—one that evolves from being personal to becoming a perspective, one voice among many in a collective and polyphonic memory. This collective memory can be traced back to the “one Spain” ideology, which, for the victorious side, meant the suppression of communities like the Galicians or Basques² But what does such a diary signify forty years after the Spanish Civil War? Why term these life stories diaries rather than mere chronicles?

Todorov (2000) asserts that when the past event carries a tragic nature, the right to know the truth or truths transforms into a duty—a *duty of bearing witness*.³ After Franco’s demise, this duty, though examined through the Transition Pact, translated into the emergence of testimonial and autobiographical genres.⁴ Numerous symposiums, meetings, and informal gatherings aimed to recover memories and truths, not only regarding the Civil War but also the harshly repressive post-war period. However, if these uses belong to the so-called official memory, what criteria distinguish between their *appropriate* and *inappropriate* use? One potential misuse of memory involves erasing the memory of the defeated; we would clearly classify this as an inappropriate use of memory. Yet, we can also consider a criterion that scrutinizes the nature of testimony.

The Chronicles

Rather than mere “chronicles,” the eight narratives already mentioned are better viewed as discursive pieces embedded within a social memory. This memory holds the remnants of a tradition—a mark that is not uniform but rather consists, as Lotman (1996) suggests, of diverse dialects of memory.⁵ These dialects of memory also contribute to the notion that the uniform culture sought by Francoism failed not just due to the illogical nature of censorship, as noted earlier but also because of its ineffectiveness in erasing alternative ideological semantic domains.⁶ These domains not only persisted but even emerged, thanks to the regime itself, as seen in the case of the radicalized maquis militancy. In this sense, cultural memory is not singular; it encompasses the circulation of texts and the emergence of local semantics. These local semantics allow us to contemplate a creative memory as opposed to a purely informative one. These narratives, as cultural texts, stand in defiance of time. The memory paths and journeys they describe rest on two foundations: firstly, the social memory that must be reconstructed—a concept we define as the need to regain lost time. This involves temporal shifts, returning to the original home, family, shared nucleus, and ultimately, the social bonds present in a prehistory. Secondly, the space given to this reclaimed time: cities as physical spaces, images, and backdrops, but also as pivotal discursive spaces for alternative memory. The anti-Franco Barcelona and the mythical Madrid of resistance (with less circulation of emerging culture) are the spaces that shape the paths of these dialects of creative memory.

The Social Memory of Time and Space

Time, as a way of shifting and reshaping our memories in a creative manner, functions within the ‘here and now’ of the present democratic society. It is a characteristic of a world that is described and discussed, constantly retelling stories from the past – these stories are specific personal experiences that make up the framework of the historical account or chronicle. These narratives emphasize the division of history into two periods: history, or as Juan Benet has argued, history begins with the Civil War.⁷ From then on, only two times exist: that of prehistory, often the world of childhood, home, and discovery, and that of history: the Civil War and Franco’s battle to enforce forgetfulness. Ramón Serrano makes an unusual choice by telling the stories of people, like those involved in a fight over rationing. He also explores the development of new relationships that became apparent during the early stages of people’s awareness and gatherings, as seen in events like the ‘Jocs Florals,’ which were introduced by the Franco regime:

“I moved through the lines of the Auxilio Social, a cooperative of former prisoners and persecuted individuals, and my gaze was drawn to the absence of legs, arms, and hands among the men. [...] Until I stumbled upon the gatherings of the time, in the early fifties. It was then that I learned of a rich tradition of *tertulias*, whose roots stretched back to the previous century and materialized in the memory of a certain bohemian Barcelona at Els Quatre Gats”⁸⁹

In contrast, Vilallonga recounts the day he entered Barcelona after its fall: “That was the day I realized that the world had changed, and it had changed forever. That nothing would ever be the same again.” The ruined Palacio Maldá, in the narrative, gains significance as it bears the marks of the present. The memory of those who had fought on the victorious side without conviction is represented in the mirror—the only intact element:

“In one of the smaller rooms, there was a huge 19th century mirror from the time of Isabel II, adorned with leaves and flowers. The mirror was intact [...]. I recalled what had happened with Gregorio Marañón, on the Madrid front. [...] There was a mansion there that had also been completely destroyed, and we also found a large intact mirror. [...] Both of us bent down, picked up a chunk of rubble, and threw it at the mirror. Being intact in that destroyed house was almost obscene”¹⁰

This notion of annihilated space is not foreign to the communicative intent of the speakers. The only object that remains untouched is the mirror, not the individuals. History is marked by an enduring war that persists in contrast to the early history or prehistory, which is often characterized by the image of the grandmother. She is seen as the most influential person in that alternative collective memory, capable of foreseeing the end of the original place and articulating the reasons for this without self-censorship:

One day she said:

- I have great contempt for the poor.

And my father said:

- *What* did you say?

She replied:

- Yes, because... How many of us are rich? Very few. And how many are poor? Millions. Yet, they still put up with us. I don't understand it”¹¹

In these narratives, the prehistory character of the grandmother stands out as the dominant force, in sharp contrast to the characters from the post-war period and, particularly, those who are in exile. For these exiled individuals, their homeland has been reduced to sensory experiences like smells, sounds, and voices; it is no longer a physical place but exists solely as a memory. History is the history of rationing: food, gas, electricity, but above all, word. In this regard, censorship

has a particular function not only in genres like theater or novels but also in the everyday Spanish language and even clothing. Ana María Matute recalls the sensory images and memories of the Valencian Horchatería: the taste of childhood, along with being in the sun or with her father. However, for Matute, the time of history is divided into a time and space of war and another time and space under Franco. In the gray post-war period, Barcelona takes on a significant role as a backdrop for writing and as a crucial experience for individual self-identity. Wandering through the city, and particularly leisurely walks in the Barrio Chino and along the Ramblas, come to symbolize freedom and resistance against the authoritarian regime. But what is interesting in Matute's account is the connection between gender and protest:

“Writing is a form of protest. I write for people to read me, I write to communicate, to explain, to inquire, to protest. I'm very blunt. Nothing affects me. Neither fashions, nor ways, nor customs, nor what is done now. I write the way I like, and I've always done so. I've always been the Matute woman”¹²

Llorenç Gomis' account, on the other hand, focuses on the memory of his mother in 1959. With integration underway and the wear and tear of censorship, he recalls the entry of Luis de Galinsoga, director of *La Vanguardia*, into a Barcelona church just as one of the two masses permitted in Catalan was being held. When he utters the phrase “catalanes de mierda” (Catalans are shit), resistance makes itself known through words, in a memory that Gomis attests in an ironic ballad to the treatment of Catalan versus Castilian Spanish. Here, Galinsoga is ridiculed and accused of equating Catalans with Muslims, a clear reference to the common enemy of that united Eternal Spain.

Coda

While these chronicles emphasize personal experiences, it is not coincidental that narratives of this kind began to emerge in the 1990s, peaking in 2007 with the Historical Memory Law (*Ley de Memoria Histórica*). These texts could not, culturally, have been created in the immediate post-war period. At that time, adventure comics like “The Hundred Knights of Isabella the Catholic” (*Los Cien Caballeros de Isabel la Católica*) were still starting to emerge. In this comic, wearing a mask was necessary for someone who believed they were originally Muslim but had converted to Christianity. They had to hide their true identity to avoid persecution. This idea of wearing a mask was explicitly focused on individual identity. The language used in the media, the official speeches of the government, and advertising all aimed to create a false reality that could erase the evidence of destruction. Often, buildings displayed images of Franco and José Antonio with the yoke and arrows. In April 1940, in Barcelona, there was a celebration at the Victoria cinema marking Hitler's birthday. The event was attended by the

German community living in the city, and there was even a large portrait of Hitler displayed. Around the same time, Serrano Suñer, a prominent Spanish politician, was making visits to Mussolini in Italy. However, despite these events, Barcelona consistently portrayed itself as a city known for exploring and developing a different shared memory or history. Ramón Serrano's account brings attention to the grassroots jazz culture. It challenges the perspective that often views the lower class negatively or as inferior. Instead, it sheds light on the transformation of a particular place, the Jamboree basement in Barcelona. Originally, it was a bar known for its patrons, including prostitutes and marines, but it eventually became the city's premier jazz club.

In this context, these written narratives help us grasp the connections between memory, history, and the city. These connections are based on the concept of discursive memory. Contrasting this with Franco's official memory, different historical narratives, and other cities serves a purpose: it enables the emergence of a new type of memory: that of the citizen who needs to move beyond the rhetoric that defines their so-called eternal identity.

Endnotes

1. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1996)
2. Adriana Minardi, "Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra Civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco", *Espéculo*, 28, (2005a).
3. Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX* (Barcelona, Península, 2000).
4. The Transition Pact in Spain, also known as the "Pacto de la Moncloa" or the Moncloa Pact, was a significant political agreement reached in 1977 during the Spanish transition to democracy. It played a crucial role in stabilizing the country after the death of General Francisco Franco in 1975 and in laying the foundations for Spain's modern democratic system.
5. Iury Lotman, *La semiósfera*, (Madrid: Cátedra, 1996).
6. Minardi, Adriana, "Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en Nada, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa". Madrid: *Espéculo*, 30, (2005b)
7. Minardi, "Hacer la historia".
8. A tertulia is a social gathering with literary or artistic overtones.
9. Ramón Serrano, "La primera noche que entré al Jamboree", in *Dietario de posguerra*, ed. Arcadi Espada (Barcelona: Anagrama, 2006), 90.
10. José Luis de Vilallonga, "El día en que entré a Barcelona" in *Dietario de posguerra*, ed. Arcadi Espada (Barcelona: Anagrama, 2006), 15.
11. De Vilallonga, "El día en que entré a Barcelona", 17.
12. Ana María Matute, "La noche de la 'Primera Memoria'", in *Dietario de posguerra*, ed. Arcadi Espada (Barcelona: Anagrama, 2006), 165.

Bibliography

de Vilallonga, José Luis. "El día que entré en Barcelona." In *Dietario de posguerra*, edited by Arcadi Espada. Barcelona : Anagrama, 2006.

Lotman, Iury. *La semiósfera*. Madrid: Cátedra, 1996.

Matute, Ana María . "La noche de 'Primera memoria'." In *Dietario de Posguerra*, edited by Arcadi Espada. Barcelona: Anagrama , s.f.

Minardi, Adriana. "Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra Civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco." *Espéculo*, n° 28 (2005)

Minardi, Adriana. "Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en Nada, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa." *Espéculo*, n° 30 (2005).

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica , 1996.

Serrano, Ramón. "La primera noche que entré al Jamboree." In *Dietario de posguerra*, edited by Arcani Espada. Barcelona: Anagrama, 2006.

Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península , 2000.

Biographical Note

Adriana Minardi holds a PhD in Literature from the University of Buenos Aires, and an Adjunct Researcher from the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET). She is a regular Adjunct Professor at the University of Buenos Aires and a researcher at the Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". She has been a lecturer at numerous international conferences, and a guest lecturer at several universities in Latin America and Europe. She is the author of the books *Arriba España: los mensajes de fin de año by Francisco Franco. An ideological-discursive analysis* (2010); *Memoria, historia, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos* (2012); and *Formas del ensayo en Juan Benet* (2020).

Deber de memoria

Reflexiones sobre el recuerdo de la guerra
civil española y el franquismo

Adriana Minardi

Deber de memoria

Reflexiones sobre el recuerdo de la guerra civil española y el franquismo

Adriana Minardi

Resumen

Será propósito de este trabajo analizar algunos relatos de experiencia memorial sobre la guerra civil y la dictadura franquista a través de los trayectos de las memorias personales (Ricoeur, 1996)¹ que distintos sujetos relatan en las crónicas a propósito de la ciudad de Barcelona en 1996. Bajo las ocho conferencias reunidas *bajo el título Dietario de posguerra. Barcelona: 1939-1975*, el Institut de Cultura de Barcelona llevó a cabo entre octubre de 1996 y enero de 1997 el ciclo titulado “Converses a Barcelona” en el Palau de la Virreina. Este ciclo tenía como objetivo principal comenzar un diálogo acerca de la ciudad de Barcelona y su gente; objetivo que también se funda en reafirmar la hipótesis de que Barcelona es una ciudad de diálogo a partir del cual pueden ser rememorados hechos y vivencias de la memoria reciente.

Palabras clave: memoria, Barcelona, crónicas, diálogo, franquismo, guerra civil.

Memoria, utilidad, deber

“Aquella era una casa enorme donde jamás se cambiaba nada de sitio.
Ni un cenicero, ni un mueble. Parecía que todo iba a durar una eternidad”
El día que entré en Barcelona – José Luis de Villalonga, 5.

La recopilación de ocho conferencias, editadas por Arcadi Espada, bajo el título *Dietario de Posguerra*, nos permiten reflexionar acerca de los distintos trayectos que intelectuales y escritores como Juan Marsé, José Luis de Vilallonga o Ana María Matute rememoran al pensar en Barcelona bajo la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). Los ocho relatos se construyen, en principio, bajo la perspectiva de la experiencia individual. La consigna del ciclo pedía a los invitados que el relato de esa experiencia sea la crónica de la vivencia de un día bajo el franquismo. Claro está que el relato de ese día significativo necesita de una memoria específica que deja de ser individual para volverse un punto de vista, una voz entre las voces, de una memoria colectiva y polifónica. Esta memoria colectiva podría comenzar a rastreadse, mediante el ideograma de la “España una”, que significó para el bando vencedor la idea de la proscripción de las comunidades como la galega o la vasca.² ¿Qué significa un dietario cuarenta años después de la guerra civil española? ¿Por qué denominar dietario a los relatos de vida y no simplemente crónicas?

Señala Todorov (2000) que, cuando el acontecimiento del pasado tiene naturaleza trágica, el derecho de saber la verdad o las verdades, se vuelve un deber, que es el *deber del testimonio*.³ Tras la muerte de Franco, ese deber, si bien auscultado por el pacto de la Transición, se tradujo en la emergencia del género testimonial, autobiográfico, al que se sumaron numerosos simposios, encuentros y tertulias cuya función era la de rescatar las memorias, las verdades ya no sólo de la guerra civil, sino de la dura posguerra. Ahora bien, si estos usos corresponden a la llamada memoria oficial, ¿cuál es el criterio por el cual distinguimos entre su *buen o mal uso*? Un criterio posible es aquel que opone la condición de humanidad; es decir, si el criterio es anular la memoria vencida por medio de la guerra, claramente, catalogaríamos la acción como un mal uso de la memoria. Pero también, podemos tener en cuenta el criterio que analiza el carácter del testimonio.

Las crónicas

En este sentido, estos relatos, antes que “crónicas” serían más bien piezas discursivas pertenecientes a una memoria social donde permanece la latencia de una tradición, de una huella que no es homogénea sino que se constituye, en tanto memoria colectiva del antifranquismo según señala Lotman (1996), mediante distintos dialectos de memoria. Estos dialectos de memoria contribuyen también a pensar en que la cultura uniforme que pretendía el franquismo tuvo su fracaso no sólo en la falta de lógica de la censura como hemos señalado en anteriores trabajos (Minardi, 2005a, 2005b) sino también en la ineficacia respecto de la ruptura de los campos semánticos ideológicos alternativos al régimen; campos que no sólo no erradicó sino que comenzaron a existir incluso gracias al régimen, como es el caso de la militancia más radicalizada de los maquis. En este sentido, la memoria de la cultura no es sólo una sino que integra la circulación de textos y la emergencia de semánticas locales. Estas semánticas locales permiten pensar en una memoria creadora en oposición a una memoria meramente informativa. Estos relatos, en tanto textos de la cultura, se oponen al tiempo. Los trayectos y los recorridos memoriales que señalan los relatos se construyen sobre dos pilares: en primer lugar, la memoria social que es necesario reconstruir; en este sentido, la definimos como la necesidad del tiempo recobrado y sus desplazamientos temporales que vuelven al lugar originario del hogar, de la familia, a los núcleos duros en común, en fin, a los lazos de sociabilidad presentes en una prehistoria. En segundo lugar, el espacio del tiempo recobrado. La ciudad como espacio físico, como imagen y telón de fondo pero también como espacio discursivo determinante de una memoria alternativa. Serán la Barcelona antifranquista y el Madrid mítico de la resistencia (pero con menos circulación de cultura emergente) los espacios que configuren los recorridos de esos dialectos de la memoria creadora.

La memoria social del tiempo y el espacio

El tiempo, en tanto desplazamiento semántico de la memoria creativa, trabaja sobre la simultaneidad de un *hic et nunc* en el presente de la democracia, como rasgo de un mundo comentado y un constante racconto hacia el pasado, el mundo narrado de la experiencia específico, que constituye el marco de la crónica. Los relatos enfatizan en su percepción de la historia la división de dos tiempos: la historia, como pretendía Juan Benet,⁴ comienza en la guerra civil. De allí en más sólo existirán dos tiempos: el de la prehistoria, casi siempre el mundo de la infancia, el del hogar y el del descubrimiento y el de la historia: la guerra civil y la guerra de Franco por implantar el olvido. Ramón Serrano, excepcionalmente, elige narrar desde la historia el trayecto de los cuerpos, por ejemplo, en la lucha por el racionamiento pero también la emergencia de nuevos lazos que encuentran su huella en aquellas primeras manifestaciones de la conciencia ilustrada a través de las tertulias y espacios de socialización alternativos, como los Jocs Florals, a los propuestos por el franquismo:

Cruzaba por entre las colas del Auxilio Social, cooperativa de ex presos y ex perseguidos, y mis ojos se iban hacia la ausencia de piernas, brazos y manos de los hombres. [...] Hasta que me tropecé con las tertulias de la época, a comienzos de los cincuenta. Aprendí entonces que existía toda una tradición tertuliana cuyas raíces venían del pasado siglo y se materializaban en el recuerdo de cierta bohemia barcelonesa en Els Quatre Gats.⁵

Vilallonga, en cambio, recuerda el día que entró en Barcelona, luego de la caída: “Ese fue el día en que me di cuenta de que el mundo había cambiado, y que había cambiado para siempre. Que ya nada nunca más sería lo mismo”. El espacio del Palacio Maldá, en tanto ruina, es el lugar, que en el relato, cobra mayor significación por cuanto lleva en sus destrozos la marca del presente. El recuerdo de quien ha hecho la guerra en el bando vencedor sin estar convencido de ello es la huella representada en el espejo, único elemento intacto:

En uno de los salones, uno más pequeño, había un enorme espejo isabelino, de aquellos llenos de hojas y flores. El espejo estaba intacto [...]. Recordé entonces lo que me había ocurrido con Gregorio Marañón, en el frente de Madrid. [...] Allí había un palacete que también habían destrozado completamente y también nos encontramos con un gran espejo intacto. [...] Los dos nos agachamos, cogimos un cascote y lo tiramos contra el espejo. Aquello de estar incólume en aquella casa destrozada era casi una obscenidad.⁶

Esta idea del espacio aniquilado no es ajena a la intencionalidad de comunicar de los sujetos que enuncian. El único objeto incólume es el espejo, no los sujetos. La historia está marcada por una guerra que pervive y sobrevive en oposición a la prehistoria caracterizada, casi siempre, por la imagen de la abuela, como la persona más influyente de esa memoria colectiva alternativa capaz de anticipar el final del lugar originario y decir las razones sin silenciarlas.

Un día ella dijo:

- Yo, a los pobres, les tengo un gran desprecio.

Y mi padre:

- Pero ¿Qué ha dicho?

Y ella:

- Sí, porque... ¿Cuántos somos los ricos? Muy pocos. Y ¿Cuántos son los pobres? Millones. Sin embargo, nos siguen soportando. No lo entiendo.⁷

Este personaje de la prehistoria aparece en los relatos como la lógica aplastante en oposición a los personajes de la posguerra y, en especial, a los del exilio para quienes Patria se ha reducido a olores, sonidos y voces, no a un lugar sino a un recuerdo. La historia es la historia del racionamiento: alimentario, de gas, de luz pero sobre todo, de palabras. La censura, en este sentido, tiene una particular función: no sólo en lo que refiere a géneros como el teatro o la novela, sino también en la lengua castellana común y hasta en la vestimenta. Ana María Matute

recuerda los sentidos; las imágenes sensoriales y los recuerdos de la Horchatería valenciana: el sabor de la infancia junto con el sol y la compañía del padre. Pero, para Matute, el tiempo de la historia se divide en un tiempo y espacio de la guerra y un tiempo y espacio del franquismo. En la posguerra gris, Barcelona es la condición de escritura y la experiencia necesaria del reconocimiento individual. El desplazamiento por la ciudad y, en especial, los paseos al Barrio chino y las ramblas como la señal de libertad, de resistencia al régimen. Pero lo interesante en el relato de Matute es la relación de género y protesta:

Escribir es una forma de protesta. Yo escribo para que me lean, yo escribo para comunicar, para explicar, para preguntar, para protestar. Yo soy muy bruta. A mí no me afecta nada. Ni modas, ni modos, ni costumbres, ni que esto sea lo que se hace ahora. Yo escribo como a mí me gusta, y así lo he hecho siempre. Siempre he sido una mujer un poco aparte. [...] Yo he sido siempre la Matute.⁸

El relato de Llorenç Gomis enfatiza en el recuerdo de su madre, ya en 1959, con la integración en marcha y el desgaste de la censura, sobre la entrada de Luis de Galinsoga, director de La Vanguardia, en una iglesia de Barcelona justo cuando se dictaba una de las dos misas permitidas en catalán. Al pronunciar la frase “catalanes de mierda”, la resistencia se hizo notar por la palabra, en un recuerdo que Gomis atestigua en un romance irónico acerca del tratamiento del catalán en oposición al castellano, donde Galinsoga queda en ridículo y se le achaca asimilar el catalán al musulmán, clara referencia al enemigo común de esa unida España Eterna.

Coda

Si bien estas crónicas enfatizan en la experiencia personal, cabe decir que no es casual que en los años 90 comenzaran a emerger este tipo de relatos hasta el boom en el año 2007 con la Ley de Memoria Histórica. Estos textos no fueron posibles en la inmediata posguerra, puesto que en el plano cultural comenzaron a aparecer historietas de aventura como *Los Cien caballeros de Isabel la Católica* donde el antifaz fue atuendo obligado para quien cree haber nacido musulmán pero es cristiano y que para ocultar que es el antiguo enemigo debe vivir enmascarado. Esta lógica de la máscara funcionaba en el nivel explícito de la identidad de los sujetos. La retórica de la prensa, la oratoria oficial del régimen o la publicidad procuraban transmitir una segunda realidad apta para borrar la evidencia de la destrucción; a menudo las paredes podían mostrar las efigies de Franco y José Antonio, con el yugo y las flechas. En Barcelona se celebró en el cine Victoria el cumpleaños de Hitler en abril de 1940 con la colonia alemana en pleno y un retrato del Führer, de tamaño natural, que convivió con las visitas de Serrano Suñer a Mussolini. Pero aun así, Barcelona se presentó siempre como una ciudad de descubrimiento y de emergencia de una memoria colectiva alternativa.

El relato de Ramón Serrano pone en evidencia la cultura del jazz desde lo bajo, por ejemplo. La perspectiva que adjudica a lo bajo la idea de vileza e incluso de abyección se desmitifica para poner en el centro del relato el espacio de un sótano, el Jamboree, que de ser un bar de putas y marines se convirtió en la mejor cava de jazz de Barcelona.

En este sentido, estas narrativas puestas en texto nos permiten comprender las relaciones que se establecen entre memoria, historia y ciudad, ancladas en el concepto de memoria discursiva, donde la contraposición con la memoria oficial del franquismo, con otra historia y otras ciudades resulta funcional por cuanto permite la emergencia de una nueva memoria: la del ciudadano que ha de terminar con la retórica de su esencia eterna.

Notas finales

1. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1996)
2. Adriana Minardi, “Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra Civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco”, *Espéculo*, 28, (2005^a).
3. Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX* (Barcelona, Península, 2000).
4. Minardi, “Hacer la historia”.
5. Ramón Serrano, “La primera noche que entré al Jamboree”, in *Dietario de posguerra*, ed. Arcadi Espada (Barcelona: Anagrama, 2006), 90.
6. José Luis de Vilallonga, “El día en que entré a Barcelona” in *Dietario de posguerra*, ed. Arcadi Espada (Barcelona: Anagrama, 2006), 15.
7. De Vilallonga, “El día en que entré a Barcelona”, 17.
8. Ana María Matute, “La noche de la ‘Primera Memoria’”, in *Dietario de posguerra*, ed. Arcadi Espada (Barcelona: Anagrama, 2006), 165.

Bibliografía

de Vilallonga, José Luis. «El día que entré en Barcelona.» In *Dietario de posguerra*, edited by Arcadi Espada. Barcelona : Anagrama, 2006.

Lotman, Iury. *La semiósfera* . Madrid: Cátedra, 1996.

Matute, Ana María . "La noche de 'Primera memoria'." In *Dietario de posguerra*, edited by Arcadi Espada. Barcelona: Anagrama , 2006.

Minardi, Adriana. "Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra Civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco." *Espéculo*, nº 28 (2005).

Minardi, Adriana. "Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en Nada, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa." *Espéculo*, nº 30 (2005).

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica , 1996.

Serrano, Ramón. "La primera noche que entré al Jamboree." In *Dietario de posguerra*, edited by Arcani Espada. Barcelona: Anagrama, 2006.

Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península , 2000.

Nota Biográfica

Adriana Minardi es Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires, e Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es profesora Adjunta regular en la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Ha sido conferencista en numerosos congresos internacionales, y profesora invitada en varias universidades de Latinoamérica y Europa. Es autora de los libros *Arriba España: los mensajes de fin de año de Francisco Franco. Un análisis ideológico-discursivo* (2010); *Memoria, historia, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos* (2012); y *Formas del ensayo en Juan Benet* (2020).

Nature and Memory: accounts from sons and daughters of disappeared parents whose bodies were identified and restituted

Soledad Catoggio

Nature and Memory: accounts from sons and daughters of disappeared parents whose bodies were identified and restituted

Soledad Catoggio

Abstract

This paper analyzes a set of memorial processes linked to the phenomenon of forensic identification and restitution of the bodies of persons who disappeared during the last military dictatorship in Argentina, based on the accounts provided by sons and daughters who recovered their parents' remains. I argue that one way of giving meaning to these processes is by resorting to a common *topos*: nature as a place of reunification. These findings are the outcome of a more extensive qualitative research project which has gathered a large corpus of interviews and documents.

Keywords: Nature, Social Memory, Sons and Daughters, Corpses, Disappeared

Dirt spilled on the floor. I brought the rest to my mouth and ate it, hungry to see Papá again (...) The earth felt like it had gone from being a thing in my hand to something alive. Loving earth inside me, I kept on eating (...) Belly heavy with earth, I shut my eyes.

Dolores Reyes, *Eartheater*: a novel (New York, Harper Collins Publishers, 2021), p.15

This paper analyzes a number of memorial processes linked to the phenomenon of forensic identification and restitution of the bodies of persons who had disappeared during the last military dictatorship in Argentina, based on the accounts provided by sons and daughters who recovered their parents' remains. Specifically, I am interested in problematizing those narratives which, following Donna Haraway, resort to nature as a *topos* (commonplace) to narrate these experiences.¹

Based on the comparison of cases selected from a larger corpus, I will analyze the ways in which the presence of the disappeared parents emerges in the lives of their sons and daughters.² In these processes, the “appeared disappeared” cast off their ghostly quality, and their existence gains depth and is amplified, giving substance to the ancestor.

Nature beyond the “natural”: a *topos* for reunion

To Haraway, nature is neither a physical place nor an essence. Neither is it mother, matrix or resource for human reproduction. In other words, it is not given, but configured as *topos*, i.e., as a commonplace of common themes:

We turn to this topic to order our discourse, to compose our memory (...). In seventeenth century English, the “topick gods” were the local gods, the gods specific to places and peoples. We need these spirits, rhetorically we can't have them any other way. We need them in order to reinhabit, precisely, common places-locations that are widely shared, inescapably local, worldly, enspirited, i.e., topical.³

This conception of nature enables us to address the agency taken on by the disappeared in the stories developed by their loved ones regarding the processes of identification and restitution of their remains, which were found after many years' searching. In this regard, Vinciane Despret proposes considering the relationship between the living and the dead based on the way the dead enter the lives of the living and how they make them act, in order to understand these relationship spaces that keep them together. She thereby avoids considering the dead as a mere support of the living in their mourning, to ask the question “*via the milieu*” that unites the living and the dead. In other words, she proposes understanding “what each is making the other do, how they transform each other together, how they affect each other.”⁴

In this paper I argue that one way to give meaning to the identification of the remains of disappeared mothers and fathers is through the *topos* of nature as a place of reunion. From this standpoint, it is through natural elements (fire, the sea, the air through birds and butterflies, and earth), and through a sensorial, quasi-organic rhetoric, that those reunions are narrated, processed, and produced, during which sons and daughters, as Paula Bombara says, begin to “undisappear” their parents, i.e., overcome the phantasmagorical figure constituted by the disappeared condition to restore the “appeared disappeared” to the place of ancestors.⁵ Thus, in particular, when, based on the finding of human remains, a disappeared person becomes a dead person, “it is not so much about identifying them and understanding the reasons for their death (even though they are important), as about reconstituting them: once again giving them, materially, a bodiless existence, reconstructing for them, in the flesh, a story of their past”.⁶

The biodiversity of reunions: fire, sea, air and earth

Writer and journalist Marta Dillon, whose mother disappeared, began to write an autobiography in 2010 when she received a call from the Argentine Forensic Anthropology Team (EAAF, by its acronym in Spanish) to notify her that her mother’s body had been found. In her story, she describes imagining building a “loving fire” with her mother’s bones, to “blacken herself with the ashes”, transforming them into “pure energy”, thereby achieving the transmutation of a “ghost into an ancestor”:

“It was that before letting go, I needed to make her burst in among us, among the solid bodies that we are, able to displace the air as we move (...) She was solid too, though disjointed, and her fragments spoke not of fragility but of resistance. Her return interpellated and clamored for a plural – there would be no goodbye without us waving from the shore.”⁷

By invoking the shared nature of the living and the dead, i.e., the matter of the solid bodies that we are, whether “jointed” or “disjointed”, Dillon resorts to fire as a ritual element for transmutation of bones/matter into presence/energy, and ashes into a visible sign of that mother/daughter fusion into “us”. She imagines this fusion as a unique moment, essential to a farewell, pictured in another natural site: the seashore.

Biochemist and children’s author Paula Bombara is the daughter of a disappeared father. His remains were identified in 2011, in an unnamed tomb in a cemetery in the Merlo district.⁸ Ten years after the identification, Paula cooperated with an EAAF campaign to make its work known by recording an audiovisual describing her memories of the restitution of her father’s body.⁹ In it, she speaks of the sea as an “inner landscape” enclosing the memory of

the absence. In her longer testimony, the evocation of that “inner landscape” can be understood as a metaphor of the importance of the sea during her childhood in helping her cope with her father’s absence, which she lived as a solitary experience, in silence, “enclosed” within herself. That image of enclosure contrasts with the movements she felt in her body when her father’s remains appeared:

“I felt a warm, profound joy flowing through my body, a luminous emotion. A weight dissolving and turning into an embrace. That was ten years ago. The search for my father’s remains ended at that time. The feeling of an embrace continues.”

As from that experience of an inner maritime landscape, she seems to overflow the contours of her own body, giving rise to tides of water/blood that flow, resonate deeply, warm, dissolve and envelop Paula and her father in a whole/embrace.

Mosaic artist Ana Páez, whose father disappeared, says that her family was not searching for him. They did not know about the EAAF until one day, they received a call to notify them that a body had been found which might be her father’s. They provided a blood sample, and he appeared. This is why they always say that her father found them. The remains, found in Lomas de Zamora cemetery, were identified in 2007. Ever since, Ana’s children note their grandfather’s everyday presence in the air, transmuted into the forms of winged creatures such as hummingbirds and blue butterflies. In her story, Ana adopts that childlike gaze as her own:

“There are always hummingbirds visiting the house and (...) the first time one came, I was in the kitchen, and it approached me and hovered in front of me, then left. (...) I felt kind of impressed. And Guido her son said, ‘It’s your Dad who came to visit you, Mom, it’s Grandpa’ (...) And at the cemetery we saw a blue butterfly and said ‘It’s Grandpa’”.¹⁰

In various pre-Hispanic cultures, hummingbirds and butterflies symbolize a broad range of meanings, the connection between the worlds of the living and the dead, whether as messengers or as returning souls. These ancestral beliefs are still present today, and commonplace in the memory of the disappeared in Argentina and other countries in the region. As an example, the Memorial Space at the former Pozo de Banfield Clandestine Detention and Extermination Center (*Centro Clandestino de Detención y Exterminio Pozo de Banfield*) has built a butterfly garden in the inner courtyard.¹¹

Filmmaker Pedro Sánchez is the son of a disappeared father. He told me that it was very hard for him to encounter his father's remains. He didn't want to see them because "it meant recognizing a person and recognizing myself in a person who was not flesh and bones; he was bones, not flesh."¹² A year and a half later, the family decided to bury him, and Pedro was able to establish a different relationship. Adopting the Mexican cultural concept of celebrating the lives of the dead rather than mourning their passing, Pedro began to spend time in contact with the earth. He decorated the tomb with confetti and skulls, opened up to conversation with his father, and even took food and drink to share with him. His story is reminiscent of a Latin American tradition that can be traced from the Mexican Day of the Dead to magic realism, involving integration of the dead into daily life, endowing them with new depth that amplifies their existence.

Conclusions

Thus, nature as *topos* becomes a common place to meet with ancestors, enabling them to acquire agency and affect the daily lives of their sons and daughters through their presence. The different elements in these stories (fire, water, air through birds and butterflies, and earth) in turn show that different forms/figures are used to construct that common nature/artifact, giving rise to different subjective experiences. In all of them, the place of the "appeared disappeared" is no longer limited to consecrated, solemn memorial places (cemeteries, marches, homages), but is magically present in small daily rituals.

Endnotes

1. Donna Haraway “The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others” in Grossberg, Lawrence, Cary Nelson and Paula Treichler, *Cultural Studies*, (New York, Routledge, 1992), p. 44.
2. This work was conducted within PICT project “Genetics and Human Rights: imaginaries, beliefs and management of health, justice and identity in recent Argentina (1980-2020)”. Following a qualitative research design, I prepared a corpus of 13 trajectories of sons and daughters of disappeared persons, who went through the process of identification and restitution of their parents’ remains. These trajectories were reconstructed based on 5 interviews from the “*Memoria Abierta*” oral archive, 3 interviews from the Testimonial Archive at Mariano Moreno National Library, 3 of my own interviews, and 2 testimonies compiled in testimonial books. I contrasted these experiences with 5 of my own interviews with forensic experts, addressing how family members experience the restitutions, 4 interviews from oral archives with other family members and/or close friends who recovered the remains of their loved ones, and 11 testimonies of other sons and daughters of disappeared persons who have not been able to recover the remains their parents. All this comprises a corpus of 32 cases, in addition to press articles, blogs, technical reports and other public documents. Selected from among testimonies scattered within the wider corpus explored, the cases presented herein condense key aspects of the memories of the restitution process of the bodies of parents. Finally, it is important to note that I have used real names for public testimonies available for consultation, and fictitious names for stories collected from interviews conducted with informed consent under the condition of anonymous use of data.
3. Donna Haraway, “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”, p. 122.
4. Vinciane Despret, *Our Grateful Dead: Stories of Those Left Behind* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021), 28 and 29.
5. Testimony of Paula Bombara, Human Rights Program and Department of Communication of the National Library, (*Biblioteca Nacional*), Buenos Aires City, June 16, 2022. <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-paula-bombara-16-de-junio-de-2022> (Accessed 7 May 2023).
6. Vinciane Despret, *Our Grateful Dead: Stories of Those Left Behind*, 74.
7. Marta Dillon, *Aparecida* (Buenos Aires: Sudamericana, 2015), 191 (author’s translation).
8. *Página 12*, “El primer desaparecido de Bahía” [The first person who disappeared from Bahía], March 25, 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-216541-2013-03-25.html> (Accessed 7 May 2023).
9. Audiovisual “De la sangre profunda vuelvo”, [From Deep blood I return] National Memorial Archive, Secretariat of Human Rights, Ministry of Justice and Human Rights. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/de-la-sangre-profunda-vuelvo> (Accessed 7 May 2023).

10. Author's interview, 20 April 2022.
11. To see images <https://www.ambiente.gba.gob.ar/imagenes/Nativas/Gu%C3%ADa%20Plantemos%20nativas.pdf>, <https://www.facebook.com/groups/255112728009873/search/?q=mariposas> (Accessed 8 May 2023)
12. Author's interview, 9 June 2022.

References

Haraway, Donna, “The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others” in Grossberg, Lawrence, Cary Nelson and Paula Treichler, *Cultural Studies*, 1992 New York: Routledge, 295–337.

Despret, Vinciane, *Our Grateful Dead: Stories of Those Left Behind* [2021] Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sources

Dillon, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

Testimony of Paula Bombara, Human Rights Program and Department of Communication of the National Library, (Biblioteca Nacional), Buenos Aires City, June 16, 2022. <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-paula-bombara-16-de-junio-de-2022> (Accessed 7 May 2023).

Página 12, “El primer desaparecido de Bahía” [The first person who disappeared from Bahía], March 25, 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-216541-2013-03-25.html> (Accessed 7 May 2023).

Audiovisual “De la sangre profunda vuelvo”, [From Deep blood I return] National Memorial Archive, Secretariat of Human Rights, Ministry of Justice and Human Rights. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/de-la-sangre-profunda-vuelvo> (Accessed 7 May 2023).

Author's interview, 20 April 2022, PICT project “Genetics and Human Rights: imaginaries, beliefs and management of health, justice and identity in recent Argentina (1980-2020)”.

Author's interview, 9 June 2022, PICT project “Genetics and Human Rights: imaginaries, beliefs and management of health, justice and identity in recent Argentina (1980-2020)”.

Biographical Note

Soledad Catoggio has a PhD in Social Sciences from the University of Buenos Aires and is a researcher at the National Council of Scientific and Technical Research. She is currently the director of the Nucleus of Memory Studies (CIS-CONICET/IDES-UNTREF) and co-director of the scientific journal *Clepsidra. Interdisciplinary Journal of Memory Studies*. She has spent many years researching the relationship between religion, dictatorships and memory in Argentina and Latin America. She is the author of *Los Desaparecidos de la Iglesia. El clero contestatario frente a la Dictadura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. She is currently researching the socio-historical processes of articulation between genetics, memory and human rights from the 1980s to the present, with a particular interest in the relationship between the processes of identification and identity recovery of the disappeared and the ways in which family, community and institutional memories are reworked through these processes.

mecatoggio@gmail.com

Naturaleza y Memoria: narrativas de hijos frente a la identificación y restitución de los cuerpos de sus padres desaparecidos

Soledad Catoggio

Naturaleza y Memoria: narrativas de hijxs frente a la identificación y restitución de los cuerpos de sus padres desaparecidos

Soledad Catoggio

Resumen

Este trabajo analiza un conjunto de procesos memoriales ligados al fenómeno de la identificación forense y la restitución de los cuerpos de personas desaparecidas durante la última dictadura militar argentina, a partir de las narrativas de hijos e hijas que recuperaron los restos de sus padres.

En particular, mi argumento es que una forma de dar sentido a estos procesos es mediante el recurso a un topos común: la naturaleza como lugar de reencuentro. Estos hallazgos son el resultado de una investigación cualitativa más amplia que reúne un vasto corpus de entrevistas y documentos.

Palabras clave: Naturaleza, Memoria Social, Hijos, Cuerpos, Desaparecidos

Un parte de la tierra se escapó al piso. Me llevé lo demás a la boca y comí con todas las ganas que tenía de ver a papá de nuevo (...) Sentía que la tierra pasaba de ser una cosa en mi mano a ser algo vivo (...) Y cuando tuve la panza pesada de tierra, cerré los ojos.

Dolores Reyes, *Cometierra* (Buenos Aires, Sigilo, 2019), 19

Este trabajo analiza un conjunto de procesos memoriales ligados al fenómeno de la identificación forense y la restitución de los cuerpos de personas desaparecidas durante la última dictadura militar argentina, a partir de las narrativas de hijos e hijas que recuperaron los restos de sus padres. En particular, me interesa problematizar aquellas narrativas que, siguiendo a Donna Haraway, recurren a la naturaleza como *topos* (lugar retórico) para relatar estas experiencias.¹

A partir de la comparación de algunos casos, seleccionados de un corpus más vasto, analizaré los modos en que emerge en la vida de hijos e hijas de desaparecidos la presencia de los padres.² En esos procesos, los desaparecidos-aparecidos pierden su carácter fantasmático, su existencia gana espesor, se amplifica dando cuerpo al ancestro.

La naturaleza más allá de “lo natural”: un *topos* de reencuentro

Para Haraway la naturaleza no es un lugar físico, ni una esencia. Tampoco es madre, matriz ni recurso para la reproducción humana. Es decir, no está dada, sino que se configura como *topos* o, dicho en otras palabras, como lugar retórico de temas comunes:

Atendemos a este tópico, para ordenar nuestro discurso, para componer nuestra memoria (...) En el inglés del siglo XVII los “*topick gods*” eran los dioses locales, los dioses específicos de determinados lugares y pueblos. Nos hacen falta estos espíritus, cuando menos retóricamente, si no puede ser de otra forma. La necesitamos precisamente para rehabilitar lugares *comunes*, localizaciones ampliamente compartidas, ineludiblemente locales, mundanas, encantadas, esto es tópicos.³

Esta concepción de la naturaleza permite abordar la agencia que cobran los desaparecidos en los relatos que elaboran sus seres queridos en torno a los procesos de identificación y restitución de sus restos, aparecidos después de muchos años de búsqueda. En este sentido, Vinciane Despret propone pensar la relación entre vivos y muertos a partir del modo en que los muertos entran en la vida de los vivos y cómo les hacen actuar, para comprender estos espacios de relación que los mantienen juntos. Así, evita pensar a los muertos como mero soporte de los vivos en su trabajo de duelo, para formular la pregunta “por el medio” que une a vivos y muertos. Es decir, propone comprender “qué se hacen hacer unos a otros, cómo se transforman juntos, cómo se afectan.”⁴

En este trabajo argumentaremos que una forma de dar sentido a la identificación de los restos de sus madres y padres desaparecidos es a través del *topos* de la naturaleza como lugar de reencuentro. Desde esta perspectiva, es a través de elementos naturales (el fuego, el mar, aire, a través de aves y mariposas, y tierra) y de una retórica sensorial, cuasi orgánica, que se narran, se procesan y se producen esos reencuentros, donde hijos e hijas comienzan, como dice Paula Bombara, a “desdesaparecer” a sus padres, es decir, atraviesan la figura fantasmática que constituye la condición de desaparecido para resituar a los desaparecidos-aparecidos en el lugar de ancestros.⁵ Así, en particular, cuando se trata, a partir de los hallazgos de restos humanos, de hacer de un desaparecido un muerto, “no se trata tanto de identificarlo y comprender las razones de su muerte (aunque esto importe), sino de recomponerlo: volver a darle materialmente, una existencia incorpórea, reconstruirle, carnalmente, una historia pasada.”⁶

La biodiversidad de los reencuentros: fuego, mar, aire y tierra

Marta Dillon, escritora, periodista e hija de madre desaparecida, comenzó a escribir una autobiografía cuando en 2010 recibió el llamado del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF, por sus siglas en español) con la noticia de que habían hallado el cuerpo de su madre. En ese relato cuenta que imagina hacer una “fogata amorosa” con los huesos de su madre para “tiznarse con su hollín”, transformarla en “pura energía” y transmutar con ese acto el pasaje de “fantasma a ancestro”:

“Era que antes de desprenderme necesitaba hacerla irrumpir entre nosotros, entre los cuerpos sólidos que somos, capaces de desplazar el aire a nuestro paso (...) Ella también era sólida aun desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad sino de resistencia. Su regreso interpelaba y clamaba por un plural, no habría adiós sin nosotros agitando la mano desde la orilla.”⁷

A través de la invocación a la naturaleza común de vivos y muertos, esto es, la materia de los cuerpos sólidos que somos, ya sea “articulados” o “desarticulados”, Dillon recurre al fuego como elemento ritual de trasmutación de la materia-huesos en energía-presencia y al hollín como signo visible de esa fusión madre-hija en un nosotros. Esa fusión es imaginada como un momento único y necesario para poder arribar a un adiós, figurado con otro lugar natural: la orilla del mar.

Paula Bombara es bioquímica, escritora de literatura infantil e hija de padre desaparecido. Los restos de su papá fueron identificados en 2011, en una tumba sin nombre en un cementerio del partido de Merlo.⁸ A los diez años de esa identificación, Paula grabó un audiovisual con sus memorias acerca de la restitución del cuerpo de su papá, para colaborar con la campaña de difusión del trabajo del EAAF.⁹ Allí, Paula habla del mar como un “paisaje interior” que encierra

el recuerdo de la ausencia. En su testimonio más extendido puede comprenderse la evocación de ese “paisaje interior” como una metáfora que remite a la importancia que ocupó el mar durante su infancia para sobrellevar la ausencia de su padre, vivida como una experiencia solitaria, en silencio, en el “encierro” de sí misma. Esa imagen de encierro se contrapone a los movimientos que experimenta en el cuerpo a partir de la aparición de los restos de su papá:

“Sentí una alegría cálida, profunda, circulando por mi cuerpo, una emoción luminosa. Un peso que se disolvía se transformaba en abrazo. Ya pasaron diez años. La búsqueda de los restos de mi papá finalizó en aquellos días. La sensación de abrazo continúa”.

A partir de esa experiencia aquel paisaje marítimo interno parece desbordar los contornos de su propio cuerpo para dar lugar a mareas de aguas-sangres que circulan, calan hondo, entibian, disuelven y envuelven en un todo-abrazo a ella y a su papá.

Ana Páez, mosaiquista e hija de padre desaparecido, cuenta que en su casa no buscaron a su papá desaparecido, no sabían que existía el EAAF hasta que un día recibieron un llamado con la noticia de que habían encontrado un cuerpo que podía ser el de su papá. Entonces dieron su muestra de sangre y apareció. Por eso, siempre dicen que su papá las encontró a ellas. Sus restos fueron identificados en 2007 en el cementerio de Lomas de Zamora. A partir de entonces, los hijos de Ana advierten la presencia cotidiana del abuelo en el aire, transmutando en formas de animales alados como colibrís y mariposas azules y Ana, en su relato, hace suya esa mirada infantil:

“Vienen unos colibrís acá a casa todo el tiempo y (...) la primera vez que vino [uno], yo estaba adentro en la cocina y se acercó a mí y se me quedó parado frente a mí volando y se fue. (...) Yo quedé como impresionada. Y Guido [su hijo] me dijo, ‘es tu papá, que te vino a visitar mamá, es el abuelo’ (...) Y nos pasó en el cementerio de ver una mariposa azul y decir ‘el abuelo’”.¹⁰

Tanto el colibrí como la mariposa son animales que, para diversas culturas prehispánicas, como la azteca, simbolizan, con una variada gama de significados, la conexión entre los mundos de vivos y muertos, ya sea como mensajeros o como el retorno mismo de las almas. Estas creencias ancestrales llegan hasta nuestros días y son un lugar común de la memoria de los desaparecidos en Argentina y otros países de la región. A modo de ejemplo, el Espacio para la memoria del ex Centro Clandestino de Detención y Exterminio Pozo de Banfield armó en su patio interno un jardín de mariposas.¹¹

Pedro Sánchez, es cineasta e hijo de padre desaparecido. Me cuenta que le costó mucho encontrarse con los restos de su padre, que no lo quería ver, porque “era reconocer a una persona y reconocerse en una persona que no era de carne y huesos, sí era de huesos, no era de carne.”¹² Después de un año y medio, decidieron enterrarlo y pudo entonces entablar otra relación. Tomando la cultura mexicana de celebrar la vida de los muertos, en lugar de llorar su muerte; Pedro comenzó a pasar tiempo en contacto con la tierra, adornó la tumba con papel picado y calaveras, se abrió a la conversación con su papá y hasta llevó comida y bebida para comer juntos. En su relato resuena una tradición latinoamericana, que se puede rastrear desde el día de todos los muertos mexicano hasta el realismo mágico, de integrar a los muertos en la vida cotidiana, dándoles un nuevo espesor que amplifica su existencia.

Conclusiones

De esta manera, la naturaleza como *topos* deviene en un lugar común para encontrarse con los ancestros, donde éstos ganan agencia y afectan cotidianamente la vida de sus hijos e hijas con su presencia. Los distintos elementos que reúnen estos relatos (fuego, agua, aire, a través de aves y mariposas, y tierra) muestran, a su vez, que varían las formas-figuras de construcción de esa naturaleza-artefacto común, dando lugar a diferentes experiencias subjetivas. En todas ellas, el lugar de los desaparecidos-aparecidos ya no está reservado a los espacios consagrados y solemnes de memoria (el cementerio, las marchas, los homenajes) sino que encanta los pequeños rituales de todos los días.

Notas finales

1. Donna Haraway, “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, *Política y Sociedad* 30, (1999), 121-163.
2. Este trabajo se enmarca en el proyecto PICT “Genética y Derechos humanos: imaginarios, creencias y gestión de la salud, la justicia y la identidad en la Argentina reciente (1980-2020)”. Siguiendo un diseño cualitativo de investigación, elaboré un corpus de 13 trayectorias de hijos e hijas de desaparecidos que pasaron por el proceso de identificación y restitución de los restos de sus padres. Estas trayectorias fueron reconstruidas a partir de 5 entrevistas pertenecientes al archivo oral de Memoria Abierta, 3 entrevistas pertenecientes al Archivo Testimonial de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 3 entrevistas de elaboración propia y 2 testimonios recopilados en libros testimoniales. A su vez, contrastamos estas experiencias con 5 entrevistas de elaboración propia a expertos forenses que abordaron el modo en que los familiares viven las restituciones, 4 entrevistas de archivos orales de otros familiares y/o allegados que recuperaron restos de sus seres queridos y 11 testimonios de otros hijos e hijas de desaparecidos que no lograron recuperar los restos de sus padres. Todo esto reúne un corpus de 32 casos, además de artículos de prensa, blogs, informes técnicos y otros documentos públicos. La selección de casos presentados aquí obedece a que se trata de testimonios que condensan aspectos clave de las memorias de los procesos de restitución de los cuerpos de sus padres, que aparecen dispersos en el corpus más amplio explorado. Finalmente, vale aclarar que uso nombres reales cuando se trata de testimonios públicos y disponibles para la consulta y nombres ficticios cuando se trata de relatos producidos en el marco de entrevistas realizadas con consentimiento informado, pero a condición del uso anonimizado de los datos.
3. Donna Haraway, “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, 122.
4. Vinciane Despret, *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan* (Buenos Aires: Cactus, 2021), 46.
5. Testimonio Paula Bombara, Programa de Derechos Humanos y Departamento de Comunicación de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 16 de junio de 2022. <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-paula-bombara-16-de-junio-de-2022> (Acceso: 7 de mayo 2023).
6. Vinciane Despret, *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*, 74.
7. Marta Dillon, *Aparecida* (Buenos Aires: Sudamericana, 2015), 191.
8. Página 12, “El primer desaparecido de Bahía”, 25 de Marzo de 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-216541-2013-03-25.html> (Acceso: 7 de mayo de 2023).

9. Audiovisual “De la sangre profunda vuelvo”, Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. . <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/de-la-sangre-profunda-vuelvo> (Acceso: 7 de mayo 2023).
10. Entrevista de elaboración propia, 20 de abril 2022.
11. Para ver imágenes <https://www.ambiente.gba.gob.ar/imagenes/Nativas/Gu%C3%ADa%20Plantemos%20nativas.pdf>, <https://www.facebook.com/groups/255112728009873/search/?q=mariposas> (Acceso: 8 de mayo 2023).
12. Entrevista de elaboración propia, 9 de junio 2022.

Bibliografía citada

Haraway, Donna, “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, *Política y Sociedad* 30, [1999]: 121-163.

Despret, Vinciane, *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*, Buenos Aires: Cactus, 2021.

Fuentes citadas

Dillon, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

Testimonio Paula Bombara, Programa de Derechos Humanos y Departamento de Comunicación de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 16 de junio de 2022. <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/ddhh/testimonio-de-paula-bombara-16-de-junio-de-2022> (Acceso: 7 de mayo de 2023).

Audiovisual “De la sangre profunda vuelvo”, Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/de-la-sangre-profunda-vuelvo> (Acceso: 7 de Mayo 2023).

Página 12, “El primer desaparecido de Bahía”, 25 de Marzo de 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-216541-2013-03-25.html> (Acceso: 7 de Mayo de 2023).

Entrevista de elaboración propia, 20 de Abril de 2022, proyecto PICT “Genética y Derechos humanos: imaginarios, creencias y gestión de la salud, la justicia y la identidad en la Argentina reciente (1980-2020)”.

Entrevista de elaboración propia, 9 de Junio de 2022, proyecto PICT “Genética y Derechos humanos: imaginarios, creencias y gestión de la salud, la justicia y la identidad en la Argentina reciente (1980-2020)”.

Nota Biográfica

Soledad Catoggio es Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Actualmente es directora del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES-UNTREF) y Codirectora de la publicación científica *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Durante muchos años investigó las relaciones entre religión, dictaduras y memorias en Argentina y América Latina. Es autora de *Los Desaparecidos de la Iglesia. El clero contestatario frente a la Dictadura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. Actualmente, estudia los procesos sociohistóricos de articulación entre genética, memorias y derechos humanos desde los años ochenta hasta la actualidad, con particular interés por la relación entre los procesos de identificación y restitución de identidad de los desaparecidos y el modo en que se reelaboran las memorias familiares, comunitarias e institucionales a partir de estos procesos.

mecatoggio@gmail.com

Displaced. Fragments in the diaspora

Alex Méndez Giner

Displaced. Fragments in the diaspora

Alex Méndez Giner

Abstract

An immigrant, descendant of immigrants. This is my lament. My attempt at understanding. Absurd historic recurrence.

Keywords: belonging, filmmaking, home, immigrant, motherland, migratory processes, Venezuelan Diaspora

Director's Statement

I am a descendant of immigrants who became an immigrant myself. Half of my family fled Spain during the Spanish Civil War, arriving in Venezuela just after World War II. I grew up with a grandfather who impressed upon me the importance of Spain as our Motherland. Now I find myself repeating my family's story, but the idea of a Motherland is not clear anymore.

I have experienced firsthand what it means to be an immigrant. I belong to the so-called "Venezuelan Diaspora," often defined as the voluntary emigration of millions escaping the Bolivarian Revolution regime. During the long years of political oppression and economic failure under president Hugo Chavez, Venezuela became a monumental airtight cell, where we all slowly began to asphyxiate.

Without initially realizing it, I became a pawn on history's chess board, relegating my "personal process" to a series of moves in a larger historical game. In my journey I was welcomed in the US and in a way, granted a sort of reincarnation in life. These years as an immigrant have given me a new perspective about migratory processes.

In 2014, I began to develop a video project that would explore immigration issues from an intensely personal perspective. While I recognize that every art work is to some degree political, my idea was not to produce a documentary about immigration and immigration policy in the U.S.—far from it. My goal was intimate: to explore my observations, experience and feelings as an immigrant today.

The project takes the form of a poetic experiment. In the piece, I explore my recent experiences of constant movement between distant geographic spaces, from Venezuela to the US, to Italy, Thessaloniki, Colombia, Laos and beyond. I attempt to understand my thoughts and feelings as an immigrant. This process began long before I was born and constantly brings me to the words of Brazilian writer Paulo Emilio Salles Gomes in his essay "Cinema: A Trajectory within Underdevelopment" (1973):

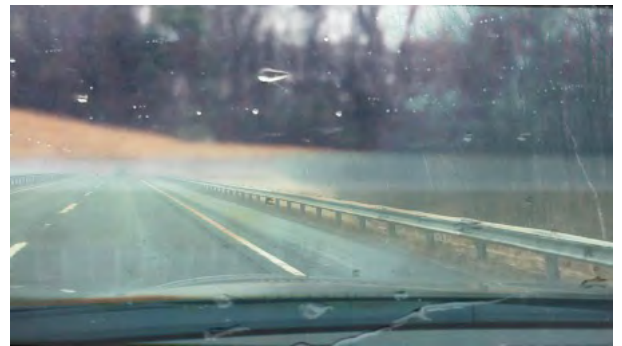
"Not European, not American. Having no original culture, nothing is foreign to us because everything is foreign. Our painful self-creation develops between the rarefied dialectics of not to be or being other."

Through this project I have discovered that home is a fluid word and belonging a state of mind.

Below: Poster and stills from Alex Méndez Giner. *Displaced. Fragments in the diaspora* (2019). Video.







Biographical Note

Alex Mendez Giner is an award-winning filmmaker whose work defies the boundaries of storytelling, exploring complex stories at the intersection of subjective experience, reality, and the marvelous real. His films have been screened at prestigious international festivals such as Clermont-Ferrand Film Festival, Interfilm Berlin, Milan International Film Festival, Viña del Mar International Film Festival, Bilbao International Film Festival, Durban International Film Festival, and others. He has been honored with the Audience Choice Award from the Shanghai International Film Festival and has been guest artist at multiple institutions around the world. His professional practice combines constant film production with film teaching at Syracuse University.

www.alexmendezginer.com

ajmendez@syr.edu

Desplazado. Fragmentos en la diáspora

Alex Méndez Giner

Desplazado. Fragmentos en la diáspora

Alex Méndez Giner

Resumen

Inmigrante, descendiente de inmigrantes. Este es mi lamento. Mi intento de comprender. Absurda repetición de la historia.

Palabras clave: pertenencia, producción cinematográfica, casa, inmigrante, madre patria, procesos migratorios, Diáspora Venezolana

Comentario del Director

Descendiente de inmigrantes terminé, yo también, como inmigrante. La mitad de mi familia huyó de España durante la Guerra Civil Española y llegó a Venezuela justo después de la Segunda Guerra Mundial. Crecí con un abuelo que me inculcó la importancia de España como “madre patria”. Ahora me encuentro repitiendo la historia de mi familia, pero la idea de una patria se ha vuelto aún más confusa.

He experimentado en carne propia lo que significa ser inmigrante. Pertenezco a la llamada “Diáspora Venezolana”, a menudo definida como la emigración voluntaria de millones de personas que escapan del régimen de la “Revolución” Bolivariana. Durante los largos años de opresión política y fracaso económico bajo el presidente Hugo Chávez, Venezuela se convirtió en una monumental celda hermética, donde todos comenzamos lentamente a asfixiarnos.

Sin darme cuenta, poco a poco me convertí en un peón en el tablero de ajedrez de la historia, relegando mi “proceso personal” a una serie de movimientos en el gran juego de la historia. En mi trayecto, fui acogido en los Estados Unidos y, de alguna manera, se me concedió una especie de reencarnación en la vida, dándome una nueva perspectiva sobre los procesos migratorios.

En 2014, empecé a desarrollar un proyecto audiovisual que exploraría temas de inmigración desde una perspectiva intensamente personal. Aunque reconozco que toda obra de arte es en cierto modo política, mi idea no era producir un documental sobre la inmigración ni las políticas migratorias en los Estados Unidos, al contrario. Mi objetivo era íntimo: explorar mis observaciones, experiencias y sentimientos como inmigrante.

El proyecto tomó forma de un experimento poético. En la pieza exploro mis experiencias recientes al estar en constante movimiento entre espacios geográficos distantes, desde Venezuela hasta Estados Unidos, Italia, Tesalónica, Colombia, Laos y más allá. Intento comprender mis pensamientos y sentimientos como inmigrante. Este proceso comenzó mucho antes de que yo naciera y con frecuencia me recuerda las palabras del escritor brasileño Paulo Emilio Salles Gomes en su ensayo “Trayectoria en el subdesarrollo” (1973):

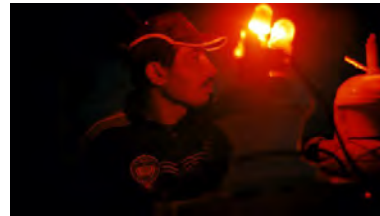
“Ni europeo, ni americano. Sin cultura original, nada nos es ajeno porque todo nos es ajeno. Nuestra dolorosa autocreación se desarrolla entre la dialéctica enrarecida de no ser o ser otro.”

A través de este proyecto, he descubierto que el hogar es una palabra fluida, y el sentido de pertenencia un estado mental.

Abajo: Afiche y fotogramas de *Desplazado. Fragmentos en la diáspora* (2019), de Alex Méndez Giner. Video.







Nota biográfica

Alex Méndez Giner es un reconocido cineasta cuyo trabajo desafía las fronteras de lo narrativo, explorando historias complejas en la intersección de lo subjetivo, la realidad y lo real maravilloso. Sus películas se han exhibido en prestigiosos festivales internacionales de la talla de Clermont-Ferrand Film Festival, Interfilm Berlin, Milan International Film Festival, Viña del Mar International Film Festival, Bilbao International Film Festival, Durban International Film Festival, entre otros. Ha sido galardonado con el Premio de la Audiencia en el Shanghai International Film Festival y ha sido artista invitado en múltiples instituciones alrededor del mundo. Su práctica profesional combina la continua producción cinematográfica con la enseñanza de cine en Syracuse University.

www.alexmendezginer.com

ajmendez@syr.edu

Artificial Memory?

Kendall R. Phillips

[This essay was written in English,
translated into Spanish using AI, then
translated back into English using AI]

Artificial Memory?

Kendall R. Phillips

Abstract

This brief essay examines the impact new technologies, like augmented reality and AI creations, are impacting public memory. While there are many concerns about the erosion of authenticity, some artists are using new technologies to create a more diverse, robust, and optimistic version of the memory landscape.

Keywords: Public Memory, Augmented Reality, Digital Culture, Rhetoric, Monuments

Memory Connection has long served as a valuable point of connection in discussions of memory. In the past, this occasional online periodical has served to connect scholars working in diverse fields, like Art, Rhetoric, Design, History, and Anthropology. In other ways, *Memory Connection* has served as an important link between scholars working in diverse national contexts, connecting scholars from New Zealand to those working in the United States, the United Kingdom, and now, Argentina.

In this brief essay, I want to think a bit about a more conceptual connection. How can we think about the intersections of memory, trauma, and technology? I have been doing a good deal of thinking about memory and technology over the past few years, especially the way new technologies are shifting the way we retain and display our past. It might prove useful to briefly rehearse some of that earlier writing. Connah Podmore and I examined the rhetoric of the exhibition, “The Scale of Our War,” which commemorated the campaign at Gallipoli in Te Papa Tongarewa, The National Museum of New Zealand.¹

The exhibition had been designed by Sir Richard Taylor, the artist behind WETA Studios and some of the incredible special effects seen in movies ranging from *The Lord of the Rings* to *District Nine*. In our analysis, we worried about the way the exhibition employed the rhetorical frame of cinema, with larger than life hyper-realistic sculptures attracting most of the attention and commentary. Our concern was not for the popularity of these spectacular displays but the way the spectacle might distract from the harsh realities of the First World War. What happens, we asked, when the traumas of the past, like wars, are recast within more modern narrative and stylistic rhetorics?

On a somewhat similar note, in a more recent essay, I considered the increasingly ubiquitous use of digital technologies to restore, refurbish, and replace aspects of our archive.² I focused here on Taylor’s compatriot in filmmaking, Sir Peter Jackson. Jackson’s groundbreaking documentary, *They Shall Not Grow Old* (2018), utilized extensive digital work to restore aged and fragmented footage from the First World War. Jackson’s technicians added color, erased scratches, filled gaps, smoothed motion, and even filled in blurry or missing elements. Additionally, the production added voiceovers from an archive of oral histories as well as other sound effects, like marching and tanks and bugles. Jackson used similar wizardry in his recovery of hours of footage leftover from the Beatles documentary, *Let It Be* (1969). In Jackson’s presentation of the footage, a three-part miniseries entitled *Get Back* (2021), which included almost 8 hours of footage, the footage is again fixed and filtered. Similar work was done on the sound, a process using artificial intelligence to ‘de-mix’ the audio originally combined on a single track. Through this technology, otherwise inaudible conversations were extracted from the audio reel by a machine that distinguishes the voice from the guitar and the drum. For me, these technological miracles posed serious questions about the way we relate to archival materials, and I added into the mix the minor controversy caused by Morgan Neville’s documentary,

RoadRunner: A Film About Anthony Bourdain. In the recounting of the life and tragic suicide of the celebrity chef, Neville used artificial intelligence to transform a written note, in which Bourdain questions his reasons for living, into a spoken statement in a voice remarkably like Bourdain's. Unwitting audience members would, undoubtedly, have imagined this was something Bourdain had uttered into a camera, but it was not. Reflecting on these and other recent examples of digital engagement with archival materials, I worried that these new technologies might erase the distance and accuracy of archival materials. I wondered what might happen to those archives not of sufficient contemporary interest to enjoy such technological refurbishment. I also worried about the line, however tenuous, between the archived and the imagined.

In the remainder of this brief essay, I want to revisit my recent anxieties. I do this not to dismiss them nor to reflect on why I'm so filled with worries about the future of memory. Rather, I am returning to these recent concerns with a more optimistic spirit, one informed, or perhaps better enchanted, by the way artists are using similar technology to expand our sense of memory and monuments. I want to complicate my own nascent critique of digital technologies by observing more engaging and hopeful uses of the technology. I pursue this somewhat internal dialogue by revisiting each of my three primary concerns: the danger of spectacles, the forgotten archives, and blurring of memory and the imaginary.

At the heart of my reconsideration is the work of Idris Brewster and his colleagues in the Kinfolk arts collaborative.³ The collaboration began in 2017 during protests against a statue to Christopher Columbus in New York City's Columbia Circle. As part of their campaign to have the statue removed, Brewster and his team developed an augmented reality app allowing others to use their phones to see an image of the Columbus statue replaced by a giant colorful statue of Toussaint Louverture, the Haitian General who liberated the country from colonizers. While the Columbus statue was not replaced or recontextualized, the Kinfolk collaborative continued exploring and expanding their technological interventions into augmented reality.⁴ Using essentially the same technology as that used in Pokémon GO, the collective began reimagining the monument as a more fluid, virtual object. They crafted an immersive installation at the Tribeca Film Festival that allowed users to engage with hidden histories of Black citizens of New York City. Beyond their own use of the technology, Kinfolk has begun rolling out the app for wider use so that anyone can use the scanning and imaging technology to transform the monument landscape and craft virtual monuments anywhere.⁵

In considering this fascinating digital intervention into monumental space, I do not intend to embrace an overly optimistic tone as a counterbalance to my earlier pessimism. Rather, I want to put this use of digital technology into conversation with other, arguably more commercial, uses of the digitized archive in order to provide a more balanced view of how technology is transforming our relationship to public memory.

Dangerous or Whimsical

While the towering figures in Richard Taylor’s “The Scale of Our War” raised concerns for me, Kinfolk’s even more towering figure of revolutionary Toussaint Louverture fills me with a sense of hope. (see images here: <https://www.guernicamag.com/a-monumental-shift/>) The notion of spectacle has long been a complicated one in western culture. Plato was concerned about the reliance on the phenomenal and more recently Guy Debord raised questions about the “society of spectacle” as eroding the authentic and turning human life into a commodity.⁶ The memorials crafted in Kinfolk’s augmented reality could certainly be seen in this light as they also emphasize the virtual and the augmentation of the material world. And yet, by embracing the artificiality of their constructions, Kinfolk’s virtual memorial may work to undermine the power of the seemingly “authentic” Columbus Statue. When superimposed over the stark grey statue of Columbus, the whimsical image of the brightly colored and cartoonish figure of Louverture reminds us of the broader absurdity of the monumental and injects a more whimsical note. While whimsy may seem an odd tone when addressing past traumas like the colonization of the Americas, it is, perhaps, only through the comic frame that a future can be found, at least a future not filled with dread and rage.⁷

Forgotten or Engaged

One concern about the digitization of archives revolves around whose archives are selected for refurbishment and distribution? The prospect of neglected archives sliding further into obscurity while the more celebrated and financed aspects of the past achieve continued circulation and attention remains prominent. Kinfolk’s approach to this danger has been to loose their technology into the world so that anyone with a smart phone, which is an increasingly high percentage of the global population, has a chance to rewrite the monumental landscape. The power of their augmented reality app allows anyone to scan an existing monument and then replace it, virtually, with a design of their own choosing. Other users can then access these virtual monuments to see the layers of history and memory not concretized by dominant culture. Brewster notes about the project, ““If we want an equitable future, we need to have our collective consciousness include the stories of those folks who have been sort of purposely erased from the canon of American history.”⁸ By democratizing the virtual memory landscape, projects like Kinfolk’s may allow a more engaged process of public memorialization.

Remembered or Imagined

It is perhaps best to end with a tension surrounding our conception of memory that dates back at least to Plato. The capacity to remember is, for Plato, the same as the capacity to imagine. Both memories and the imagined are images conjured by the psyche. The only distinction to be found is that memories are images conjured to fill the impression left by past events where the imagined image is free of such constraints. Plato's concern that memory might slip too far towards the free and undisciplined practice of imagining helped set the stage for various Greek and Roman practices of disciplining the memory.⁹ Projects like those by Kinfolk ask us to reconsider this Greek tradition and, instead, consider the prospects of a memorial practice that is less concerned with discipline and more open to multivocality and whimsy.

As I conclude this essay, I confess to remaining torn between the tragic and comic frame when considering the new virtual and augmented world of memory and monuments. On the one hand, I continue to be concerned about the way new technologies allow powerful organizations to privilege some memories over others. I am reminded here of the way Monument Lab defines monuments as a "statement of power and presence."¹⁰ On the other hand, when these same technologies circulate among a wider spectrum of populations, they seem to hold the prospect for a more diverse, chaotic, and fluid monumental world. Perhaps it is time for us to abandon the Greco-Roman desire to discipline memory and, instead, embrace its dynamic cacophony.

Endnotes

1. Phillips, Kendall R., and Connah Podmore. "The scale of our memory: Spectacle in the commemoration of Gallipoli." *Rhetoric Society Quarterly* 50.1 (2020): 35-52.
2. Phillips, Kendall. "What Happens When We Smooth Out the Rough Edges of the Past?." *Journal of Media Ethics* 37.4 (2022): 298-299.
3. Kinfolk website, <https://www.kinfolktech.org>
4. "Activists Protest Confederate Monuments with Virtual Black History Memorials," Southern Poverty Law Center, <https://www.splcenter.org/news/2023/06/16/virtual-black-history-memorials>
5. "How Kinfolk is Reclaiming Black History with AR," *Hyperbae*, July 4, 2023, <https://hypebae.com/2023/7/kinfolk-augmented-reality-land-of-the-blacks-tribeca-idris-brewster-inclusive-history-interview>
6. Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Cambridge, MA: Unredacted Word, 2021.
7. I'm thinking here of Kenneth Burke's suggestion that the human symbolic tends to drift into either comic or tragic frame. See, Burke, Kenneth. *Attitudes toward History: With a New Afterword*. Univ of California Press, 1984.
8. Chow, Andrew. "This App Could Change How Kids Learn about Historical Heroes," *Time* (21 November 2022), <https://time.com/6235841/kinfolk-augmented-reality/>
9. Kendall R. Phillips, "The Failure of Memory: Reflections on Rhetoric and Public Remembrance," *Western Journal of Communication* 74, no. 2 (2010): 208-223.
10. Monument Lab, "National Monument Audit," <https://monumentlab.com/audit?section=preface>

Biographical Note

Kendall R. Phillips, Ph.D. is Professor of Communication and Rhetorical Studies at Syracuse University. His work focuses on rhetoric, public memory, and popular culture. He has published several books including, *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age* (with Reyes, 2011) and *Framing Public Memory* (2004).

kphillip@syr.edu

¿Memoria artificial?

Kendall R. Phillips

[Este ensayo fue escrito en inglés, traducido al español usando IA.]

¿Memoria artificial?

Kendall R. Phillips

Resumen

Este breve ensayo examina el impacto de las nuevas tecnologías, como la realidad aumentada y las creaciones de inteligencia artificial, en la memoria pública. Aunque existen muchas preocupaciones sobre la erosión de la autenticidad, algunos artistas están utilizando las nuevas tecnologías para crear una versión de paisaje de la memoria más diversa, sólida y optimista.

Palabras clave: memoria pública, realidad aumentada, cultura digital, retórica, monumentos

La Conexión de la Memoria ha sido durante mucho tiempo un valioso punto de conexión en las discusiones sobre la memoria. En el pasado, esta publicación en línea ocasional ha servido para conectar a académicos que trabajan en diversos campos, como el Arte, la Retórica, el Diseño, la Historia y la Antropología. De otras maneras, la Conexión de la Memoria ha funcionado como un importante vínculo entre académicos que trabajan en diversos contextos nacionales, conectando a académicos de Nueva Zelanda con aquellos que trabajan en los Estados Unidos, el Reino Unido y ahora, Argentina.

En este breve ensayo, quiero reflexionar un poco sobre una conexión más conceptual. ¿Cómo podemos pensar en las intersecciones de la memoria, el trauma y la tecnología? He estado pensando mucho en la memoria y la tecnología en los últimos años, especialmente en la forma en que las nuevas tecnologías están cambiando la forma en que retenemos y mostramos nuestro pasado. Puede resultar útil repasar brevemente algunos de esos escritos anteriores. Connah Podmore y yo examinamos la retórica de la exposición "The Scale of Our War", que conmemoraba la campaña en Gallipoli en Te Papa Tongarewa, el Museo Nacional de Nueva Zelanda.¹ La exposición había sido diseñada por Sir Richard Taylor, el artista detrás de WETA Studios y algunos de los efectos especiales increíbles vistos en películas que van desde *The Lord of the Rings* hasta *District Nine*. En nuestro análisis, nos preocupamos por la forma en que la exposición empleaba el marco retórico del cine, con esculturas hiperrealistas más grandes que la vida que atraían la mayor parte de la atención y los comentarios. Nuestra preocupación no era por la popularidad de estos espectaculares displays, sino por la forma en que el espectáculo podría distraer de las duras realidades de la Primera Guerra Mundial. Nos preguntamos qué sucede cuando los traumas del pasado, como las guerras, se reinterpretan dentro de narrativas y retóricas más modernas y estilísticas.

En una nota algo similar, en un ensayo más reciente consideré el uso cada vez más ubicuo de las tecnologías digitales para restaurar, renovar y reemplazar aspectos de nuestro archivo.² Me centré aquí en el compatriota de Taylor en la realización de películas, Sir Peter Jackson. El innovador documental de Jackson, "They Shall Not Grow Old" (2018), utilizó un extenso trabajo digital para restaurar metraje envejecido y fragmentado de la Primera Guerra Mundial. Los técnicos de Jackson agregaron color, borraron arañazos, llenaron huecos, suavizaron el movimiento e incluso rellenaron elementos borrosos o faltantes. Además, la producción agregó locuciones de un archivo de historias orales, así como otros efectos de sonido, como marchas y tanques y cornetas. Jackson utilizó una tecnología similar en su recuperación de horas de metraje no utilizado de la película de The Beatles, "Let It Be" (1969). En la presentación de Jackson del metraje, una miniserie de tres partes titulada "Get Back" (2021), que incluyó casi 8 horas de metraje, el metraje se vuelve a arreglar y filtrar. Se hizo un trabajo similar en el sonido, un proceso que utiliza la inteligencia artificial para 'desmezclar' el audio originalmente combinado en una sola pista. A través de esta tecnología, conversaciones que de otra manera serían inaudibles se

extrajeron del carrete de audio mediante una máquina que distingue la voz de la guitarra y el tambor. Para mí, estos milagros tecnológicos planteaban serias preguntas sobre cómo nos relacionamos con los materiales de archivo, y añadí a la mezcla la pequeña controversia causada por el documental de Morgan Neville, "RoadRunner: A Film About Anthony Bourdain". En el relato de la vida y el trágico suicidio del chef famoso, Neville utilizó la inteligencia artificial para transformar una nota escrita, en la que Bourdain cuestiona sus razones para vivir, en una declaración hablada en una voz sorprendentemente parecida a la de Bourdain. Los espectadores inadvertidos, sin duda, habrían imaginado que esto era algo que Bourdain había dicho frente a una cámara, pero no lo era. Reflexionando sobre estos y otros ejemplos recientes de participación digital con materiales de archivo, me preocupaba que estas nuevas tecnologías pudieran borrar la distancia y la precisión de los materiales de archivo. Me preguntaba qué podría suceder con esos archivos que no tienen suficiente interés contemporáneo para disfrutar de una renovación tecnológica. También me preocupaba por la línea, por tenue que fuera, entre lo archivado y lo imaginado.

En el resto de este breve ensayo, quiero volver a visitar mis ansiedades recientes. No lo hago para desestimarlas ni para reflexionar sobre por qué estoy tan lleno de preocupaciones sobre el futuro de la memoria. Más bien, vuelvo a estas preocupaciones recientes con un espíritu más optimista, uno informado, o quizás mejor encantado, por la forma en que los artistas están utilizando tecnologías similares para ampliar nuestro sentido de la memoria y los monumentos. Quiero complicar mi propia crítica incipiente de las tecnologías digitales observando usos más atractivos y esperanzadores de la tecnología. Persigo este diálogo interno en cierta medida al volver a cada una de mis tres preocupaciones principales: el peligro de los espectáculos, los archivos olvidados y la difuminación de la memoria y lo imaginario.

En el corazón de mi reconsideración está el trabajo de Idris Brewster y sus colegas en la colaboración artística Kinfolk.³ La colaboración comenzó en 2017 durante las protestas contra una estatua de Cristóbal Colón en Columbia Circle en la ciudad de Nueva York. Como parte de su campaña para que se retirara la estatua, Brewster y su equipo desarrollaron una aplicación de realidad aumentada que permitía a otros usar sus teléfonos para ver una imagen de la estatua de Colón reemplazada por una gigantesca estatua colorida de Toussaint Louverture, el general haitiano que liberó el país de los colonizadores. Aunque la estatua de Colón no fue reemplazada ni recontextualizada, la colaboración Kinfolk continuó explorando y expandiendo sus intervenciones tecnológicas en la realidad aumentada.⁴ Utilizando esencialmente la misma tecnología que se utiliza en Pokémon GO, el colectivo comenzó a reimaginar el monumento como un objeto virtual más fluido. Crearon una instalación inmersiva en el Festival de Cine de Tribeca que permitía a los usuarios interactuar con las historias ocultas de los ciudadanos negros de la ciudad de Nueva York. Además de su propio uso de la tecnología, Kinfolk ha comenzado a ofrecer la aplicación para un uso más amplio,

de modo que cualquiera pueda utilizar la tecnología de escaneo e imágenes para transformar el paisaje de monumentos y crear monumentos virtuales en cualquier lugar.⁵

Al considerar esta fascinante intervención digital en el espacio monumental, no pretendo abrazar un tono excesivamente optimista como contrapeso a mi pesimismo anterior. Más bien, quiero poner este uso de la tecnología digital en conversación con otros usos, argumentablemente más comerciales, del archivo digitalizado para proporcionar una visión más equilibrada de cómo la tecnología está transformando nuestra relación con la memoria pública.

Peligroso o Caprichoso

Si bien las imponentes figuras en "The Scale of Our War" de Richard Taylor me generaron preocupaciones, la figura aún más imponente de Toussaint Louverture de Kinfolk me llena de esperanza. (ver imágenes aquí: <https://www.guernicamag.com/a-monumental-shift/>) La noción de espectáculo ha sido durante mucho tiempo complicada en la cultura occidental. Platón estaba preocupado por la dependencia de lo fenomenal y, más recientemente, Guy Debord planteó preguntas sobre la "sociedad del espectáculo" como una erosión de lo auténtico y la transformación de la vida humana en una mercancía.⁶ Los monumentos creados en la realidad aumentada de Kinfolk ciertamente podrían ser vistos bajo esta luz, ya que también enfatizan lo virtual y la ampliación del mundo material. Y, sin embargo, al abrazar la artificialidad de sus construcciones, el memorial virtual de Kinfolk puede trabajar para socavar el poder de la estatua aparentemente "auténtica" de Colón. Cuando se superpone sobre la estatua gris y austera de Colón, la imagen caprichosa de la figura colorida y caricaturesca de Louverture nos recuerda la amplia absurdidad del monumental y inyecta una nota más caprichosa. Aunque la caprichosidad puede parecer una nota extraña al abordar traumas pasados como la colonización de las Américas, quizás solo a través del marco cómico se puede encontrar un futuro, al menos un futuro que no esté lleno de temor y rabia.⁷

Olvidado o Comprometido

Una preocupación sobre la digitalización de archivos gira en torno a cuáles archivos se seleccionan para su restauración y distribución. La perspectiva de que los archivos descuidados se deslicen aún más en la oscuridad mientras que los aspectos más celebrados y financiados del pasado siguen circulando y recibiendo atención sigue siendo prominente. El enfoque de Kinfolk para este peligro ha sido liberar su tecnología en el mundo para que cualquier persona con un teléfono inteligente, que es un porcentaje cada vez mayor de la población global, tenga la

oportunidad de reescribir el paisaje monumental. El poder de su aplicación de realidad aumentada permite a cualquiera escanear un monumento existente y luego reemplazarlo, virtualmente, con un diseño de su elección. Otros usuarios pueden acceder a estos monumentos virtuales para ver las capas de historia y memoria no concretadas por la cultura dominante. Brewster comenta sobre el proyecto: "Si queremos un futuro equitativo, necesitamos que nuestra conciencia colectiva incluya las historias de aquellas personas que han sido borradas intencionadamente del canon de la historia estadounidense".⁸ Al democratizar el paisaje de la memoria virtual, proyectos como el de Kinfolk pueden permitir un proceso más comprometido de memorialización pública.

Recordado o Imaginado

Quizás es mejor concluir con una tensión que rodea nuestra concepción de la memoria que se remonta al menos a Platón. La capacidad de recordar es, para Platón, la misma que la capacidad de imaginar. Tanto los recuerdos como lo imaginado son imágenes que la psique conjura. La única distinción que se puede encontrar es que los recuerdos son imágenes que se conjuran para llenar la impresión dejada por eventos pasados, mientras que la imagen imaginada está libre de tales limitaciones. La preocupación de Platón de que la memoria pudiera deslizarse demasiado hacia la práctica libre y descontrolada de imaginar ayudó a establecer el escenario para varias prácticas griegas y romanas de disciplinar la memoria.⁹ Proyectos como los de Kinfolk nos piden que reconsideremos esta tradición griega y, en su lugar, consideremos las perspectivas de una práctica memorial que esté menos preocupada por la disciplina y más abierta a la multivocidad y la caprichosidad.

Al concluir este ensayo, confieso que sigo dividido entre el marco trágico y cómico al considerar el nuevo mundo virtual y aumentado de la memoria y los monumentos. Por un lado, sigo preocupado por la forma en que las nuevas tecnologías permiten a las organizaciones poderosas privilegiar algunos recuerdos sobre otros. Me recuerdo aquí de cómo Monument Lab define los monumentos como una "declaración de poder y presencia".¹⁰ Por otro lado, cuando estas mismas tecnologías circulan entre una población más amplia, parecen ofrecer la posibilidad de un mundo monumental más diverso, caótico y fluido. Quizás es hora de que abandonemos el deseo greco-romano de disciplinar la memoria y, en su lugar, abracemos su cacofonía dinámica.

Notas finales

1. Phillips, Kendall R., and Connah Podmore. "The scale of our memory: Spectacle in the commemoration of Gallipoli." *Rhetoric Society Quarterly* 50.1 (2020): 35-52.
2. Phillips, Kendall. "What Happens When We Smooth Out the Rough Edges of the Past?." *Journal of Media Ethics* 37.4 (2022): 298-299.
3. Kinfolk website, <https://www.kinfolktech.org>
4. "Activists Protest Confederate Monuments with Virtual Black History Memorials," Southern Poverty Law Center, <https://www.splcenter.org/news/2023/06/16/virtual-black-history-memorials>
5. "How Kinfolk is Reclaiming Black History with AR," *Hyperbae*, July 4, 2023, <https://hypebae.com/2023/7/kinfolk-augmented-reality-land-of-the-blacks-tribeca-idris-brewster-inclusive-history-interview>
6. Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Cambridge, MA: Unredacted Word, 2021.
7. I'm thinking here of Kenneth Burke's suggestion that the human symbolic tends to drift into either comic or tragic frame. See, Burke, Kenneth. *Attitudes toward History: With a New Afterword*. Univ of California Press, 1984.
8. Chow, Andrew. "This App Could Change How Kids Learn about Historical Heroes," *Time* (21 November 2022), <https://time.com/6235841/kinfolk-augmented-reality/>
9. Kendall R. Phillips, "The Failure of Memory: Reflections on Rhetoric and Public Remembrance," *Western Journal of Communication* 74, no. 2 (2010): 208-223.
10. Monument Lab, "National Monument Audit," <https://monumentlab.com/audit?section=preface>

Nota biográfica

Kendall R. Phillips, Ph.D., es profesor de Comunicación y Estudios Retóricos en la Universidad de Syracuse. Su trabajo se centra en la retórica, la memoria pública y la cultura popular. Ha publicado varios libros, incluyendo, *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age* (with Reyes, 2011) and *Framing Public Memory* (2004).

kphillip@syr.edu

Global Memoryscapes & the Plague: AIDS, Mnemonic Worldmaking, and the Transnational Archive

Charles E. Morris III

Global Memoryscapes & the Plague:
AIDS, Mnemonic Worldmaking, and the Transnational Archive

Charles E. Morris III

Abstract

In this essay, I seek to imagine not only the global AIDS pandemic but pandemic memory on a global scale. Toward that end, I join those who have critiqued the whiteness and US-centricity of AIDS memory and craft an opening vision of an AIDS global memoryscape.

Keywords: AIDS, memory, global memoryscape

In the introduction for the 2012 forum commemorating the 25th anniversary of the grassroots AIDS activist group ACT UP, I opened with this observation: “AIDS, from the beginning, has been a mnemonic pandemic.”¹ I had in mind the pervasiveness of mourning politics that constituted, locally and nationally, individually and collectively, epidemic remembrance. Like most memory scholars who have written about HIV/AIDS, I also focused exclusively on U.S. contexts though I used the word “pandemic,” suggesting cognizance of but not attentiveness toward HIV/AIDS’ global stretch and stakes. In fact, none of my writing and teaching on AIDS memory, spanning more than fifteen years, has crossed U.S. borders into global contexts or considered transnational memorialization. In what follows, I seek rectification of this myopia, an opening redirection into the pandemic as a *global memoryscape*, what Kendall Phillips and Mitch Reyes describe as globalization’s impact on the movement, contact, and contests of remembrance.²

My earlier memory configurations replicate patterns that more broadly have stymied global memoryscapes, focusing as they have on gay white men as the centerpiece of traumatic and hagiographic queer memory, and by centering them excluding so many others, especially non-white, non-Western lives, so many still decimated by HIV/AIDS. Karma Chávez and Nishant Shahani have taken a wider critical view, arguing that this commemorative boom starring white gay men narrows and recalibrates the narrative of the epidemic at the cost, memorially and materially, of intersectional and transnational remembrance, coalition, movement, with ongoing necropolitical implications, obliterations, what Shahani describes as “an evacuation of queer memory that paradoxically operates under the guise of commemoration.”³ In his analysis critiquing the epidemic’s whitewashing in recent representations of AIDS history, Shahani troubles the “restorative gesture of historiographic heroism” of films such as *How to Survive a Plague* that laud ACT UP’s mostly white gay male protagonists’ triumphant interventions into biomedical discourse.⁴ The problem, Shahani argues, is that such memory work’s emplotment and temporality distort the global political economy of AIDS, past and present—a complex transnational matrix that includes for instance, as he explains, “patent regimes, economic restrictions, and structural adjustments.”⁵ This queer commemorative impoverishment demands what he prescribes as different, ongoing modes of “bearing witness.”⁶ Such a perspective syncs with Phillips’ and Reyes’ recommendation that “the dynamics of global forces can be seen as influencing and altering local and national memories and memory practices in ways that will be more intelligible when rendered within a framework of global memory than if understood solely in relation to local and national forces.”⁷

Both Shihani and Chávez draw on the neglected archive of ACT UP to perform and model transnational commemoration. In Chávez's research, she remembers ACT UP's New York protests denouncing the detention of HIV+ Haitian refugees at Guantánamo in 1992-93, and more broadly the ban on HIV+ migration in the U.S. dating to 1987.⁸ Shahani's locus is the other coast during the same period, bringing to the fore the history of ACT UP Golden Gate's

call for industrialized nations to establish a global development fund that would help countries in the Global South meet health-care needs; an international standardization for drug approval to improve global access; the creation of an international data bank so that knowledge and biomedical research on the AIDS epidemic would be easily accessible; and finally, a recognition that because global poverty was a crucial factor in higher rates of seroprevalence, a redistribution of military spending to health care and social services was crucial.⁹

He recalls the work of San Francisco activists in collaboration with the Nicaragua AIDS Education Project for fundraising and deploying that project as a model for the Global North, remembering the life and activism of Jorge Cotiñas who doggedly, vigorously, and eloquently resisted intersecting racist and xenophobic immigration, deportation, and health polices at the INS and elsewhere. Chávez avers that a global memoryscape is crucial for coalition building in the present and future.¹⁰ Shahani shares this perspective, concluding, "Highlighting this coalitional labor is not an act of restorative nostalgia as much as it is a way of mobilizing archival memory to attend to the biopoliticization of AIDS through continued pharmaceutical profiteering, a regime of intellectual "rights" that mediates drug affordability, and patent exclusivity that is implicated in a form of necropolitics."¹¹

In my own emergent aspiration, I seek to displace paltry and damaging transnational narratives that, if they register at all, have been preoccupied with salacious and erroneous global sexual mapping of Canadian flight attendant Gaëtan Dugas, infamous "Patient Zero," or the "geography of blame," as Paul Farmer described it, of competing contagious accusations about the foreign origins of pandemic destruction.¹² By contrast, I imagine transnational queer and HIV/AIDS memories curated and circulated via what Matthew Houdek calls "global archival memory . . . a memory-centered space for such critical dialogue, deliberation, and debate, making transnationally public what was previously fixed within geopolitical boundaries, delimited to the past, or hung upon the mantel of universal ownership."¹³ Houdek's concept emerged from a study of UNESCO's "Memory of the World Project" which, in addition to other problems he elucidates, I would add does not include a specific project that aims to preserve the documentary history of the HIV/AIDS pandemic.

Although there are multiple diverse national, institutional, community, and grassroots HIV/AIDS archives and history projects across North America, Australia, Europe, Africa, and elsewhere, there is to my knowledge no global archival HIV/AIDS memory project, akin, say, to the U.S. Holocaust Memorial Museum's World Memory Project,¹⁴ with its 3500 contributors and 1.9 million records globally. The deeply moving Instagram project #theaidsmemorial,¹⁵ founded in the United Kingdom, an archive that has memorialized the lives of those lost to AIDS through pictures and vignettes posted by thousands, no doubt desires to be a platform for constituting global memoryscape but to date only represents the Global North.

With an eye toward global coalitional curation and archival catalysts for global political and humanitarian coalition, I nominate for this archive a few contributions I have been pondering. I think of Ugandan Noerine Kaleeba,¹⁶ whose desperate grief for her dying husband Christopher in the mid-1980s took her to Geneva and the World Health Organization, where she befriended and ultimately collaborated with Dr. Jonathan Mann.¹⁷ Mann had formed the meteoric Global Programme on AIDS, premised in no small part on fighting stigma, prejudice, and discrimination as well as the virus itself, and who believed that thwarting the predicted pandemic would require transnational perspective and strategy. His tenure and ouster at the WHO remind us of the importance of institutional memory and forgetting for the global memoryscape. Kaleeba herself would go on to found the grassroots organization TASO (The AIDS Support Organization) in 1986, over time directly impacting infection rates across Uganda. Who remembers Mann and Kaleeba?

I think too of Ugandan Beatrice Were,¹⁸ co-founder in 1992 of the National Community of Women Living with HIV, and her collaboration with Carol Lindsay Smith from the UK, bringing Smith's Memory Book Project to Africa. The Memory book is an individual and communal endeavor empowering women dying of AIDS to prepare their children for life without them through the creation of curated stories and photographs in a book that shares family history and cultural traditions, that resists stigma through disclosure and counternarrative, and that teaches prevention through discussion of the disease. The Ugandan project sparked the International Memory Project, taking the Memory Book across Africa. American ethnomusicologist Gregory Barz did field work in 2002 specific to Memory Books in Uganda. He wrote: "The sounds of their mothers are made permanently alive within the pages of these books, as they re-memory the songs and dances their mothers once performed, providing not only information and details of the child's family of origin, but perhaps more importantly a source of identity that emerges only within re-memories."¹⁹

During this same period in Ethiopia an art collective called Sudden Flowers, founded in 1999 by Duke University graduate student Eric Gottesman, Hope for Africa NGO founder Yawoinshet Masresha, and six AIDS orphans in Addis Ababa, curated community memory through photographs and letters penned by children to their deceased parents, creating exhibitions and a widely praised book of the same name. The collaboration queered the colonizing lens by putting cameras into these young hands, addressing trauma and resisting stigma, and circulating these images and texts globally.²⁰

Finally, closer to home, my late colleague Daniel Brouwer and I, through fieldwork and critical rhetorical memory studies, have considered the prospects of transnational intergenerational racial social justice work in AIDS commemoration.²¹ We pursued epidemic rhetorics that catalyze the rising up of the unclaimed indigent, undocumented, and POC AIDS dead buried on the remote and accessibility-challenged potter's field on Hart Island in Long Island Sound off the coast of the Bronx in New York. There have resided since the late nineteenth century hundreds of thousands of dead who because of race, immigration, poverty, and disease are buried in obscurity, memory impoverishment sustained, until recently, through the long governance of this “cemetery” by the New York State Department of Corrections. Endemic memory constraints—awareness, accessibility, stewardship, bias and prejudice—have been challenged by The Hart Island Project, founded by Melinda Hunt.²² Through lawsuits and public memory work, Hunt and HIP have pursued commemorative intervention through policy challenge, archival facilitation, and “engaged storytelling” by making visitation, public records and institutional history more accessible and transparent, and by generating remembrance with its digital Traveling Cloud Museum. Significantly, HIP launched its *AIDS Initiative* “to identify people who died of AIDS buried on Hart Island and preserve their stories.”²³ Most have understood The Hart Island Project and its AIDS Initiative as a local and national intervention, but there is also great promise in its excavation of a global memoryscape yet to be told.

My hope in this initial foray into imagining global archival memory of HIV/AIDS is in the prospects of contributing to a decentralizing of U.S. HIV/AIDS remembrance by placing it in transnational contexts and circuitries, from Hart Island to Kampala, Osaka to Oman, Moscow to Montevideo. Such global archival memory, if successful, would mobilize coalitional curation, engagement, and deployment of pandemic memories that corroborate Phillips' and Reyes' vision of the global memoryscape as “a complex and vibrant plane upon which memories emerge, are contested, transform, encounter other memories, mutate, and multiply.”²⁴

Endnotes

1. Charles E. Morris III, "ACT UP 25: HIV/AIDS, Archival Queers, and Mnemonic World Making," *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (February 2012): 49.
2. Kendall R. Phillips and G. Mitchell Reyes, *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age* (Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2011).
3. Nishant Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS: Global Pasts, Transnational Futures," *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3, no. 1 (2016): 4.
4. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 3.
5. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 17.
6. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 18.
7. Phillips and Reyes, *Global Memoryscapes*, 18.
8. Karma R. Chávez, "ACT UP, Haitian Migrants, and Alternative Memories of HIV/AIDS," *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (2012): 63–68. See also Karma R. Chávez, *The Borders of AIDS: Race, Quarantine, and Resistance* (Seattle: University of Washington Press, 2021).
9. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 19.
10. Chávez, "ACT UP," 67.
11. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 27.
12. Richard A. McKay, *Patient Zero and the Making of the AIDS Epidemic* (Chicago: University of Chicago Press, 2017); Paul Farmer, *AIDS and Accusation: Haiti and the Geography of Blame* (Berkeley: University of California Press, 2006).
13. Matthew Houdek, "The Rhetorical Force of 'Global Archival Memory': (Re) Situating Archives Along the Global Memoryscape," *Journal of International and Intercultural Communication* 9, no. 3 (2016): 217.
14. United States Holocaust Memorial Museum, World Memory Project: <https://www.ushmm.org/online/world-memory-project/>
15. theaidsmemorial: <https://www.instagram.com/theaidsmemorial/>
16. "Interview with Noerine Kaleeba," *Age of AIDS* (Frontline, 2006): <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/aids/interviews/kaleeba.html>
17. Stephen P. Marks, "Jonathan Mann's Legacy to the 21st Century: The Human Rights Imperative for Public Health," *Journal of Law, Medicine & Ethics* 29, no. 2 (Summer 2001): 131–138.
18. Beatrice Were, "Memory Project History in Uganda": <https://www.memorybooks.org.uk/beatrice-were>
19. Gregory Barz, *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda* (New York: Routledge, 2006), 205.
20. See Dagmawi Woubshet, *The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2015).

21. Daniel C. Brouwer and Charles E. Morris III, “Decentering Whiteness in AIDS Memory: Indigent Rhetorical Criticism and the Dead of Hart Island,” *Quarterly Journal of Speech* 107, no. 2 (May 2021): 160-184.
22. The Hart Island Project: <https://www.hartisland.net/>
23. The Hart Island Project, AIDS Initiative: https://www.hartisland.net/aids_initiative
24. Phillips and Reyes, *Global Memoryscapes*, 14.

Bibliography

The AIDS Memorial: <https://www.instagram.com/theaidsmemorial/>

Barz, Gregory. *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*. New York: Routledge, 2006.

Brouwer, Daniel C. and Charles E. Morris III. “Decentering Whiteness in AIDS Memory: Indigent Rhetorical Criticism and the Dead of Hart Island.” *Quarterly Journal of Speech* 107, no. 2 (2021): 160-184.

Chávez, Karma R. “ACT UP, Haitian Migrants, and Alternative Memories of HIV/AIDS.” *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (2012): 63–68.

Chávez, Karma R. *The Borders of AIDS: Race, Quarantine, and Resistance*. Seattle: University of Washington Press, 2021.

Farmer, Paul. *AIDS and Accusation: Haiti and the Geography of Blame*. Berkeley: University of California Press, 2006.

The Hart Island Project: <https://www.hartisland.net/>

Houdek, Matthew. “The Rhetorical Force of ‘Global Archival Memory’: (Re) Situating Archives Along the Global Memoryscape.” *Journal of International and Intercultural Communication* 9, no. 3 (2016): 204-221.

Marks, Stephen P. “Jonathan Mann’s Legacy to the 21st Century: The Human Rights Imperative for Public Health.” *Journal of Law, Medicine & Ethics* 29, no. 2 (2001): 131–138.

McKay, Richard A. *Patient Zero and the Making of the AIDS Epidemic*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Morris III, Charles E. “ACT UP 25: HIV/AIDS, Archival Queers, and Mnemonic World Making.” *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (2012): 49-53.

Phillips, Kendall R. and G. Mitchell Reyes. *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2011.

Public Broadcasting System. “Interview with Noerine Kaleeba.” *Frontline. Age of AIDS*, 2006: <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/aids/interviews/kaleeba.html>

Shahani, Nishant. “How to Survive the Whitewashing of AIDS: Global Pasts, Transnational Futures.” *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3, no. 1 (2016): 1-33.

Were, Beatrice. “Memory Project History in Uganda”: <https://www.memorybooks.org.uk/beatrice-were>

Woubshet, Dagmawi. *The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015.

Biographical Notes

Charles E. Morris III is professor of rhetorical studies and LGBTQ studies at Syracuse University, Syracuse, NY, USA. He is co-founding editor of *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* (Michigan State University Press). He has published numerous essays on queer/ing public memory, and his books include *Remembering the AIDS Quilt*.

cemorris@syr.edu

Memorias Globales y la Peste: SIDA, Construcción de Memorias Mnemotécnicas y el Archivo Transnacional

Charles E. Morris III

Memorias Globales y la Peste:
SIDA, Construcción de Memorias Mnemotécnicas y el Archivo Transnacional

Charles E. Morris III

Resumen

En este ensayo, busco imaginar no solo la pandemia global del SIDA, sino también la memoria pandémica a escala mundial. Con ese fin, me uno a aquellos que han criticado la blancura y la centración en los Estados Unidos de la memoria del SIDA, y elaboro una visión inicial de un paisaje de memoria global del SIDA.

Palabras clave: SIDA, memoria, paisaje de memoria global

En la introducción del foro de 2012 conmemorando el 25 aniversario del grupo activista del SIDA, ACT UP, abrí con esta observación: "El SIDA, desde el principio, ha sido una pandemia mnemotécnica".¹ Tenía en mente la pervasividad de la política de duelo que constituía, a nivel local y nacional, individual y colectivamente, el recuerdo epidémico. Al igual que la mayoría de los académicos de la memoria que han escrito sobre el VIH/SIDA, también me enfoqué exclusivamente en contextos estadounidenses, aunque utilicé la palabra "pandemia", sugiriendo conciencia pero no atención hacia la extensión y las implicaciones globales del VIH/SIDA. De hecho, ninguno de mis escritos y enseñanzas sobre la memoria del SIDA, que abarcan más de quince años, ha cruzado las fronteras de los Estados Unidos hacia contextos globales o ha considerado la conmemoración transnacional. En lo que sigue, busco rectificar esta miopía, una redirección inicial hacia la pandemia como un paisaje de memoria global, lo que Kendall Phillips y Mitch Reyes describen como el impacto de la globalización en el movimiento, el contacto y las disputas del recuerdo.²

Mis configuraciones de memoria anteriores replican patrones que han obstaculizado más ampliamente los paisajes de memoria globales, centrándose como lo han hecho en los hombres blancos gays como el centro de la memoria queer traumática y hagiográfica, y al centrarlos, excluyendo a tantos otros, especialmente vidas no blancas y no occidentales, muchas de las cuales aún son diezmadas por el VIH/SIDA. Karma Chávez y Nishant Shahani han adoptado una perspectiva crítica más amplia, argumentando que este auge conmemorativo protagonizado por hombres blancos gays estrecha y recalibra la narrativa de la epidemia a expensas, conmemorativa y materialmente, de la conmemoración interseccional y transnacional, la coalición, el movimiento, con implicaciones necropolíticas continuas, aniquilaciones, lo que Shahani describe como "una evacuación de la memoria queer que opera paradójicamente bajo el disfraz de la conmemoración".³ En su análisis crítico sobre el blanqueo de la epidemia en representaciones recientes de la historia del SIDA, Shahani cuestiona el "gesto restaurador del heroísmo historiográfico" de películas como "Cómo Sobrevivir a una Plaga" que elogian las intervenciones triunfales de los protagonistas, en su mayoría hombres blancos gays, de ACT UP en el discurso biomédico.⁴ El problema, argumenta Shahani, es que el emplazamiento y la temporalidad de dicho trabajo de memoria distorsionan la compleja economía política global del SIDA, pasada y presente, una matriz transnacional que incluye, por ejemplo, como explica, "régimen de patentes, restricciones económicas y ajustes estructurales".⁵ Este empobrecimiento conmemorativo queer exige lo que él prescribe como modos diferentes y continuos de "dar testimonio".⁶ Esta perspectiva coincide con la recomendación de Phillips y Reyes de que "las dinámicas de las fuerzas globales pueden considerarse como influyendo y alterando las memorias y prácticas de la memoria locales y nacionales de maneras que serán más comprensibles cuando se representen dentro de un marco de memoria global que si se comprenden únicamente en relación con fuerzas locales y nacionales".⁷

Tanto Shihani como Chávez se basan en el archivo descuidado de ACT UP para realizar y modelar la conmemoración transnacional. En la investigación de Chávez, recuerda las protestas de ACT UP en Nueva York denunciando la detención de refugiados haitianos VIH+ en Guantánamo en 1992-93, y de manera más amplia, la prohibición de la migración de personas VIH+ en los Estados Unidos desde 1987.⁸ El enfoque de Shahani es la otra costa durante el mismo período, poniendo de relieve la historia de ACT UP Golden Gate

“y su llamado a que las naciones industrializadas establezcan un fondo de desarrollo global que ayude a los países del Sur Global a satisfacer las necesidades de atención médica; una estandarización internacional para la aprobación de medicamentos para mejorar el acceso global; la creación de un banco de datos internacional para que el conocimiento y la investigación biomédica sobre la epidemia del SIDA sean fácilmente accesibles; y, finalmente, el reconocimiento de que debido a que la pobreza global era un factor crucial en tasas más altas de seroprevalencia, era crucial redistribuir el gasto militar a la atención médica y los servicios sociales.”⁹

Recuerda el trabajo de activistas de San Francisco en colaboración con el Proyecto de Educación sobre el SIDA en Nicaragua para recaudar fondos e implementar ese proyecto como un modelo para el Norte Global, recordando la vida y el activismo de Jorge Cotiñas, quien resistió tenaz, vigorosa y elocuentemente las políticas intersectadas de inmigración, deportación y salud en el INS y en otros lugares. Chávez afirma que un paisaje de memoria global es crucial para la construcción de coaliciones en el presente y el futuro.¹⁰ Shahani comparte esta perspectiva, concluyendo: “Destacar este trabajo de coalición no es un acto de nostalgia restauradora tanto como una forma de movilizar la memoria archivada para atender a la biopolitización del SIDA a través del continuo lucro farmacéutico, un régimen de “derechos” intelectuales que media en la accesibilidad de los medicamentos y la exclusividad de patentes que está implicada en una forma de necropolítica”.¹¹

En mi propia aspiración emergente, busco desplazar narrativas transnacionales insuficientes y perjudiciales que, si se registran en absoluto, se han preocupado por el mapeo sexual global sensacionalista y erróneo del asistente de vuelo canadiense Gaëtan Dugas, el infame “Paciente Cero”, o la “geografía de la culpa”, como la describió Paul Farmer, de acusaciones contagiosas y competidoras sobre los orígenes extranjeros de la destrucción pandémica.¹² En cambio, imagino recuerdos transnacionales queer y de VIH/SIDA curados y circulados a través de lo que Matthew Houdek llama “memoria archivada global... un espacio centrado en la memoria para un diálogo crítico, deliberación y debate, haciendo públicos de manera transnacional lo que antes estaba fijo dentro de límites geopolíticos, delimitado al pasado, o colgado sobre el manto de la propiedad universal”.¹³ El concepto de Houdek surgió de un estudio del “Proyecto Memoria del Mundo” de la UNESCO, que, además de otros problemas que él aclara, agregaría que no incluye un proyecto específico que tenga como objetivo preservar la historia

documental de la pandemia del VIH/SIDA. Aunque existen múltiples archivos y proyectos de historia del VIH/SIDA nacionales, institucionales, comunitarios y de base en América del Norte, Australia, Europa, África y otros lugares, hasta donde llega mi conocimiento, no hay un proyecto global de memoria archivada del VIH/SIDA, similar, por ejemplo, al Proyecto Mundial de Memoria del Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos,¹⁴ con sus 3500 colaboradores y 1.9 millones de registros a nivel mundial. El conmovedor proyecto de Instagram #theaidsmemorial,¹⁵ fundado en el Reino Unido, un archivo que ha conmemorado las vidas de aquellos perdidos por el SIDA a través de imágenes y viñetas publicadas por miles, sin duda desea ser una plataforma para constituir un paisaje de memoria global, pero hasta la fecha solo representa al Norte Global. Con la mirada puesta en la curaduría coalicional global y los catalizadores archivísticos para la coalición política y humanitaria global, yo propongo para este archivo algunas contribuciones que he estado reflexionando. Pienso en la ugandesa Noerine Kaleeba,¹⁶ cuyo dolor desesperado por su esposo moribundo Christopher a mediados de la década de 1980 la llevó a Ginebra y a la Organización Mundial de la Salud, donde entabló amistad y colaboró finalmente con el Dr. Jonathan Mann.¹⁷ Mann había formado el meteórico Programa Global sobre el SIDA, basado en gran parte en combatir el estigma, los prejuicios y la discriminación, así como el virus en sí mismo, y que creía que frustrar la pandemia predicha requeriría una perspectiva y estrategia transnacionales. Su mandato y expulsión de la OMS nos recuerdan la importancia de la memoria institucional y el olvido para el paisaje de memoria global. Kaleeba misma fundaría la organización de base TASO (The AIDS Support Organization) en 1986, impactando directamente las tasas de infección en Uganda con el tiempo. ¿Quién recuerda a Mann y Kaleeba?

Pienso también en la ugandesa Beatrice Were,¹⁸ cofundadora en 1992 de la Comunidad Nacional de Mujeres Viviendo con VIH, y su colaboración con Carol Lindsay Smith del Reino Unido, llevando el Proyecto Libro de Memorias a África. El Libro de Memorias es un esfuerzo individual y comunitario que empodera a las mujeres moribundas de SIDA para preparar a sus hijos para la vida sin ellas a través de la creación de historias y fotografías seleccionadas en un libro que comparte la historia familiar y las tradiciones culturales, que se opone al estigma a través de la revelación y la contranarrativa, y que enseña la prevención a través de la discusión de la enfermedad. El proyecto ugandés inició el Proyecto Internacional de Memoria, llevando el Libro de Memorias a través de África. El etnomusicólogo estadounidense Gregory Barz realizó trabajo de campo en 2002 específicamente sobre los Libros de Memorias en Uganda. Escribió: “Los sonidos de sus madres se hacen permanentemente vivos dentro de las páginas de estos libros, a medida que vuelven a recordar las canciones y danzas que sus madres una vez realizaron, proporcionando no solo información y detalles sobre la familia de origen del niño, sino quizás más importante aún, una fuente de identidad que surge solo dentro de los recuerdos”.¹⁹ Durante este mismo período en Etiopía, un colectivo artístico llamado Sudden Flowers, fundado en 1999 por el estudiante

graduado de la Universidad de Duke Eric Gottesman, la fundadora de Hope for Africa NGO Yawoinshet Masresha y seis huérfanos del SIDA en Addis Abeba, curó la memoria comunitaria a través de fotografías y cartas escritas por niños a sus padres fallecidos, creando exposiciones y un libro muy elogiado con el mismo nombre. La colaboración queerizó la lente colonizadora al poner cámaras en estas jóvenes manos, abordando el trauma y resistiendo el estigma, y circulando estas imágenes y textos a nivel mundial.²⁰

Finalmente, más cerca de casa, mi difunto colega Daniel Brouwer y yo, a través de trabajo de campo y estudios críticos de memoria retórica, hemos considerado las perspectivas del trabajo transnacional intergeneracional de justicia social racial en la conmemoración del SIDA.²¹ Persiguieron retóricas epidémicas que catalizan el levantamiento de los muertos indigentes, indocumentados y POC no reclamados enterrados en el campo potter remoto y de difícil acceso en la isla Hart en Long Island Sound frente a la costa del Bronx en Nueva York. Han residido desde finales del siglo XIX cientos de miles de muertos que debido a la raza, la inmigración, la pobreza y la enfermedad están enterrados en la oscuridad, con un empobrecimiento de la memoria sostenido, hasta hace poco, a través del largo gobierno de este "cementerio" por parte del Departamento de Correcciones del Estado de Nueva York. Las limitaciones endémicas de la memoria, la conciencia, la accesibilidad, el cuidado, el sesgo y el prejuicio han sido desafiadas por The Hart Island Project, fundada por Melinda Hunt.²² A través de demandas y trabajo de memoria pública, Hunt y HIP han buscado la intervención conmemorativa a través de desafíos políticos, facilitación de archivos y "narración comprometida", haciendo que la visitación, los registros públicos y la historia institucional sean más accesibles y transparentes, y generando recuerdos con su Museo Digital Itinerante. Significativamente, HIP lanzó su Iniciativa contra el SIDA "para identificar a las personas que murieron de SIDA enterradas en la isla de Hart y preservar sus historias".²³ La mayoría ha comprendido que The Hart Island Project y su Iniciativa contra el SIDA son una intervención local y nacional, pero también hay una gran promesa en su excavación de un memoryscape global aún por contar.

Mi esperanza en este primer intento de imaginar la memoria archivística global del VIH/SIDA radica en las perspectivas de contribuir a la descentralización del recuerdo del VIH/SIDA en los Estados Unidos al situarlo en contextos y circuitos transnacionales, desde Hart Island hasta Kampala, Osaka hasta Omán, Moscú hasta Montevideo. Si esta memoria archivística global tiene éxito, movilizaría la curación, participación y despliegue coalicional de recuerdos de la pandemia que corroboran la visión de Phillips y Reyes del memoryscape global como "un plano complejo y vibrante en el que los recuerdos emergen, son disputados, se transforman, encuentran otros recuerdos, mutan y se multiplican".²⁴

Notas finales

1. Charles E. Morris III, "ACT UP 25: HIV/AIDS, Archival Queers, and Mnemonic World Making," *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (February 2012): 49.
2. Kendall R. Phillips and G. Mitchell Reyes, *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age* (Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2011).
3. Nishant Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS: Global Pasts, Transnational Futures," *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3, no. 1 (2016): 4.
4. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 3.
5. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 17.
6. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 18.
7. Phillips and Reyes, *Global Memoryscapes*, 18.
8. Karma R. Chávez, "ACT UP, Haitian Migrants, and Alternative Memories of HIV/AIDS," *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (2012): 63–68. See also Karma R. Chávez, *The Borders of AIDS: Race, Quarantine, and Resistance* (Seattle: University of Washington Press, 2021).
9. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 19.
10. Chávez, "ACT UP," 67.
11. Shahani, "How to Survive the Whitewashing of AIDS," 27.
12. Richard A. McKay, *Patient Zero and the Making of the AIDS Epidemic* (Chicago: University of Chicago Press, 2017); Paul Farmer, *AIDS and Accusation: Haiti and the Geography of Blame* (Berkeley: University of California Press, 2006).
13. Matthew Houdek, "The Rhetorical Force of 'Global Archival Memory': (Re) Situating Archives Along the Global Memoryscape," *Journal of International and Intercultural Communication* 9, no. 3 (2016): 217.
14. United States Holocaust Memorial Museum, World Memory Project: <https://www.ushmm.org/online/world-memory-project/>
15. theaidsmemorial: <https://www.instagram.com/theaidsmemorial/>
16. "Interview with Noerine Kaleeba," *Age of AIDS* (Frontline, 2006): <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/aids/interviews/kaleeba.html>
17. Stephen P. Marks, "Jonathan Mann's Legacy to the 21st Century: The Human Rights Imperative for Public Health," *Journal of Law, Medicine & Ethics* 29, no. 2 (Summer 2001): 131–138.
18. Beatrice Were, "Memory Project History in Uganda": <https://www.memorybooks.org.uk/beatrice-were>
19. Gregory Barz, *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda* (New York: Routledge, 2006), 205.
20. See Dagmawi Woubshet, *The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2015).

21. Daniel C. Brouwer and Charles E. Morris III, “Decentering Whiteness in AIDS Memory: Indigent Rhetorical Criticism and the Dead of Hart Island,” *Quarterly Journal of Speech* 107, no. 2 (May 2021): 160-184.
22. The Hart Island Project: <https://www.hartisland.net/>
23. The Hart Island Project, AIDS Initiative: https://www.hartisland.net/aids_initiative
24. Phillips and Reyes, *Global Memoryscapes*, 14.

Bibliografía

The AIDS Memorial: <https://www.instagram.com/theaidsmemorial/>

Barz, Gregory. *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*. New York: Routledge, 2006.

Brouwer, Daniel C. and Charles E. Morris III. “Decentering Whiteness in AIDS Memory: Indigent Rhetorical Criticism and the Dead of Hart Island.” *Quarterly Journal of Speech* 107, no. 2 (2021): 160-184.

Chávez, Karma R. “ACT UP, Haitian Migrants, and Alternative Memories of HIV/AIDS.” *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (2012): 63–68.

Chávez, Karma R. *The Borders of AIDS: Race, Quarantine, and Resistance*. Seattle: University of Washington Press, 2021.

Farmer, Paul. *AIDS and Accusation: Haiti and the Geography of Blame*. Berkeley: University of California Press, 2006.

The Hart Island Project: <https://www.hartisland.net/>

Houdek, Matthew. “The Rhetorical Force of ‘Global Archival Memory’: (Re) Situating Archives Along the Global Memoryscape.” *Journal of International and Intercultural Communication* 9, no. 3 (2016): 204-221.

Marks, Stephen P. “Jonathan Mann’s Legacy to the 21st Century: The Human Rights Imperative for Public Health.” *Journal of Law, Medicine & Ethics* 29, no. 2 (2001): 131–138.

McKay, Richard A. *Patient Zero and the Making of the AIDS Epidemic*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Morris III, Charles E. “ACT UP 25: HIV/AIDS, Archival Queers, and Mnemonic World Making.” *Quarterly Journal of Speech* 98, no. 1 (2012): 49-53.

Phillips, Kendall R. and G. Mitchell Reyes. *Global Memoryscapes: Contesting Remembrance in a Transnational Age*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2011.

Public Broadcasting System. “Interview with Noerine Kaleeba.” *Frontline. Age of AIDS*, 2006: <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/aids/interviews/kaleeba.html>

Shahani, Nishant. “How to Survive the Whitewashing of AIDS: Global Pasts, Transnational Futures.” *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3, no. 1 (2016): 1-33.

Were, Beatrice. “Memory Project History in Uganda”: <https://www.memorybooks.org.uk/beatrice-were>

Woubshet, Dagmawi. *The Calendar of Loss: Race, Sexuality, and Mourning in the Early Era of AIDS*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015.

Nota biográfica

Charles E. Morris III es profesor de estudios retóricos y estudios LGBTQ en la Universidad de Siracusa, ciudad de Siracusa (Nueva York), Estados Unidos. Es cofundador y editor de la revista “QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking” (Michigan State University Press), ha publicado numerosos ensayos sobre la memoria pública queer, y uno de sus libros es “Remembering the AIDS Quilt”.

cemorris@syr.edu

