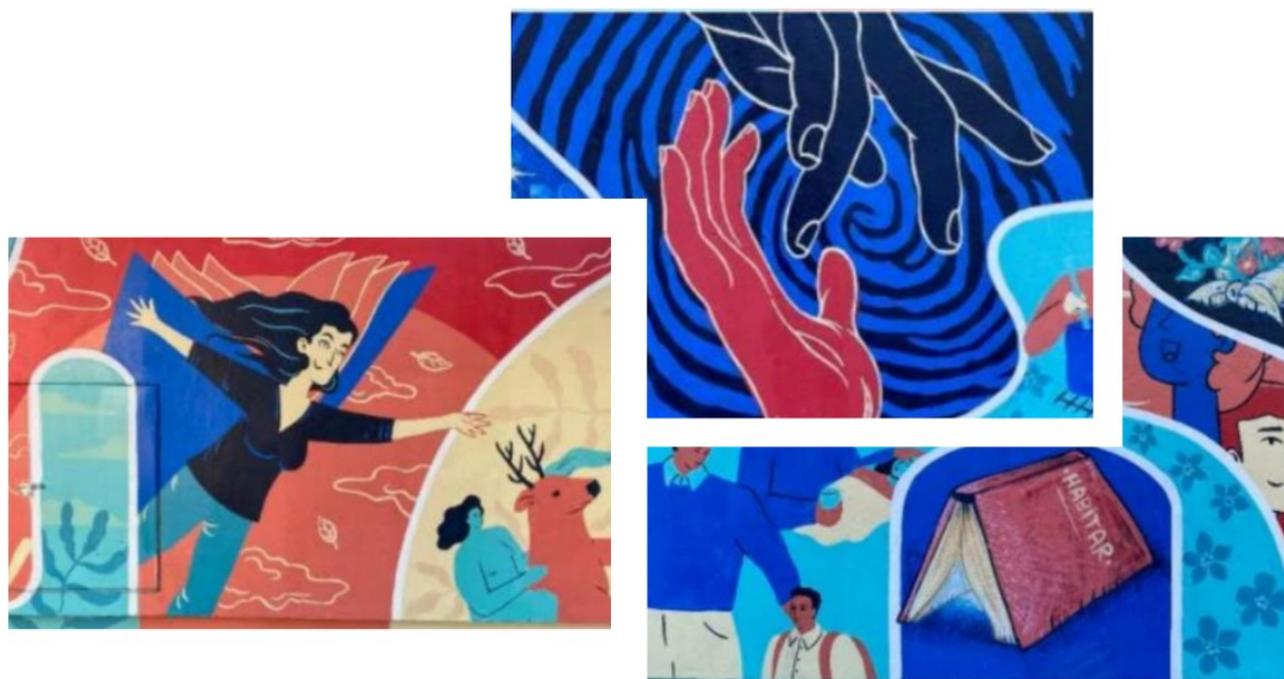


DEMOCRACIA, PRÁCTICAS ESTÉTICAS Y AUTONOMÍA DEL ARTE

Actas del II Coloquio Nacional de Arte,
Estética y Política. UNMdP, 2023.



Ignacio Giralá - Jazmín Bassil
Compiladores

Democracias, prácticas estéticas y autonomía del arte: Actas del II Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política / Ricardo Ibarlucía ... [et al.] ; Compilación de Ignacio Giralá ; Jazmín Bassil. - 1a ed - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-811-165-0

1. Estética. 2. Arte. 3. Filosofía Social. I. Ibarlucía, Ricardo II. Giralá, Ignacio, comp. III. Bassil, Jazmín, comp.

CDD 700.71

Democracia, prácticas estéticas y autonomía del arte

Actas del II Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política
“Prácticas y Discursos críticos para el fortalecimiento de la democracia”

Índice

Prólogo	pp. 5-7
Introducción	pp. 8-14
Armendariz, Vicente (UNA) Los <i>Sorías</i> en serie con la novela del dictador: interdiscursividad en el Centro de Computación.	pp. 15-23
Basil, Jazmín Nicole (UNMdP) El lugar de la protesta estético-política en la construcción de identidad en tiempos de dictadura: El Siluetazo.	pp. 24-28
Cardone, Esteban (UNMdP, UNLa, CONICET) El arte como enigma: historia de una coincidencia inesperada.	pp. 29-34
Conti, Romina (UNMdP/AAdIE-BA) <i>Dialéctica de la Ilustración</i> en el debate acerca de las dinámicas culturales.	pp. 35-42
Cordeu, Diego Lucas (UNMdP) La imagen cinematográfica de Pasolini en clave nietzscheana.	pp. 43-47
Cristobo, Matías (UNC, CONICET) Aproximación al problema de la libertad en Theodor Adorno: entre la Filosofía Moral y el Psicoanálisis.	pp. 48-55
Fernández Gómez, Sara (UdeA) Entre archivos digitales y gestos archivísticos: apuestas políticas desde la estética contemporánea.	pp. 56-64
Girala, Ignacio (UNMdP) Efectos regresivos en procesos de “artización” y “desartización”:	pp. 65-70

un diálogo entre Adorno y Sontag.

González, Nayla (UNICEN)

El impulso del deseo. Mujeres, Cine y Memoria en la Argentina democrática.

pp. 71-78

Herrero, Alejandro (UNLa, USAL CONICET)

Democracia y proscrición: Variaciones de Rodolfo Walsh y de *Operación masacre*.

pp. 79-83

Juárez, Esteban Alejandro (UNC)

Dialéctica de la Ilustración como metacrítica de la filosofía práctica.⁸⁴

pp. 84-89

Montenegro, Florencia (UNMdP)

De monstruos y monstruosidades: *Dororo* (2019) de Osamu Tezuka.

pp. 90-95

Pol Colmenares, Ana (Universidad de Salamanca)

Pelonas, rapadas y rapades: imágenes vergonzantes.

pp. 96-103

Puerta Domínguez, Simón (UdeA)

Latinoamérica, no futuro. Una aproximación desde los aportes conceptuales y de método de V. Gaviria.

pp. 104-112

Vanegas Zubiría, Carlos (UdeA)

Mirada, espectáculo y arte.

pp. 113-122

Entrevista a Ricardo Ibarlucía

Para qué necesitamos las obras maestras.

pp. 123-130

Actas de las III Jornadas de Filosofía y Ciencias Sociales y del II Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política “Prácticas y Discursos críticos para el fortalecimiento de la democracia”

Prólogo

El encuentro académico de 2023 del que hoy presentamos estas Actas tiene antecedentes precisos. En noviembre de 2012 se llevaron a cabo, también en Mar del Plata, las *I Jornadas Internacionales de Filosofía y Ciencias Sociales* organizadas entonces también por el Grupo de Investigación Problemáticas Socioculturales pero en conjunto con el Programa de Intercambio Académico Iberoamericano Sergio Cecchetto de la Facultad de Ciencias de la Salud y Trabajo Social de la UNMDP, junto con grupos de investigación mexicanos de la Universidad Autónoma Metropolitana de México D.F. y la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca. Aquella convocatoria reunió no sólo a especialistas de Argentina y México sino que tuvo eco en Brasil, Colombia, Ecuador, España, Perú y Venezuela, contando con la participación de expositores de cada uno de estos países. El eje de aquel debate “Estado, cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica”, remitía entonces a conceptos vigentes en las retóricas políticas pero de difícil comprensión en tanto que constituyen términos de semiosis multívocas, que dan lugar a múltiples relaciones y problemáticas que tuvimos ocasión de abordar interdisciplinariamente.

El segundo encuentro se desarrolló en noviembre de 2018, manteniendo aquel espíritu tendiente a la apertura de un espacio de diálogo interamericano sobre conceptos que conciernen a las realidades sociales de los países de Latinoamérica en especial y a la comunidad internacional en general. Bajo el título “De la crítica a la transformación: rebelión y resistencia a 50 años de los movimientos sociales del `68”, insistimos en la necesidad de que los abordajes reunieran aspectos teóricos propios de la filosofía y las ciencias sociales en general, pero también aquellos que emergen desde el análisis de las políticas públicas, los Derechos Humanos y, especialmente en ese caso, desde la vinculación entre el arte, la experiencia estética y la escena política. Con este objeto se sumó a la organización del encuentro el Proyecto “Alcances extra-estéticos de la experiencia del arte”, de la Facultad de Humanidades de la UNMDP, reuniendo las Jornadas con el *I Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política*. La convocatoria, que incluyó participaciones de diversos países latinoamericanos, se realizó con motivo del 50º aniversario del complejo proceso estético y político iniciado en 1968 en diversas latitudes que incluyen países como Francia, EEUU y Alemania, pero también a nuestros países latinoamericanos reuniendo, entre otras, las experiencias mexicana y la realización argentina de “Tucumán Arde”, todas ellas en el año cincuentenario de la Reforma Universitaria de 1918.

Ese recorrido previo nos llevó a la proyección del tercer encuentro, que origina la presente compilación y que nos encontró celebrando los 40 años de democracia en la Argentina, así como los 100 años de la fundación del *Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt*. En el primer caso, se trata del inicio de un período de lenta recuperación y posterior consolidación de la democracia en el que se despliegan las complejidades y el fortalecimiento político de nuestro país, así como el despliegue de nuevas posibilidades en su vínculo con los países de Latinoamérica y el mundo. Se trata de un período de fuertes diferencias entre proyectos políticos en pugna hasta nuestros días, en los que se destacan aquellos que, siguiendo la huella de las Madres de Plaza de Mayo, sostuvieron un conjunto de políticas de Memoria, Verdad y Justicia que pusieron a la Argentina en un lugar de referencia internacional. En el segundo caso, hablamos sin duda de un acontecimiento de enorme relevancia en la historia del vínculo entre Filosofía y Ciencias Sociales, especialmente a partir del desarrollo de lo que sería un aporte clave a la comprensión contemporánea del pensamiento crítico, dando lugar a las diferentes teorías críticas que constituyen el legado de aquel grupo de investigadores exiliados por el nazismo.

Como en todo acontecimiento académico de estas características, el encuentro no hubiera sido posible sin el compromiso, la colaboración y el entusiasmo de todo el equipo organizador. Nuestro agradecimiento especial a quienes compilan estas Actas y a quienes integraron ese equipo de trabajo: Tamara Sosa, Romina Rampoldi, Jazmín Bassil, Lola Barale, Cristian Bianculli, Daiana Brull, Esteban Cardone, Maximiliano Correia, Valeria Dal Molin, Martina del Río Fernandez, Sasha Garcia Duarte, Sebastián Failla, Nahir Fernández, Ignacio Giralda, Nayla González, Guillermo López Geadá, Florencia Lorenzini, Ignacio Leandro Luis, Mariano Martínez, Sol Moncla, Paloma Muñoz, Ornella Pollini, Ailen Rey, Yanina Roldan, Gabriela Rubi, Juan Diego Rovelli, Matías Saba, Leila Slovacek, Valentina Stradella, Antonella Vezzi, Alejandra Vega y Camila Vidal Ibarra.

También fue inestimable la colaboración del Comité Académico, no solamente en la consolidación de los diferentes ejes de trabajo sino durante la presencia en el encuentro de muchos y muchas de quienes lo integraron, sumando su participación en las actividades propuestas y los debates, en paneles y conferencias de nutrida concurrencia. Un agradecimiento renovado a las investigadoras e investigadores que lo integraron y que se sumaron al encuentro: Arq. Alejandro Abaca (UBA, Argentina), Dra. Nora Bustos (UNMdP, Argentina), Dr. Gabriel Cabrejas (UNMdP, Argentina), Dr. Alfredo Carballeda (UBA/UNLP, Argentina), Rossana Cassataro (Artista, docente y militante de DDHH, Mar del Plata, Argentina), Mag. María Luz Dahul (UNMdP, Argentina), Dra. Mitzi Dubois Luengo (Universidad Alberto Hurtado, Chile), Mag. Sara Fernández (Inst. de Filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia), Dra. Marcela Ferrari (UNMdP/INHUS-CONICET, Argentina), Dra. Verónica Galfione (UNC/UNL/CONICET, Argentina), Dr. Luis Ignacio García (UNC/CONICET, Argentina), Dr. Esteban Juárez (UNC, Argentina), Mag. Juan David Gómez Osorio (Inst. de Filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia), Dra. María Eugenia Hermida (UNMdP, Argentina), Dr. Ezequiel Ipar (CONICET/UBA/UNSAM, Argentina), Dr. Mariano Martínez Atencio (UNMdP, Argentina), Dr. Lucas Misseri (Universidad de Alicante, España), Dra. Inés Fernández Mouján (UNMdP/UNR, Argentina), Ana Pecoraro (Integrante de los organismos de DDHH y Coord. del Espacio "Faro de la

Memoria”, Mar del Plata, Argentina), Dr. José Manuel Romero Cuevas (Universidad de Alcalá, España), Dr. Carlos Vanegas Zubiría (Inst. de Filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia).

Para nosotras es una alegría presentar este volumen, que recoge parte de los trabajos presentados durante estas *III Jornadas Internacionales de Filosofía y Ciencias Sociales / II Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política*, desarrollados en Mar del Plata del 18 al 20 de mayo de 2023. En aquel momento, consideramos que el tema vertebrador de las reflexiones que compartimos esos días debía enfocarse en la defensa de la democracia, por ello titulamos el encuentro “Prácticas y discursos críticos para el fortalecimiento de la democracia”. Nuestro presente complejo nos indica que esas prácticas y discursos críticos siguen siendo necesarios, y que son necesarios muchos más, porque la democracia en nuestro país se muestra debilitada y en grave riesgo desde el avance de grupos políticos que desprecian el pluralismo, la inclusión y los derechos humanos. Los resultados de la última elección general a fines del año pasado, después de un largo procesos electoral, cuyo resultado se dirime en un ballottage, inauguró un gobierno nacional destructivo de todo marco de protección de la diversidad, desde políticas y discursos violentos y excluyentes y además destituyente de la institucionalidad construida en la relación entre estado, república y democracia. A 47 años de la última dictadura cívico-empresarial-militar, a 40 años ininterrumpidos de democracia, el 55,65 % de quienes votaron en nuestro país eligió un programa de gobierno que reivindica la Organización Nacional y la República conservadora que tuvo lugar entre 1880 y 1916. En ese marco, el presente resulta por lo menos incierto.

Durante los tres días que duró nuestro último encuentro, pudimos conocer y debatir análisis, perspectivas, conceptos y problemas que abordan la complejidad democrática desde miradas interdisciplinarias que incluyen las de la Filosofía, el Trabajo Social, las Ciencias Sociales en general, el Arte y las prácticas estéticas, entre muchas otras. Nos permitimos dialogar y debatir con militantes de Derechos Humanos, referentes territoriales, estudiantes, colegas y visitantes de diversas provincias argentinas y del exterior. Nos dimos el tiempo y los espacios para interpelar los lugares comunes del pensamiento, construir en conjunto nuevos interrogantes e identificar desafíos que, hoy más que nunca, necesitamos recuperar y desplegar colectivamente.

Que estas páginas que rememoran ideas y reflexiones debatidas en nuestro encuentro nos recuerden que la lucha por “un mundo donde quepan muchos mundos” no tiene final. Que su lectura encienda nuevamente la llama de nuestros esfuerzos por desplegar otros sentidos de lo común, por alcanzar democracias mejores, futuros transformados y plurales, herramientas que construyan las condiciones de un buen vivir para todos y todas. En cada paso hacia ese horizonte, volveremos a encontrarnos.

Paula Meschini y Romina Conti

Mar del Plata, 20 de mayo de 2024.

Introducción

Las presentes Actas recopilan los diversos trabajos y actividades presentados en el marco de la II edición del Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política. Dicho encuentro tuvo lugar los días 18, 19 y 20 de mayo de 2023 en la ciudad de Mar del Plata, en paralelo a la III edición de las Jornadas Internacionales de Filosofía y Ciencias Sociales, bajo el título común *Prácticas y discursos críticos para el fortalecimiento de la democracia*. En este sentido, el evento conmemoró, simultáneamente, los cuarenta años de la vuelta de la democracia en nuestro país, y los cien años de la fundación del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, y fue organizado en conjunto por el Grupo de Investigación Problemáticas Socioculturales (GIPSC-FCSyTS), el Proyecto "Las mutaciones contemporáneas de la experiencia estética" (GIPFC-FH) y la Cátedra de Estética (FH) de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

En el Coloquio se desarrollaron diversas mesas de ponencias y presentaciones. Además, se llevaron a cabo paneles de debates, presentaciones de libros y actividades como la *Ronda Sudaca*, espacio de diálogo interdisciplinar, realizados en el Espacio COVA, donde se llevarían a cabo varias de las actividades que tuvieron lugar a lo largo de las jornadas.

Se realizó, por otro lado, la presentación del libro "*Persistencia de la pregunta por el arte*", de Hernán Borisonik (Miño y Dávila, 2022). El diálogo con el autor estuvo a cargo de Nahir Fernández y Ernesto Román.

Además, tuvo lugar la presentación del libro "*Nada de lo que sucede se olvida*" de Rosana Cassataro y Mariano Morello (MeVeJu-SDDHH-BA, 2022). La misma es una obra recopilatoria que nos invita a pensar el problema de la memoria en clave estética. El diálogo con los autores, en este caso, estuvo a cargo de Tamara Sosa y Sol Monclá.

También se realizó la presentación de *¿Para qué necesitamos las obras maestras?*, libro publicado por Ricardo Ibarlucía (FCE, 2022). Mariano Martínez Atencio fue quien coordinó el diálogo en esta ocasión.

El Congreso contó con la participación de artistas y académicos quienes, para acompañar la actividad de debate de los encuentros, decidieron organizar una señalización en la esquina de la calle Funes y la avenida Colón con carteles que llevan los nombres de personas detenidas desaparecidas de la ciudad, comprometiéndose discursivamente pero, además, activamente con la lucha por la Memoria, Verdad y Justicia que se lleva a cabo en nuestro país.

Para finalizar las jornadas, Ana Longoni (CONICET/UNLP) presentó su trabajo *Imágenes reaparecidas ¿Qué nos dicen las fotos de la ESMA que Víctor Bastera arrebató al archivo del terror?*

Una presentación de archivo de la mano de las imágenes capturadas por un detenido, quien pudiera filtrar fotografías de lo que ocurría en tiempos de dictadura dentro de los centros como la ESMA, y cuál es el impacto y los efectos de poder acceder a tal registro.

Diferentes trabajos fueron puestos en diálogo en el transcurso de las jornadas, ofreciendo en cada mesa de ponencias diversos debates que involucraron una interdisciplinariedad propia de estos encuentros, haciendo de esta instancia un campo fértil de reflexiones e intercambio académico, a la vez que brindó la oportunidad de compartir entre colegas.

Vicente Armendáriz pretende, en el desarrollo de su trabajo, reconocer los aspectos formales y semánticos de la tradición de la novela del dictador, particularmente en el capítulo 59 (Centro de Computación) de la novela *Los Sorias*. Indaga en la imaginación de los modos de ejercer el poder y la violencia por parte de los militares en época de dictadura, identificando así temática y narrativamente cuáles son los elementos más propios del género que se pretende investigar. Sirviéndose de la historia de la literatura latinoamericana, enfoca de manera precisa y aguda las posibilidades del decir; aquello qué decimos y el modo en que debe interpretarse, es decir, el aparato que funciona detrás de la estructura lingüística que se juega en este tipo de contextos de represión y persecución, así como también observa de qué modo opera la centralización del poder (que se ocupa de la regulación de dichas posibilidades del decir). Sin embargo, el objetivo de este trabajo no es, únicamente, vislumbrar las continuidades que aparecen en *Los Sorias* con respecto a la novela del dictador, sino también sus rupturas; es decir, qué elementos de la obra nos permiten distinguirla o des-situarla de la lógica que funciona en este tipo de narraciones.

Jazmín Bassil presenta un trabajo que tiene como objetivo señalar de qué manera opera lo artístico (o por lo menos, lo estético) dentro de una época en la que el orden de lo político, lo social y lo cultural se veían atravesados transversalmente por políticas de violencia, represión y persecución que desencadenaron una de las consecuencias más terribles del país a lo largo del siglo XX como lo fue la última dictadura cívico-militar. Se pretende resaltar, a través del movimiento de protesta (estético-política) que fue El Siluetazo, el lugar de aquellas víctimas de la dictadura que no habían desaparecido, quienes reclamaban, con su propio cuerpo, la aparición con vida de las otras víctimas, las sin nombre y sin destino: lxs desaparecidxs. Se pregunta, además, si este tipo de prácticas, que efectivamente son estéticas (por su aficción y en parte, también, por su producción), pueden inscribirse en el terreno de la historia del arte de nuestro país. Además, recorre el modo en que una obra o manifestación de este tipo puede salirse de los circuitos tradicionales de expectación y provocar, además de una visibilización de aquello que ha sido invisibilizado, la des-automatización de quienes se hayan acostumbrado silenciosamente a este tipo de régimen autoritario y represor.

La pregunta por la particularidad de lo estético ha atravesado un sinnúmero de corrientes filosóficas cuyo contenido podría resultarnos, en principio, inconciliable. Sin embargo, la preocupación por oponer resistencia frente a la imperante razón instrumental, resulta en diversos esfuerzos por parte de los filósofos que han presenciado el predominio incesante de este tipo de racionalidad a lo largo del transcurso del siglo pasado. En línea con este panorama, Esteban

Cardone, a partir del presente trabajo, tiene por objetivo vislumbrar ciertos puntos de coincidencia entre dos corrientes del pensamiento innegablemente distanciadas, pero ambas con una motivación particular común respecto de lo estético: Martin Heidegger y Theodor Adorno consideran que el arte debe entenderse como enigma, esto es, lo oculto, lo no plausible de ser develado, y en última instancia, lo opuesto a aquello que se aprehende a través de la razón instrumental. Veremos cómo se despliegan las teorías de ambos autores, identificando puntos en común y, por supuesto, distancias que, sin embargo, enfocan su atención en la misma premisa: el arte, entendido como enigma, se opone rotundamente contra la razón moderna que ha sido ponderada incluso hasta nuestros días.

Romina Conti advierte, en sus investigaciones, la existencia de ciertos rasgos políticos comunes a toda América Latina, territorio en el que actualmente el neoliberalismo ha ido adquiriendo fuerza y cierto predominio, tanto discursivamente como en términos de ejecución práctica por parte de sus políticas. En este contexto es en el que se pretende retomar discusiones frankfurtianas que tienen que ver con el vínculo entre las dinámicas socio-políticas y el lugar de la cultura, para poder comprender su estado actual y el modo en que, aunque haya pasado casi un siglo desde los escritos de los filósofos representantes de esta escuela (Adorno y Horkheimer), podemos recuperar problemas conceptuales propios de esta generación a la luz de las investigaciones culturales estético-políticas en Latinoamérica. Retoma la discusión entre la propuesta “superadora” de *culturas híbridas* y el enfoque que recupera, en sentido problemático, tal hibridación. Estas discusiones reclaman una recuperación del concepto frankfurtiano de Industria cultural, y este trabajo intentará, además de mostrar su potencia conceptual vigente, el vínculo con lo que actualmente es llamado “industrias culturales”.

La producción cinematográfica, desde sus inicios, dio mucho qué hablar tanto a filósofos, teóricos del cine y productores de films. La propuesta de Lucas Cordeu en este escrito es resaltar los aportes teóricos que puede realizar un productor de cine, valiéndose de la idea de que aquel que crea obras de arte tendrá una manera diferente de vincularse con la misma, que quienes se dedican a su estudio meramente conceptual. Tal es así, que el foco de estas líneas está puesto sobre las consideraciones que ha formulado el conocido productor italiano Pier Paolo Pasolini acerca de los modos de realización cinematográfica, y cómo éstos se vinculan con una forma particular de creación literaria. Este análisis se realiza a la luz de dos conceptos que aparecen en la teoría estética nietzscheana, estos son, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. Estas categorías nos permitirán analizar, junto con la propuesta teórica del productor, de qué modo resulta análogo el vínculo de la creación poética y prosaica en el cine según Pasolini, y la cosmovisión griega que Nietzsche dividió a partir de los conceptos de *phronesis* e *hybris* representados en los dioses clásicos que ya hemos mencionado.

La preocupación por la constitución del sujeto contemporáneo, a la vez que el interés por el revisitado concepto de libertad, sirve de motor para continuar reflexiones de corte psicológico que son de una gran relevancia en términos históricos, morales y filosóficos. En el presente trabajo, Matias Cristobo da cuenta de cómo opera el psicoanálisis, y en especial diferentes elementos primordiales de las teorías freudianas (como el *yo*, el *ello*, el *súper-yo*) para una lectura más completa

acerca de los temas primeramente mencionados. Se hará foco, particularmente, en el concepto de la libertad como la entiende el frankfurtiano Theodor Adorno, quien analiza las teorías del psicoanálisis propuestas por Freud. Para ello, se trazará una suerte de recuperación de conceptos kantianos en los que el mismo Adorno se basa para constituir su teoría de la libertad. La idea transversal que recorre este trabajo es de qué manera podemos concebir (si es que acaso es posible) la libertad en los individuos, en el sujeto. Se entiende que la libertad colectiva (comprendida como uno de los objetivos del sujeto contemporáneo) además, no puede realizarse sin la primera instancia (particular) de la misma.

El trabajo presentado por Sara Fernández Gómez posee una carga crítica respecto de los modos de producción artística provenientes del ámbito digital, vinculados con la utilización del archivo como sustrato para tal realización. Intenta poner en evidencia que el uso del archivo y la datificación como recursos utilizados a la hora de producir arte, si es llevado a cabo digitalmente, corre ciertos riesgos. El punto central del trabajo es denotar que las prácticas artísticas digitales resultan insuficientes para dar cuenta de los problemas que Latinoamérica ha atravesado, particularmente en el siglo pasado, en el contexto de las dictaduras que se propiciaron a lo largo de todo el territorio. Este escrito nos muestra que los datos propios del archivo, sobre todo en el contexto de una Colombia atravesada por la dictadura, si son registrados digitalmente y así utilizados como medios artísticos, pierden la capacidad de develar la presencia de las víctimas y las encierra en números serializados que lejos están de representar las realidades humanas atravesadas por aquellos años.

Es casi de común acuerdo que la producción cinematográfica es capaz de operar con impetuosa resistencia contra modelos hegemónicos establecidos. Es por eso que muchas formas de lucha se concentran también en ese ámbito, ya que el arte siempre ha funcionado como campo de denuncia. En este caso, la denuncia que se pretende realizar a través de la producción cinematográfica es la de un orden autoritario, represivo y patriarcal. Específicamente el predominio de una lógica de censura, persecución y represión por parte del último gobierno de facto, que, por supuesto, también prohibía este tipo de producciones. La novedad que busca resaltar el trabajo realizado por Nayla González es el giro que da el ámbito cinematográfico argentino del siglo XX, tanto desde su producción como desde su contenido, que fuera tanto producido como protagonizado por mujeres. Entendiendo que la producción cinematográfica era territorio casi absolutamente masculino (y de orden patriarcal), aquello que se narrara reproducía, también, las lógicas imperantes de la época. Se intenta vislumbrar el carácter de doble transgresión en estas prácticas cinematográficas; un cine realizado por mujeres, con temáticas que intentaban escapar a las lógicas recurrentes y cuyo propósito estaba en habilitar un sendero transitable para futuras cineastas que quisieran realizar su aporte a través de la producción de films, a la vez de aportar un nuevo enfoque (un enfoque ciertamente feminista) a este tipo de prácticas artísticas.

Ignacio Giralda, a través de su presentación, establece un diálogo entre la noción de “desartización” de las obras de arte, tal como es conceptualizada por Adorno en *Teoría Estética* (1970), con la idea de “artización” de las fotografías según Sontag en *Sobre la fotografía* (1973). El planteo adorniano se da en el marco de un diagnóstico que sostiene la tesis del capítulo de *Dialéctica*

de la *ilustración* dedicado a la industria cultural, es decir, la idea de que existe un avance de parte de la sociedad administrada sobre la producción artística que neutraliza las cualidades estéticas y disruptivas de las obras, y que las reduce, por lo tanto, a desempeñar una función ideológica conservadora. En el caso de Sontag, el análisis se centra específicamente en fotografías, a las que, por un lado, se les reconoce un carácter estéticamente valioso, pero simultáneamente se las sustrae del ámbito del arte. Más allá de estos contrastes, existe en Sontag un paralelismo con el argumento de Adorno, al advertir una tendencia que acerca a las fotos hacia el mundo del arte (el cual es entendido, a grandes rasgos y de manera implícita, tal como lo comprende Adorno en el marco de la sociedad administrada, es decir, como mercantilizado y conservador, y carente de cualquier clase de potencialidad estética).

El trabajo presentado por Alejandro Herrero comienza haciendo un repaso de las diversas ediciones y formatos bajo los que fue pensada *Operación Masacre*, obra fundamental de Rodolfo Walsh. En este sentido, “Democracia y proscripción. Variaciones de Rodolfo Walsh y de *Operación masacre*” se detiene, por un lado, en las variaciones que fue sufriendo la obra con respecto a su tema, entre los que destacan los fusilamientos de León Suárez en la primera edición, y posteriormente otros tales como el gobierno de Frondizi, el Cordobazo, y el secuestro y ejecución de Aramburu. Por otro lado, la presentación investiga las continuidades que conectan esos temas con la biografía del propio Walsh en general, y con su actividad como escritor en particular. Estas consideraciones proponen, en un marco más amplio, una reflexión acerca de la proscripción peronista y la democracia.

El texto de Esteban Juárez se propone desarrollar la idea según la cual *Dialéctica de la Ilustración*, antes que una teoría sobre la modernidad o el iluminismo, puede ser interpretada como una metacrítica de la razón práctica. En este sentido, la obra de Adorno y Horkheimer se distanciaría del proyecto de los años treinta -cuya tarea había sido definida bajo los términos de “esclarecer la localización de la verdad de la teoría crítica en el proceso práctico de emancipación social”- al reconocer la complicidad de la propia filosofía con las prácticas de dominación. “*Dialéctica de la Ilustración* como metacrítica de la filosofía práctica” reflexiona, por lo tanto, acerca de la tensión existente entre la pura negatividad filosófica y la posible preparación para una formulación positiva de la teoría, que se deriva del desafío de conservar las promesas ilustradas de libertad sin adherir a la rigidez del modelo moderno.

Por otro lado, Florencia Montenegro propone una interpretación del animé *Dororo* -adaptación del manga homónimo- a partir de la noción de lo monstruoso. En ese sentido, la ponencia, titulada “De monstruos y monstruosidades: *Dororo* (2019) de Osamu Tezuka” se propone investigar los modos en los que el concepto de “monstruo” permite encarnar y problematizar distintos temores sociales, que en la obra seleccionada se vinculan fundamentalmente a la guerra, la injusticia y el hambre. Otro aspecto central del trabajo tiene que ver con la reflexión acerca de diferentes dimensiones de lo humano que se ponen en juego frente a tales temores, tales como la identidad de los personajes, la corporalidad y la relación con los otros. Asimismo, la cuestión del gobierno y las

relaciones de poder entre los líderes o gobernantes y el pueblo es abordada desde la perspectiva de la biopolítica de Foucault.

En “Pelonas, rapadas y rapades: imágenes vergonzantes” Ana Pol Colmenares reflexiona acerca de la práctica, llevada a cabo por mandos de la dictadura militar franquista en España, de humillar a mujeres republicanas con un *modus operandi* que se caracterizaba, entre otras formas de violencia, por rapar a aquellas militantes que eran convertidas en objeto de este procedimiento, forzarlas a realizar el saludo fascista, y tomar un registro fotográfico de la escena. Tal como observa la autora desde el inicio de su trabajo, se trata de una práctica que no ha sido estudiada con suficiente sistematicidad ni profundidad, especialmente en el caso español -dado que también ocurrió en otros países, como Francia, donde la investigación ha tenido un mayor alcance. Asimismo, se destaca que las fotografías que “culminaban” esta práctica, comenzaron a tener una difusión relativamente importante recién en los años 2000, por lo que se trata de un capítulo de la historia de la dictadura franquista sobre el que es necesario arrojar luz. En este sentido, una de las preguntas que vertebra el trabajo apunta hacia las funciones o propósitos que desempeñaron estas prácticas y fotografías, y que son comprendidas en términos de una violencia vergonzante que atenta tanto contra la identidad como contra la integridad física de las mujeres que fueron víctimas de este procedimiento.

En la ponencia titulada “Latinoamérica, no futuro. Una aproximación desde los aportes conceptuales y de método de Víctor Gaviria”, Simón Puerta Domínguez recupera la filmografía del director colombiano en la medida que en ella se manifiestan y problematizan las experiencias de precariedad y peligro a la que se ven expuestos los habitantes de una Medellín atravesada por las estructuras del narcotráfico, que se extienden tanto fuera como dentro del orden institucional. El autor despliega su argumentación a partir de la categoría de “no futuro” -presente en el título de una de las películas de Gaviria- para caracterizar esta condición de profunda dificultad de los personajes de sostener sus redes afectivas así como de proyectar la posibilidad de una realidad diferente, y observa que dicho contexto es trasladable a realidades semejantes en otras latitudes de América Latina. Otra categoría central de la ponencia es la de “cine de rescate”, que se plantea en analogía con la perspectiva de la “antropología de rescate”, cuyo propósito es el de registrar y salvar el patrimonio que el “progreso” urbano amenaza con reducir a escombros. En este sentido, se destaca, además, el trabajo con “actores naturales” y las narraciones complejas, que se alejan de maniqueísmos o simplificaciones apresuradas.

El trabajo presentado por Carlos Vanegas Zubiría, “Mirada, espectáculo y arte”, ofrece una reflexión profunda acerca del rol que las obras y el mundo del arte pueden desempeñar en relación con la construcción y el fortalecimiento de la dimensión intersubjetiva, en tanto habilitan instancias de reconocimiento, participación y representación política, así como desafiar las percepciones establecidas socialmente. En este sentido, se enfatiza el carácter exhibitivo o espectacular no sólo del arte, sino de las sociedades modernas y contemporáneas en general. Por tal motivo, se presta una especial atención a la diversidad de los medios de producción artística, al rol de la crítica en la valoración del arte y a la integración simbólica del espacio político mediante el arte.

Además de los trabajos expuestos en las mesas de ponencias, se realizaron presentaciones de libros, que darían lugar a entrevistas y conversaciones con los autores para aproximarnos a los temas de sus recientes publicaciones.

En ese sentido, y en el marco de la presentación de su libro más reciente, *Para qué necesitamos las obras maestras. Escritos sobre filosofía y arte*, su autor, Ricardo Ibarlucea, mantuvo un intercambio con Mariano Martínez. El diálogo fue enriquecedor, ya que permitió desarrollar las principales tesis y reflexiones presentes en el texto, comenzando por la caracterización de la categoría misma de “obra maestra”. Al respecto, el autor señala que no se trata de pensar esa cuestión en la medida que permite justificar una tradición o canon, sino por la operatividad de dicho concepto, ya que permite pensar el vínculo entre determinadas conductas estéticas, tanto de producción como de recepción, la esfera de las representaciones artísticas, y la dimensión histórica de la praxis vital. Posteriormente, el intercambio se detiene en el caso de las vanguardias y el modo en el que esos movimientos desafiaron los límites dentro de los cuales se había pensado tradicionalmente tanto el quehacer artístico como su recepción; y en cómo esto dio lugar al surgimiento de teorías del arte tales como el institucionalismo. El autor discute el alcance de esta última teoría y enfatiza el rol determinante que cumple el público con respecto a la obra, en tanto espectador activo. Luego se toca el tema del rol que lo político juega en las obras, respecto del cual el autor destaca el carácter mediado de la relación entre dicha esfera y el arte.

Las reflexiones y problematizaciones desplegadas en los distintos trabajos que forman parte de la presente compilación son una invitación a que continuemos preguntándonos por los modos particulares en los que las prácticas artísticas y estéticas modulan nuestra percepción del espacio y el tiempo así como la manera bajo la que asumimos nuestras identidades o nos vinculamos con la corporalidad, la vida en comunidad o la memoria. Los tipos de experiencias y de discursos que dichas prácticas posibilitan se presentan como condiciones necesarias para sostener y fortalecer formas de relacionarnos auténticamente transformadoras y democráticas.

Jazmín Bassil e Ignacio Giralda

11 de junio de 2024

Los Sorias en serie con la novela del dictador: interdiscursividad en el Centro de Computación

Vicente Armendáriz

Universidad Nacional de las Artes

E-mail: vicentear42@gmail.com

El presente trabajo se inscribe en una investigación en curso cuyo propósito consiste en observar las continuidades y rupturas entre *Los Sorias* [1998] (2013), de Alberto Laiseca, y la serie literaria de la novela del dictador en Latinoamérica. En esta oportunidad, se examinan las variaciones de registro en el capítulo 59 (“Centro de computación”) de *Los Sorias*. Se parte de la hipótesis de que la interdiscursividad es un rasgo constitutivo del género de la novela del dictador, y de que el uso particular de estos mecanismos (hipertextuales y heteroglósicos) en el texto de Laiseca caracterizan la especificidad de su configuración retórica y enunciativa, caracterización que pone en tensión las fronteras tipificadas del género en cuestión y de *Los Sorias* en particular.

Si bien *Los Sorias* fue publicada en 1998, terminó de escribirse en 1982 (Laiseca, 2013: 7). Eso significa que circuló de manera inédita y clandestina durante 16 años. Está claro que los motivos de esta crasa dilación pueden ser varios; sin embargo, y a favor de la exposición, se prefiere adjudicar a su proteica, heteróclita, polimorfa y compleja composición la razón de este desplazamiento. En todo caso, lo que se quiere asentar aquí es que *Los Sorias* excede, y por mucho, lo que la crítica ha delimitado como las regularidades de la novela del dictador. No obstante, se sostiene que la perspectiva de la novela del dictador permite iluminar ciertas zonas de la novela y el modo en que narra o imagina los regímenes militares.

Así, en el marco de la beca EVC-CIN 2021-2022 y del proyecto acreditado en el que se inserta, denominado “Géneros y espacio en la literatura Americana (1972-1998), se llevó a cabo la lectura de *El señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, *El gran Burundú-Burundá ha muerto* (1952), de

Jorge Zalamea, *El gran solitario del palacio* (1971), de René Avilés Fabila, *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, *Oficio de Difuntos* (1976), de Arturo Uslar Pietri, *General a caballo* [1977] (1980), de Lisandro Otero, *La novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez, *El farmer* (1996), de Andrés Rivera, *Los Sorias* (1998), de Alberto Laiseca y de *La fiesta del Chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa –en conjunto con la bibliografía teórico-crítica correspondiente–.

Una vez finalizada la lectura, se intentó establecer una serie de rasgos comunes en el corpus. Si bien las variables y continuidades de un cuerpo textual vasto como el mencionado requiere necesariamente de un detenimiento pormenorizado y de los comentarios correspondientes a cada caso y período, se entiende que la presentación de un breve punteo con características afines facilita la ubicación en el debate y en la investigación comprendida. Como rasgos específicos del género, se han señalado una mayor o menor distancia para con un discurso histórico (N. Jitrik, 1995) y, por consiguiente, una mayor o menor ficcionalización de los personajes históricos (T. Halperín Donghi, 1987), la preponderancia actancial o estructural de la figura del dictador (G. Martin, 1978), una distintiva presencia de la heteroglosia y la *experimentación* lingüística y estructural (S. Menton, 1993), una mayor o menor hibridación genérica (A. Rama, 1976) y la tematización de la relación entre palabra –posibilidad de decir– y poder, así como el vínculo posible entre autor y dictador (R. González Echevarría, 1985). Desde la perspectiva de la investigación, al tratarse de semejanzas narratológicas, estructurales y procedimentales entre *Los Sorias* y el resto del corpus puede hablarse, además, de: a) la caracterización de la figura del dictador según parámetros relativos al exceso; b) la estructuración actancial jerárquica que tiene al dictador como centro; c) la recurrencia del «escriba», compilador o escritor del régimen, encarnado en ocasiones por el propio dictador, y d) la determinación del Estado y el dictador en la configuración de la verosimilitud de los textos.

Ahora bien, más allá de las precisiones que ha propuesto la crítica en relación al género en particular o a otros asociados, como puede ser la novela histórica y la nueva novela histórica latinoamericana, y más allá de la descripción taxativa y de especie que se procuró realizar, lo que verdaderamente interesa aquí no es tanto la adscripción efectiva de *Los Sorias* en una serie que, como se ha dicho, no logra dar cuenta de la multiplicidad de formas y configuraciones que propone la novela, sino cómo la novela responde ante el estímulo de ciertas categorías relativas –para el presente análisis– a la serie de la novela del dictador.

De esta manera, el relevo del corpus y de la bibliografía teórico-crítica propuesta incluyó en parte una labor de revisión de exponentes conocidos del género como Ángel Rama (1976) y Gerald Martin (1978). A partir de estos autores y de la bibliografía señalada se trabajó con una caracterización operativa de la novela del dictador. Dentro de esta caracterización, se consideró como un rasgo relevante del género el tratamiento de la figura del dictador ya no sólo desde una perspectiva biografista o psicologista, como podría ser el caso de *La máscara heroica* (1923), sino desde un punto de vista que incluía también factores históricos, sociales y económicos. De esta manera, se entendió al dictador no como un personaje, sino como una función, y en este sentido, distanciada del ámbito biográfico y referencial. En tanto función, el dictador fue caracterizado en dos grandes dimensiones:

una figural o retórica y una temática. A nivel retórico, se consideró que el dictador funcionaba como «caja de resonancias» (Rama, 1976: 370), es decir, sinécdoquicamente, en tanto representación del conjunto de lo social. A nivel temático, se observó la potestad absoluta que el dictador detentaba sobre el conjunto de lo social, tanto en lo público como en lo privado, y una confusión de estas esferas en la figura misma del dictador. En otras palabras, se notó la recurrencia de un borramiento de las fronteras entre la «persona» del dictador y el Estado. Por último, esta caracterización operativa recuperó la noción de *hecho central* (Gerald Martin, 1978: CIX-CXII), que permitió entender a la novela de dictador ya no de manera lineal, reglada por un protagonista central, sino de modo *radial*: como una circunferencia cuyo centro era la figura del dictador. A nivel temático, la noción de hecho central habilitó la lectura de la novela de dictador como un cuerpo de temas entrelazados alrededor de la figura del dictador y en parte ocupados por la problemática del poder concentrado. A nivel retórico, esto supuso que los episodios de las novelas, relacionados entre sí, producían a su vez reenvíos al centro de gravitación causal que era el dictador. En consecuencia, la figura del dictador, en tanto función, condicionaba las alternativas de acción y espacio e implicaba que las líneas argumentales de la novela comenzaran o terminaran en él (Subercaseaux, 1980: 328). En otros términos, la figura del dictador – como función– determina la estructura actancial y caracteriológica de los textos; según su posición respecto al centro, se determinan distintas jerarquías en cuyo epicentro se coloca el dictador, en las contigüidades los funcionarios del aparato estatal y represor, los privanzas y adláteres, los civiles que apoyan al régimen por decisión, coerción o miedo, y luego, en los márgenes, la gradación de las disidencias, ya sean aquellas no declaradas públicamente o en franca oposición.

1. Plurilingüismo y polifonía

No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural. (M. Bajtín, [1975] 1989: 88-89).

Según Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela* [1975] (1989), cada enunciado concreto cuenta con una expresión híbrida: refiere tanto al sistema unificado de una lengua así como a las múltiples estratificaciones de las que puede ser objeto un enunciado particular.

Ese sistema unificado de la lengua o lenguaje único común, que Bajtín identifica con unidades de mínima comprensión y que asocia con un sistema de normas, actúa justamente por imposición: su orden es *ptolemaico* (105), es decir, autoritario y unívoco, pues tiende a restringir el contenido de un enunciado particular en pos de esa unidad mínima de comprensión.

A estas fuerzas de centralización y tipificación de los discursos orales y escritos, Bajtín opone la dimensión plurilingüe del lenguaje. Para establecer su aspecto inherentemente interdiscursivo, Bajtín

habla de la estratificación interna de una lengua nacional, es decir, la especificidad de toda práctica discursiva relativa a un momento histórico y a la esfera de una actividad específica. Según Bajtín, de este modo, “Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social” (110).

Esta estratificación –continúa– es la premisa necesaria para el género novelesco: “La novela –aduce– es la diversidad, artísticamente organizada, del lenguaje” (81). Por un lado, esta diversidad se manifiesta en la interacción de diferentes géneros discursivos en un mismo texto: tales son las unidades compositivas fundamentales de la novela (81); por otro lado, dentro de cada enunciado concreto se produce la dialogización interna de la palabra, es decir, la incorporación de la palabra ajena en el contexto de la novela. Finalmente, es necesario señalar que para este análisis, la estratificación o el aspecto plurilingüístico del lenguaje se manifiesta textualmente a través del discurso de narradores y actantes (focalizados y/o vocalizadores).

En *Problemas de la poética de Dostoievski* [1979] (2005), Bajtín señala que la esencia de la novela polifónica radica en la consecución absoluta del punto de vista del mundo o *weltanschauung* de los héroes de una cronotopía dada (M. Bajtín, [1979] 2005: 40-41). En otras palabras, Bajtín mantiene que una novela de composición *pluriestilística*, como *Bouvard et Pecúchet* (1881), de Gustav Flaubert, puede ser de carácter monológica, en tanto toda conciencia y todo acontecimiento obedece en verdad a una conciencia unívoca, así como a una dimensión única de los acontecimientos (28).

De este modo, el concepto de *polifonía* desarrollado por Bajtín permite reparar a nivel narratológico y actancial: es decir, distinguir los puntos de vista del mundo que configuran la cronotopía en general, la diégesis en particular, en conjunto con las focalizaciones que inauguran textualmente, en un nivel procedimental estricto, estos puntos de vista.

De este modo, puede establecerse que cada enunciado es plurilingüe, es decir, que toda palabra puede ser recuperada desde un género o un contexto y que cada punto de vista del mundo es heterogéneo en su formación verbal. Y que, por otro lado, la novela, en tanto género polifónico y plurilingüe privilegiado, destaca esa propiedad del lenguaje (tal como, por ejemplo, las figuras exhiben el carácter figurado de la lengua¹). En otras palabras, la novela destaca la composición de un punto de vista sobre el mundo o *weltanschauung* y señala su carácter heterogéneo. Finalmente, este análisis propone que, si bien este carácter heterogéneo es propio de la novela, es asimismo distintivo de la novela del dictador, dado que en la configuración cronotópica de la figura del dictador y su régimen se encuentran tematizadas las posibilidades del poder decir. Según el parecer de este trabajo, es a raíz de ese rasgo temático y estructural particular que pueden presentarse en un texto tipificaciones verbales –entendidas como índice de la normalización del lenguaje– asociadas a la distancia de los actantes y narradores respecto a la figura del dictador o a un régimen dado. A esto puede añadirse, antes de ir al corpus, las reflexiones de Julia Kristeva en torno a sátira menipea y lo épico, según

¹ Las figuras no serían otra cosa que el lenguaje percibido como tal: en otros términos, un empleo del lenguaje en el cual éste deja en cierto modo de cumplir su función de significación (es decir, remitir a algo ausente) para adquirir una existencia opaca”. (Todorov, Tzvetan & Ducrot, Oswald, *Diccionario Enciclopédico de Las Ciencias Del Lenguaje*, Buenos Aires: Siglo veintiuno argentina editores, 1974).

figuran en *Semióticas I* (1969), y así como han sido recuperadas de la tesis Los Sorias, de Alberto Laiseca: *una poética del delirio* (2011), de Hernán Bergara. La menipea, entonces, encarnaría aquello que se necesita alejar de los discursos dominantes fundamentalmente a causa de su poder ambivalente (Kristeva, 1969: 223), es decir, por su potencial disposición a combinar lo alto y lo bajo (216), lo cómico y lo trágico, lo apolíneo y lo dionisiaco; en otras palabras, buscaría combinar lo suyo con lo de todos en una serie de falsas oposiciones excluyentes, ilusorias e instrumentales, puesto que la menipea no estaría meramente contra lo alto sino fundamentalmente a favor de la hibridación de estas variables, en lo que se entiende como la democratización de esas fronteras: “El dialoguismo de sus palabras es la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley)” (215-216). De esta manera, la sátira menipea destruiría la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalaría que ha perdido su totalidad. A la sátira menipea, a este régimen o desplazamiento híbrido y falsamente polarizante, se le opondrá lo épico en dos versiones: en tanto que “idealismo y... metafísica religiosa” (216) y, formalmente, en tanto que unidad y conformidad con la identidad y las causas, así como con la totalidad (2015). En otras palabras, y a efectos de esta exposición, se opondrá este par para que funcione como un dispositivo óptico: para que pueda iluminar aquellas zonas signadas por la hibridación, la acumulación, la disparidad estilística y representacional y lo –aparentemente– democrático –en el sentido del alcance o rango de las formas capaces de convocarse e intervenir sin estipular una jerarquía entendida a nivel genérico y narratológico– o, en cambio, por la representación o narración lineal, monológica, policial, pétrea, es decir, aquella marcada por el seguimiento de un programa formal y estético único, unívoco e integral.

Por estas razones, a continuación se analizarán las variaciones de registro en distintos actantes y narradores para establecer el grado de tipificación de los distintos discursos y caracterizar con mayor especificidad la propuesta enunciativa y la configuración retórica de *Los Sorias*.

2. En el Centro de Computación

A grandes rasgos, el argumento de *Los Sorias* vira en torno a la caracterización y los conflictos entre varios estados e instituciones con sus respectivos territorios y gobernantes. Dicho esto, es necesario considerar que se trata de una novela de más de 1300 páginas divididas en 166 capítulos, y que muchos de estos capítulos no tratan, por lo menos de un modo pragmático-argumental estricto, los conflictos mencionados.

De todos los capítulos que componen *Los Sorias*, se ha seleccionado para su análisis el número 59, titulado “Centro de Computación”. Asimismo, se ha hecho un recorte y se ha optado por privilegiar la escena de apertura –las siete primeras páginas de un total de cuarenta–, es decir, la interpretación de la “Misa de Réquiem (K626)” de Wolfgang Amadeus Mozart *Iseka*. Antes de presentar las muestras y examinar las variaciones de registro –esto es, a nivel del enunciado–, es necesario puntualizar

ciertos aspectos narrativos del espacio y del acontecimiento respectivamente y establecer su composición heterogénea.

Por un lado, el “Centro de Computación” corresponde en verdad a un “centro de computación de torturas”, es decir, a un espacio específico para el tormento por parte del estado. Como tal, su locación es secreta y su acceso limitado: únicamente los altos jerarcas del “Estado Tecnócrata” pueden ingresar: la policía secreta del estado, los torturadores y el Jefe de Estado mismo. De este modo, se sostiene que los elementos descritos presentan motivos propios de la novela del dictador: los sucesos se desarrollan de acuerdo al desplazamiento de la figura del “Monitor” (el Jefe de Estado Tecnócrata), se tematiza la dimensión del poder-decir y se representa un tipo de violencia política específica desde el punto de vista del agente².

Por otra parte –ya dentro del “Centro de Computación”, el Jefe de Estado asiste a una puesta en escena de la “Misa de Réquiem (K626)” de Wolfgang Amadeus Mozart *Iseka*. Vale destacar los siguientes detalles: 1) el escenario resulta “un anfiteatro construido íntegramente de bronce”, de diseño griego (A. Laiseca, 2013: 380); 2) el libreto –el texto repuesto de la obra de Mozart–: los pasajes presentes se reponen literalmente y se encuentran combinados con textos rituales tipo de las misas católicas tridentinas; asimismo, los “significados” y las “claves” (379) de ambos textos –la pieza y la liturgia, fundidas en una única puesta– están ausentes, además de que, en la cronotopía, no hay intérpretes de latín; 3) el director de la “orquesta estable del Estado Tecnócrata” se trata de un “chino wagneriano que [...] dirigía con el caño de una picana eléctrica”, “...ataviado con un roto levitón oscuro [...] una espada oxidada colgando del cinto” y “con el negro sombrero de copa de Barón Samedi...” (379; 4) los músicos en cuestión son torturadores y verdugos, mientras que los “instrumentos” son presos *políticos*.

Estos elementos se destacan por sobre otros por las siguientes razones: 1) en primer lugar, por el tratamiento de un personaje relativo a la serie histórica, reproducido y transformado por el texto de Laiseca mediante una nominación, y como tal, como parte de una *estirpe*, de una nación y de un orden, de una idiosincrasia y de un mismo *weltanschauung*. De acuerdo a esto, podría sugerirse la dilución de *una* individualidad –si la democratización ha de pensarse necesariamente en términos numéricos– o, al menos, su institucionalización: el nombre *familiar* connota un *formar parte*, una pertenencia a un conjunto, sujeta, se entiende, a las gradaciones de jerarquías antes mencionadas. Asimismo, y a modo de comentario, vale recalcar que la palabra “Mozart” funciona, en el marco de la cronotopía, como adjetivo para indicar la *genialidad* de alguien, la adecuación de su idiosincrasia al *ethos* de la nación; 2) a partir de la ausencia de las “claves” (es decir, aquel modo particular de ver el mundo –como puede ser la religión o cualquier sistema de creencias–) para interpretar la “Misa de Réquiem” y del carácter híbrido, multirreferencial del director –ubicado, en la diégesis, en un anfiteatro

² Puede añadirse que el capítulo demuestra una preponderancia por la figura del dictador y su régimen en tanto que, actancialmente, los jerarcas pueden recorrer el espacio, acceder al conocimiento y decidir qué puede decirse y qué no (es decir, aquellos personajes que en la cronotopía se encuentran asociados o encarnan al Estado y la figuración de un poder político). Por otro lado, cabe señalar que las víctimas pueden describirse como “presos políticos”: en otras palabras, se los secuestra y tortura por su idiosincrasia e ideología, por contraponerse al *ethos* de la nación tecnócrata.

griego y manifestado textualmente durante la parodia de dos géneros discursivo complejos, asociados a rituales *oficiales* y de carácter *serio*³, puede señalarse que lo que hay aquí no es la contraposición constructiva, democrática, configurada en base a desplazamientos o bien *en* la transgresión de las fronteras, de lo tipificado y estandarizado, sino la pérdida de contextos, la imposibilidad de la remisión a un sistema de prácticas y creencias. Tanto los textos de las misas tridentinas como el responso, tanto la lengua muerta como la condensada variedad que acusa el director, es decir, todas estas prácticas no recuperan su gesto original, sus situaciones comunicativas, el ámbito propio de sus formaciones discursivas, sino que, deslavadas, únicamente significan a partir y a través de la cosmovisión monológica del estado totalitario: en este caso, únicamente significan –y representan– sólo la violencia, son un conducto para la violencia política ejercida por el régimen.

Finalmente, puede decirse que a nivel enunciativo sucede algo semejante. Mientras que, a nivel del enunciado, se encontrará una nutricia plurivocidad, una comunión proteica de registros, a nivel de la enunciación se detectará una homologación de los puntos de vistas y del hecho de decir al sistema de creencias o a la cosmovisión tecnócrata. A continuación, entonces, se ofrecen una serie de pasajes con tal de señalar esta interdiscursividad y su carácter estandarizado, asociada a la tipificación de fórmulas y procedimientos en boca de diversos personajes (actantes, narradores y metanarradores).

A) Narrador heterodiegético, extradiegético:

“...*el instrumental era pulsado con plumas en los **sobacos** [...] para que [...] impresionara en forma asaz y extraña al oyente: como una compleja composición de koto...”*

“...a quienes les fueron retorcidas las **pirámides superiores...**” (381)

“...*fuéronles* reestructurados los **huevélicos...**” (384);

“...a las setenta **minas** les cortaron la **pirámide inferior...**” (384)

B) Narrador homodiegético, extradiegético (El crítico “Sebastián Efraín Delgado”).

“...a quien *se le pulsa* el **sobaco delicadamente** –tal un laúd– [...] **Sólo un toque**” (385);

“*Previa oclusión mecánica con **corchitos** [...] una **poca de voltios** en las **frutillas** de las **tetálidas***” (385);

[...] luego, con una tijera, se le recorta una **pirámide pechuguitebaida**”. (385)

C) Metanarrador 1, homodiegético, extradiegético.

“Azorín, me parece. (Nota al pie del crítico Efraín Delgado)”⁴ (385);

“Luego de abrir al máximo la boca del *paciente...*” (385)

D) Metanarrador 2, heterodiegético, extradiegético.

³ Para mayor profundización de la apropiación de los rituales, festividades y de prácticas discursivas específicas relacionadas con modos de hacer, me remito a Bajtin, Mijail, “Introducción: el planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, [1987], 2003, pp. 14-16.

⁴ “...sellado está el mesón a piedra y lodo” [sic] (385). Relativo al narrador B). Se trata del poema “Castilla”, de Manuel Machado, y no del poeta español José Martínez Ruíz, conocido como Azorín. Vale señalar que el original reza “...cerrado está el mesón...” (Véase Machado, Manuel, “Castilla”, en *Alma*, París: Garnier Hermanos, 1900).

“*La Divina Comedia*, Dante Alighieri. (Traducción del conde de Chester. No recuerdo el texto exacto.)”⁵ [sic] (396)

Las *itálicas* marcan los distintos tipos de registros: técnicos, arcaicos o con un marcado registro oral; el resaltado en negrita marca coincidencias léxicas entre los distintos narradores y procedimientos de base morfológica y nominal; los subrayados señalan coincidencias entre procedimientos particulares, en este caso *símiles*; finalmente, los pasajes relativos a “C)” y “D)” señalan una transgresión del manejo habitual de fuentes, así como un *error* –en su sentido estricto, convencional– en la citación.

Aunque, por motivos de espacio, no pueda precisarse la especificidad de cada narrador, los fragmentos presentes permiten formular dos observaciones: por un lado, a nivel pragmático-argumental, la normalización de un tipo de discurso, indiferentemente de la especificidad del narrador. Aquí se denomina a esta normalización como tipificación. Por otro lado, la naturaleza de los enunciados, aunque tipificados, registran una marcado plurilingüismo –una explicitación de la estratificación de la lengua en un enunciado dado–, en ocasiones en el mismo sintagma.

3. Conclusión

Las categorías de plurilingüismo y polifonía permiten identificar en las variaciones de registro de *Los Sorias* los modos en que la novela se permite imaginar y configurar un tipo de poder y un tipo de violencia específicos. Asimismo, permite establecer continuidades para con la serie de la novela del dictador en tanto tematiza la relación del poder con la posibilidad de decir, a la vez que señalar una ruptura en lo que podría identificarse como la relación habitual de un género con el discurso histórico. Las tipificaciones del registro y la homologación enunciativa de los vocalizadores, en conjunto con la multirreferencialidad de los elementos de la cronotopía, permiten detectar o rastrear una singular imaginación en la serie literaria de los regímenes militares y de la violencia ejercida por estos, en tanto pareciera señalar la necesidad de recuperar los particulares contextos de enunciación para pensar, en efecto, una distribución del poder decir, puesto que, por sí solos, los objetos, fenómenos, prácticas o sistemas de creencias, puestos a nivel del enunciado, no garantizan la conmoción de una dinámica o un programa monológicos, si son recabados e interpretados por un aparato historiográfico unívoco y policial.

Finalmente, vale mencionar que la pretensión de este trabajo, en última instancia, es la de contribuir al debate acerca de una obra mucho más vasta y compleja que lo que este análisis ha podido ilustrar con la menuda observación de su composición enunciativa y retórica.

⁵ El presente análisis ha determinado que se trata de la traducción del Conde de Cheste, publicada en 1879.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail [1987] (2003). "Introducción: el planteamiento del problema", en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 14-16.
- _____ [1979] (2005). "La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica", en *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ [1975] (1989). *Teoría y Estética de la novela*, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
- Bergara, Hernán (2011). Los Sorias, de Alberto Laiseca: *una poética del delirio*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan (1974). *Diccionario Enciclopédico de Las Ciencias Del Lenguaje*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., [1962] 1989.
- Halperin Donghi, Tulio (1987). "En el trasfondo de la novela de dictadores: la dictadura hispanoamericana como problema histórico" en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, pp. 17-39.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Kristeva, Julia (1969). *Semiótica I*, Madrid: Espiral.
- Laiseca, Alberto [1998] (2013). *Los Sorias*, Buenos Aires: Simurg.
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Panofsky, Erwin (2002). "Introducción", en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, pp. 16-17.
- Rama, Ángel (1976). *Los dictadores Latinoamericanos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, Adriana (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*, México D. F: Universidad Nacional Autónoma de México.

El lugar de la protesta estético-política en la construcción de identidad en tiempos de dictadura: El Siluetazo

Jazmín Nicole Bassil

Universidad Nacional de Mar del Plata

E-mail: adafyaz@gmail.com

La configuración de la identidad supone diversas problemáticas que varían según el contexto histórico, político y social, y en cuánto a esta cuestión, el arte cumple un rol fundamental a la hora de constituir un sujeto colectivo. Ahora bien, ¿qué ocurre con la configuración de la identidad de una sociedad en un país que atraviesa las políticas de un gobierno de facto como fue el caso de la Argentina en los años 1976-1982?

En el presente trabajo, nos proponemos abordar la cuestión de cómo se construye la identidad (colectiva) de los desaparecidos en la última dictadura cívico-militar que atravesó la Argentina. La coerción ejercida por parte de las autoridades de esta época no ha pasado por alto las manifestaciones artísticas en busca de un espacio de equidad y justicia que se desprendía de los circuitos convencionales del arte. Sin embargo, se han podido realizar diversas manifestaciones que si bien, podemos encuadrar dentro del ámbito artístico, representan un modo concreto de protesta política contra el orden imperante. Este trabajo pretende destacar el lugar de aquel movimiento estético-político conocido como “El siluetazo”, recordando que su propósito radicaba en, justamente, evocar la presencia de aquellos desaparecidos a partir de recrear siluetas, cuya vacuidad daba cuenta de la ausencia que dejaban aquellos que desaparecían. Por otro lado, se discutirá si dicho movimiento puede (o debe) ser considerado como parte de la historia del arte de nuestro país. Además, se busca resaltar la importancia de significar la ausencia o la negación como modo de des-automatización o des-acostumbramiento de aquellas prácticas coercitivas que dominaban el escenario de la Argentina en tiempos del último gobierno de facto.

1. El Siluetazo

El Siluetazo constituyó un movimiento de protesta, que consistía en realizar siluetas del tamaño de un ser humano (tanto de hombres, mujeres, niños e incluso bebés), utilizando la misma corporalidad de aquellos manifestantes, quienes se ofrecían para trazar el dibujo en láminas, las cuales, luego serían colgadas en paredes y muros, “como forma de representar la presencia de la ausencia de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar” (Longoni/Bruzzone, 2008: p. 7). Podemos ubicar el nacimiento de esta práctica el día del estudiante, 21 de septiembre del año 1983, que, sin embargo, se replicaría en varias oportunidades, debido al impacto social que provocó y el modo en que se interpelaba la visión de aquellos que presenciaban la protesta. Destaca por ser un movimiento multitudinario que recupera las preocupaciones sociales más urgentes que tenían los argentinos de aquella época, haciendo uso del arte como herramienta a través de la cual podían expresar con contundencia la emergencia de una nueva identidad: la identidad de los desaparecidos. El hecho de desaparecer no es simplemente el operativo en acción de aquel poder dominante que busca silenciar toda voz disidente, sino que implica la pérdida del rastro. Tal es así, que al no poder determinar cuál sería el destino de aquellos que desaparecían, una de las consignas primordiales de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo era “Aparición con vida”. La propuesta del Siluetazo llega a manos de Madres y Abuelas por parte de sus tres fundadores (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) para consignar las reformulaciones pertinentes y definir de qué modo se iban a realizar estos “hechos gráficos” al momento de la manifestación. Para resaltar el hecho de que una de las consignas fundamentales de Madres y Abuelas era “Aparición con vida”, parece pertinente recordar que deliberadamente se define que las siluetas no formen parte del pavimento, ya que de ese modo representarían el lugar de la escena de un crimen. Por esto, se decide pegar las láminas erguidas en murales, paredes o árboles, evocando su ausencia, pero con cierta esperanza de retorno. Otra de las consignas –que luego no se cumpliría-, fue mantener las siluetas en el anonimato. La idea original consistía en realizar 30.000 siluetas para representar a cada una de las personas desaparecidas, destacando el hecho de que esos 30.000 no son una cifra cuantificable si no que son 30.000 vidas de seres humanos. Esta idea rápidamente pierde lugar dada la imposibilidad material con la que se topaban los realizadores (la demanda de personas, tiempo, costo y lugar de exhibición que implicaba una práctica de tales dimensiones la volvía prácticamente imposible). Se consignó entonces, un número reducido (pero aun así considerable) de siluetas que, además, debían ser todas iguales. Encarar la identidad individual en cada silueta –que también formaba parte del proyecto inicial-, representaba varios inconvenientes, y no sólo por el número desopilante que se debían representar, sino también porque las listas de desaparecidos estaban incompletas, con lo cual se abandona la idea de la personalización de las mismas. Sin embargo, como hemos dicho, esta consigna fue superada por la misma realización de la práctica, ya que en las marchas donde por fin hubieran participado tanto los promotores de la idea, como artistas y manifestantes en la producción de estas figuras humanas, cada persona dejaría sentado el nombre de algún desaparecido cercano, ya sea familiar o amigo, para devolverle, al menos simbólicamente, la corporalidad que por la fuerza les han arrebatado. En parte, fue un modo de exclamar que aquellos 30.000 “aún siguen entre nosotros”. La homogeneidad de las siluetas también representaba una práctica poco realista, y no sólo por el carácter personal e íntimo

que expresarían cada uno de los participantes de su producción. Otra de las reformulaciones que sostuvieron Madres y Abuelas, fue la de figurar siluetas de mujeres embarazadas, niños y bebés, que constituían parte de los desaparecidos. Así, uno de los propulsores de la idea se pondría como modelo con un almohadón en el estómago para poder realizar la silueta de la mujer embarazada, así como también la hija de otro realizador serviría como modelo para el cuerpo de los niños, mientras que los bebés los dibujaban a mano alzada.

El Siluetazo fue un movimiento contundente, que atravesaba incluso a aquellos que no quisieran darse por aludidos de la siniestra realidad que atravesaba el país. Evocaba, desde su silencio y desde la incomodidad que provocaba (ya que, una vez terminada la manifestación, las siluetas seguirían colgadas hasta que las fuerzas policiales las desmantelarán) aquello que no se nombraba pero que todos conocían: los militares hacían desaparecer forzosamente a personas que podían ser padres, madres, hijos, compañeros, amigos, vecinos, sin dejar huella alguna, y con la tácita exigencia de que nadie se atreviese a reclamar. Se enfrenta, de este modo, a quienes desde el poder autoproclamado, ejercen semejante violencia que goza de una alevosa impunidad. El Siluetazo constituyó un modo de enfrentar este poder. Un grito sordo que exclamaba la aparición con vida de los desaparecidos. Una protesta genuina que pone al arte a su disposición; porque el hecho tal vez no deba ser recordado como una producción artística, pero sí debemos reconocer que utiliza modos artísticos para expresar la síntesis de su pedido. No hay diálogo que sirva de mediador entre las siluetas y quien debe recibir el mensaje; las siluetas hablan por sí mismas, dado que evocan a las víctimas de aquellos que deben recibir el mensaje.

2. El Siluetazo como un modo de manifestación artística

Como se ha dicho, el Siluetazo ha sido una protesta masiva que involucró tanto a quienes gestaron la idea como a los participantes de las marchas en donde se llevó a cabo. Sin embargo, ¿podemos inscribir este movimiento como parte de la historia del arte de nuestro país?, ¿es lícito hablar de “El Siluetazo” como una producción artística?

“Las siluetas, al instalarse en la calle, transforman radicalmente el espacio público, además de tener la modalidad de una producción colectiva y anónima, la reivindicación de la acción política y la indefinición acerca de su condición artística” (Longoni/Bruzzzone, 2008: p. 21). Desde sus inicios, se produjo una tensión acerca de si debemos o no considerar la producción de siluetas, dentro del marco de protesta política, una acción o movilización estética. Una pluralidad de voces se han pronunciado al respecto, pero nos interesa destacar la perspectiva de Roberto Amigo, quien explica que: “la toma estética, cuya parte principal es la pegatina de las siluetas, es fundamental para la definitiva apropiación de la Plaza. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos en la dictadura” (Cerisola, 1993: pp.11-12). La dimensión estética del Siluetazo no puede ser opacada o subrogada a su dimensión política. Ambas instancias se entrelazan para dar como resultado el que fue

uno de los movimientos más significativos en el marco de las manifestaciones realizadas en aquel tiempo que ubicamos en los límites entre la dictadura y la democracia. La magnitud de la protesta, de hecho, radica en su dimensión estética: la producción (y luego, la interpelación) de la figura de un cuerpo que alude a un desaparecido, la cual, a su vez, es realizada por un cuerpo vivo y latente que se identifica tanto con la lucha como con aquel que se halla ausente, da cuenta del impacto que provocó en la dimensión emocional de todos los involucrados. La fuerza de la protesta se halla en el fortalecimiento de los lazos con aquellos que han desaparecido y cuya realidad nos compromete y nos involucra: “lo que vibra en esas imágenes es la fusión que despega al desaparecido del lazo exclusivo con su nombre o con sus familiares para entretejerlo con quienes brindaron su cuerpo para inscribir su representación social”. (Giunta, 2014: p. 8).

Si bien podemos entender al Siluetazo como un “acontecimiento artístico” o como parte ineludible de la historia del arte de nuestro país, vale mencionar cierta distancia que posee con otras formas más tradicionales de producción artística (incluidas aquellas producciones con fuertes alcances políticos). Una cuestión destacable de la producción de las siluetas, es el hecho de que no existe la figura de *El artista*. No hay una persona o un grupo de personas específicos que sea el responsable de realizar las figuras. Se trata de una producción a gran escala que cuestiona el lugar de aquel que fuese considerado el creador de una obra. Más bien, esta presentación de miles de siluetas colgantes a lo largo de los muros de la ciudad, reclamando la aparición con vida de cada una de las víctimas de la dictadura, pone en evidencia que el único modo de realizar semejante hazaña es por medio de una producción colectiva. Todos los participantes, aquellos que se manifestaran en la Marcha de la Resistencia del 21 de septiembre de 1983 fueron acaso los artistas de esta magna obra que desde la estética provoca un revuelo socio-político persiguiendo la legítima defensa de los derechos humanos, hasta entonces violentados por el terrorismo de estado. Y así es como lo expresa Kexel, uno de los fundadores de la idea: “si se quiere tomar aquello como un acontecimiento artístico, artistas fueron todos los que hicieron las siluetas y las pegaron (...)” (Longoni/Brozzone, 2008: p. 194). Podemos decir que El Siluetazo constituye una obra dentro del orden de lo artístico, porque no se trata una manifestación política más: la dimensión artística es innegable, tanto desde la forma (el modo de producción) como desde el contenido (representaciones visuales que evocan la realidad de los desaparecidos). Sin embargo, respecto a esta cuestión, encontramos una pluralidad de voces incluso dentro del mismo grupo de fundadores. Aguerreberry, por su lado, tendrá reservas de considerar dicho movimiento como obra artística; prefiere referirse al mismo como un hecho histórico-político. Para él, pensar en las siluetas como parte de la historia del arte provoca ciertos riesgos, como cuando se explica que la participación colectiva de la producción de las mismas es fundamental para conseguir el resultado obtenido: aquel conmensurable impacto político-social. Flores comenta: “El trabajo hubiera sido imposible sin la participación de los demás, y este es un concepto clave. Varias veces nos propusieron que expusiéramos las siluetas, pero por sí solas no funcionan, quedan cosificadas”. Cabe preguntarse, si la imposibilidad de su reproducción o presentación en museos realmente la excluye de su dimensión artística. Entendemos que el museo funciona como una institución privilegiada dentro del ámbito del arte, pero no parece correcto pensar que es el único espacio que legitima *lo artístico de una obra o de un movimiento*. Tal es así, que el mismo Flores, igual que como se expone en el presente

trabajo, considera que El Siluetazo es un movimiento en el que “lo estético y lo político son una sola cosa”. En palabras del realizador: “Lo que queda claro es que hubo comunicación y emoción, y que la frase de (Wassily) Kandinsky –toda obra de arte es hija de su tiempo y madre de nuestros sentimientos– le cae como anillo al dedo. Yo creo que hubo un hecho estético” (Longoni/Bruzzzone, 2008: p. 195).

3. Algunas reflexiones a modo de conclusión

Podemos vislumbrar diversos movimientos artísticos que se han puesto al servicio de las manifestaciones políticas a lo largo de toda la historia occidental del siglo XX. Este trabajo ha tenido la intención de presentar una de tantas protestas estético-políticas, que dentro de la historia del país, así como de Latinoamérica, no ha pasado desapercibida. Aún hoy se recuerda el impacto de aquella producción (que, desde sus formas artísticas pero con un fuerte contenido político que representa nada menos que el hecho de las desapariciones forzadas en tiempos de dictadura), ha logrado marcar un antes y un después en el marco de las protestas por la legítima defensa de los derechos humanos de nuestro país.

Se ha reflexionado acerca de si debe o no ser considerado una producción artística y se han explicado los motivos por los cuales, aún si esta cuestión permanece en debate, no es posible negar la dimensión estética de tal acontecimiento, siendo dicha dimensión parte constituyente del impacto que consiguió la producción de las siluetas.

Por último, es importante destacar que el arte ha contribuido a la construcción de la identidad, atravesada por el contexto histórico delimitado en tiempo y espacio por sus condiciones particulares. Igualmente en este caso, la producción de las siluetas intenta constituir la identidad del desaparecido, de aquella obligada ausencia que ya no se corresponde con ninguna corporalidad que forme parte del mundo, y que sin embargo a partir de esta protesta recupera, de algún modo, la dimensión física que se entrelaza con la propia de quien pone el cuerpo para evocar a las víctimas. Esta recuperación de la identidad de aquellos que han desaparecido, ahora para re-identificarlos como un sujeto colectivo que acaso podría ser cualquiera (víctima de la violencia ejercida por la dictadura), constituye un acto de empatía tal que une a manifestantes, familias y víctimas en una instancia que supera la del momento en que se produce El Siluetazo.

Bibliografía

Longoni, Ana y Bruzzzone, Gustavo - Comp. - (2008) El Siluetazo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Giunta, Andrea Graciela (2014) Arte, memoria y derechos humanos en Argentina, Artelogie [En línea], 6 |

Cerisola, Igor (Roberto Amigo), (1993) “Este año se cumple una década de “El Siluetazo”, in La Maga, entrevista de Hernán ALMEJEIRAS, Buenos Aires.

El arte como enigma: historia de una coincidencia inesperada

Esteban Cardone

Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de Lanús, CONICET

E-mail: gm.esteban@gmail.com

1. Lo otro de la razón es parte de ella

El propósito de la presente participación es comunicar el hallazgo de una cierta afinidad en el campo de la reflexión estética de dos de los pensadores más importantes del siglo pasado: nos referimos al trabajo que realizaran Theodor Adorno y Martin Heidegger en torno a la constitución de la obra de arte y a la consideración de la misma en tanto enigma. Ya que definir la obra de arte como enigma subraya un carácter ciertamente opaco y dada la llamativa coincidencia entre dos autores que inscriben su pensamiento en tradiciones filosóficas diferentes me permito acercar algunas preguntas que, creo, pueden orientar la exposición. Éstas son: ¿Cuáles serían las características de lo enigmático que sirven para pensar la obra de arte? ¿A qué se opone lo enigmático? ¿Qué tipo de desajuste produce la obra de arte (o potencialmente puede producir) para visualizarla en clave enigmática?

Para comenzar quisiera eludir el equívoco que supone atribuir el carácter enigmático de la obra de arte a la complejidad en torno a la captación del sentido con el cual originalmente se creó. Si bien es más que pertinente la discusión en torno a los sentidos que habilita toda obra de arte la alusión al enigma no se orienta a subrayar las dificultades inherentes a una correcta interpretación. Aunque la relación con la obra exige ciertas competencias que vuelven genuina su experiencia y que exceden el marco de la mera contemplación, vale reiterar que el enigma al cual harán referencia los autores no encuentra respuesta en un contenido específico¹. Dicho de otro modo, el enigma no es un acertijo, y como tal, no tiene una solución específica. “Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan” (Adorno, 1983, p. 162).

¹ “El carácter enigmático del arte no coincide con el cómo entender sus obras, es decir, con la experiencia objetiva que, por así decir, las recrea internamente” (Adorno, 1983, p. 163).

La actualidad desde la que Adorno piensa la obra de arte está signada por el predominio de una razón que resalta su carácter instrumental y margina otros modos de su desarrollo. Ya su reflexión filosófica temprana puede entenderse como el esfuerzo por revelar la parcialidad de dicha modalidad de la razón frente a otras formas de despliegue. La denuncia de Adorno y Horkheimer sostiene que la sociedad totalmente administrada de su tiempo, no era sino la consecuencia del paroxismo de la razón subjetiva, cuyo carácter instrumental se había impuesto, incapaz ya de conjeturar fines (función que Horkheimer, en su obra *Crítica de la razón instrumental*, asigna a la razón objetiva). La promesa de emancipación y progreso indefinido de la Ilustración contrastaba con los hechos toda vez que se corroboraba la estandarización de la vida en la tecnificada sociedad de masas junto a la barbarie humana extendida por Europa en la primera mitad del siglo XX. Responsabilizada la razón calculadora y su principal herramienta, el concepto, Adorno se vuelve reticente a anteponer sistemas categoriales previos a la hora de entablar vínculo con la obra de arte. Las categorías se manifiestan insuficientes frente al “arte vivo”, o dicho de otro modo, la obra de arte rebasa todo intento de aprehensión conceptual, lo cual establece ya una diferencia notable con la razón en su operar clasificatorio. Ya en las clases de estética que dictara sobre finales de la década del cincuenta Adorno hacía notar acerca del arte que “en un cierto sentido, las obras de arte no pueden comprenderse” (Adorno, 2013, p. 82) y agregaba que:

En el instante en el que uno no está más dentro de la obra de arte, en el que uno ha dejado de participar de ella, el arte, en cierto modo, empieza a replegarse ante uno, empieza a cerrarse, y adopta precisamente ese carácter que llamé su carácter enigmático (Adorno, 2013, p. 83).

La obra de arte, por definición, no ofrece un tipo de experiencia en donde comparece íntegra o acabadamente frente al espectador. Es abiertamente inaprensible, lo cual no quiere decir por completo incomprensible. Adorno advierte que asumir que la obra de arte es por antonomasia un objeto de la comprensión supone una suerte de identidad con el sujeto. O dicho de otro modo, asumir que la experiencia de confrontación con la obra de arte se juega en última instancia en el ámbito de su comprensión implica que se resuelve en su adecuación con los conceptos o categorías que son propiedad del sujeto. Dirá Adorno que “es propio del arte (...) ser en primera instancia algo incomprensible” (Adorno, 2013, pp. 342-343). Así, la obra de arte rebasa el orden de lo conceptual, que significa a su vez la imposibilidad estructural de traducirla al orden de lo discursivo.

Ahora bien, aducir que la obra de arte comporta en sí misma un enigma, es decir, que se reconozca un carácter irresuelto en su propia constitución, no fuerza a marginarla al orden de la irracionalidad. Muy por el contrario, Adorno se esfuerza por demostrar que la enigmaticidad es una nota propia de la racionalidad bien entendida, esto es, en su extensión más cabal, que incluye aquellos momentos de no-identidad. La razón comprende también aquellas formas de operar que no verifican sus resultados en categorizaciones. De allí que sostenga que “La racionalidad de las obras es la condición de su carácter enigmático mucho más que su irracionalidad” (Adorno, 1983, p. 161). Así, el dominio del arte queda configurado al interior del despliegue de la razón, cuya hegemonía instrumental ha triunfado en persuadir a multitudes acerca de que su valoración es mero objeto de capricho y que

nada puede decirse de él objetivamente. En buena medida el arte comporta un enigma porque constata el uso marginado de una razón que siempre se pensó a sí misma en términos de claridad y capacidad de clasificación. Es en ese sentido que Adorno afirma:

...el arte no puede simplemente subsumirse, digamos, bajo el concepto de la razón o de la racionalidad, sino que él es esta racionalidad en sí misma, sólo que en la forma de su otredad, en la forma – si ustedes quieren- de una resistencia determinada en contra de ella (Adorno, 2013, p. 62).

Como se dijo no vale concebir el enigma como una suerte de interrogante a resolver gracias a la erudición artística o histórica que se pone en juego al momento de su aproximación, lo cual supondría la resolución del enigma, o lo que es peor, la reducción del sentido de la obra a mera respuesta. No hay dotación cultural que suprima ni agote el carácter problemático de la obra de arte porque, como se dijo, aquello que expresa rebasa todo encapsulamiento categorial. La suma particularidad de la obra de arte no alcanza a ser subsumida dentro del concepto, con lo cual escapa a toda identificación y a las lógicas que a ella subyacen, de forma tal que se ofrece como lo no-idéntico que se opone a la faceta homogeneizante de la razón que identifica en su modo apropiador. En última instancia, el arte pone en evidencia un modo de racionalidad que no involucra la apropiación del objeto al que dirige su atención. “Lo constitutivo del carácter enigmático puede reconocerse precisamente allí donde falta: las obras que se manifiestan sin residuo ante la contemplación y el pensamiento no son tales” (Adorno, 1983, p. 163) o dicho de otro modo, aquello que se ofrece por entero disponible a la comprensión no aplica como obra de arte, dado que la “solución” al enigma no es dato de su propia objetividad. Con todo ello, Adorno sugiere que toda obra de arte genuina propone un vínculo con su receptor que se sostiene a partir de cierta incompreensión. Su autonomía se sostiene en la medida en que derrota toda posibilidad de traducción discursiva.

2. Heidegger y la comprensión hegemónica del ser

En el epílogo del texto *El origen de la obra de arte* (1936) Martin Heidegger declara que el arte comporta un enigma cuya resolución se encuentra lejos de hallarse por vía reflexiva, sino que admite la “tarea de ver el enigma”. En ese sentido, la experiencia que ofrece la obra de arte no se aviene a la comprensión como aquello que deba ser “entendido” de forma corriente ni esclarecedora. El carácter propio de la obra de arte no admite la paráfrasis, la traducción, ni la economía de recursos. En aquel ensayo, que no es otra cosa que un intento por pensar al ser, la pregunta acerca de qué es una obra de arte concluye que es un poner en obra la verdad, aunque “la verdad de la que se ha hablado no coincide con lo que se conoce con este nombre y que se atribuye como cualidad al conocimiento y a la ciencia” (Heidegger, 1973, p. 104). En tal sentido, la verdad que presume manifestar el arte no se cifra en la correspondencia entre el enunciado y el estado de cosas que describe, sino que cobra su sentido del acontecer que inaugura a partir de sí mismo. Vale subrayar que la obra de arte que delinea Heidegger goza de autonomía en varios sentidos, sobre todo porque en su disección ontológica opera un descentramiento del *Dasein*, lo cual puede computarse como una consecuencia coherente con el

intento del autor por iniciar un camino reflexivo que no lo privilegie como protagonista. Sin embargo pesa sobre la obra de arte la misma desconexión relativa a los factores histórico-materiales que la determinan. El intento de pensar la obra de arte en su inmanencia ontológica, desprovista de sus relaciones de producción y recepción históricas convierte su autonomía en aislamiento. A su vez, la obra de arte evidencia que nuestra comprensión del ser resulta tan inmediata como inaprensible. El ser-en-el-mundo que, como existenciario, se destacaba en *Ser y Tiempo* ilustraba la constitutiva pertenencia de lo humano a un universo de sentidos históricos y sociales. Pero la obra de arte inaugura o funda un mundo propio que marca ciertamente su carácter autónomo y que irrumpe sobre el mundo ya instituido. El arte funda mundo, “ser obra significa establecer un mundo” (Heidegger, 1973, p. 65). Con ello hace patente una emergencia en el orden del ser que se encuentra incluso a la base del tratamiento del ente que le dispensa la racionalidad predominantemente instrumental. Sólo que en éste último caso el enigma no tiene lugar, dado que sólo importan las notas mensurables de lo descubierto sin más. Dicho de otro modo, la verdad como correspondencia presupone (aunque desestima) que éstos deben darse previamente. El arte es el ámbito que repara en la apertura y el repliegue de aquello que surge e instaura mundo, que evidencia el rehusarse de todo cuanto es pese al hábito de comprender el ente en términos de disponibilidad².

De modo que la obra de arte pone en evidencia un trasfondo de indeterminación que es constitutivo de la experiencia humana, pero que resulta avasallado por una comprensión del ser que entroniza los aspectos cuantificables del trato con lo dado. De allí que Heidegger insista diciendo que “Hay mucho en los entes que el hombre no es capaz de dominar. Sólo se conoce poco. Lo conocido es aproximado, lo dominado inseguro. El ente nunca es, como podría parecer a la ligera, nuestra obra ni menos sólo nuestra representación” (Heidegger, 1973, pp. 74-76).

Dice Diego Tatián que “El impulso que determina al ente como re-presentación en orden al cálculo y lo establece como disponible para un sujeto, es precisamente el rasgo distintivo de la filosofía moderna” (Tatián, 1997, p. 17). La búsqueda filosófica de propiciar un vínculo con lo dado que no suponga el despliegue de una razón arrogante, afecta a imponer a lo dado categorías de ruinoso pertinencia involucra para Heidegger el retorno a la cuestión fundamental de la filosofía, esto es, a reeditar la pregunta por el sentido del ser. Heidegger se enfrenta a la pregunta primordial con rudimentos propios, consciente de que la comprensión metafísica de los griegos signó el desarrollo de la cultura occidental y devino subjetividad imperialista en la modernidad, lo cual “ha hecho inevitable la condición de enajenación, desamparo y recurrente barbarie que sufre el hombre moderno tecnológico de consumo masivo” (Steiner, 2013, p. 81). Más luego, la autosuficiencia de la obra de arte pone en acto un acontecer huidizo de la verdad que desnuda la precariedad del vínculo que sostenemos con el resto de los entes.

² “El pensamiento técnico no sólo rige la investigación y la producción en sentido estricto, sino que también se desarrolla la manera de disposición técnica de la conducta de los hombres consigo mismos, entre ellos y con la naturaleza. El hombre se interpreta a sí mismo a través de conceptos de disponibilidad técnica. Y eso se extiende también al arte, que “como producción artística” permanece adosado al universo productivo de la modernidad. La cultura en conjunto se tiene por un “fondo disponible” de “valores”, que pueden administrarse, calcularse, invertirse y planificarse” (Safranski, 2010, p. 342).

3. Consideración final

La ponderación de la obra de arte como enigma es, en ambos casos, el reverso de un modo de comprender lo dado con arreglo a su determinación exacta, sea a partir de su inserción en una lógica de medios y fines (instrumentalidad), como en un paradigma metafísico que impone una comprensión del ser del ente en términos de disponibilidad. En ambos tratamientos filosóficos la obra de arte es considerada (y aún defendida) en su autonomía, solamente que en un caso, la misma comporta siempre una tensión con lo otro del arte, dado por la contingencia histórico material del entramado de relaciones sociales, y en el otro caso se asume como oportunidad de alumbrar un sentido otro de la verdad del ser, capaz de dejar en evidencia su sentido hegemónico sedimentado por la tradición filosófica. En tal sentido Heidegger desafía la noción corriente (vulgar y científica) de la verdad. La entiende como desocultamiento (*aletheia*) y la identifica con la esencia de la obra de arte. Para la razón que persigue el esclarecimiento de la realidad, la obra de arte supone algo distinto, más aún si sostiene una relación genuina con la verdad. En ese sentido puede entenderse que la obra de arte sea un enigma para la comprensión del ser corriente. No obstante hay que concluir que el enigma que comporta la obra de arte no es el mismo, dado que en el caso del planteo adorniano constituye un rasgo de autonomía que la distingue de la racionalidad hegemónica operante. La comprensión del arte de Adorno se inscribe dentro de un proyecto filosófico que se ofrece como una intervención transformadora sobre la realidad social, un aporte teórico crítico que desarticula los mecanismos de opresión con atención a su concreta base material. Todo ello contribuye a donarle mayor espesor a la estética como terreno de reflexión más amplio. En el caso del empleo que hace Heidegger de la palabra enigma en su decir sobre la obra de arte vale recalcar que su sentido se une al de un proyecto filosófico que se entendió en sus orígenes como el intento de esbozar una ontología fundamental y que, pese a sus reconocidas limitaciones, nunca restó consideración a la labor de la filosofía en dichos términos. En tal sentido, el enigma que supone la obra de arte se articula con la elucubración más general en torno al ser. Con Heidegger el sentido enigmático de la obra de arte se entiende en el marco de una época que presume de la preeminencia del ente, cuyo ser se reduce a “su funcionar efectivo dentro de un sistema instrumental impuesto por la voluntad del sujeto” (Vattimo, 2011, p. 89). La verdad que constituye a la obra de arte contrasta decididamente con su sentido dominante como correspondencia, no habilita la captación cancelatoria, no soluciona un problema ni resulta concluyente en modo alguno. La verdad del ser no se homologa a la representación del ente, sino que se juega en el orden de su aparición y de su ocultamiento, es decir en su apertura. El ser humano es el lugar de esa apertura en la que el ser se muestra al tiempo que también se oculta, y semejante manifestación de la verdad encuentra su lugar privilegiado en el arte. En consecuencia la atención sobre la obra de arte responde al hecho de que preguntar por su origen redunde en la rehabilitación de aquel aspecto esencialmente enigmático y huidizo que se encuentra sobre la base de nuestra comprensión.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2013). *Estética 1958-1959*. Las Cuarenta. Buenos Aires.
- Adorno, Theodor (1983). *Teoría Estética*. Orbis. España.
- Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia Editorial. Buenos Aires.
- Burello, Marcelo (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires.
- Castro, Sixto (2017). *Filosofía del arte. El arte pensado*. Herder. México.
- Conti, Romina; Martínez Atencio, Mariano (comp) (2021). *Alcances extraestéticos de la experiencia del arte. Aspectos éticos, políticos y cognitivos en las teorías estéticas contemporáneas*. Teseo. Buenos Aires.
- Grüner, Eduardo (2020). *La obsesión del origen. Después de "Heidegger", ¿se puede escribir "Adorno"?* Ubu ediciones. Buenos Aires.
- Heidegger, Martin (1973). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Heidegger, Martin (2010a). *Caminos de bosque*. Alianza Editorial. Madrid.
- Heidegger, Martin (2010b). *Ser y Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Horkheimer, Max (2007). *Crítica de la razón instrumental*. Terramar. La Plata.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2013) *Dialéctica del iluminismo*. Terramar. La Plata.
- Jay, Martin (1974). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Taurus. Madrid.
- Leyte, Arturo (2005). *Heidegger*. Alianza Editorial. Madrid.
- Safranski, Rüdiger (2010). *Un maestro de Alemania*. Tusquets Editores. Buenos Aires.
- Steiner, George (2013). *Heidegger*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Vattimo, Gianni (2011). *Introducción a Heidegger*. Gedisa editorial. España.
- Wiggershaus, Rolf (2011). *La Escuela de Fráncfort*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Dialéctica de la Ilustración en el debate acerca de las dinámicas culturales

Romina Conti

Universidad Nacional de Mar del Plata / AAdIE-BA

E-mail: rconti@mdp.edu.ar

El trabajo que voy a compartir surge de una preocupación conceptual sobre la que se ha escrito mucho. Justamente por eso, es muy probable que omita en este ordenamiento algunos aspectos relevantes de los debates e interpretaciones que voy a exponer en estos minutos. Aún así, me animo a volver sobre esta cuestión que para algunos podría parecer asunto del pasado, porque me parece importante volver a situar los aportes de la teoría crítica de la cultura, de cuño frankfurtiano, en el marco de un debate fuertemente marcado por las concepciones derivadas de los estudios culturales, especialmente en el pensamiento argentino y latinoamericano.

Al igual que ocurrió en los años 90 del pasado siglo, la dinámica cultural, social y política parece inclinarse hacia un fortalecimiento del modelo neoliberal en nuestra región. Eso implica, hoy como entonces, la impugnación de las consignas y los esfuerzos de tendencia emancipatoria, en los que la cultura ha representado siempre una trinchera histórica. De allí que la revisión de los modos de comprensión de ese vínculo entre dinámica socio-política y cultural se vuelva necesaria y urgente.

Hace un par de años, el sociólogo argentino Pablo Alabarces publicó un texto que ha tenido una gran resonancia en el debate acerca de las dinámicas culturales. Se trata del libro titulado "Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación" (UNSAM, 2021), en el que el autor reconstruye algunas de las dificultades para el campo teórico o intelectual a la hora de desarrollar categorías que aprehendan la cuestión de la cultura. Refiriendo uno de los problemas centrales con los que el pensamiento latinoamericano se enfrentó a la conceptualización en este campo, Alabarces destaca el éxito intelectual de la categoría de "culturas híbridas" que pretendía deconstruir la división entre lo culto, en el sentido de "alta" cultura o cultura elevada, lo popular y lo masivo. Lo destaca precisamente como un problema, porque señala que esa deconstrucción (de una estratificación difícil de fundamentar) a través de una reunión de todas las variantes bajo el rótulo de la hibridación, no hizo

más que desaparecer las posibilidades de reflexión crítica acerca de la cultura. Dicho de otra forma, volvió inaccesible el abordaje de cualquiera de las instancias de las dinámicas culturales, fueran las mencionadas: lo culto, lo popular y lo masivo, u otras. Aunque el interés del autor en este libro se enfoca especialmente en la cuestión de las culturas populares, y en consecuencia el sentido de “lo popular” es el eje transversal que vertebra su propuesta, la conclusión a la que arriba respecto de la propuesta de Canclini me llevó a evaluar algunos aspectos de la actualidad del concepto de industria cultural, que es sin duda uno de los aportes claves de *Dialéctica de la ilustración*.

Luego de analizar el escenario de los debates en torno a la cultura en la década del `80, Alabarces afirma que cuando en los `90 emerge la propuesta teórica de García Canclini, “...lo que quedaba no eran las culturas híbridas: era el reino unificado y definitivamente triunfador de las industrias culturales”, a las que denomina: “...faro luminoso y organizador de las culturas contemporáneas.” (Alabarces, 2021, p. 19) Estas tres líneas llaman la atención sobre los alcances y límites de la propuesta de García Canclini, particularmente porque mucho después del conocido libro “Culturas híbridas”, el autor continúa defendiendo la unificación de las dinámicas culturales y validando la problemática categoría de “industrias culturales”¹. Lo que voy a compartir, entonces, es un breve análisis que nos permita re-situar en estos debates algunas cuestiones de *Dialéctica de la Ilustración*. La intención es también la de encontrar algún puente, si es que existe, entre aquel concepto de Adorno y Horkheimer y la idea de “industrias culturales”, de tanta relevancia en la actualidad del debate.

1.

Néstor García Canclini escribe “Culturas híbridas” en 1990, con un subtítulo que da buena cuenta de las tesis centrales del texto: “Estrategias para entrar y salir de la modernidad”. Pero en la línea del pensar situado al que pertenece, Canclini se pregunta por la modernidad desde América Latina, evidenciando la condición constitutiva de la colonialidad en el proyecto moderno y centrándose en el interrogante que formula como: “...qué hacer -cuando la modernidad se ha vuelto un proyecto polémico o desconfiable...” (García Canclini, 1990, p. 15).

Desde esa perspectiva, caracteriza nuestra comprensión de la modernidad como signada por cuatro rasgos (o movimientos) fundamentales que denomina: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador. El primero de estos movimientos habría implicado la secularización de las esferas culturales y las prácticas simbólicas, desligándolas de la dependencia a lógicas externas, que caracterizaría su instalación en períodos anteriores de la historia. El segundo de los rasgos daría cuenta del impulso expansivo de la concepción dominante del conocimiento y su vínculo con la forma de producción del capitalismo y del desarrollo industrial. El tercer sentido, el de la modernidad como proyecto renovador es descrito por Canclini como el desprendimiento del mandato acerca de cómo debe ser el mundo en términos sagrados y la consecuente necesidad de proponer nuevos criterios de distinción. Por último, la modernidad es

¹ Véase, por ejemplo: García Canclini (2001).

entendida como proyecto democratizador especialmente desde la consigna de la Ilustración, atendiendo al fomento del libre pensamiento enriquecido por el alcance masivo de la educación y la difusión del arte en el sentido de una educación estética de los seres humanos. Sin embargo, para el autor, las cuatro vertientes del proyecto moderno entran rápidamente en conflicto. Para sintetizarlo con las palabras de Canclini: "...la modernización económica, política y tecnológica -nacida como parte de ese proceso de secularización e independencia- fue configurando un tejido social envolvente, que subordina las fuerzas renovadoras y experimentales de la producción simbólica." (García Canclini, 1990, p. 32)

El resto de la apuesta de Canclini en este texto es muy conocida. El autor debate con Habermas acerca de si la modernidad puede considerarse un proyecto inconcluso pero realizable, o es necesario renunciar al afán conciliador entre lo que llama la "insección democratizadora" y la experimentación autónoma. Para avanzar en ese debate propone analizar la forma en que se relacionan autonomía y dependencia del arte en las formas de producción y circulación de la cultura, identificando inicialmente como esfera autónoma a la de las "prácticas cultas", o de la cultura hegemónica o tradicional, y como esferas ajenas a esa autonomía a las del arte premoderno, popular, y lo que ahí mismo denomina las industrias culturales, tomando claramente la formulación de su instalación internacional desde los documentos de la UNESCO. Sin embargo, sus análisis históricos y conceptuales en esa obra lo llevarán a proponer una consideración que elimine esa división de esferas, para lo que retoma de la biología el concepto de hibridación.

Esa categoría, que hoy forma parte ineludible del debate acerca de las dinámicas culturales, implica para Canclini la posibilidad de abarcar los procesos de sincretismo y mestizaje y pensarlos en un único concepto que de cuenta de ellos de una manera más integral. En función de las distinciones que señalamos y que interesan particularmente a este trabajo, los elementos de la cultura tradicionalmente "culta" aparecen para Canclini incorporados a formas culturales populares y viceversa, al tiempo que todas las producciones se instalan en los circuitos de mercado y en los medios masivos de comunicación. De esa forma el autor avanza hacia la reunión de las esferas culturales bajo el concepto de hibridación, entendido por Canclini como una posibilidad de reunir lo que denomina "las fuerzas dispersas de la modernidad", en tres procesos centrales:

...la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la des territorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros. A través de estos análisis, buscaremos precisar las articulaciones entre modernidad y posmodernidad. (García Canclini, 1990, p. 264)

De esta forma, la hibridación caracteriza el modo de ser de las culturas contemporáneas, volviendo infértil cualquier distinción interna de esferas en la cultura y habilitando la denominación de industrias culturales para todos aquellos modos de producción cultural atravesados por esa red de vínculos complejos que incluyen también el orden económico y la base tecnológica de las sociedades.

Como sabemos, el diagnóstico de lo que García Canclini denomina la “conflictividad del proyecto moderno” fue y sigue siendo una preocupación central de los autores de la Escuela de Frankfurt y tuvo uno de sus abordajes más destacados en esa obra central que Adorno y Horkheimer publican juntos en la fase norteamericana de su exilio. Como ha señalado Wiggershaus: “La formulación «Dialéctica de la Ilustración» apuntaba a que Horkheimer y Adorno no querían tirar el agua con todo y niño, a que solamente querían mostrar la ambigüedad de la Ilustración.” (2010, p. 354)

La modernidad, en la fase clave de la Ilustración, se presenta en esa obra como la lucha más explícita contra el mundo primigenio, contra la lógica del mito; pero a la vez como constitutiva de un conjunto de nuevas falsedades respecto de aquel objetivo principal de la forma de conocimiento eminentemente moderna que era el de la dominación de la naturaleza: “Al renunciar al pensamiento, que se venga en su forma reificada -como matemáticas, máquina, organización- del hombre olvidado de sí mismo, el iluminismo ha renunciado a su propia realización.” (Adorno y Horkheimer, 1987, p.58)

La reflexión sobre la cultura, y en especial sobre el arte, parte de la misma dialéctica y distingue entre un arte auténtico y un arte ideológico, convertido en mercancía, que conforma lo que los autores denominaron como “industria cultural”. Bajo esa forma, atravesada por el ordenamiento tecnológico, el arte que había preservado una lógica desinstrumentalizada habilitada por la autonomía moderna, se torna una mera reproducción de lo existente, entregado a las “manos” del positivismo. Para los autores, la industria cultural es la forma de dominación más refinada. En ella la técnica se coloca mediando entre el placer y el entretenimiento, al servicio de la represión y de la anulación de la fantasía. En ese marco aparecen los ejemplos repetidos hasta el cansancio del cine de entretenimiento norteamericano, la música ligera y el jazz, los dibujos animados del Pato Donald, la radio y la incipiente televisión. Se trata de expresiones de esa tendencia que para los autores funcionan reproduciendo y conservando el orden existente, convirtiéndose en mecanismos represivos propios de la fase tecnológica del impulso ilustrado, y que los individuos internalizan en el orden de la cultura: “Los dibujos animados eran en una época exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Hacían justicia a los animales y a las cosas electrizados por su técnica (...). Ahora no hacen más que confirmar la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad.” (Adorno y Horkheimer, 1987, p. 167)

Esa victoria de la racionalidad tecnológica en el orden de la producción cultural, produce un quiebre con la distancia que sostenía la cultura como producto de la misma modernidad. Ahora se produce una integración total de la cultura que funciona como ideología de la Ilustración. El concepto de industria cultural para Adorno y Horkheimer describe ese sistema de la cultura, que funciona de la misma manera que cualquier otra forma de producción capitalista. El arte es parte de la industria y, mediante la estandarización y producción en serie de los productos culturales, toma cuerpo una integración total y una previsión social que les permite a los autores identificar el sistema de la industria cultural con la extrema racionalización de la sociedad capitalista y el modelo fascista. En *Dialéctica de la Ilustración*, la industria cultural funciona como telón de fondo y sustento de la ideología ilustrada para reafirmar el dominio y la explotación como ejes de la organización social. El punto clave del diagnóstico es que los productos culturales no se convierten en mercancías en el momento de su intercambio en el mercado, si no que son producidos como tales, bajo la lógica del valor de cambio.

La industria cultural, al igual que la modernidad en su conjunto, fracasa en ese intento emancipador de la humanidad. De la misma forma en que el progreso de la razón ilustrada niega la realización humana, la industria cultural defrauda a los consumidores respecto de las promesas de felicidad que enarbola, e instala la impotencia como base de la diversión convirtiendo esa experiencia en la única “deseable”. En ese sentido, la unificación del orden de la cultura al de la industria es eficaz y pueden verse en la totalidad de alternativas reunidas bajo el mismo signo de indiferenciación que las hace digeribles. Sin embargo, ese automatismo de la producción y la experiencia identificadora no tiene sólo al denominado “arte auténtico” como instancia de resguardo de la negación o diferencia. Los autores incluyen también una apelación a la complejidad de ciertas expresiones populares que distan mucho de su traducción industrializada. Sobre el final del capítulo, identifican en el vínculo entre cultura popular industria cultural una supresión de la trama de experiencias sedimentadas en la historia de una cultura. Por otra parte, como ha observado Maiso (2018), el concepto de industria cultural se propone con el fin de no emplear el de “cultura de masas”, porque este último genera la falsa concepción de referir formas culturales surgidas de los colectivos sociales.

A pesar de los ejemplos propios del momento en que desarrollan sus análisis, la idea de industria cultural no apunta a una identificación de las formas mercantilizadas en el orden de la cultura: el jazz, las películas de Hollywood o los medios masivos de comunicación; sino que refiere a la dinámica que adquiere el orden cultural en el capitalismo norteamericano de la época, cuya tendencia pretendía (y pretende) eliminar la escisión o la distancia entre el orden de la cultura y el de la vida regida por la necesidad.

Como ya había señalado Marcuse en un texto de 1937 (1978), la concepción burguesa de cultura colocaba a esa dimensión en contraposición a la del orden material de la producción y reproducción de la vida, asignándole el territorio del alma y apartándola de la lucha por la subsistencia. La cultura se mantenía separada del proceso social, como un ámbito más elevado en el que se resguardaban (y se prometía satisfacer) aquellas necesidades inaccesibles en la vida social concreta, las necesidades de libertad y de felicidad. En ese artículo del ‘37 esa forma de comprensión de la cultura era denominado por Marcuse como afirmativa, en la medida en que contenía esos anhelos incumplidos en la vida social y los encapsulaba en la esfera de la interioridad de los individuos, permitiendo y fortaleciendo la conservación del sistema. Pero el concepto de industria cultural destaca con mayor claridad la transformación social operada en ese orden: estructurada según la lógica de la industria, la cultura abandona la posibilidad de trascendencia de la lucha por la supervivencia que caracteriza la vida concreta, al tiempo que pierde su relativa autonomía, que era la que le permitía situarse en un orden diferente al de la necesidad, y por tanto habilitar instancias de cuestionamiento.

3.

La distinción señalada en *Dialéctica de la Ilustración*, entre industria cultural y culturas de masas (o populares), no ha pasado al debate sobre las dinámicas culturales con el mismo protagonismo que lo ha hecho esa interpretación simplificada de la oposición entre industria cultural y “arte auténtico” que

muchas veces reduce el análisis crítico de estos autores a una deslegitimación de determinadas formas o expresiones artísticas o a una impugnación de nuevas formas de producción cultural en el marco de la reproductibilidad técnica. El paso de un concepto profundamente crítico como el de industria cultural a una idea como la de industrias culturales puede comprenderse como resultado de esa simplificación, aunque también como resultado del carácter hegemónico en nuestro tiempo de la tendencia señalada por Adorno y Horkheimer en aquel trabajo.

Formas de esa simplificación se han presentado en las lecturas que contraponen de forma tajante las propuestas de Adorno y Benjamin en torno a la crítica de ciertas producciones de la “cultura de masas”, como el cine y el jazz. Se trata de una interpretación en la clave de *Apocalípticos e integrados*, de Eco (1964), que se ha mantenido con notable vigencia en el campo del debate sobre las dinámicas culturales incluyendo, claro, la obra de Canclini con la que discute Alabarces en 2021: “No se trata, por supuesto, de retornar a las denuncias paranoicas, a las concepciones conspirativas de la historia, que acusaban a la modernización de la cultura masiva y cotidiana de ser un instrumento de los poderosos para explotar mejor.” (García Canclini, 1990, p. 287). Pero una revisión atenta de *Dialéctica de la Ilustración* muestra claramente que no es ese el diagnóstico frankfurtiano. El análisis de Horkheimer y Adorno no pretende impugnar la industria cultural desde un planteo nostálgico del gran arte burgués, sino que precisamente toma conciencia de la industria cultural en tanto constitutiva del desarrollo histórico del capitalismo.

Analizando la correspondencia de los intelectuales ligados a aquellos debates previos que luego toman forma en el capítulo sobre la industria cultural, Jay afirmó tempranamente que los autores se rehusaban “...a defender la alta cultura como un fin en sí dissociado de intereses materiales (...) Constantemente atacaron a comentaristas como Aldous Huxley por el matiz puritano en su protesta contra la cultura de masas. Con igual fervor denunciaron los nostálgicos suspiros elitistas de críticos como José Ortega y Gasset.” (Jay, 1987, p.352) El uso del concepto de industria cultural en la teoría crítica responde, entonces, no a un afán deslegitimador de determinadas prácticas artísticas o culturales, sino a la necesidad de evidenciar la progresiva mercantilización de la cultura en el marco de una crítica radical de la modernidad ilustrada, atendiendo a la dinámica de su constitución y la pérdida del poder de negación contenido en ella (en su versión burguesa). Como ha observado Maiso, “la evolución reciente de las sociedades capitalistas ha borrado de un plumazo la ironía con la que Adorno y Horkheimer yuxtapusieron dos palabras tan antagónicas como industria y cultura, que por entonces no podían juntarse sin rechinar y hacer saltar un chispazo abrasivo.” (2018).

Aunque algunos autores afirmen que el aparente vínculo entre el concepto de industria cultural y de industrias culturales es engañoso, en el sentido de que sólo se trataría de un caso de homonimia sin raíces o génesis comunes (Hullot-Kentor, 2011), lo cierto es que el sentido del concepto de industrias culturales incorpora la constituyente forma mercancía de manera explícita, permitiéndonos pensar en un proceso de hibridación semejante a cualquiera de los que Canclini analiza. Este proceso se habría vinculado con una transformación en el concepto de cultura que se dio pasada la mitad del siglo XX, en el marco de los cambios en el paradigma de comunicación vertebrados por grandes transformaciones tecnológicas. La forma en que los organismos internacionales de escala global

tomaron la tendencia de la industria cultural como forma de determinación de los productos culturales y la correspondencia de estas décadas con la ampliación del concepto de cultura que proponen los autores del círculo inicial de los denominados estudios culturales, nos permite observar la continuidad de la determinación instrumental y mercantilizada en la actual referencia a las industrias culturales y, por ende, una consideración que efectivamente muestra el vínculo entre los conceptos.

En un documento de la UNESCO, publicado en nuestro país en 2010 puede leerse:

El concepto de industrias culturales no es nuevo. T. Adorno comenzó a utilizarlo en 1948 refiriéndose a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras culturales. Medio siglo más tarde, se observa que los modos de crear, producir, distribuir y disfrutar de los productos culturales se han ido modificando extraordinariamente. Además de las transformaciones tecnológicas y del papel de los medios de comunicación, la cultura se ha incorporado a procesos de producción sofisticados, cadenas productivas complejas y circulación a gran escala en distintos mercados. (UNESCO, 2010, p.15)

Para terminar quisiera volver a la crítica de Alabarces respecto de la propuesta de unificación de las dinámicas culturales de García Canclini, cuando el sociólogo afirma que sostener el concepto de hibridación como eje organizador de las culturas contemporáneas es "...el reino unificado y definitivamente triunfador de las industrias culturales" (Alabarces, 2021, p. 19). Podríamos agregar que junto con la imposibilidad para concebir la emergencia de dinámicas culturales disidentes, esta deriva parece dejarnos sin herramientas críticas que cuestionen esa unificación. Las modificaciones extraordinarias que la UNESCO destaca en los modos de producir y distribuir productos culturales, no han variado el carácter afirmativo de un sistema que continúa produciendo "penuria y escasez" como señalaban los autores de Frankfurt, o condiciones de vida que Pablo Alabarces identifica con las clases populares latinoamericanas. El concepto de industria cultural de Dialéctica de la Ilustración es un aporte que no parece haber sido sustituido en su significación dialéctica, por lo que constituye aún una herramienta para pensar y comprender las dinámicas culturales en clave de crítica social.

Esto se hace más patente cuando las dinámicas socio-políticas de orden mundial parecen retornar a los lineamientos neoliberales que predominaron en los años noventa, cuando esta discusión ocupó un lugar central en la agenda del pensamiento crítico. Las dinámicas culturales guardan una estrecha relación con las dinámicas políticas, en el sentido en que muy bien lo comprendían los filósofos de la teoría crítica, abordando la compleja trama en que lo individual y lo social se anudan y encarnan tendencias más o menos emancipatorias para la vida humana. La eliminación de la tensión que el concepto de industria cultural permite sostener, se vuelve entonces un movimiento conservador, afín a una unificación de horizontes que funciona reforzando la lógica de dominio neoliberal, contra las posibilidades de negación de lo diverso.

Bibliografía

Adorno, Th. Y Horkheimer, M. (1987) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Alabarces, P. (2021) *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. UNSAM.

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2001) "Por qué legislar sobre industrias culturales", en *Revista Nueva Sociedad* N.o 175, Sep-Oct de 2001, pp. 2-11. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2991_1.pdf

Jay, M. (1989) *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus.

Hullot-Kentor, R. (2011) "El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural". Trad. de Sonia Arribas. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. 3, pp. 3-23

Maiso, J. (2018) "Capitalismo, cultura y promesas de felicidad. La industria cultural como clave de la socialización capitalista", en Fernández García y Gómez Quiñones (Ed) *La lupa roja. Ensayos sobre hermenéutica y marxismo*. Buenos Aires: Teseo.

Marcuse, H. (1978) "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires: Sur.

UNESCO (2010) *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Publicado en Argentina por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buenos Aires: Gráfica Latina. <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf>

La imagen cinematográfica de Pasolini en clave nietzscheana

Diego Lucas Cordeu

Universidad Nacional de Mar del Plata

E-mail: lucascordeu@gmail.com

Desde el campo de la estética y la filosofía del arte, nos hemos inclinado por la idea de traer a nuestras discusiones filosóficas la voz de los y las artistas para lograr un diálogo interdisciplinario con el fin de lograr, a partir de éstos, un conocimiento complementario que sirva a un interés común. El o la artista cumple un rol fundamental, desde nuestro entender, debido a que su lugar como creador/a nos brinda una mirada en primera fila de los fundamentos artísticos no solo de la obra sino del mismo acto de crear. Es por esto que apreciamos los aportes de los/las artistas que han escrito sus propias obras teóricas y que podemos analizar desde categorías propias de la filosofía. En esta ocasión hemos elegido el texto *Cine de Poesía contra cine de Prosa* del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Nos interesa particularmente la primera parte de esta obra la cual está destinada a justificar la potencialidad poética de la obra cinematográfica debido a que encontramos en ella ciertos lineamientos que nos permiten analizar los aportes del cineasta desde las categorías filosóficas que hemos escogido, a saber, la base argumental desde la que realizaremos esta propuesta serán los aportes de Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

1. Pasolini y la poética del cine

El objetivo de Pasolini en la primera parte de su trabajo es la justificación del crear poético en el arte cinematográfico, esto con el fin de sistematizar las características que después utilizaría para distinguir un estilo de cine de poesía de otro estilo de cine de prosa. Para ello el cineasta parte desde las categorías de la semiótica para hacer una descripción del hacer cinematográfico desde una comparación con el hacer literario. Si bien es objetable la estrategia de describir el proceso de creación cinematográfico desde sus diferencias con otra forma de expresión artística, ésta termina por servir a Pasolini para presentar sus argumentos justificándose en que el poema pertenece a la

literatura y que las cualidades poéticas del cine podrían llegar a distinguirse desde la poesía escrita entendiendo a ésta como arquetipo del arte poético por excelencia.

El problema que Pasolini encuentra desde esta comparación es que mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse sobre ninguna lengua comunicativa. Es importante advertir que la posibilidad de un lenguaje cinematográfico no es un problema para el cineasta sino una premisa en sí misma. El lenguaje cinematográfico existe por el simple hecho de que el cine comunica, lo que Pasolini buscará problematizar en cambio, es la posibilidad de una lengua cinematográfica, es decir la posibilidad de un sistema de signos cinematográficos. Esta posibilidad se funda al advertir la existencia de imágenes significantes. Según el cineasta la evidencia de esto se da en el hecho de que los/las espectadores/ras del producto cinematográfico están acostumbrados/as a leer visivamente la realidad: el caminar solos por la calle incluso con algodón en las orejas, es un continuo coloquio entre nosotros y el ambiente que se expresa a través de las imágenes que lo componen: fisonomías de la gente que circula, sus gestos, sus expresiones, sus acciones, sus silencios, sus muecas, sus actitudes, sus reacciones colectivas (grupos de gente detenida frente a los semáforos, multitudes en torno a un accidente de tráfico o en torno a la mujer-pepe en Porta Capuana); además: señales de tráfico, indicaciones, discos de circulación en sentido anti-horario, y en definitiva objetos y cosas que se presentan cargados de significados y, por consiguiente, “hablan” brutalmente con su mera presencia. (Pasolini, 1970, p. 11).

Otra forma de evidencia se da en el mundo de la memoria y de los sueños que Pasolini define como “un mundo, en el hombre, que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes” (Pasolini, 1970, p 11). El mundo onírico como base de la lengua comunicativa que sirve a la expresión cinematográfica presenta la principal característica que ubica al cine como un arte principalmente poético, a saber, su carácter irracional. La comunicación visiva que hace uso de las imágenes significantes es, según Pasolini, de carácter pre-humano, casi animal. Es en virtud de este carácter irracional el que el cine no disponga de un sistema históricamente complejo de imágenes significantes (a diferencia de las palabras en un diccionario) y que son al mismo tiempo sumamente concretas. Las imágenes significantes no pueden presentar conceptos abstractos como lo hacen las palabras, son, dice el cineasta, de una expresión violenta caracterizada por su corporeidad onírica lo que implica que la lengua cine sea fundamentalmente metafórica.

De esta idea de imágenes significantes, Pasolini crea el neologismo im-signo, recurso que el cineasta utilizará para describir la tarea del artista cinematográfico. El concepto no es claro, una nota a pie de página recuerda una cita de Pasolini en la que éste dice “llamo a las imágenes cinematográficas im-signos” (Pasolini, 1970, p. 11). Sin embargo, en el texto, el im-signo parece ser el recurso del que se componen las imágenes cinematográficas. Siguiendo la comparación de Pasolini, uno pensaría que el im-signo es a la imagen cinematográfica lo que en el poema la palabra es a los versos.

Volviendo a la tarea del artista cinematográfico Pasolini, siguiendo su comparación entre cine y literatura, describe esta labor a partir de un paralelismo entre escritor y cineasta. El primero, señala Pasolini, toma del diccionario los signos y los reelabora. El segundo, en cambio, no dispone de un diccionario, "no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica." (Pasolini, 1970, p 14). Finalmente, Pasolini resume la operación del autor cinematográfico en dos pasos:

1. debe tomar del caos el im-signo, hacerlo posible, y presuponerlo aposentado en un diccionario de los im-signos significativos.
2. realizar luego la operación del escritor: o sea añadir a este im-signo puramente morfológico la calidad expresiva individual.

Esbozada así la base lingüística sobre la que se construye la lengua de cine, Pasolini concluye que la misma es fundamentalmente una *lengua de poesía* justificándose en el carácter irracional del mundo onírico y la comunicación visual que hace de evidencia a la existencia de imágenes significantes. La ausencia de un diccionario históricamente complejo cargado de un valor cultural que encasille las variables significativas de un im-signo concreto implica, según Pasolini, un carácter fundamentalmente poético a las formas expresivas cinematográficas. El problema, según el cineasta, es que a pesar de su naturaleza poética, la historia del cine se ha decantado por una forma expresiva de tipo narrativa o lo que Pasolini llama, un cine de prosa. Finalmente la propuesta del cineasta pasa de ser una investigación sobre el fundamento poético del cine a una discusión de estilos cinematográficos para distinguir un estilo de cine de poesía contra un estilo de cine de prosa.

Consideramos que el primer objetivo de Pasolini, a saber, el de una justificación poética del arte cinematográfico no está logrado por medio de la sistematización de una lengua cine. La propuesta del cineasta es paradójica al señalar los fundamentos poéticos del cine en los rasgos irracionales del lenguaje cinematográfico así como la ausencia de sistemas de signos complejos que cargue a las imágenes significantes de un valor histórico o cultural pero al mismo tiempo pretenda la existencia de una lengua cine constituida por una combinación de im-signos presupuestos en un diccionario y además termina por denunciar una tendencia narrativa en la historia del cine. Si bien el cineasta señala que la operación del artista cinematográfico es pre-gramatical por no estar fundamentada sobre una base cultural de lenguaje instrumental sigue utilizando formas que anhelan una suerte de gramática del cine. A su vez, advertimos una simplificación del lenguaje cinematográfico al subsumirse a una operación que hace uso únicamente de las imágenes significantes sin contemplar otras características de la obra cinematográfica como el diálogo, el sonido y la música.

2. Nietzsche y el camino de la tragedia

Estas cuestiones que acabamos de señalar son consecuencia de la propuesta inicial de Pasolini de querer definir la posibilidad poética del lenguaje cinematográfico a partir de sus diferencias con la

literatura. Consideramos que la potencialidad poética del cine es descifrable por un camino más autónomo. Para ello recurriremos al filósofo alemán Friedrich Nietzsche debido a que los aportes de Pasolini nos brindan ciertos recursos presentes en la filosofía nietzscheana que nos permitirían hablar de una poética del cine que no se defina por sus diferencias con la expresión literaria.

Tomaremos de Nietzsche, como base argumental, su primer gran obra *El nacimiento de la tragedia* para servirnos en nuestro objetivo de las categorías que implican la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. El planteo nietzscheano parte de una premisa sumamente metafísica, considera el reconocimiento del nihilismo como falta de fundamentos y con ello la idea del continuo y caótico devenir en el trasfondo del todo. Así, el mundo y los objetos individuales son contemplados como fenómenos estéticos, es decir, como creaciones artísticas. Lo apolíneo y lo dionisiaco representan el antagonismo a partir del cual se crean el mundo y los objetos individuales y la relevancia del trasfondo caótico del que estos provienen. Lo dionisiaco se ubica en la experiencia de ese eterno devenir mientras que lo apolíneo es la imagen individual que dicho pulso toma momentáneamente.

Para ilustrar el antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco Nietzsche recurre a una contraposición fisiológica del sueño y la embriaguez. En la figura de Apolo como dios del arco y la lira, la luz y la forma, dios mesurado como personificación de la *σωφροσύνη*; se refleja la facultad del sueño como fuerza creadora y consciente de apariencias, “La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya creación todo hombre se manifiesta como un artista completo, constituye la condición de todo arte figurativo” (Nietzsche, 2014, p. 22). El mundo de los sueños implica una distinción entre apariencia y realidad, es una imagen ilusoria. Es el acto propio del arte figurativo que distingue el placer por el reconocimiento de la bella apariencia en nuestro mundo de objetos individuales. El mundo aparece como un “...conjunto de visiones o imágenes ilusorias que ocultan un rasgo más profundo de la realidad. Lo dionisiaco, por otro lado, se presenta como la experiencia del trasfondo caótico que la falta de fundamentos implica. Esta vez Dionisio como dios de las fiestas, la música y los excesos personificando la *ἕβρις*; se refleja en el estado de embriaguez. En el desgarramiento de lo individual se descubre lo dionisiaco. Dionisio es la destrucción de los límites, la experiencia que nos devuelve al trasfondo caótico de la realidad. En la experiencia dionisiaca el ser humano ya no crea una obra individual, “se siente como un dios, incluso marcha con el arrobo y la sublimidad de los dioses que ha visto en sus sueños; el hombre deja de ser artístico, él mismo se convierte en obra de arte” (Nietzsche, 2014, p. 27).

La operación del artista cinematográfico descrita por Pasolini presenta características apolíneas desde una mirada Nietzscheana: El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica. (Pasolini, 1970, p 14)

Al igual que Apolo, el autor cinematográfico de Pasolini identifica los objetos individuales en un trasfondo caótico y les da una identidad creando imágenes cinematográficas. También tenemos el fundamento del mundo onírico como base lingüística del lenguaje cinematográfico y al mismo tiempo

como estado fisiológico que se corresponde con el instinto apolíneo nietzscheano. Pasolini buscó las cualidades poéticas del cine en su carácter irracional, en su expresión violenta y metafórica pero desde una mirada nietzscheana podemos decir que aquellas características propias de la poética que el cineasta adjudica al cine son propias de un instinto expresivo dionisiaco mientras que la operación propuesta por Pasolini es sumamente apolínea. Como si cometiera el mismo error que Nietzsche denuncia por parte de la antigua cultura griega al abandonar la percepción trágica del mundo por el socratismo lógico, Pasolini se aleja del carácter poético del cine para lograr una sistematización del mismo.

3. Conclusiones

Consideramos que el objetivo de Pasolini se puede lograr si buscamos no solo la fuerza apolínea del cine sino también su potencialidad dionisiaca, y eso es un lujo que el cine se puede dar. Ya en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche observó cómo la antigua sociedad griega logró que las fuerzas creadoras de lo apolíneo y lo dionisiaco se coordinaran en la obra de la tragedia para así cubrir la verdad del trasfondo caótico de la existencia con un bello mundo aparente y al mismo tiempo, disfrutar de algún modo de la experiencia de dicho devenir.

El gran logro de la tragedia griega fue el de crear una manifestación apolínea informada integralmente por condiciones dionisiacas. El cine goza de las mismas facilidades que ésta y nos arriesgamos a decir que dispone de aún más recursos para efectuar dicha forma de expresión en la que converja esta antítesis de fuerzas creativas. No sólo por ser un arte que se expresa fundamentalmente por medio de la imagen pero que además puede hacer uso de otras formas de expresión complementarias como la música y el diálogo, sino que tiene a su disposición la posibilidad de referir a los horrores y sufrimientos de la existencia por medio de las imágenes que lo componen. La cuestión no quedaría entonces relegada a una discusión de estilos de cine, sino a las potencialidades del arte cinematográfico. La expresión poética del cine existe en virtud de un fundamento caótico e irracional pero que se expresa por medio de imágenes concretas.

Bibliografía

Pasolini, Pier Paolo (1970), *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona: Anagrama

Nietzsche, Friedrich (2014), *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, Barcelona: Gredos.

Aproximación al problema de la libertad en Th. Adorno: entre la Filosofía Moral y el Psicoanálisis

Matías Cristobo

CONICET - Universidad Nacional de Córdoba

E-mail: matiascristobo77@hotmail.com

“El yo es la verdadera residencia de la angustia”

Sigmund Freud

1. Introducción

El conjunto de las *Lecciones sobre la libertad* que Theodor Adorno dictara entre los años 1964 y 1965, en un sentido enfático, carecen de sentido. La filosofía moral no tiene lugar en la sociedad administrada, de modo tal que sus lecciones pueden comprenderse como un gran “y sin embargo”. Tampoco se atenderá a la lógica del objeto, y ni siquiera se corresponde con la posición de Adorno, nuestra intención de tratar por separado el aspecto “subjetivo” del “objetivo” en cuanto al problema de la libertad. Más, incluso, cuando el desarrollo de Adorno se dirige, precisamente, a revelar lo falso y abstracto de esta separación. De hecho, Adorno comienza sus *Lecciones* con la tesis de que la libertad sólo puede pensarse en su contexto social concreto y, más decisivo aún, como libertad del género humano. Pero, a su vez, no se puede sostener la libertad genérica sin que ella se realice en la de los individuos. Su falta de libertad, en consecuencia, constituye el índice de que la libertad objetiva o social aún no se ha vuelto concreta. De todos modos, aunque no sea más que un crimen de “lesa dialéctica”, todavía puede estudiarse cada uno de estos polos como momentos distintos.

La exclusión del polo objetivo del problema de la libertad dejará de lado, a su vez, la apropiación adorniana, rayana a lo textual, de una tesis fundamental de los *Grundrisse* en lo concerniente al potencial liberador del desarrollo técnico. E incluso podría irse más allá, porque el “sitio” de dicho potencial no se hallaría en el ámbito donde *a priori* tendría lugar una “filosofía moral”, esto es, el de las relaciones de producción, sino en el de las *fuerzas productivas*. Pese a esto, y en la medida de lo posible, nosotros vamos a excluir aquí la dimensión económica o, si así se prefiere, a “forcluirla”. En suma, y para decirlo rápido, intentaremos concentrarnos en la posibilidades subjetivas de la libertad. Como se sabe, Adorno parte de la filosofía kantiana y del modelo simple del *libre albedrío*, para luego

complejizar el análisis refiriéndose a las antinomias constitutivas de la sociedad burguesa y cómo estas afectan las posibilidades del individuo. Pues bien, este movimiento implica el proceso de “introyección” de lo extramental en lo intramental. Dicho de otro modo, si las antinomias sociales resultan internalizadas en los individuos de modo conflictivo, el centro del interés, pues, debe volverse hacia los propios procesos de autoconstitución del “yo”. Nuestra hipótesis, en consecuencia, será que la dialectización adorniana de Kant precisa del aporte del psicoanálisis para determinar el modo de constitución del propio sujeto moderno.

2. La estructura de la vida psíquica del individuo en Freud: la dinámica entre el yo, el súper-yo y el ello.

En un escrito de 1923 titulado *El yo y el Ello*, Freud modestamente barre -aunque ya venía haciéndolo desde mucho antes- con una parte nada despreciable de las teorías sobre el sujeto moderno¹. No sólo lo hace con la reafirmación de la diferencia en lo psíquico entre lo consciente y lo inconsciente, sino con el desplazamiento de la conciencia como lugarteniente de la “esencia” de lo psíquico hacia la de una “cualidad” de lo psíquico más, que incluso hasta puede faltar por completo. Sin embargo, destronar a la conciencia puede conducir a dos caminos marcadamente distintos entre sí. Por un lado, y desde un punto de vista *descriptivo*, como señala el propio Freud, la conciencia no es más que un momento evanescente ligado a la percepción inmediata, que sólo se presenta durante un breve lapso de tiempo y puede, bajo ciertas condiciones, volver a emerger. Esto quiere decir que el estado consciente se revela como sujeto a intervalos y, por lo tanto: “Los términos “inconsciente” y “latente”, “capaz de conciencia”, son, en este caso, coincidentes” (Freud, 2013a, p. 2702).

Por supuesto, no es esta comprensión de la conciencia la que interesa a Freud. El punto de partida del psicoanálisis es otro. No tiene que ver ya con una aproximación descriptiva de las impresiones de la percepción, sino con la *dinámica* de la vida psíquica que *impide* que determinadas representaciones lleguen al nivel de la conciencia. Su estado, ahora sí, propiamente inconsciente, se debe a una movilización de energía que realiza el individuo en contra de la claridad de la conciencia y que no es otro que el mecanismo de la *represión*. La labor psicoanalítica por definición, entonces, consiste en reconocer y suprimir la energía que origina y mantiene dicho mecanismo. En otras palabras, y como ya es de público y popular conocimiento, el psicoanálisis procura *producir* en la conciencia las representaciones inconscientes.

Pero será la propia distinción entre ambos enfoques (descriptivo o dinámico) la que nos provea el primer acceso a la topología freudiana; en efecto, el inconsciente desde un punto de vista descriptivo será denominado como preconscious (Prec.), mientras que desde su enfoque dinámico, identificado con lo reprimido, se llamará estrictamente el inconsciente (Inc.). Los dos momentos anteriores se completan, va de suyo, con el consciente (Cc.). Sin embargo, Freud incorpora una nueva

¹ Cfr. el *Seminario 11* de Jacques Lacan, principalmente su sección “Del sujeto de la certeza” (2022). Véase, también, *Psicoanálisis y ciencias humanas* de Louis Althusser (2022).

complejización al introducir, ahora, la definición del *yo*². Debido a que, por una parte, esta instancia, en su dimensión consciente, domina la motilidad o, lo que igual vale decir, la “descarga de las excitaciones en el mundo exterior” (Freud, 2013a, pp. 2703-2704). Pero, a su vez, el *yo* es sede *también* de las represiones y sus resistencias ligadas a ellas.

Conforme a nuestro propio interés, vinculado con la posible reapropiación que Adorno pudiera realizar, nos importa mostrar que el *yo* no está absolutamente determinado en sí mismo y que, en consecuencia, toda alteración que pudiese sufrir sería producto de elementos ajenos o extraños. Por el contrario, en la experiencia analítica se comprueba que el *yo* está constitutivamente “partido”.
Escribe Freud:

Comprobamos, en efecto, que en el *yo* hay también algo inconsciente, algo que se conduce idénticamente a lo reprimido, o sea, exteriorizando intensos efectos sin hacerse consciente por sí mismo, y cuya percatación consciente precisa de una especial labor (...) Fundándonos en nuestro conocimiento de la estructura de la vida anímica, habremos, pues, de sustituir esta antítesis por otra; esto es, por la existente entre el *yo* coherente y lo reprimido disociado de él (Freud, 2013a, p. 2704).

Si damos un paso más, debemos hacer notar que este “*yo* coherente” emana del sistema de la percepción y funciona en el nivel de lo preconscious, a través de restos mnémicos que han sido incorporados por el individuo. Pero aquella parte disociada del *yo* que lo conduce y prolonga, como si dijéramos, “hacia abajo”, Freud la denomina el *ello* y representa lo psíquico restante o el inconsciente. Contra lo que podría pensarse, la instancia fundante de la vida anímica no es el *yo* condicionado por el *ello*, sino que el individuo es más bien un *ello* desconocido cuyo *yo* es apenas su superficie.

El *yo*, por otra parte, al estar vinculado con el sistema de la percepción recibe los influjos de la realidad exterior e intenta destituir el *principio del placer* -volveremos sobre esto-, que domina en el *ello*, por el *principio de la realidad*. Freud determina, aquí, probablemente de un modo más estático que dinámico, que así como el elemento definitorio del *yo* es la percepción, el del *ello* es el instinto. De todas formas, lo que nos importa ahora es señalar su consecuencia fundamental. Escribe Freud: “El *yo* representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al *ello*, que contiene las pasiones” (Freud, 2013a, p. 2708).

Como corolario de lo anterior, debe decirse que el *yo*, la razón o el principio de la realidad comanda la posibilidad de la acción sobre los imperativos del *ello*, el instinto o el principio del placer, tal como un jinete intenta conducir a su caballo aunque, claro, el animal es el dueño de la fuerza. Si hemos comprendido bien la comparación “ecuestre” que nos propone el mismo Freud -e inmediatamente se nos viene a la cabeza que Adorno, al momento de hablar sobre el factor impulsivo que complementa al de la decisión, apele como ejemplo a un “burro”-, habría que decir que el *ello* posee la “astucia de la razón” frente al *yo*.

² En un primer momento, puede decirse que el *yo* de un individuo consiste en la “organización coherente de sus procesos psíquicos” (Freud, 2013a, p. 2703).

Pero aún nos resta añadir que en el propio proceso de la génesis del *yo* no sólo intervienen elementos relativos a la percepción “externa”, sino también otros que lo hacen partiendo de un *lugar* fundamental: el *cuerpo*. Y además -cuestión difícil de exagerar en el propio Adorno-, vinculados al dolor *físico*. “El *yo* es -escribe Freud-, ante todo, un ser corpóreo” (Freud, 2013a, p. 2709). Esta es una sentencia completada y enriquecida por una muy importante nota al pie agregada en 1927. Allí leemos: “El *yo* se deriva en último término de las sensaciones corporales, principalmente de aquellas producidas en la superficie del cuerpo, por lo que puede considerarse al *yo* como una proyección mental de dicha superficie y que por lo demás, como ya hemos visto, corresponde a la superficie del aparato mental” (Freud, 2013a, p. 2709).

Sin embargo, si el *yo* se halla, tanto a nivel anímico como orgánico, al nivel de la superficie, no debemos pensar que sólo lo instintivo o lo inconsciente opera en el abismo de las profundidades, pues lo que la civilización considera su parte más “elevada”, esto es, la religión, la moral y la herencia cultural, *también* funciona de un modo no consciente. Esta región especial del *yo*, que nuestro autor no duda en llamar el “sentimiento inconsciente de culpabilidad”, no es otra, como podrá advertirse, que el *súper-yo* o “ideal del *yo*”. El examen de la realidad y la relación con la percepción, sostiene Freud rectificando su posición más temprana, corresponden todavía a la instancia del *yo*, y no a la del ideal del *yo*. Ella contiene las primeras identificaciones del individuo en su fase de desarrollo sexual más temprana y debe su génesis a la represión del complejo de Edipo, que afecta a aquel de un modo absolutamente dualista, debido a que impone tanto una función mandataria como otra de carácter prohibitiva: “Así -como el padre- deber ser”, pero también “Así -como el padre- no deber ser” (Freud, 2013a, p. 2713).

Pero este dualismo, que prematuramente se presentó “realmente” en el *ello* del individuo y fijó un obstáculo para la realización de sus deseos, se traspone ahora en el *yo* mediante la represión del complejo de Edipo, arrojando como resultado un “robustecimiento” del mismo *yo*. Digámoslo, una vez más, con otros términos: la formación del *yo* sólo es posible a través de la represión de los instintos. Y no tardará Freud en extraer todas las consecuencias metapsicológicas posibles:

El *súper-yo* conservará el carácter del padre, y cuanto mayores fueron la intensidad del complejo de Edipo y la rapidez de su represión (bajo las influencias de la autoridad, la religión, la enseñanza y las lecturas), más severamente reinará después sobre el *yo* como conciencia moral, o quizá como sentimiento inconsciente de culpabilidad (Freud, 2013a, p. 2714).

La función de dominio que adquiere el *súper-yo* frente al *yo* se revelará con el mismo nombre que Kant dio a uno de los elementos fundamentales de su filosofía moral: el de *imperativo categórico*³. Ahora, quizá, puede comprenderse mejor aquella *coincidencia* entre lo más “alto” y lo más “bajo” del ser humano, puesto que el ideal del *yo* nace de la poderosa lucha instintiva producida en el *ello*, a

³ Y no es sólo este principio kantiano el que sea puesto en tela de juicio, sino también aquel en el que tiempo y espacio funcionan como ejes ordenadores del pensamiento: “Hemos visto que los procesos anímicos inconscientes se hallan en sí “fuera del tiempo”. Esto quiere decir, en primer lugar, que no pueden ser ordenados temporalmente, que el tiempo no cambia nada en ellos y que no se les puede aplicar la idea de tiempo. Tales caracteres negativos aparecen con toda claridad al comparar los procesos anímicos inconscientes con los conscientes” (Freud, 2013b, p. 2520).

través de la resolución del complejo de Edipo. Y el *ello*, desde un punto de vista no ya ontogenético sino filogenético⁴ representa el “depósito” de la herencia arcaica de la especie.

En suma: la conciencia moral, que genera en el individuo el sentimiento de culpabilidad por nunca estar a la altura de su ideal, *también* es inconsciente. Con lo cual se produce una aparente paradoja que no priva a Freud de una formulación sarcástica: “El hombre normal no es tan sólo mucho más inmoral de lo que cree, sino también mucho más moral de lo que supone el psicoanálisis” (Freud, 2013a, p. 2724). Como quiera que sea, pero como resultado, cuando el *yo* cree que orienta su accionar de acuerdo con la prescripción moral, no hace sino someterse a la represión instintiva institucionalizada. No obstante, lo más sorprendente de la concepción dinámica de Freud acerca de la vida psíquica del individuo, al menos desde nuestra preconcepción ingenua y rígida de sus tres instancias, lo es, habría que atreverse a decir, su *dialéctica*: “De este modo abriga el *ello* en sí innumerables existencias del *yo*, y cuando el *yo* extrae del *ello* su *súper-yo*, no hace, quizá, sino resucitar antiguas formas del *yo*” (Freud, 2013a, p. 2716).

Sin embargo, todo este movimiento aún necesita ser complejizado *-atravesado*, quizás, sea el término adecuado- por la teoría de las dos pulsiones presentes en la vida anímica: las célebres pulsiones de vida y de muerte. El fortalecimiento del *yo*, mencionado apenas hace un momento, no se logra si no es a costa de la represión del mundo instintivo del *ello*. Pero detrás de este proceso, y más allá de la economía⁵ presente en el “principio del placer”, el *yo* siempre anhelará reconstruir un *estado anterior*. Puede hacerlo de dos modos, nos dice Freud. Por un lado, todo lo existente animado pretende, *regresivamente*, alcanzar su origen inanimado; es decir, todo lo vivo busca su muerte. Toda célula o todo ser -lo mismo da en este “mito científico”, como nos recuerda Eduardo Grüner-, que se resiste a la transformación y se encierra en sí mismo no persigue otra cosa que su extinción. Por otro lado, el *yo*, que toma prestada su energía del *ello* y en general la reprime al servicio de su autoconservación, puede revestirse también narcisísticamente de su carga libidinosa. En suma, puede anhelar un estado anterior ya no regresivamente, sino mediante una intención de tipo *reconstructiva*. Seguramente sea forzar el argumento hasta desfigurarlo, pero ¿por qué no pensar que una célula o un ser, al intentar vincularse con lo diferente de sí, puja por extender la vida? O, ahora sí bien cerca de Freud, ¿procura *retardar* lo más posible la muerte?

3. El carácter antinómico de la libertad en Th. Adorno

Th. Adorno ensayó, en 1952, una suerte de “defensa”, sólo porque hay que ponerle algún nombre, de Freud. Llamó a su trabajo “El psicoanálisis revisado” y allí denuncia, entre otras cuestiones, la pretensión de los epígonos del médico vienés de asignarles a los individuos un “carácter” unificado. El punto principal en cuestión es que Freud, si bien no de forma explícita, introdujo el concepto de *herida*. De modo tal que en la experiencia individual no puede trazarse un *continuum* unificado -podría añadirse: una *biografía*-, sino que se trata de una “agregación de cicatrices” (Adorno, 2004, p. 23). El

⁴ Cfr., del mismo Freud, *Tótem y Tabú* (Freud, 2013c).

⁵ Lacan llamará, a esta economía siempre inestable entre placer y displacer, “homeostasis”.

proceso de socialización, entonces, se desarrolla bajo este modo traumático de acumulación y posibilita determinar, por ello, la existencia atomizada de los individuos.

Lo que Adorno pretende poner de manifiesto en su interpretación dialéctica es que una teoría no puede hipostasiar la idea de individuo, más allá de que se lo enfrente a la totalidad social, cuando el propio concepto de individualidad fue producido histórica y socialmente. Por el contrario, si los seres humanos se han visto reducidos a mónadas independientes entre sí, resulta más adecuado observar los procesos de represión, los rastros del dominio y las fracturas en su propia constitución monadológica. Escribe Adorno: “El psicoanálisis radical, al dirigirse a la libido como a algo presocial, alcanza tanto filogenéticamente como ontogenéticamente los puntos en los que el principio social de dominio coincide con el principio psicológico de la represión pulsional” (Adorno, 2004, p. 26).

Sostendremos, de modo análogo, que para tratar el problema de la libertad individual Adorno tiene que partir -y es plenamente consciente de ello- del momento ideológico, pero no por ello profundamente radical, de la separación burguesa entre individuo y sociedad. Pues bien, en sus *Lecciones sobre la teoría de la historia y la libertad*, dictadas entre los años 1964 y 1965, se detiene justamente en su elemento más simple: el concepto de *libre albedrío*. La primera dificultad consiste en que una teoría de la libertad debe estar siempre acompañada, al mismo tiempo, por una teoría de la adaptación, y esta dialéctica es el producto del conflicto constitutivo de la sociedad burguesa. Su efecto es que las antinomias sociales resultan *introyectadas* en la conciencia individual, de suerte que el individuo es libre cuando se somete al todo, al tiempo que es autónomo cuando se ajusta al todo heterónimo.

Pero lo sustancial es que en ese proceso de introyección, como movimiento y resultado, es en donde Adorno más se acerca al problema de la libertad desde el psicoanálisis. Porque será, desde el punto de vista filogenético, el mismo cierre del universo social el que, de modo paradójico, empuje a la razón más allá de la racionalización total. En la sociedad administrada el individuo es no libre, pero para actuar necesita de aquello mismo que la razón expulsó de sí. Desde un punto de vista ahora ontogenético, entonces, el momento irracional, volitivo, somático, impulsivo, en fin: mimético, que Adorno denominará “lo que se añade”, es el que habilita nuevamente al sujeto para intentar escapar del hechizo de la totalidad. Como insinuamos más arriba, a medida que el proceso de socialización avanza se vuelve necesario aquel momento, de modo tal que la libertad se produce en el intersticio que deroga la identidad entre razón y, precisamente, libertad. Escribe Adorno:

Sin recurrir a lo preyoico, a aquel impulso que, en cierta medida, es un estímulo *corporal* que aún no es conducido por la instancia de la conciencia centralizadora, no sería posible dar con el concepto de libertad; mientras que, por el otro lado, él termina en la fuerza del propio yo; es, pues, en sí mismo antagónico (Adorno, 2019, p. 406, las cursivas son nuestras).

Debe agregarse que, a la par, es este elemento espontáneo que escapa de las determinaciones de la razón al momento de actuar, el que se vuelve absolutamente necesario para hacerlo. En otro sentido, pero próximo a lo anterior, la totalidad del yo precisa de un elemento complementario que no resulta “fijo”. Si podemos expresarlo en estos términos, el yo tiene que funcionar como una unidad no

unitaria. O, si se quiere, el *yo* constituye una identidad no idéntica. Como quizás se advierta, en su crítica al “yo coherente”, Adorno pone en marcha tanto el modelo freudiano de la constitución psíquica del individuo como su dinámica. Sin embargo, si en Freud este movimiento más bien parece conducir a una economía o a una *dinámica* -en el sentido que le acordamos previamente a este término- de rostro trágico, en Adorno parece ser el último índice de que la dialéctica, incluida la de la Ilustración, no sea completamente clausurada por la marcha del espíritu.

Por otra parte, puede extraerse aún una consecuencia más. El desarrollo de la conciencia, que precisó del control creciente de la naturaleza externa tanto como de la interna, deviene dominio de sí misma. Pero, precisamente por ello, este devenir requiere del momento arcaico mimético para que la libertad implique una distancia con respecto al proceso de socialización. Traducido esquemáticamente a la topología freudiana: sin la existencia del *ello* sería absolutamente imposible pensar en la constitución de un *yo* relativamente libre, es decir, que no se agote en la región *superyoica* de la conciencia. A propósito de su análisis de *Hamlet*, Adorno se refiere a “lo que se añade” como una perduración, en el individuo, de la no separación entre lo extra y lo intramental o, lo que igual vale, a la primitiva reunión del sujeto con la naturaleza:

A fin de que Hamlet pueda simplemente realizar lo que pensó política y moralmente, debe hacer una regresión; tiene que retroceder a un estadio anterior, arcaico; precisamente a aquel estadio de dirigirse hacia afuera, de golpear hacia afuera que todos nosotros conocemos a partir de nuestros sueños” (Adorno, 2019, p. 440).

No hace falta recordar el valor decisivo de los sueños para Freud; sólo refirámonos a su tesis de que el *yo* siempre intentará reconstruir un estado anterior. Pero, claro, puede querer hacerlo regresiva o reestructivamente; *rememorando*, pero no *repitiendo*, ese estado anterior en el que aún no se había enajenado de la reunión con su momento “natural”, o en todo caso, a su no represión instintiva, a su estado preyoico.

Sin embargo, de ningún modo esta instancia arcaica podría ser interpretada como naturaleza ciega, ni como naturaleza meramente reprimida, porque “lo añadido” aparece ya mediado por la autoconstitución del *yo* moderno. La libertad y, cuestión no menos importante, la praxis política, precisan de estos dos momentos, el uno referido al otro. La libertad, pues, no «toma un poquito de cada cosa», más bien se halla en la impugnación que un momento realiza sobre el otro: el proceso de racionalización se desidentifica del ciego decisionismo, mientras que la mimesis impide la cristalización de la racionalidad (y esto último es lo que Adorno reprocha a Kant).

En favor de Freud, y de su comprensión económica, cabría que sostener que el *ello* -y Adorno en algunos pasajes lo tiene absolutamente claro- es la residencia de las pulsiones, desde luego, pero también lo es del *súper-yo*, con lo cual cuando actuamos acompañados por lo involuntario estamos más cerca del imperativo categórico de lo que nos gustaría reconocer. Ahora, en favor de Adorno, la instancia del ideal del *yo* o el *súper-yo* de Freud ha pasado por alto algo decisivo del orden de lo histórico conceptual: a partir de la Modernidad la región suprema del ser humano, es decir, su conciencia moral, no sólo escamotea el dominio social, sino que *también* ha recogido el concepto de

libertad del género. En consecuencia, la antinomia que presenta este concepto se desenvuelve como una dialéctica en la interioridad de los propios individuos.

Pero es una dialéctica *negativa*, en tanto somos libres en cuanto actuamos racionalmente conforme a nuestra identidad, pero allí mismo somos no libres porque debemos someternos a la coacción identitaria. Por el contrario, somos no libres en cuanto en nuestra identidad perdura un resto de lo indeterminado; pero, precisamente por ello, somos libres al sustraernos a la coacción de la identidad. Concluimos marcando cierta homología estructural en ambos planteos: si en Freud, cuando se está, de algún modo, “fuera” de la moral se actúa conscientemente, debido a que el “yo coherente” depende del mundo exterior y del sistema perceptivo, cuando se actúa moralmente se actúa inconscientemente, ahora porque la moral, al provenir del *ello*, es hasta cierto punto inconsciente. En Adorno, para terminar, los términos racional e irracional presentan un casi idéntico funcionamiento que los de consciente e inconsciente en Freud: si el yo actúa siguiendo al pie de la letra el imperativo categórico se ajusta a la irracionalidad de todo; pero cuando actúa irracionalmente, puesto que su motilidad pertenece a lo corpóreo, aparece el brillo de una razón no instrumentalizada. Probablemente, el gesto más radical del psicoanálisis debiera consistir todavía en detenerse en lo “que han hecho de nosotros” y no en el optimismo inflacionario, repetido hasta la “náusea” por los mismos que perpetúan el daño, de “aquello que podemos hacer” con eso que han hecho de nosotros.

Bibliografía

Adorno, Th. (2004). *Escritos sociológicos I. Obra completa, 8*. Madrid: Akal.

_____. (2019). *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Althusser, L. (2023). *Psicoanálisis y ciencias humanas*. Godot: Buenos Aires.

Freud, S. (2013a). “El yo y el ello”. En *Obras Completas*, Tomo 19. Madrid: Siglo XXI.

_____. (2013b). “Más allá del principio del placer”. En *Obras Completas*, Tomo 18. Madrid: Siglo XXI.

_____. (2013c). “Tótem y Tabú”. En *Obras Completas*, Tomo 13. Madrid: Siglo XXI.

Lacan, J. (2022). “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”. En *El Seminario de Jacques Lacan*, Libro 11. Paidós: Buenos Aires.

Entre archivos digitales y gestos archivísticos: apuestas políticas desde la estética contemporánea

Sara Fernández Gómez

Instituto de Bellas Artes - Universidad de Antioquia

E-mail: sara.fernandezg@udea.edu.co

En los últimos años ha cobrado relevancia la discusión en torno a los vínculos entre archivos y tecnoestética de la datificación. Un tema que lleva a preguntas alrededor de los vínculos entre el archivo como estrategia del arte, lo político y las tecnologías digitales, que en el caso del arte contemporáneo latinoamericano desemboca en problemas de identificación de las víctimas. Para esto, es necesario partir de la historia del arte digital, la tecno estética y la datificación, con el fin de resaltar su valor en el contexto contemporáneo internacional, y tomarlo como punto de partida para indicar que se trata de un abordaje problemático para pensar las relaciones entre archivo, conflicto y política en el contexto latinoamericano. De ese modo, si bien hay artistas como Clemencia Echeverri y Pablo Mora que apelan a medios digitales, y utilizan la estrategia del archivo para hablar de víctimas y conflicto en Colombia, la datificación y la tecnología son insatisfactorias en la medida en que llevan a los sujetos concretos al ocultamiento.

1. Humanidades digitales y arte digital

Si bien no es de nuestro interés profundizar en el tema del impacto de lo digital, partimos de la afirmación de que nos enfrentamos a un contexto en el que las humanidades digitales y la historia del arte digital son puntos de partida para hablar de nuevos soportes y posibilidades expresivas en el ámbito del arte. De ese modo, y en relación con el archivo, debemos hacernos conscientes del ejercicio fundamental de “conservar, preservar, restaurar, difundir, dignificar. El conocimiento acumulado durante siglos de estudio de las distintas disciplinas del arte ha priorizado la elaboración de archivos o la reunión de obras en forma de colecciones que incluyen también documentos referidos a ellas” (López, 2021, p. 103). Esta idea, en el caso de la *media art*, que Juan Alonso López define como

cualquier trabajo de artista realizado mediante el uso de nuevas tecnologías, nos lleva al aparente problema de definir cómo y cuál puede o debe ser su memoria y archivo.

Así, este es un problema vinculado a la definición de los procesos de patrimonialización y musealización de las prácticas artísticas mediales. Aquí es importante recordar que dentro de los orígenes de la *media art* se encuentran casos como el *copy art*, el videoarte, el *computer art*, el arte de transmisión, las instalaciones multimedia, el arte interactivo, el *net.art*, la realidad virtual, o la telepresencia, entre otros. Todos estos son expresiones y manifestaciones visuales que, en buena medida, se vinculan a una de las obras que nos interesa analizar en este texto.

Lo que deseamos resaltar en este contexto es que con la *digital art history* nos enfrentamos al problema de las estratificaciones de las obras de arte que hacen algún tipo de uso de lo digital, que generan una inquietud que se inserta en el debate sobre la naturaleza de las obras construidas a partir de ese material, aparentemente inasible, que es lo digital. Con ello, nos vuelca a la pregunta por lo estético en este tipo de producciones (Molina, 2021, p. 141). Vemos, pues, que emerge esa supuesta dicotomía entre categorías antagónicas como real/virtual, material/inmaterial. Sin embargo, como señala Álvaro Molina, en “Estratos y categorías estéticas del arte digital”,

...hablamos aquí de una “supuesta dicotomía” debido a que proponer estas categorías como antagónicas es una aproximación que puede conducir al error categorial. Esto se debe a que la “naturaleza” digital de la obra de arte virtual afecta la definición de las categorías de análisis con las que solemos pensar el problema estético (Molina, 2021, p. 141).

Estamos ante una suerte de actualización de la experiencia de la realidad que ahora está mediada por la virtualidad, categoría que al ser analizada desde su origen etimológico en el adjetivo latino *virtus* nos obliga a replantearla, en tanto pasa a ser comprendida como aquello con potencia para producir un efecto. De ese modo, continuando con Molina,

...podemos decir entonces que toda actualización que hacemos del entorno real es una conformación que ocurre en nuestra consciencia y que, de cierto modo, es siempre virtual. Por otra parte, el mundo virtual, construido a partir del uso de tecnologías digitales, si bien es una experiencia novedosa para la consciencia humana, también es una experiencia real. Todo el andamiaje ontológico sobre el que se encuentra construida la virtualidad digital es corpóreo, material, real.” (Molina, 2021, p. 142)

Por eso, nos enfrentamos a la incorporación de las tecnologías digitales no solo como soporte para el arte sino además como medios de creación propios del ámbito artístico. Esto nos lleva, ineludiblemente, a “ampliar el objeto de reflexión y su fundamentación. El arte digital no es otra cosa que la manifestación de la intencionalidad estética de la sociedad digital telecomunicada contemporánea” (Molina, 2021, p. 146), que comparte el mundo a través de una pantalla. Lo importante para señalar es que, si tenemos en cuenta la dimensión ontológica de la imagen digital, debemos distanciarnos de la idea de que esta rehúye del mundo y de la realidad, porque es

justamente la fundamentación ontológica la que nos permite afirmar que la imagen digital nunca deja de ser referente del mundo real, porque la virtualidad está anclada en el mundo, emerge desde él, y no existe, por tanto, un mundo virtual ajeno o diverso del mundo real. En este sentido, si bien la virtualidad se ha juzgado tradicionalmente como algo caracterizado por la inmaterialidad, afirmamos que, a la larga, ella emerge desde lo material y pasa del estrato de lo intangible a los estratos del mundo real/material.

Si bien los datos por sí solos no constituyen el campo de la Historia del arte, siguiendo los planteamientos de Johanna Drucker (2013, 2015), podemos afirmar que el uso de las técnicas analíticas, gracias a la tecnología computacional, ha emergido como un campo propio del arte digital. Ahora, “los sustitutos digitales -los textos e imágenes digitalizados- son los elementos con los que se construye la historia del arte digital” (Helmreich, 2021, p. 163). La discursividad histórica indaga el contexto de creación de metadatos robustos que deben ser considerados por los currículos de historia del arte con el fin de ser empleados de manera reflexiva y crítica y, a su vez, potenciar la posibilidad de producirlos. Como consecuencia, “la historia del arte digital determina cómo han de ser los elementos a partir de los que se construye en nuestra disciplina, se caracteriza por el uso de nuevas metodologías de análisis basadas en tecnologías computacionales y digitales y, para terminar, permite publicar el trabajo académico en entornos en línea.” (Helmreich, 2021, pp. 164-165).

Lo interesante de este panorama es que “lo digital no elimina las complejidades inherentes a los registros materiales del pasado; de hecho, muy a menudo las resalta.” (Helmreich, 2021, p. 164), pues en múltiples ocasiones, el uso de métodos digitales y computacionales permite convertir una gran cantidad de vestigios de la historia, en un corpus coherente. De este modo, la historia del arte, que se ha basado en estudios de caso de obras, artistas y movimientos, empieza a desplazarse hacia un contexto en donde los modelos digitales y computacionales empiezan a situar esos elementos dispersos en redes extensas y patrones que buscan, difusamente, transformar la comprensión del contexto, de las cualidades singulares y de las historias tradicionales.

Como señalábamos al inicio, esta reflexión se enmarca en el plano más amplio de las humanidades digitales, que nos hace pensar en la necesaria creación de bases de datos, la digitalización y el procesamiento de archivos mediante la minería de textos, datos e imágenes. Estas operaciones nos permiten proponer y examinar un repertorio plástico pensado desde y para el contexto de las humanidades digitales. De ahí que, esta sea una apuesta que busca incorporar la dimensión informática en las investigaciones, en la medida en que estamos en un mundo caracterizado por los procesos de circulación e interacción. Hoy nos encontramos en un contexto de saturación de datos, de abundancia de información y de hiperconexión. Un momento histórico donde la hibridación de soportes, modelos e ideas lleva a un desgaste y desplazamiento de las categorías, las cuales, al llegar a los límites, deben replantearse como base discursiva para pensar y ordenar el mundo.

Al desplazar el tema de la datificación al campo específico del arte, lo que encontramos es que la Historia del Arte Digital se configura como un ámbito de investigación basado, fundamentalmente, en el análisis computacional de datos (visuales, textuales, espaciales, entre otros). En esta perspectiva, es importante recordar el artículo de Claire Bishop “Against Digital Art History” (2018),

quien, si bien no busca excluir el componente digital del ámbito de la historia del arte, sí estima compleja una determinada orientación basada en el análisis de datos.

En cuanto a la propuesta de Johanna Drucker (2013), se puede observar que el desafío de su definición radica en la diferencia entre las prácticas que se enfocan en la creación de nuevo conocimiento en el campo de la historia del arte, un conocimiento producido directamente por las tecnologías computacionales, y aquellas producciones y fenómenos culturales que no alteran la epistemología de los conocimientos histórico-artísticos; es decir, una distinción entre aquello que solo puede ser producido *con* y *desde* lo digital, y aquello que no parte de su intermediación.

Dicho lo anterior, el problema de aplicar los archivos digitales y sus vínculos con el arte a los contextos periféricos, como lo veremos más adelante, es que nos enfrentamos a situaciones tal vez menos *datadependientes* de la datificación y, por ende, como espacios de narrativas alternativas a esta especie de *datacentrismo* contemporáneo, sin restar el mérito del dato en la configuración del mundo actual. No obstante, el dato también puede ser tomado como una herramienta de discusión crítica o como una estrategia para desarrollar modos de producción, estructuración, gestión y exploración alternativos (Rodríguez-Ortega, 2021, p. 27).

Así pues, somos partícipes de un *global turn* que nos debe permitir entender la relación ineludible entre las humanidades digitales y la historia del arte digital, y las posibilidades que esta relación genera al problematizar los fenómenos históricos en relación con la transformación tecnológica. Así, la práctica de la Historia del Arte Digital no se vincula solo a la reflexión sobre lo tecnológico, sino que además se asocia a la producción de conocimiento y objetos con, desde y por medio de una nueva apuesta epistemológica atravesada por las posibilidades técnicas que definen nuestra contemporaneidad.

2. Arte y archivos digitales en los contextos periféricos

El contexto de la hiperconectividad y la datificación nos permite entender la transformación de la experiencia estética de la que habla Simondon (2017), a partir de la pregunta: ¿cómo nos afecta el paso de lo analógico a lo digital?, si tenemos en cuenta que la digitalización de las materialidades físicas disloca tanto el objeto artístico como su recepción, ya que hay una suerte de pérdida de aspectos sensoriales. Ahora bien, el posible problema de la digitalización es que se pierde la presencia, es decir, esa reivindicación del material de los soportes, que en el caso de las obras de arte que establecen la relación archivo-política-violencia, es importante porque genera esa especie de efecto de shock, analizado tanto por Benjamin (1989) como por Gadamer (1991), que plantea que la materialidad de la obra saca al espectador de un estado de anestesia frente al dolor de los demás.

Este planteamiento es relevante porque vivimos en un contexto de sobresaturación de la anestesia sensorial, una especie de *in-aisthesis*. En el mundo contemporáneo, los datos saturan los sentidos con sus dimensiones inconmensurables y ahí radica su potencia anestésica y su reflexión problemática para pensar la violencia en un contexto como el colombiano. No obstante, no queremos despreciar el valor de lo digital en la medida en que las imágenes de esta índole, hechas de información computada, implican un giro epistemológico que lleva a una dislocación en las formas de comprensión del mundo.

En este sentido, la *plataformización* y la *datificación* del entorno nos lleva a desplazarnos de las nociones de archivo propuestas por autores como Foucault (1984) y Derrida (1997), e implica formular nuevas nociones de archivo y, por ende, de memoria, que nos obligan a innovar metodológicamente para comprender las transformaciones de las categorías. Así, aparecen, por ejemplo, las posibilidades del *hashtag* como artefacto. Como si fuera una especie de materialidad digital que permite la construcción de un archivo con el cual podemos profundizar en la complejidad de las prácticas digitales, en la medida en que “estamos en un tiempo donde las imágenes en la red saturan pues condensan representaciones, así como relaciones y memorias en una mutua construcción, con las tecnologías a nuestro alcance” (Niño, 2022, p. 85).

Los procesos de datificación que estamos relacionando imponen desafíos de visualización si no pensamos el archivo como un ecosistema en el que diferentes producciones y metadatos se ensamblan con el texto y la imagen. “Por tanto, las prácticas en las plataformas, entendidas como estrategias, rutinas, experiencias y expresiones de creatividad y labor que le dan forma a las producciones culturales (Duffy et al., 2019) pueden ser exploradas a través de las materialidades visuales” (Niño, 2022, p. 90). Se abre así la posibilidad de una etnografía digital, un camino etnográfico *en y con* un archivo digital, en donde nos sumergimos en las materialidades de esa especie de no lugar que nos permite pasar del no lugar del dato al lugar de la utopía de un futuro diferente (Foster, 2004).

Pero el problema que le encontramos a la datificación es que, en la medida en que los datos se encuentran en una sobreabundancia incontrolable, se hace necesario establecer procesos algorítmicos, lo cual lleva al riesgo de convertir las relaciones humanas en relaciones de esa índole (aritméticas e indeterminadas), las cuales terminarían moldeando la sociabilidad y los procesos culturales, así como las experiencias de la memoria. Por eso, la datificación no lleva solo al consenso, y aquí radica el problema que detectamos para el caso de la violencia en Colombia, sino que, por el contrario, en muchas ocasiones intensifican la polarización en la medida en que se convierten en un espacio de control y regularización de las narrativas. En este sentido, no debemos olvidar que con los datos se puede crear un mapa simbólico, pues estos modelan la conversación y crean comunidades que comparten ideas, espacios simbólicos, y expresividades con un matiz común.

En esta perspectiva, la datificación y la digitalización, contrario a lo que se pensaba en la década de los ochenta y los noventa sobre la democratización del conocimiento, se vinculan a la idea de la cámara de eco, en donde la capa digital de nuestras vidas es

...un espejo que amplifica nuestra propia imagen. [Así], la multitud de algoritmos que estructuran nuestros canales cotidianos de información, de interacción, entre otros, están modelados para ajustarse a nuestras preferencias, sesgos e intereses, con lo que inintencionadamente se genera un bucle que se refuerza a sí mismo y propaga ciertos valores y maneras particulares de ver el mundo (Crespo, 2021, pp. 56-57).

Esto desemboca en dos problemas clave: uno que ya mencionamos, que es la anestesia frente al dolor de los demás, en el cual las víctimas son reducidas a meros datos estadísticos; y en un

segundo lugar, el peligro de las narraciones dominantes en la medida en que hay, ineludiblemente, ciertos poderes que manejan y modulan los datos y los algoritmos a conveniencia.

En consecuencia, una alternativa a este proceso reductor sería que pensáramos en los *small data* en la época marcada por el *big data*. Esto nos permitiría reducir la escala en las consideraciones de esos cuerpos datificados para entender la subjetividad de las personas que se reducen a números. Creemos que aquí puede haber un uso de los datos con una potencia política clara. Datos concebidos como artefactos, afectos y pensamientos que se mueven de lo análogo a lo digital, como lo hace la artista colombiana Clemencia Echeverri con sus videoinstalaciones; o en el extremo opuesto, como el de Pablo Mora, que usa los datos, pero los lleva a una materialidad precaria.

En este punto se hace pertinente el estudio del problema de los ruidos existentes en el ecosistema del archivo, condicionados, en primera instancia, por la gran cantidad de información que se recolecta en cada instante, gracias a una cantidad de sistemas y dispositivos regados por el mundo, como plantean Anna Dot y Pablo Santa Olalla (2020), lo cual nos pone frente al cuestionamiento de la objetividad en los procesos de recolección de la información. Ahora bien, es claro que en todos los contextos hay ruidos que generan interferencias y que tienen una potencia significativa para generar alteraciones en el significado de lo archivado, en la medida en que los documentos son una especie de esponja que absorbe no solo lo valioso sino también el ruido que lo altera.

Este es, por ejemplo, el caso de los ruidos ambientales que, siguiendo a Dot y Santa Olalla (2020), se entienden como agentes que pueden dañar el archivo o influir en la forma en que se llevan a cabo los procedimientos de archivación: la degeneración física de los datos archivados también puede generar ruidos en el sistema de archivo. Este procedimiento puede incluir el envejecimiento de los documentos históricos, pero también las condiciones ambientales que afectan el trabajo del archivista y que impactan en la correcta interpretación de los datos archivados.

A partir de las posturas sobre los datos y el archivo, sus límites y alcances para pensar los procesos de violencia, queremos relacionar la obra de dos artistas colombianos que llevan a la representación estos procesos a través del uso de datos e información para cuestionar y reflexionar críticamente los procesos de violencia en Colombia. La primera obra que queremos analizar es *Leviatán* (2022) de Pablo Mora, un artista que parte de los datos judiciales, de los informes y de todo lo que el contexto de la información a gran escala le permite. Sin embargo, el interés del artista es cuestionar esa experiencia fría y lejana de los datos y las cifras de las víctimas, al proponer una obra emotivamente cargada, que nos sitúa en relación con la memoria histórica. De ese modo, su obra es una apuesta en contra de la amnesia colectiva. Asimismo, su *Leviatán* (2022) se presenta como una ampliación del concepto de memoria, puesto que hace presente a esos sujetos víctimas de la desaparición forzada en Colombia. De tal suerte que su obra es una apuesta que, al hacer uso de esas huellas del pasado, permite una relectura crítica de eso que ha sucedido.

Con lo anterior, podemos decir que a Pablo Mora le interesan los datos y la información de los medios de comunicación; sin embargo, se separa de ellos en la medida en que sabe que son los principales agentes de la naturalización de la violencia y, a su vez, retoma la repetición serial, característica de los *mass media*, en una montaña de clips oxidados tomados de documentos

judiciales olvidados. Su obra es ese archivo donde el ruido ambiental cumple un efecto fundamental. Ahora bien, hay que enfatizar que *Leviatán* no es un archivo en sentido estricto, sino más bien un gesto de archivo que pone de manifiesto los problemas del recuerdo y el olvido.

En esta perspectiva, *Leviatán* cuestiona los soportes de memoria y las cifras anónimas. Cifras que, en cuanto dato, indican 80 mil desaparecidos para el año 2016 (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016; Cruz Roja Internacional), que cobran una presencia ineludible. La obra de Mora es una apuesta plástica, que como la inmensa mayoría de los artistas que utilizan el paradigma del archivo y lo vinculan a la política y la violencia en Colombia, nos habla de la fragilidad de lo humano; una humanidad tan endeble como esos miles de clips que están simplemente arrumados. Montañas de casos sin resolver que se apilan en los juzgados y que nadie atiende.

Así, su obra es una interpretación de los acontecimientos, no en términos de verdad, sino, como propone Gadamer (1991), como posibilidad de pensar en una simultaneidad temporal en la cual se conjugan no solo el pasado y el presente, sino, además, una simultaneidad de voces que es necesario tener en cuenta. Por tanto, es posible relacionar esa aparente intemporalidad de la obra con la temporalidad del mundo que ella evidencia, y se erige como alternativa para retener ese flujo irreversible del tiempo y el olvido en un soporte material de memoria. Sin embargo, deseamos ser enfáticos en una precisión: el proceder y los alcances de obras como la de Antoni Muntadas o Christian Boltanski, son diferentes a las obras de artistas que utilizan la estrategia del archivo en el contexto latinoamericano. Los artistas de nuestra región apelan, en general, a una producción plástica desde el lado empobrecido de la brecha digital, como es evidente en la obra del chileno Daniel Cruz o del brasileño Gilberto Prado, con instalaciones que hacen uso de lo digital, pero desde la fragilidad y el desecho.

Finalmente, el otro caso del arte contemporáneo en Colombia que deseamos analizar, sin ser necesariamente único en el país, es la propuesta de Clemencia Echeverri y su video instalación *Treno* (2014), en la cual vincula algunos de los problemas que hemos señalado aquí. Echeverri parte de sentimientos e inquietudes que la llevan a preguntarse por el entorno social y cultural, y con esto elabora una obra que, desde la manipulación digital del entorno, genera un tipo de *experiencia* que hace posible la conexión y transformación entre los espectadores. De esta manera, la artista se vincula a contextos de violencia que, si bien capta desde medios digitales, se desplazan nuevamente de las cifras y los datos, para configurar situaciones en las que se afronta el dolor a partir del señalamiento de lo invisible.

En este sentido, al presenciar *Treno* los espectadores se encuentran con proyecciones de un río turbulento, el Cauca, que inundan el espacio expositivo del piso al techo. Aquí Echeverri hace uso de los medios tecnológicos no solo en la proyección de las imágenes, sino con el complemento sonoro a través de parlantes que emiten el sonido ensordecedor del río que se mezcla con la fauna y, en algunos momentos, con voces de personas que llaman a otras sin obtener respuesta. A veces observamos también una pieza de ropa flotando en el agua, que personajes desde la orilla tratan de reunir.

Así, en *Treno* el juego técnico obliga al espectador a moverse constantemente para poder ver las imágenes proyectadas en ambos lados de la sala y decidir qué hacer con el flujo de información

recibida. Sin embargo, como en el caso de Pablo Mora, Echeverri es consciente de que, en términos tradicionales, los procesos de violencia en Colombia se han ocultado en la masificación y serialidad homogénea de los datos. Por eso, la angustia del llamado sin respuesta, unida a la presencia de las piezas de ropa, sugieren la ocurrencia de eventos traumáticos; simultáneamente, el torrente y los sonidos que acompañan la experiencia generan una gran fascinación por el tipo de fuerza y vida que transmiten.

Tanto Echeverri como Mora le apuestan a lo fragmentario, a lo intermitente y a lo insistente. Ambos artistas han partido de los datos, pero son conscientes que para el contexto colombiano la digitalización y datificación excesiva no son la alternativa ideal, pues son conscientes que este tipo de manipulación y modulación de la información y los datos ha ocultado la magnitud del dolor en las meras cifras. Por eso, si bien la actualidad archivística, y en particular la información captada del *big data*, se presenta como una perspectiva utópica de preservarlo todo y de que todo lo real sea susceptible de ser conocido, es claro que no nos enfrentamos a información objetiva y verdadera, sino que, por el contrario, podemos llegar al caso de encontrarnos con huellas creadas artificialmente.

Lo que es importante tener en cuenta es que si para la historia las fuentes falsas son importantes, también en el trabajo de archivo los datos basura tienen el potencial de ser útiles, mientras que el archivo funciona como un centro de conexiones de puntos distantes en el tiempo (Dot y Santa Olalla, 2020). Por eso, con el fin de establecer esas conexiones, el arte contemporáneo colombiano que utiliza la estrategia del archivo y lo vincula a la política y a la violencia, es un arte que le apunta a lo precario (Benjamin, 1989; Butler, 2004; Vilar, 2017) en la medida en que son obras que nos señalan la fragilidad de la vida.

Por lo tanto, son obras de arte que toman la información de los archivos de datos a gran escala, pero cuya apuesta pretende referir, desde la materialidad concreta, a la vulnerabilidad de nuestra propia existencia. Un arte comprometido con el presente y cargado de un futuro que empieza realmente ahora, y que, además, manifiesta que el arte precario es producto de una sociedad de la misma índole. Ahí reside su potencia política, porque se toman los datos, pero se los saca del anonimato y se hace a las víctimas, de algún modo, tangibles, visibles.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989). "Experiencia y pobreza". En W. Benjamin, *Obras*. (pp: 216-222). Madrid: Abada.
- _____ (1989). "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica". En W. Benjamin, *Obras*. (pp: 49-85). Madrid: Abada.
- Bishop, C. (2018). "Against Digital Art History". *International Journal for Digital Art History* 3, 122-131.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres y Nueva York: Verso.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2016). *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Crespo, S. (2021). "Enredarse con la vida artificial". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 9: 43-62. <https://doi.org/10.25025/hart09.2022.03>

Cruz Roja Internacional, *#AquíFaltaAlguien*, campaña por los desaparecidos en Colombia, <https://www.icrc.org/es/desaparecidos-en-colombia>

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Dot, A. y Santa Olalla, P. (2020) "Noise Management in the Archival Ecosystem: Debating Principles for Classification" en Brown, Kathryn (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, Nueva York y Londres, Routledge, 178-188.

Drucker, J. (2013) "Is there a 'Digital' Art History?". *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 20, n.o 1-2, 5-13.

Drucker, J., Helmreich A., Lincoln M. y Rose, F. (2015) "Digital Art History: The American Scene". *Perspective: Actualité en histoire de l'art* 2: 1-16.

Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <http://www.jstor.org/stable/3397555>

Foucault, M. (1984). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. España: Paidós-

Helmreich A. (2021) "Introducción a la historia del arte digital: Una conversación colaborativa". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 9: 161-182. <https://doi.org/10.25025/hart09.2021.09>

López Iniesta, J. A. (2021). "La memoria y el archivo digital de arte contemporáneo: el caso del Archivo Español de Media Art". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 9, 99-113. <https://doi.org/10.25025/hart09.2021.06>

Molina D'Jesús, A. (2021). "Estratos y categorías estéticas del arte digital". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 9, 137-156. <https://doi.org/10.25025/hart09.2021.08>

Niño Vázquez, E. (2022). Visualidad de archivo: construcción y análisis etnográfico del archivo visual en Instagram con las protestas #NoNosCuidanNosviolan y #NoMeCuidanMeViolan, *Virtualis*, 13 (24), 84-107. <https://doi.org/10.46530/virtualis.v13i24.394>

Rodríguez-Ortega, N. (2021),. "'Zonas de contacto: Art History in a Global Network?'" . *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 9 (2021): 19-42. <https://doi.org/10.25025/hart09.2021.02>

Simondon, G. (2017). *Sobre la técnica*. Cactus, Buenos Aires.

Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. España: Círculo Rojo Editorial.

Efectos regresivos en procesos de “artización” y “desartización”: un diálogo entre Adorno y Sontag

Ignacio Giralá

Universidad Nacional de Mar del Plata

E-mail: ignaciogirala@gmail.com

En *Teoría Estética* (1970) Adorno afirma que, en el seno de la industria cultural, existen procesos que operan en el sentido de una “desartización” de las obras de arte. Este fenómeno se expresa en la tendencia a “manosear” o alterar la obra, o a reducir la distancia entre ésta y el espectador, de parte de las masas; en una palabra, a borrar la diferencia entre arte y vida. Unos años después, en *Sobre la fotografía* (1973), Sontag reconoce una tendencia de características opuestas a las descritas por Adorno, que podríamos llamar, por ese motivo, “artización”: dada una distancia (histórica), cualquier imagen fotográfica termina por elevarse al estatus de arte, viendo así destruido su “frágil contenido ético”. Estos dos movimientos o tendencias, aparentemente contradictorios (en un caso tiene lugar una aproximación; en el otro, un alejamiento), no sólo tienen en común el hecho evidente de que ponen en el centro de la escena la cuestión de la distancia, sino que, llamativamente, producen efectos análogos; tanto Adorno como Sontag concluyen que, a raíz de estos procesos, se ve favorecido un tipo de relación regresiva con las obras, que elimina sus valores estético-políticos y reduce la recepción de las mismas al mero consumo. Afirmaremos, por lo tanto, la existencia de una línea de continuidad en la concepción que ambos autores sostienen acerca de las posibilidades del arte y las imágenes en el contexto de la industria cultural, con el propósito de explorar, asimismo, las particularidades de cada abordaje.

1. Desartización y neutralización de las obras de arte en Adorno

La cuestión de la distancia es un problema inherente al ámbito artístico. En lo que respecta a la esfera de la recepción, esta cuestión se puede presentar al menos de dos maneras: como la distancia histórica que existe entre la obra y los espectadores, o como la distancia que depende de las condiciones técnico-económicas bajo las que el arte se vende, exhibe o reproduce. Mientras que en el primer caso, lógicamente, la distancia no puede hacer otra cosa que aumentar, en el segundo existe una fuerte tendencia de acercamiento entre la esfera artística y la social. Ambos movimientos modifican nuestra relación o nuestro acceso, en tanto que espectadores, a las obras. En los dos casos se pueden ver favorecidos procesos de artización y desartización, es decir, procesos que en principio se presentan como contradictorios, y que sin embargo pueden provocar efectos semejantes, de carácter regresivo.

En *Teoría Estética*, obra publicada póstumamente en 1970, Adorno observa una creciente demanda de obras artísticas de parte de las masas. Esta demanda, además, se presenta bajo la forma de una tendencia a querer reducir la distancia que existe entre unas y otras, por lo que la pretensión última sería la de acercar el arte a la vida. Dicho movimiento hace peligrar una condición que, para Adorno, es innegociable: el hecho de que la obra deba conservar su autonomía y presentarse como antítesis de la sociedad. En este sentido, lo que determina la calidad de una obra es el aspecto formal, la constitución interna y el trabajo sobre los materiales. Ese trabajo, y la distancia que la ley formal establece entre el arte y la sociedad, cumplen una doble función: garantizan la autonomía de la obra pero, además, se presentan como las mediaciones necesarias para que pueda emerger el “contenido” social de la obra. Para Adorno, toda obra se encuentra atravesada por la tensión entre ser autónoma y ser un producto social.

En relación a dicha tensión, Adorno considera que la mencionada situación de demanda masiva de arte conduce a un proceso de “desartización” de las obras: “la pasión por manosear, por no dejar ser a las obras lo que son, de alterarlas, de reducir su distancia respecto del contemplador, es un síntoma inequívoco de esa tendencia. No se admite la humillante diferencia entre el arte y la vida” (Adorno, 2004, p. 46). La negación de esa diferencia, dice Adorno, es la base subjetiva para la inclusión del arte entre los bienes de consumo; de manera que, de la autonomía, no queda más que el carácter fetichista de las obras. Antes de la consolidación de la sociedad administrada,

...el sujeto que contemplaba, escuchaba o leía una obra tenía que olvidarse de sí mismo, volverse indiferente, borrarse en ella. La identificación que él llevaba a cabo era (desde el punto de vista del ideal) no que la obra de arte se equiparara a él, sino que él se equiparara a la obra de arte. En esto consistía la sublimación estética. (...) [El espectador] se vuelve sujeto en la experiencia espiritual saliendo de sí mismo, lo cual es lo contrario de la exigencia filistea de que la obra de arte le dé algo. La obra de arte queda descualificada al ser presentada como tabula rasa de las proyecciones subjetivas. Los polos de su desartización son que la obra de arte se convierte en una cosa más y en un vehículo de la psicología del contemplador. Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el contemplador mediante el eco estandarizado de sí mismo que él

percibe en ellas. La industria cultural pone este mecanismo en movimiento y lo explota (Adorno, 2004, p. 47).

El acercamiento del arte a la sociedad parece tener, al menos, dos momentos. Por un lado, hemos visto que la autonomía de las obras pierde fuerza, al ser priorizada la rentabilidad sobre la complejidad o trabajo formal que daría lugar a la sublimación estética en el espectador. En sintonía con este fenómeno, las masas se han visto confrontadas con las obras por primera vez gracias a los medios mecánicos de reproducción, y de esa manera se ha incrementado su demanda o necesidad de arte. Que esto sea así

...despierta más bien dudas, y en todo caso no basta (ya que es algo exterior al arte) para defender su pervivencia. El carácter complementario de esa necesidad rebaja el arte y lo deforma. (...) En la medida en que el arte corresponde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable (...). La confianza en las necesidades de los seres humanos, que con el incremento de las fuerzas productivas darían al todo una figura superior, ha dejado de sostenerse una vez que las necesidades han sido integradas por la sociedad falsa y se han convertido en falsas. Ciertamente, las necesidades encuentran una y otra vez su satisfacción, tal como se pronosticó, pero esta satisfacción es falsa y engaña a los seres humanos sobre su derecho humano (Adorno, 2004, pp. 47-48).

La desartización, entonces, perjudica tanto a la obra de arte, al rebajar su nivel de complejidad, como a los espectadores, porque la demanda de arte que ellos experimentan está condicionada, es decir falseada, por la industria cultural, que les ofrece meramente productos de consumo. Se trata, por lo tanto, de un fenómeno que depende enteramente de la forma de la sociedad administrada.

La distancia histórica es otro factor que puede favorecer un efecto similar, la "neutralización" de la obra. Como hemos visto, el arte está atravesado por la contradicción entre ser un producto social y oponerse a la sociedad. Esto provoca que el arte, incluso el más avanzado, tenga en sí la tendencia a su eventual integración social.

...por lo general, la recepción desgasta lo que en el arte era la negación determinada de la sociedad. Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación. La neutralización es el precio social de la autonomía estética. Una vez que las obras de arte están sepultadas en el panteón de los bienes culturales, están dañadas ellas mismas, su contenido de verdad. La neutralización es universal en el mundo administrado (Adorno, 2004, pp. 374).

Esta neutralización es una posibilidad inherente a toda obra, por su condición de producto histórico. Lo que las obras dicen mediante la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente, y esto afecta finalmente a su contenido de verdad. Las obras pueden volverse ininterpretables, enmudecer; pero también puede suceder que, en obras sin grandes ambiciones, se vuelvan visibles cualidades que en su contexto de producción difícilmente tenían

(Adorno, 2004, p. 322)¹. Por lo tanto, la distancia histórica permite que las obras se vuelvan más o menos interpretables, y puedan ser “rescatadas”, aunque la sociedad administrada intensifica la tendencia que las conduce hacia su neutralización.

2. “Artización” de las fotografías en Sontag

En 1973, es decir, tres años después de la primera publicación de *Teoría Estética*, se edita una colección de ensayos de Susan Sontag titulada *Sobre la fotografía*. En ese texto, la autora estadounidense se pregunta por la manera en la que operan procesos semejantes en las imágenes fotográficas, aunque no utilice de manera textual los conceptos introducidos por Adorno. El ensayo “En la caverna de Platón” afirma que el contenido ético, el peso emocional y todas las cualidades que se le pueden asignar a una fotografía son frágiles, y por eso tienden a ser engullidas por el devenir histórico. Éste, sumado al *pathos* de la nostalgia y la añoranza, que es inherente a las fotos, vuelve irrelevantes o irreconocibles los elementos que las componen. En una foto antigua, lo primero que salta a la vista es que es antigua; esa condición, y no su tema, es lo que nos conmueve. Las fotografías parecen demandar unas condiciones de recepción y una distancia especiales; una vez que se sobrepasa ese límite, se vuelven antiguas, fragmentos de un mundo que envejece rápidamente en medio del reemplazo incesante de lo nuevo. “La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no de inmediato, sin duda con el paso del tiempo. El tiempo termina por elevar casi todas las fotos, aún las más inexpertas, a la altura del arte” (Sontag, 2006, p. 39).

Por otro lado, el ensayo “Objetos melancólicos” afirma la idea de que la fotografía es el único arte que ha logrado cumplir con la usurpación surrealista de la sensibilidad moderna; ese propósito, sin embargo, no se alcanzó gracias al repertorio de recursos y fantasías del movimiento de vanguardia francés. En sintonía con Adorno, Sontag observa que “el surrealismo pictórico resultó poco más que el contenido de un mundo onírico exiguamente provisto”, y su legado en fotografía llegó a parecer trivial, a medida que fue absorbido en poco tiempo por la alta moda de los años treinta. El error de los militantes surrealistas fue imaginar que lo surreal era algo universal, es decir, el contenido supuestamente atemporal que proviene del inconsciente; pero resulta ser, en cambio,

...lo más local, racial, clasista y fecho. Así, las primeras fotografías surreales son del decenio de 1850, cuando por primera vez los fotógrafos salieron a merodear las calles de Londres, París y Nueva York en busca de un espontáneo trozo de la vida. Estas fotografías, concretas, particulares, anecdóticas (aunque la anécdota haya sido borrada) –momentos de un tiempo perdido, de costumbres desaparecidas-, nos parecen ahora mucho más surreales que toda fotografía abstracta y poética (Sontag, 2006, p. 83).

¹ Sin embargo, la sociedad administrada intensifica la neutralización. Desde el punto de vista de la producción, existe una coacción económica de seguir produciendo que, a la larga, mueve a los artistas a volcarse hacia la búsqueda de temas comerciales. Esta tendencia puede observarse con mayor facilidad en las vanguardias: “las corrientes modernas en las que contenidos que irrumpen como un shock socavaron la ley formal están predestinadas a pactar con el mundo” (Adorno, 2004, p. 374).

Lo que el movimiento surrealista no alcanzó, fue obtenido por otros fotógrafos que no estaban siguiendo un programa de manera consciente ni organizada: las fotos menos retocadas, espontáneas, incluso ingenuas, muestran auténticamente el rostro surrealista de las cosas. “La fotografía es el inventario de la mortalidad. (...) [Ellas] muestran a las personas allí y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que un momento después ya se han dispersado” (Sontag, 2006, pp. 104-5). La clave radica, para la autora, en la relación intrínseca entre fotografía y muerte, la confrontación entre el instante captado y el devenir histórico. Por ese motivo, afirma que “Lo surreal es la distancia que la fotografía impone y franquea: la distancia social y la distancia temporal” (Sontag, 2006, p. 89).

La sensibilidad favorecida por la fotografía, sin embargo, conduce a una posición reaccionaria, depredadora y conservadora. “El fotógrafo está comprometido, quiéralo o no, en la empresa de volver antigua la realidad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas” (Sontag, 2006, p. 118). Las fotos “transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos”. Así, por ejemplo, se cita un libro de fotografías “de un incongruente grupo de celebridades cuando eran bebés o niños. Stalin y Gertrude Stein, que miran hacia fuera desde páginas opuestas, parecen igualmente solemnes y entrañables” (Sontag, 2006, p. 106).

3. Consideraciones finales

Para concluir, recuperemos los conceptos señalados por ambos autores. Las tendencias de artización y desartización se presentan como movimientos contradictorios, ya que en un caso tiene lugar una aproximación, y en el otro un alejamiento. Sin embargo, estas tendencias no sólo tienen en común el hecho evidente de que ponen en el centro de la escena la cuestión de la distancia, sino que además, llamativamente, producen efectos análogos. Donde Adorno observa una pérdida del valor artístico o estético de las obras de arte, y una recaída en relaciones meramente consumistas, a causa del “acercamiento” fomentado por la industria cultural, Sontag ve una pérdida de las “peculiares cualidades e intenciones” éticas o históricas de las fotografías, y una recaída en la mera relación de añoranza (que, en algún punto, también entiende en términos consumistas), como resultado de la distancia desencadenada por el devenir histórico.

El motivo de esta semejanza, a pesar de la aparente contradicción, es que el concepto de “arte” que está supuesto en la idea de “artización” de Sontag significa algo diferente de lo que quiere decir el término “obra de arte” para Adorno. Así, cuando Sontag señala que el tiempo eleva las fotografías a la altura del arte, no está pensando en la obra autónoma adorniana; su referente son las fotos surrealistas, que, según ella, favorecen una visión homogénea, descontextualizada y nominalista de los hechos e imágenes captadas. El concepto de “desartización” de Adorno, en cambio, se refiere fundamentalmente al problema de la distancia que los medios técnicos y las masas, recíprocamente, buscarían reducir con respecto a las obras.

Sin embargo, hemos visto que Adorno también se interesa por la cuestión de la distancia histórica, que permite que las obras se neutralicen o se vuelvan interpretables. En este sentido, el concepto de “artización” de Sontag podría leerse como la forma específica bajo la que tiene lugar la neutralización en la fotografía, sólo que, en este caso, Sontag parece no considerar posibilidades de “rescate”, como sí lo hace Adorno.

Bibliografía

Adorno, T. [1970] (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal. Trad. J. Navarro Pérez.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus. Trad. J. Aguirre.

Boyd Maunsell, J. (2014). *Susan Sontag*. London: Reaktion Books Ltd.

Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. México DF: Siglo XXI. Trad. N. Rabotnikof Maskivker.

Sontag, S. [1973] (2006). *Sobre la fotografía*. México DF: Santillana. Trad. C. Gardini.

El impulso del deseo. Mujeres, Cine y Memoria en la Argentina democrática

Nayla E. González

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

E-mail: gonzalez.nayla@gmail.com

Los temas y problemáticas que se abordarán en el siguiente trabajo pertenecen al campo de la Historia Reciente. Esto significa que el vínculo con el presente es inmediato. Por tal motivo se intentarán sumar, desde una perspectiva de género, algunos aportes a nuestros procesos de construcción de memoria colectiva con el objetivo de ensanchar los márgenes de nuestra identidad cultural incluyendo los puntos de vista y posicionamientos políticos de aquellas mujeres que irrumpieron en el mundo de la cinematografía nacional. Entendemos que

...la construcción de las identidades sociales está constituida por los recuerdos colectivos de un pasado común. Paralelamente (...), consideramos al cine como una tecnología de representación, es decir una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones socio-históricas de su realización y exhibición. (Tornay, 2018, p. 29).

Se propone trazar un recorrido que visite la trayectoria de cuatro realizadoras mujeres dentro del campo cinematográfico, el contexto socio-histórico en el que se desarrollaron y las ficciones que montaron y llevaron a la pantalla. Estas mujeres con su trabajo habilitaron nuevas narrativas que fueron alimentando las producciones nacionales con personajes, historias, perspectivas y recursos novedosos. Marcaron precedentes y se abrieron camino señalando un rumbo en una profesión que desde sus inicios y durante largos años estuvo colonizada por hombres. A través de sus filmes descubrimos realidades divergentes que nutrieron y nutren la Historia de nuestro cine nacional y contribuyen con los procesos de construcción de la Memoria colectiva de todo un país así como de otros lugares más lejanos.

1. Una feminista abriendo caminos

El lugar de la dirección en el cine fue siempre más esquivo para las mujeres, porque era considerado históricamente un rol masculino. Precisamente porque ese es el espacio donde se tiene el poder para decidir qué se va a contar, cómo y desde dónde. (Pecora, P., 2009, p. 81).

María Luisa Bemberg fue guionista, dramaturga y directora de cine. Con su trabajo e historia de vida supo transformarse en un símbolo de época, una época que arrastró el dolor, la angustia y la ausencia de los desaparecidos en tiempos de terrorismo de Estado. Una frágil democracia en la que quedaron al descubierto las marcas represivas de la sociedad en su conjunto.

A través de su trayectoria en el mundo de la cinematografía nacional demostró que aquellos roles, antes mencionados, no estaban del todo restringidos a las mujeres. Con la puesta en circulación de sus películas transgredió reglas, rompió con cánones obsoletos y marcó un sendero para las directoras posteriores que fueron protagonistas de un profundo cambio de mentalidad. A pesar que al comienzo a muchas les resultó costoso despegarse de aquellas áreas asociadas al rol femenino (como la dirección de arte, el maquillaje o el vestuario) de a poco fueron ganando espacio y ocupando nuevos lugares de mayor relevancia vinculados a la toma de decisiones y el ejercicio del poder dentro de este ámbito.

Bemberg nació en una familia acomodada que no esperaba demasiado de sus hijas mujeres, con que se convirtieran en “señoras de” alcanzaba para las expectativas de clase y de época. A los 22 años se casó cumpliendo con el mandato social impuesto. Sin embargo su matrimonio no duró mucho tiempo. Rápidamente, nuestra cineasta estrella comenzó a cuestionarse los roles adjudicados a las mujeres de su tiempo a tal punto que llegó a convertirse en una de las protagonistas de la historia del feminismo de nuestro país. Fue cofundadora de la Unión Feminista Argentina (UFA), primera asociación feminista de la década del 70 enmarcada dentro de la Segunda Ola del feminismo internacional y compuesta por mujeres de diversas organizaciones y clases: amas de casa, intelectuales, obreras, militantes.

Dicha organización se ocupó de visibilizar la subordinación a la que eran sometidas continuamente las mujeres a lo largo de la Historia y denunciar que no alcanzaba con la inclusión de demandas feministas en los programas de los partidos tradicionales ya que esto no sustituía al proceso de liberación de las mujeres que tenía características propias y exigía una estrategia clara y definida tanto en la lucha social como al interior de aquellas organizaciones que pugnaban por el cambio.

La militancia política de María Luisa Bemberg impregnó su filmografía. Su primer largometraje, *Momentos*, se estrenó en 1981, a sus sesenta años de edad. En él contaba la historia de un adulterio desde la mirada de Lucía, la mujer protagonista. En el tráiler de dicho filme observamos al amante llorar mientras le expresa a Lucía sus sentimientos. Si no era normal, al comienzo de la década del 80, que una mujer filmara, menos lo era ver a un hombre derramar una lágrima producto del desamor. Ahí estaba el pobre Nicolás: llorando delante de una mujer y en la pantalla grande. Esta película fue el motivo de la persecución política a la directora por parte del gobierno militar que desde Marzo de 1976 ejercía el poder de facto.

En 1984 Bemberg estrenó *Camila*. Esta película se basó en hechos reales y cuenta un romance entre una joven de buena familia y un sacerdote. La historia transcurre durante el siglo XIX y bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas. No resulta casual que se haya estrenado al año siguiente del retorno a la Argentina democrática. Aún situándose en un tiempo histórico más bien lejano funcionó como mecanismo de denuncia. La cineasta expuso el sistema represivo y la omnipotencia y ubicuidad de las Fuerzas Armadas del Estado, aspectos que se encuentran implícitos todo el tiempo que dura el filme.

A Camila le toca vivir una época trágica, en una sociedad que niega a la mujer la menor posibilidad de realización propia, sin dejarle más perspectiva que la gloria conyugal, la domesticidad y la sumisión (...). Como es natural, la Familia, la Iglesia y el poder debían fulminar a una criatura que transformaba en éxtasis toda transgresión hecha en nombre del amor, capaz de ser libre, y cuya carne aún está húmeda con la lluvia del Paraíso. (Molina, E., 1998, p.153).

A través de esta historia la directora evidenció el autoritarismo y la persecución de las autoridades hacia la sociedad civil incluso en el ámbito de la vida privada. Apeló a la politización de la sexualidad para hacer visibles las tensiones que este romance generaba en el ámbito doméstico y así dejó al descubierto las construcciones de género impulsadas y sostenidas por los poderes hegemónicos del gobierno, la iglesia y la familia. “La mejor cárcel es la que no se ve” expresa en la película la madre de Camila. De esta forma, los hechos reales del pasado sirvieron para denunciar los acontecimientos recientes e interpelar al espectador/a de esa Argentina pos dictatorial que comenzaba a construir lentamente el camino de la Memoria.

Las mujeres reflejadas en el universo de Bemberg son miembros de la alta y media burguesía que afirman su carácter de sujetas deseantes. Mujeres que resultan atrapadas en una sociedad donde no encuentran lugar ni respuestas. Mujeres que por transgresoras, son castigadas por la justicia patriarcal. Mujeres cuyo castigo se convierte en un síntoma de debilidad de un sistema represivo. Mujeres víctimas de la sociedad patriarcal en su intento de vivir y experimentar la afirmación de su libertad. (Ramondo, 1998, p.154).

Camila recibió premios memorables, tanto así que fue candidata a un Óscar como mejor película extranjera en 1985. Esta nominación significó el reconocimiento (tanto del filme como de su directora) por parte del cine internacional y es, al día de hoy, la única mujer en haber alcanzado esta nominación en la historia de nuestro cine argentino.

2. Directoras del Nuevo Cine Argentino

Era una época muy terrible la de los 90, con las privatizaciones y todos los cambios del menemismo que fueron muy fuertes. Y, además, estaba la idea de que Menem por el partido de donde venía tenía que haber actuado de otra manera. Fue un desconcierto. Era una época bastante terrible para los derechos humanos (Stantic, 2023).

María Luisa Bemberg demostró que una mujer con fuerza, decisión y talento podía ocupar el lugar que quisiera dentro del mundo del cine argentino. Una vez dispuesta a filmar y habiendo sido rechazada debido a su edad por el productor y también director del momento, Alejandro Doria, se asoció con Élide María Stantic, alias Lita, y juntas fundaron a mediados de la década del 80 su propia productora, GEA cinematográfica.

Lita Stantic pertenecía al mundo del cine y de la publicidad desde 1968. Ella dedicó toda su vida a la producción cinematográfica y se convirtió en “la productora del Nuevo Cine Argentino” haciendo de nexo entre dos épocas que confluyeron en este espacio que se abrió en la historia de nuestro cine nacional. Continuó el camino de Bemberg acompañando a las nuevas generaciones de mujeres cineastas que encontraron allí un lugar lleno de nuevas posibilidades que las alojó y contuvo su afán creativo conforme avanzaba la década. Dirigió una sola película en toda su carrera: *Un muro de silencio* estrenada en 1993 en la que retomó el tema de las desapariciones durante la última dictadura militar.

En la política de la era menemista, olvidar y perdonar eran los tópicos. *Un muro de silencio* funcionó como una bisagra en el momento de su estreno (...) porque abordó el tema de la dictadura ambientado en una época como el menemismo en la que se hizo todo lo posible para que se olvidara. (Stantic, 2023).

Stantic resistió ese proceso haciendo para recordar. Durante este mismo período las salas de cine barriales de todo el país cerraron sistemáticamente y disminuyó de una forma inquietante la cantidad de espectadores como consecuencia del aumento del precio de las entradas. Este escenario es coincidente con el inicio de un proceso de democratización en el consumo cinematográfico que vino de la mano del desarrollo tecnológico. Por un lado, esta circunstancia permitió el acceso a las películas a través del video cable, el VHS y más adelante, el DVD. Hacia finales de la década vimos nacer el BAFICI, un festival de cine independiente que tuvo gran trascendencia por su contenido filmico. El cambio tecnológico modificó las condiciones de producción, exhibición y distribución de las películas que en relación a los estándares internacionales eran de muy bajos presupuestos y no respondían a los cánones de cine industrial.

En este contexto, las mujeres se consolidaron como actrices relevantes de la actividad audiovisual hasta que en los inicios del nuevo siglo se produjo una explosión de directoras filmando. Esto dio lugar a que, un año después de la ley de divorcio, en 1988 se creara una Asociación de directoras, escritoras y actrices que se decidieron a buscar de manera organizada y sistemática, una participación más amplia y decidida dentro de la industria nacional. Así nació la Asociación Cultural La Mujer y el Cine (Impulsada también por Stantic y Bemberg junto a otras) que estimuló a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en todas las áreas de la cinematografía.

Nos sumergimos ahora en el universo de la directora salteña Lucrecia Martel, que comenzó a filmar cortometrajes a fines de la década del 80 y se desarrolló en el mundo de la cinematografía durante el período antes citado. Logró la consagración con su película *La ciénaga* que se estrenó en el año 2001 y en la que reflejó la decadencia de la clase media argentina. Obtuvo su primer premio el

mismo año en el Festival Internacional de Cine de Berlín: premio anual Alfred Bauer¹, acrecentando el reconocimiento internacional alcanzado por su antecesora.

La ciénaga es una película cuya historia se desarrolla en el marco de una familia salteña, terrateniente y venida a menos. Gira en torno a la trama vincular entre los personajes femeninos instituidos por la dinámica de la vida familiar. A través de las relaciones que se establecen entre sus personajes se evidencian las jerarquías sociales: relaciones laborales que muestran la distancia entre empleados/as y patrones, relaciones eróticas que ponen en crisis ciertas convenciones culturales respecto a la sexualidad y relaciones de amistad y compañerismo que son el sostén emocional de las protagonistas. Esta película se corre del centro político y económico del país y muestra cómo cotidianamente se reproducen los roles de clase y género que se desprenden de las jerarquías antes mencionadas más allá del lugar en el que nos encontremos. La cineasta ensaya recursos novedosos, en palabras de Agustín Campero:

Martel potencia el cine a partir de la sensibilización extrema de las posibilidades vitales de percepción. No sólo imágenes: son capas perceptivas que se superponen. El fluir principal quizá se desarrolle detrás o en los márgenes de las imágenes; además el impulso del deseo, que en las películas de Martel tiene un carácter anárquico y rebelde. (2009, p. 54).

La película se estrenó en Abril, en Diciembre fue el estallido que nos sacó de “la ciénaga”. El argentinazo fue hito de un proceso que implicó la destrucción de la cadena de producción, los puestos de trabajo y la confianza en la posibilidad de progreso de la sociedad y el país en su conjunto. Tanto los sectores medios como los más populares se encontraron en las calles al grito de “que se vayan todos”. Hubo cacerolazos y muertos lo que destruyó también la confianza en la democracia como forma de organización política.

Dos años después la directora Albertina Carri, hija de Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y fusilados por la dictadura en 1977, estrenó su película *Los rubios* en la que se percibe la necesidad profunda de narrar, representar los efectos funestos del pasado para poder así recordar. Pero la evocación de dicho recuerdo se ancla en la memoria de una hija de desaparecidos que no participó de los acontecimientos, que no tiene ninguna responsabilidad sobre lo sucedido y que aun así ha padecido directamente sus consecuencias. Desde ese lugar navega en su historia familiar dejando de lado el discurso institucional y el de las organizaciones políticas al mismo tiempo que se corre del rol protagónico autorreferencial (siendo su personaje interpretado por una actriz) con el objetivo de honrar los valores, deseos y luchas de sus antepasados.

Como si quisiera (...) desarmar ese “muro de silencio” sobre el que se construyó el filme de Stantic, como si quisiera transparentar lo no dicho de las generaciones anteriores

¹ Premio otorgado a películas que abren nuevas perspectivas en el arte cinematográfico. En la actualidad este premio se encuentra suspendido por encontrar pruebas que vinculan a Bauer, quien da su nombre, con el nazismo.

sobre un fenómeno hasta ese momento intocable del discurso sobre la historia argentina reciente discutiendo el relato épico de los desaparecidos. (Acosta, M., 2011, p. 14)

El filme adquiere la forma de un documental ficcional sobre la filmación de una película que no se realiza. A través de este formato la directora logró generar una incomodidad que puso en crisis la relación de la sociedad con el horror vivido rompiendo de este modo con el discurso hegemónico y generando un distanciamiento que hizo que el espectador ya no se sintiera contemporáneo a los hechos. El relato se separa también de la reconstrucción cronológica e indaga en las ausencias, el dolor y el espanto casi como sucede en nuestra memoria, de manera desordenada y caótica, lo que expresa la búsqueda de la directora por mostrar la imposibilidad de explicar con cierta coherencia ese pasado. Por estos motivos

Los rubios produjo incomodidades, críticas y debates al cuestionar discursos previamente establecidos, pero también por la radicalidad de su ruptura formal. La película se instala conscientemente en el límite de la ficción y el documental, construyendo para el espectador un lugar lo suficientemente perturbador, para que no pueda relajarse en la seguridad de sentimientos conocidos y tenga permanentemente que preguntarse y pensar acerca de lo que está viendo (Amieva, p. 6).

De esta forma Carri problematiza la construcción de la memoria colectiva e incluso de la memoria individual y la de su propia identidad. Campero cierra su análisis sobre la película afirmando:

...es un manifiesto de la defensa de la constitución de un punto de vista propio (...). De ese modo Albertina Carri completa el círculo, genera una nueva familia (la de la construcción de la película), rubios por elección, y no por impostados menos verdaderos. Así conforma su propia identidad, también la identidad del film, y avanza en la consumación del deseo de la imposición de la voz propia (2003, p. 79).

3. Conclusiones

Habiendo llegado a este punto concluimos que tanto las directoras seleccionadas como sus obras constituyen un aporte valiosísimo a los procesos de construcción de la Memoria colectiva. No solo por las temáticas que estas mujeres deciden representar sino también por la forma en la que lo hacen y los espacios de participación que inauguran generando de este modo nuevas narrativas antes negadas ya fuera por su prohibición u omisión.

Con Bemberg recuperamos el rastro del renaciente movimiento feminista en nuestro país. Su película *Camila* es la primera película de la democracia y muestra abiertamente cómo el cuerpo de las mujeres es adoctrinado y disciplinado mediante la opresión y la crueldad perpetuada por los regímenes totalitarios a través de las instituciones del Estado, civiles y eclesiásticas.

Lucrecia Martel nos devuelve la memoria del saqueo y del desguace que significaron las políticas neoliberales en nuestro país y de cómo las crisis económicas y políticas se expresan, también, a través del cuerpo de las mujeres.

Stantic apuesta al cine como forma de reconstruir y alimentar la memoria de un país financiando y generando nuevos espacios de inclusión y participación. Su compromiso se expresa en el apoyo a un cine no comercial que aspiraba a la ampliación de voces más que a la venta de entradas.

Por su parte, Albertina Carri inaugura un nuevo lugar desde el cual hablar de la última dictadura. El de la hija que lucha por construir su identidad propia a partir de una historia familiar plagada de ausencias. Este punto de vista habilita otro tipo de sensibilidades y le gana la pulseada al discurso hegemónico, que intenta explicar cómo fueron los hechos, incomodando al espectador e invitándolo a hacerse preguntas más que aceptando una historia impuesta.

A través de este recorrido queda demostrado cómo la perspectiva de las mujeres no puede faltarnos para repensar nuestros procesos colectivos como sociedad y que los espacios ganados dentro de la industria cinematográfica de nuestro país fueron producto de luchas también colectivas.

Bibliografía

- Acosta, Mónica (2011). *La mirada de las mujeres en el Nuevo Cine Argentino*. ASAECA, Revista Imagofagia N°4.
- Amieva, Mariana; Arresegor, Gabriela; Finkel, Raúl; Salvatori, Samanta. *Cine y memoria* (1983-2006).
- Apra, Gustavo (2008). *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, Colección "25 años, 25 libros".
- Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, Colección "25 años, 25 libros".
- Molina, Enrique (1998). "Una sombra donde sueña Camila O'Gorman". En: Manetti, Ricardo y Valdez, María (Comps.). *De(s)velando imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ed. Universidad de Buenos Aires.
- Pecora, Paulo; Ortuno, Michelle (2009). *Un asunto de mujeres: el rol protagónico de la mujer en el cine argentino*. Cinémas D'Amérique Latine, n° 17.
- Ramondo, Fernanda (1998). "La grieta. Una aproximación a los personajes femeninos de María Luisa Bemberg". En: Manetti, Ricardo y Valdez, María (Comps.). *De(s)velando imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, ed. Universidad de Buenos Aires.
- Torres San Martín, Patricia (2008). "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano". *Revista Nueva Sociedad* N° 218.
- Tornay, Lizel (2018). *Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos pos dictatoriales. España y Argentina*. Scielo Analytics, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, ensayos n° 6.

Artículos y notas

- Stantic, L. (27 de abril de 2023). *Lita Stantic: "A mí me interesa el cine que es necesario"*. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/324886-lita-stantic-a-mi-me-interesa-el-cine-que-es-necesario>
- Stantic, L. (29 de abril de 2023). *Lita Stantic: "Las grietas son de todas las épocas"*. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/236262-lita-stantic-las-grietas-son-de-todas-las-epocas>

Películas mencionadas

Bemberg, M. (1981). *Momentos*. Lita Stantic.

Bemberg, M. (1984). *Camila*. Lita Stantic.

Stantic, L. (1993). *El muro del silencio*. Pablo Rovito.

Martel, L. (2001). *La ciénaga*. Lita Stantic.

Carri, A. (2003) *Los rubios*. Albertina Carri.

Democracia y proscripción. Variaciones de Rodolfo Walsh y de *Operación masacre*

Alejandro Herrero

Universidad Nacional de Lanús - Universidad del Salvador - CONICET

E-mail: herrero_alejandro@yahoo.com.ar

1. Introducción

Este año se cumplen cuatro décadas de nuestro último ciclo democrático, en un momento crítico de nuestro país, y como siempre, este tipo de recordatorios públicos, entre otras cosas, nos permiten reflexionar sobre lo que nos pasó.

En mi caso, se me impuso, quizás porque soy historiador, hacer una mirada temporalmente más amplia para rastrear nuestro drama. Quizás también se me impuso alejarme un poco más en el tiempo porque quiero hacer un homenaje a Rodolfo Walsh (en adelante: RW). Mi aporte en esta mesa de trabajo será acercarme, muy modestamente, a *Operación Masacre* (en adelante: OM) y a RW, para pensar la cuestión de la democracia y de la proscripción peronista.

2. Rodolfo Walsh y *Operación masacre*

OM es una investigación que RW escribe y reescribe durante dos décadas, en diferentes soportes y géneros: notas en publicaciones periódicas, varias ediciones de libros con títulos y contenidos distintos¹, y el guión de una película². Se trata de una investigación donde muta su objeto de estudio en las sucesivas ediciones de libros y en el guión del film. En la primera edición trata sobre los fusilamientos de León Suarez, y en otras ediciones suma otros actores y otras cuestiones modificando el objeto de estudio: el gobierno de Frondizi, el Cordobazo, el secuestro y ejecución de Aramburu por Montoneros, para dar algunos ejemplos.

¹ Las ediciones en libro: *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Buenos Aires: Sigla, 1957; *Operación masacre y el Expediente Livraga. Con la prueba judicial que conmovió al país*. Buenos Aires: Continental Service, 1964; *Operación masacre*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969; *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor, 1972 y *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor, 1973. Y con la apertura del último ciclo democrático, ediciones de La Flor edita un libro con la carta abierta de RW de 1977.

² La película se realiza en la clandestinidad, y se estrena en 1973. Jorge Cedrón fue el director de la película. RW y el director escriben el guión basado en el libro. Hay que subrayar que el "fusilado que vive", Julio Troxler, actúa en la película haciendo de él mismo.

Pero también se trata de una investigación donde muta la vida de su autor en el transcurso de la experiencia investigativa y de su difusión. De escritor de cuentos policiales pasa RW a escribir investigaciones políticas, de participar del campo de los escritores, de los traductores, se desplaza al mundo clandestino, perseguido por diferentes gobiernos, cambia su nombre, y hasta muta su posición antiperonista a la peronista.

Primera consideración: las transformaciones de OM y de RW se multiplican, y éstas son sólo algunas de ellas.

3. Investigación y relato policial

En principio, OM es una investigación, así lo indican los subtítulos de la primera edición de 1957, "colección documentos", y de la segunda edición de 1964, "expediente Livraga".

Los primeros soportes, para dar un ejemplo, se trataban de notas en revistas dedicadas a temas de política: "Un fusilado que vive", "La verdad sobre los fusilados", "Habla la mujer del fusilado" (Jozami, 2011).

Títulos, subtítulos, y soportes hablan de un relato de investigación sobre un asunto puntual, los fusilamientos de León Suárez, y se alude a crímenes, pero crímenes cometidos por las propias fuerzas de seguridad del gobierno, amparados por la propia esfera judicial y los medios de comunicación (radio, diarios etc.) que, a los ojos de RW, han ocultado el hecho en su totalidad, y sólo han mostrado algunos elementos que en vez de aclarar oscurecen, que en vez de mostrar las huellas del crimen, protegen a los criminales.

En este caso, como en algunos cuentos de Allan Poe o en los relatos policiales al estilo inglés, la hora que se comunica la ley marcial es clave, porque los fusilados que viven son capturados por las fuerzas policiales minutos antes de dicho comunicado.

También en OM se razona a partir de la voz de testigos y de documentos. Descubrir el enigma no significa, como en los cuentos policiales de RW en *Variaciones en rojo*, que las fuerzas de seguridad y la justicia le pongan fin al caso, porque precisamente las fuerzas de seguridad y la justicia son los que cometen el crimen y lo protegen (los que protegen son tan criminales como los que han cometido el crimen).

La opinión pública no se entera de los resultados de la investigación porque, precisamente, las publicaciones periódicas masivas no quieren publicar la investigación de RW, y por el contrario, los que tienen el poder de escribir en esos medios tienen el objetivo de ocultar lo que ha sucedido, de proteger a los criminales.

Segunda consideración: OM tiene todos los elementos del relato policial inglés o a lo Poe pero con los protagonistas cambiados: el criminal no forma parte de la multitud o de la sociedad civil, sino del gobierno, del Estado, los que tienen que descubrir el crimen son los que lo cometen y ocultan las huellas.

Ahora bien, vayamos despacio. Desde otro punto de vista claramente se advierte lo contrario: RW vive como un protagonista de un policial norteamericano.

Piglia sostiene que en el policial norteamericano, el detective (como un intelectual, hay que recordar que RW se presenta como un intelectual) ya no busca la verdad en el puro pensar, en la

lectura de un periódico como en cuentos de Poe, sino que debe lanzarse a las calles, sufrir pesadillas, ser perseguido para descubrir la verdad (Piglia, 1999, pp. 84-85).

Esa fue la historia de RW: debió cambiar de domicilio, vivir clandestinamente, y debió cambiar de nombre, ya no es RW.

También dice Piglia que este detective (del policial norteamericano) no tiene ninguna institución que lo sostenga ni lo defienda, ni la familia siquiera. En la historia de RW, que nos narra RW en las diferentes ediciones de sus libros, lo primero que aparece, y de manera subrayada, es que está solo. Agradece a una mujer, Enriqueta Muñiz, quien le ofrece información, y que también está sola. W y Enriqueta están desprotegidos, perseguidos, y en la clandestinidad.

Lo distinto es que ese intelectual (detective), llamado RW pasa de la literatura, de la investigación de un crimen al campo político, y esto se ve, nítidamente, en la edición de 1972, donde agrega un nuevo escrito y redefine, una vez más, la narración: ya no es un crimen lo que narra (los fusilamientos de León Suárez), sino un problema social, político, económico; el crimen no se explica porque una banda de criminales gobierna, sino que se comprende desde una perspectiva política y social, y esa perspectiva explica su adhesión a Montoneros que, a sus ojos, ejecutan el acto de Justicia histórica.

RW es un escritor que entra a una historia que le era ajena: la persecución a un grupo de peronistas, los fusilamientos de Coronel Suárez, el fusilado que vive. Un escritor de ficción antiperonista que ingresa (o mejor, lo meten, porque cuando sale del bar ya están los tiros, las persecuciones y su misma casa está tomada por policías y soldados) en la historia real de la persecución de los peronistas³.

Tercera consideración: también se aprecia el relato policial a la norteamericana cuando RW narra su propia historia en la trayectoria de las distintas ediciones. La historia de los fusilamientos en las distintas ediciones se narra con nuevos acontecimientos, con nuestros actores, y el mismo RW se transforma en uno de ellos.

4. Una investigación donde los protagonistas y el objeto de estudio cambian

Al tomar la primera edición, 1957, el gobierno es el de la “Revolución Libertadora” en su segunda fase, puesto que los nacionalistas que apoyaron esa “Revolución” y formaban parte del gobierno son desplazados.

Precisamente, esos nacionalistas publican la investigación de RW en revistas y luego en formato libro.

En la segunda edición del libro, de 1964, RW denuncia el encubrimiento de otros gobiernos elegidos “democráticamente”. ¿Qué se hace desde el gobierno democrático de Frondizi y Guido? No investigan, no condenan a los culpables, sino que, por el contrario, los ascienden, reconociendo su tarea.

³ También sucede lo contrario, y se aprecia en la película estrenada en 1973: “el fusilado”, Julio Troxler, participa del film como un actor haciendo de él mismo, vale decir, la persona que vivió la masacre participa de una ficción que se propone contar la verdad. De la ficción a la vida real en el caso de W, y de la vida real a la ficción en el caso del fusilado que vive.

Cuarta consideración: el objeto de estudio cambia porque la investigación no termina con la publicación del libro de 1957, sino que se descubren nuevas pruebas y, a su vez, los gobiernos “democráticos”, gobiernos legales, también actúan como el gobierno de facto de la “Revolución Libertadora”.

Cuando digo que el objeto de estudio cambia, no significa que en *OM* se deja de hablar de los fusilamientos de León Suárez, sino que ese objeto de estudio no es el mismo, no tiene los mismos actores, sino que incorpora otros: los gobiernos de Frondizi y Guido, Montoneros, o acontecimientos como el Cordobazo. También los criminales cambian, y cambian para bien de los criminales y no de la verdad de la investigación.

5. Las dos historia y los lectores

En *OM*, en principio, se narran dos historias desde la primera edición, de 1957, hasta la última y definitiva hecha por el editor (editorial de La Flor) cuando reproduce la carta de W. a la junta militar en 1977.

La historia de lo que RW llama *OM*, el fusilamiento en León Suárez de un grupo de peronistas, y la propia historia del escritor también perseguido por las autoridades gubernamentales. Todo lo narra RW., quien cuenta las dos historias. Y las dos historias están siempre en proceso en cada edición, 1957, 1964, 1969, 1972, 1973, siempre se modifica el contenido de las dos historias, avanza la investigación de la masacre de Coronel León Suárez, con nuevas fuentes y nuevas verificaciones, y avanza la historia del escritor que, en busca de la verdad, es perseguido y debe vivir en la clandestinidad.

Las dos historias son inseparables porque RW las ha ligado desde el comienzo de tal modo que se han tornado una sola: el escritor investiga un hecho (todo hecho es la interpretación de un hecho, diría Nietzsche) que funde al propio escritor con el acontecimiento que está investigando (y que luego un grupo de jóvenes, los Montoneros, toma este hecho para producir otro en la misma historia).

Al fundir la historia de los fusilamientos de León Suárez con la historia del escritor investigador perseguido por los mismos criminales del gobierno, RW finalmente sostiene lo que quiere afirmar: no es tiempo ni de espectadores ni de ideólogos, hay que actuar, como lo hacen los nacionalistas que han sido desplazados del gobierno y le publican su investigación; como lo hace Montoneros, como lo hace el mismo RW que cambia su domicilio, su nombre, y vive en la clandestinidad, que se incorpora a Montoneros, que redacta la carta abierta y es desaparecido en 1977.

Conocer los hechos y la historia de estos hechos a lo largo de las décadas significa conocer una verdad que no puede ser contemplada de modo neutral. Desde la primera edición del libro los lectores conocen la verdad, y conocer la verdad significa de hecho formar parte; éstos necesariamente entran en la historia porque es una historia que sucede en el momento que están leyendo (si están en Argentina), sea la edición que sea, en 1957, 1964, 1969, 1972. Insisto: no se trata de una lectura de entretenimiento, o del mero conocer; se está con las víctimas o con los verdugos, no hay espacio para neutrales, porque el lector o la lectora vive en el tiempo de la misma realidad de los hechos.

Se trata de una historia peronista. No es una historia meramente argentina, ni meramente de los oprimidos, ni del movimiento obrero, sino peronista de modo pleno. Se trata de una historia dentro del

peronismo porque define una tradición peronista (así como Rodolfo Kusch escribe otra tradición peronista).

Es más, leemos una historia donde un escritor no peronista, y más todavía, antiperonista, actúa en defensa del grupo de fusilados peronistas; es la historia de un escritor, periodista, pro Revolución Libertadora que, en la búsqueda de la verdad, se convierte en peronista, y más tarde en un guerrillero peronista que lucha arma en mano contra los opresores.

OM es un hecho construido por RW que legitima una tradición peronista (la de los antiperonistas que se convierten al peronismo, la del peronismo de izquierda, la del peronismo de los jóvenes, etc.); y también legitima al peronista RW en la historia del peronismo. De todo esto emerge la trascendencia (y el mito) del autor y de su libro. El mismo libro construye el mito del libro.

Referencias

Piglia, R. (1999) *Formas breves*, Buenos Aires: Tema Grupo Editorial.

Jozami, E. (2011) *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: La Página/ Norma.

Walsh, R. (1957) *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Buenos Aires: Sigla.

_____ (1964). *Operación masacre y el Expediente Livraga. Con la prueba judicial que conmovió al país*. Buenos Aires: Continental Service.

_____ (1969) *Operación masacre*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

_____ (1972) *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.

_____ (1973) *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.

_____ (1984) *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.

***Dialéctica de la Ilustración* como metacrítica de la filosofía práctica**

Esteban Alejandro Juárez

Universidad Nacional de Córdoba

E-mail: esteban.alejandro.juarez@unc.edu.ar

El objetivo de esta exposición es mostrar en qué sentido *Dialéctica de la Ilustración* puede ser leída como una metacrítica de la filosofía crítica con motivaciones prácticas. Esta metacrítica expone, desde el inicio de los *Fragmentos filosóficos*, título con que Adorno y Horkheimer concibieron originariamente el libro, una duplicidad inscrita en el núcleo de su planteo. Por un lado, reafirma, en la línea de investigación proyectada por Horkheimer en la década del treinta, la conexión interna entre la comprensión crítico-desmitificadora y las promesas ilustradas del cumplimiento práctico de la libertad (Cfr. Horkheimer, 1937). Pero *junto a* esta continuidad se produce un desplazamiento tan singular como problemático. Si el proyecto inicial de Horkheimer se proponía la tarea de esclarecer la localización de la verdad de la teoría crítica en el proceso práctico de emancipación social, ahora los autores se encuentran con la evidencia paradójica de que el territorio mismo del lenguaje de la filosofía crítica se desintegra al reconocer no solo su insuficiente reflexividad sobre sus propias pretensiones de verdad, sino también su propia complicidad, y la de sus instauraciones histórico-sociales, con las prácticas de dominación (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 2). La imbricación entre lenguaje crítico y voluntad de dominio parece no dejar demasiado sitio más que a alternativas igualmente endebles: o la crítica se convierte en nihilismo, radicalizando su constante vuelta destructiva sobre sí y disolviendo cualquier idea de verdad o libertad posibles; o se constituye en fundamento ambivalente de una nueva mistificación: la de un pensamiento crítico marcado por el «horror mítico» contra el mito (p. 35). Éste no sólo encuentra resabios mitológicos en «conceptos y términos oscuros», sino también en «toda expresión humana y en todo impulso», tolerados si se circunscriben al círculo de funciones instrumentales, calculables y regulares (p. 36). Estas alternativas serían igual de cuestionables que las pretensiones ontológicas de una crítica de la modernidad proclive a saltar hacia fuera del pensamiento racional, evocando un Otro impronunciable, revitalizando un origen mitológico o acudiendo a una nueva semántica filosófica limpia del lastre histórico. En *Dialéctica de la Ilustración* precipitan los

problemas de las alternativas y de la participación en el juego de ofrecer alternativas –Adorno sostendrá, años más tarde, que la única filtración de la libertad dentro de lo que llama el “contexto de engegucimiento” se mostraría en la negativa a supeditarse a la exigencia de decidir entre las alternativas existentes. Libre –dice Adorno (2003, p. 225) contra Sartre– sería quien no tuviese que acomodarse a ellas. Un pensamiento crítico consciente de su ineludible participación en la dialéctica de la razón busca, en cambio, contrarrestar los efectos coactivos de las alternativas vigentes llevándolas a la autoconsciencia de las contradicciones internas de sus promesas de acuerdo a su propia medida. Y entre sus efectos coactivos cuentan el ocultamiento de las fuerzas históricas y sociales que se sedimentan en sus conceptos y la paralización de los procesos de autorreflexión de la misma razón en la que participan las alternativas.

Dialéctica de la Ilustración, más que una teoría más sobre la ilustración, o sobre la modernidad, es entonces, desde esta lectura, una metacrítica de la razón práctica. Su objeto es develar las prácticas opresivas vinculadas al discurso teórico y negarlas, tanto en lo que refiere a las prácticas como a los discursos, de un modo determinado, sin excluirse a sí misma del proceso de negación determinada. Esta empresa, sin embargo, aspira, según la propia enunciación del libro, a algo más que al ejercicio metódico de la negación, a algo más que a la operación de la crítica inmanente. La reunión de estos fragmentos se presenta como un ensayo preparatorio para un «concepto positivo de ilustración» (Horkheimer y Adorno, p. 6). Pero preparar tal concepto es una tarea que se anula a sí misma, puesto que promueve realizar algo que se sustrae de toda realización, un concepto –que no puede ser ni dueño de sí mismo ni idéntico a sí mismo, y que, como Adorno (2003a, p. 793) remarcó al final de su vida, su positividad sólo puede ser indicada en los trazos de las diferenciaciones que se ramifican por medio de la negación determinada de toda instauración positiva. “Lo falso, una vez conocido y precisado de modo determinado, es ya un índice de lo correcto, de lo mejor”. Pero eso mejor, la realización del concepto de una ilustración positiva, parece en sí misma ya una propedéutica interminable, una y otra vez pretendida y una y otra vez vuelta contra sí, o como expresa con cierta ironía Gunnar Hindrichs (2000, p. 11), un «perspicaz absurdo».

En una carta de 1952, Thomas Mann echa en falta la tendencia de Adorno a esquivar toda enunciación positiva. Adorno reconoce ante quien fuera para él la máxima expresión de la cultura europea que, en realidad, todo su pensamiento se orienta por la fuerza contenida en lo positivo. Sin embargo, dice sentir que, si no persevera en la inmanencia de lo negativo o pasa demasiado pronto al terreno de las afirmaciones, le haría el juego a un mundo a todas luces falso (Cfr. Adorno y Mann, 2002, p. 128). De allí que la negatividad que lleva a la relación aporética entre preparación y cumplimiento no incumbe a una condición ontológica del mundo o a un criterio epistemológico puesto al comienzo de la reflexión, sino a una forma paciente de espera en el proceso de autorreflexión de la razón misma, cuya verdad sigue jugándose en el terreno de la praxis. La promesa del pensamiento apunta a la explosión de la fuerza vital contenida en lo positivo, aunque su cumplimiento práctico se torne imposible en el mundo devenido. Por eso el presupuesto de la libertad en este mundo sea «no hacerle juego», no plegarse a, ni ofrecer una teoría alternativa, aun a riesgo del absurdo (perspicaz) de sostener la fuerza emancipatoria del pensamiento conceptual y, al mismo tiempo, la interpenetración de todo pensamiento con la lógica del dominio.

En tal sentido, Adorno y Horkheimer apelan a la puesta en obra del proceso de autorreflexión que impulsa a la tradición de la filosofía práctica moderna –de su filosofía moral y también de su estética– a cumplir sus promesas. La pregunta que recorre es cómo conservar las aspiraciones liberadoras de esa tradición, sin adherir a la rigidez del modelo ilustrado de la formación abstracta de la voluntad autónoma al que está ligado. O, en otros términos, cómo mantener las promesas de la filosofía crítica sin tomar como evidente el modelo de la autodeterminación del sujeto a partir de leyes que él mismo extrae *sólo* de sus propias capacidades cognoscitivas. Pues para que ese modelo haya sido posible, se necesitó de un sujeto formado a partir de la purificación de todo lo extraño a sus facultades racionales, es decir, expurgado de todo aquello que, si bien participa subrepticamente de su autoconstitución como sujeto pensante, no se ajusta a los principios de la conciencia racional. Lo que lo llevó, para constituirse como tal y para construir las condiciones de su vida a partir de sí mismo, a reprimir la incardinación corporal de su propia razón. Más que cobijo en la vida de su propio cuerpo (*Leib*), el sujeto racional encuentra en él un sustrato cuya heteronomía se percibe como una amenaza a la estabilidad de su vida biológica. En ese proceso de autocontrol, él objetiva su cuerpo –cuyas fuerzas libidinales debe dominar para garantizar su autoconservación– como un mero *Körper*, una materia inerte, no cualificado en sí mismo sino sólo en tanto material para el sujeto (Horkheimer y Adorno, p. 248). Y con ello se cosifica a sí mismo. Es por esto que en el libro se ensaya una suerte de protohistoria de la subjetividad moderna, indagando los fragmentos culturales de la civilización occidental –desde los mitos homéricos a Sade y Mickey Mouse– en los que se pueden atestiguar las condiciones que posibilitaron la paradójica constitución del sujeto autónomo, su vocación de dominio y su pérdida, pero también eso que vibra allí como impulso a la libertad y la felicidad. Constitución paradójica, porque para ser libre (de las fuerzas incontroladas de la «naturaleza externa») su voluntad se forma interiorizando la lógica del dominio; pero al constituirse en voluntad de dominio se vuelve no libre (debe reprimir las fuerzas que actúan en él pero que no son guiadas por él; esas fuerzas se traducen con términos equívocos como deseo, impulso, emoción, pulsión, placer o «naturaleza interna»).

Si la formación del sujeto es paradójica, si ella tiene un vínculo tan estrecho con la imposición de relaciones de dominio, esto es, de ausencia de libertad, y si sin ese sujeto no hay posibilidad de una experiencia de la libertad que contrarreste la tendencia hacia la totalización del dominio violento, entonces Adorno necesita una idea de acción basada en una subjetividad que pueda hacerse ostensible en términos de una instancia que no se circunscriba a las facultades racionales, pero que sin embargo no sea por completo exterior a éstas. Esa instancia proviene de un orden alojado entre la comprensión racional y lo sensible, entre lo inteligible y lo empírico. Adorno (2019, p. 190) llama a ese espacio intermedio un añadido que alude al «orden de lo absurdo». En sus lecciones sobre problemas de filosofía moral le dirá a sus alumnos: «La idea es que la acción que ejecutamos no se reduce por completo a la teoría, porque no vamos a conseguir realizar una acción correcta si es que no se añade a esa acción algo del orden de lo absurdo». Se comprende entonces que Adorno manifieste que representar de modo teórico su idea de libertad sea «extremadamente difícil», ya que refiere a un «momento ateórico», un momento de interrupción de la reflexión del sujeto, y «tiene algo de absurdo querer expresarlo en la teoría» (p. 41), es decir, determinarlo con un sentido preciso, con conceptos y

con relaciones conceptuales. Sólo se puede indicar como «algo que se añade» del orden de lo absurdo. ¿Pues entonces cómo llegar a saber algo que no sólo franquea la autocomprensión conceptual del sujeto, sino que su interrupción es condición de posibilidad de su accionar libre? Y si se lo puede de algún modo comprender, ya que no es incomprendible sino de difícil comprensión, ¿cómo saber que no se reduce a los efectos coactivos del dominio inherentes a las operaciones conceptuales?

El punto de partida de los fragmentos filosóficos es una caracterización de la posibilidad del saber crítico como autorreflexión del pensamiento, esto es, las condiciones de un conocimiento no sujeto a la exigencia de calcular su eficacia, de garantizar la coherencia lógica de sus consecuencias, de confrontar metodológicamente con pruebas, de recurrir a la evidencia empírica, de brindar conceptos definidos con claridad, de la demostración inferencial, o de valerse del recurso de la eficacia persuasiva de cadenas argumentales mediante ejemplos; en fin, no subordinado a las exigencias de «pensar sin lagunas», a partir de principios inmediatos y cristalinos. «El conocimiento –escribe Adorno en *Minima moralia* (2001, p. 78)– se da antes bien en un entramado de prejuicios, intuiciones, inervaciones, autocorrecciones, anticipaciones y exageraciones; en suma, en la experiencia intensa y fundada, mas en modo alguno transparente en todas sus direcciones.» Las interpretaciones del proceder de la razón que ofrecen Adorno y Horkheimer cuestionan desde dentro las mistificaciones que encubren esos criterios de demarcación transparentes que han funcionado como credenciales de la lógica tradicional del conocimiento. Y al hacerlo, no buscan ni nuevos criterios, ni nuevos conceptos, ni nuevas reconstrucciones teóricas, sino configurar una apertura de la expresión, aunque ésta no pueda justificarse por completo desde las condiciones que rigen el propio discurso crítico. Esta apertura refiere a las posibilidades de expresión de aquello que sólo aparece cifrado en lagunas o en las mutilaciones que el sujeto del saber se realizó a sí mismo y a lo otro de sí, al objeto. En *Minima moralia* vuelve a decir: «En todo pensamiento que no sea ocioso queda grabada como una marca la imposibilidad de su completa legitimación, igual que en los sueños sabemos que hay unas horas matemáticas que por pasar una feliz noche en la cama desperdiciamos, y que nunca se podrán recuperar» (p. 79).

Es por ello que la interpretación crítica de lo pensado se propone, al mismo tiempo, como prosecución y desvío de la tradición filosófica. La prosigue, porque asume la conservación de las promesas de libertad y felicidad incumplidas de la tradición. Pero la promesa debe arruinarse para seguir siendo prometida. Y, por eso, se desvía, porque esa tradición, su propio lenguaje, se ha vuelto insostenible para sí misma. Sus promesas ya no son accesibles a la interpretación más que en las ruinas de sus palabras, de sus conceptos y de sus ideas, en la imposibilidad de legitimarse a partir de una totalidad dadora de sentido, de un marco, de unas condiciones trascendentales, y, de ahí, se vuelven legibles sólo donde se cierran más herméticamente a toda interpretación de sentido, donde se estremece su presupuesto comunicativo, se erosionan todos los contratos subyacentes y se sustraen a la comprensión misma.

Dialéctica de la Ilustración promete y, al mismo tiempo, rememora. Promete intensificar las posibilidades emancipatorias de lo que se tornó imposible en un mundo de administración total; y rememora, no un sentido originario, sino aquella naturaleza que se expresa, pero que sólo lo hace

como marca de lo mutilado por el despliegue totalizador de una forma de racionalidad atada al principio de una autoconservación ciega. Así, la intención de liberar procesos de autorreflexión contiene también la promesa de la rememoración y la rememoración de una historia de fuerzas subterráneas prometida (e incumplida). Pero promesa y rememoración no se subsumen a un marco interpretativo referencial. No son actos lingüísticos constatativos interrelacionados. Tampoco estrictamente lo que la *speech act theory* llama actos lingüísticos performativos, puesto que ni son sólo actos ni desean instaurar nada determinado según fines previamente establecidos. Lo que se promete y se rememora es del orden de lo que no cumple una función determinada y de lo que no aparece de modo transparente a la consciencia. Mucho menos se reducen a postulados de algún proyecto de organización previo orientado hacia el porvenir que pudiese ser alcanzado a voluntad, lo que implicaría una nueva forma de control del sujeto (de su devenir histórico) y un bloqueo de toda posibilidad indeterminada. Atañen, por el contrario, a una interrupción (la del curso armónico de una historia marcada por una violencia cada vez más racionalizada) y a una irrupción de una irrupción (la de una subjetividad consciente de sus acciones y, a la vez, sensible a su entrelazamiento con las pretensiones expresivas repentinas de lo que rehúye a toda objetivación, de aquello que en *Dialéctica de la Ilustración* se nombra vagamente como naturaleza).

En tal sentido, la intención programática de la metacrítica de la razón práctica, la promesa contenida en el prólogo de la *Dialéctica de la Ilustración*, no se corresponde con lo que en el lenguaje corriente se denomina programa. Adorno y Horkheimer no buscan prefigurar teóricamente cursos de acción para una vida lograda o delinear nuevas reglas del quehacer filosófico, ni inventar nuevos conceptos para ello. Por el contrario, su intención es abrir potenciales velados en el presente mediante «la rememoración de la naturaleza en el sujeto, en cuya realización se encierra la verdad desconocida de toda cultura» (Horkheimer y Adorno, p. 47).

Dialéctica de la Ilustración desnuda la «verdad desconocida» en el «entre» de la relación del espíritu y la naturaleza, del pensamiento conceptual y los momentos somáticos excluidos o despreciados. Por supuesto, rememorar la naturaleza en el sujeto no es ninguna nostalgia por una naturaleza originaria no labrada aún por los seres humanos. Rememora un «entre» donde el sujeto podría abandonarse a sí mismo, con pasividad exenta de angustia, a una experiencia mimética con la calma singularidad del objeto, para recobrase en un grado mayor de reflexividad transformadora tanto del uno como del otro. Esa experiencia se nutre menos de una abstracción reflexiva que de un impulso indómito en ella, preyoico se podría decir, algo extraño “que se añade” a la reflexión, lo que Adorno llamará “*das Hinzutretende*”, y que puede destellar en una conmoción sensible, en una reacción motriz, en una turbación del cuerpo o un gesto súbito, por más absurdos que parezcan ser. Algo que rompe, en definitiva, la verdad secreta del principio de identidad del sujeto consigo mismo.

De acuerdo con esto, *Dialéctica de la Ilustración* pretende despertar y tornar perdurables procesos de autorreflexión al develar sus límites. Estos procesos se ven contrastados entre sí, según la pretensión materialista del planteo de los autores, al ser también un momento ineludible de la praxis y, por lo tanto, un *impasse* a la continuidad de la autorreflexión. Interpretaciones sobre los límites de la interpretación, los fragmentos poseen la capacidad de des-plegar, siempre parcial y provisoriamente, las tramas de «experiencias intensas y fundadas» en las que se sostiene y se quiebra el pensamiento.

En tanto interpretación de lo que se cifra en las marcas de mutilación de lo diferente, lo retienen en el presente; y, en cuanto comportamiento, le dan una segunda vida a lo interrumpido. Pero sobre todo son experiencia de la cesura entre la reflexión y la praxis, puesto que una interpretación orientada a la praxis debe interrumpirse en algún momento, en algún momento debe ceder a seguir, debe dar un salto; pero, por otra parte, no puede ceder, debe una y otra vez, sin descanso, volver a ilustrarse sobre sí misma. Si no vuelve sobre sí, cae en la ciega violencia instauradora del sujeto y contribuye a su conservación, cae en el decisionismo irracionalista, en lo contrario de la rememoración de la naturaleza en el sujeto. En el momento en que el sujeto reflexiona sobre sí como naturaleza histórica va más allá del encierro en sí mismo: se sabe un pedazo de naturaleza, dice Adorno a sus estudiantes en una de sus lecciones, y así deja de ser mera naturaleza disponible para su dominio. Si de todos modos existiese una intención programática sobre la experiencia de la libertad con una línea de continuidad entre la metacrítica de la razón práctica de *Dialéctica de ilustración* y la metacrítica desarrollada en *Dialéctica negativa* sería quizás esta: «saberse» y recordarse (una y otra vez) «un pedazo de naturaleza» para aprender a vivir como «un buen animal» (Adorno: 2003, p. 294).

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2003), *Gesammelte Schriften. Negative Dialektik*, Vol. 6, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____ (2001), *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid: Taurus.
- _____ (2003a), "Kritik", en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. (2019), *Problemas de filosofía moral*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las cuarenta.
- Adorno, Th. W. y Mann, Th. (2002), *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hindrichs, G. (2000), *Zur kritischen Theorie*, Berlín: Suhrkamp.
- Horkheimer, M. (1937), „Traditionelle und kritische Theorie“, en Horkheimer, M. (ed.), *Zeitschrift für Sozialforschung*, n° VI, pp. 245-294.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. (1988), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer.

De monstruos y monstruosidades: *Dororo* (2019) de Osamu Tezuka

Florencia Montenegro

Universidad Nacional de Mar del Plata

E-mail: florenciamontenegro.7@gmail.com

*Recuérdalo, soy tu obra y debería ser tu Adán,
pero más exacto sería que me consideraras
el ángel caído, expulsado por ti
de las alegrías y arrojado a la miseria.
Por todas partes veo felicidad
de la que estoy excluido.
Era bueno y la desgracia
me hizo un malvado.
Frankenstein, Mary Shelley.*

“El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (Lovecraft, 1998, p. 9): con esta frase comienza Lovecraft su famoso texto *El horror sobrenatural en la literatura*, publicado por primera vez en 1927. Desde los primeros tiempos de la humanidad, se intentó dar forma al sentimiento de temor que provocaban los fenómenos incomprensibles (muchos de ellos hoy dilucidados por la ciencia) y cuya traducción resultó en religiosidad y superstición. Así, los seres divinos y mitológicos se convirtieron en la encarnación del miedo, y la figura del monstruo es una de sus manifestaciones. “Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social” (Giorgi, 2009, p. 323); permiten vislumbrar el objeto del miedo, aquello que debe ser prohibido: lo bárbaro, lo salvaje, lo irracional, lo bestial, la locura. Cada contexto, cultura y sociedad decidirá qué es aquello que se adecúa a este concepto, pero todas las manifestaciones de lo monstruoso coincidirán en que es la otredad lo que provoca la sensación de amenaza. Su naturaleza anómala expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, pero también resulta de aquello que desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (Giorgi, 2009, p. 323). En este

sentido podemos pensar que *Dororo* (publicado por primera vez en la revista *Shukan Shonen Sande* entre 1967 y 1968) se pregunta constantemente dónde está la verdadera monstruosidad, entablando un diálogo no sólo con el sustrato histórico que recupera sino también con el contexto de producción, es decir, el del período Sengoku (mediados del siglo XV a mediados del XVI), y décadas posteriores a la finalización de la Segunda Guerra Mundial, respectivamente. De esta manera no resulta casual que Osamu Tezuka decida mirar al pasado para encontrar allí otro momento marcado por el azote de la muerte y el sufrimiento de los habitantes y provocado precisamente por las ambiciones expansionistas de sus gobernantes. Al trazar esta línea de análisis es posible afirmar que, para la historia que construye el autor, los crímenes de guerra resultan ser el principal antagonista tanto del mundo textual-audiovisual como del exterior a la obra. En este trabajo analizaremos la adaptación que realizó el estudio MAPPA en 2019 en colaboración con Tezuka Productions, bajo la dirección de Furuhashi Kazuhiro, quienes decidieron respetar el núcleo de la obra original pero centrando la narración en la lucha de clases y el conflicto ético que subyace en la propuesta del autor.

Desde un primer momento conocemos que Hyakkimaru (百鬼丸, “cien demonios”) llega al mundo como un instrumento para que su padre, Kagemitsu Daigo, obtenga aquello que realmente desea: la fama y el poder. Sus tierras están siendo arrasadas por la hambruna, las epidemias, la pobreza y la guerra, de ahí que considere necesario realizar un pacto con los Doce Demonios a cambio de las partes del cuerpo de su primogénito. Es entonces el pequeño bebé quien representa al propio pueblo japonés, sacrificado en batallas constantes a lo largo de su historia en busca de una prosperidad a la que sólo es capaz de acceder por el conflicto bélico y la dominación del cuerpo del enemigo, su sometimiento y aniquilación. Hyakkimaru recién nacido es rechazado instantáneamente por su padre, apartado de los brazos de su madre y entregado a una sirvienta para que lo deseché en el río. Quien pose su mirada en él no siente más que temor; su esqueleto cercenado y su carne desollada son la prueba material del crimen, uno que es imposible de esconder pero que debe permanecer oculto. En su cuerpo encarna la traición de un líder a su pueblo, aquel que está dispuesto a todo por conseguir sus ambiciosos objetivos, por lo que es necesario deshacerse de la vergüenza y callar lo que no debe ser pronunciado en voz alta (el secreto y la culpa acompañarán a Nui no Kata, su madre, hasta su muerte). Sin embargo, el infante desea vivir, tal como lo perciben la criada y su padre adoptivo, Jukai: ellos deciden darle la existencia que le ha sido negada, permitiéndole sanar. Así también lo desea la diosa de la Misericordia, quien se interpone a último momento y garantiza su supervivencia. En el contexto hostil y cruel en el que nace Hyakkimaru, esas dos muestras de afecto y compasión permiten que la vida se abra paso y el viaje en búsqueda de lo arrebatado, comience.

El cuerpo monstruoso de Hyakkimaru es un cuerpo político al ser el catalizador de la crueldad de quien es, al mismo tiempo, su padre y su *daimyo*. A pesar de que es advertido por el sacerdote del templo, Kagemitsu Daigo está dispuesto a despojarse de su humanidad, de adoptar el camino del mal y de sacrificar el futuro de su casa. Hyakkimaru no sólo es despojado de sus extremidades, sus sentidos y sus órganos sino también de su identidad y de su derecho a heredar las tierras de su familia como primogénito. A través de este acto bestial Daigo se mimetiza con los propios demonios con los que pacta, lo que se simboliza en la cicatriz de su frente: la marca que modifica el cuerpo del traidor y lo identifica como tal. La demonización del daimio es un proceso capaz de entenderse como la pérdida de

toda ética aplicada al ejercicio del poder y como la expansión hacia fuera de los límites textuales que permite pensar el modo en que los seres humanos se dejan corromper por las ambiciones. Si pensamos en la pirámide social, tanto el beneficio de las buenas acciones como la gravedad de los crímenes aumentan a medida que se asciende en la jerarquía. El trato es, entonces, monstruoso: pervierte el rol paterno y el rol soberano a cambio de la concreción de las aspiraciones de Daigo.

¿Qué vale para el señor de estas tierras la vida humana en pleno período de incertidumbre? Las cosechas fructíferas y el aumento de la población sólo sirven en la mente del señor de Ishikawa para aumentar las filas del ejército y conformar una fuerza de ataque que sea capaz de dominar a sus enemigos. Constantemente el personaje se siente amenazado por los clanes vecinos, con los que entabla una antigua rivalidad, y la posibilidad de que éstos puedan arrebatarse sus tierras y su posición le resulta insostenible. No importa el sufrimiento que arrastra la hambruna; la principal consecuencia a ojos de su gobernante es el impedimento de construir un ejército fuerte y atemorizante capaz de hacer frente a un posible ataque y de avanzar sobre territorios ajenos.

Si bien es posible reconstruir la época en la que se basa Tezuka para ambientar su historia, es pertinente señalar que, precisamente, se trata de una alusión, ya que no se hace uso de reales para la construcción de relato (esto es, la mención de eventos, personajes o lugares con alguna importancia histórica). La narración se sostiene sobre el imaginario social que se tiene sobre el Período Sengoku, la cual es lo suficientemente fuerte para que no sea necesario hacer explícito el subtexto. De esta manera, la ambientación histórica permite esta doble lectura que se bifurca hacia dos polos temporales opuestos: un pasado que tiende hacia el presente. El ambiente recreado está atravesado por la violencia: la primera vez que el espectador ve a la pequeña Dororo, puede comprender que el mundo al que ha llegado no es nada fácil, ya que debe soportar la exposición de la crueldad con la que un grupo de adultos golpea salvajemente a la niña hasta el punto de intentar ahogarla sin cuestionárselo siquiera una sola vez. Resulta perturbador, además, que la propia Dororo no se sorprenda de este comportamiento, lo cual es comprensible una vez adentrado el relato, cuando se recupera el sustrato de su infancia, marcada desde sus inicios por los horrores de la guerra. Su cuerpo es tratado en varias ocasiones a lo largo de la historia de forma brutal: es golpeada, despojada de su ropa, obligada a pasar hambre, amenazada y forzada a observar la muerte de otros. Tal como dice Claudia Bonillo Fernández, “la historia se ambienta en un período muy conflictivo de la historia japonesa, en la que prácticamente todo el archipiélago estaba sumido en una constante guerra civil” (2022: 88) en la que cualquiera podía hacerse con el poder ante la falta de una figura unificadora. Es por eso que la ley es casi inexistente y el pueblo se halla realmente desprotegido, sumido en la incertidumbre.

El cuerpo frágil de los niños (tanto el de los protagonistas como los del grupo que cuida Mio y el de la propia joven) es violentado constantemente y sólo en el final, cuando todas las partes de Hyakkimaru vuelven a él y se restauran sus heridas, es posible vislumbrar un futuro de prosperidad y paz para ambos personajes. Así también lo desea Tezuka para aquellos que, sacudidos por los mismos horrores quinientos años después, puedan comenzar de nuevo, no sin antes refundar el rol corrompido de los que ejercen el poder. Al ser miembro de la generación *yakeato*, (“those children who experienced the Asia-Pacific War during their childhood”), el autor está atravesado por aquellos horrores indescriptibles: “unable to comprehend what was happening around them, those children later

subconsciously released the bent-up trauma of their early childhood experiences throughout their adult lives in their body of work” (Rosenbaum, 2016, p. 97). La historia que presenta Tezuka en *Dororo* pertenece a la etapa más madura del *mangaka*, por lo que es posible reconocer una elaboración profunda de las cicatrices sociales e individuales que han dejado aquellos conflictos bélicos.

En este punto es útil recuperar las múltiples nociones que el filósofo francés Michael Foucault pensó alrededor del concepto de biopolítica, entendida, a grandes rasgos, como “la forma de ejercicio del poder político que tiene por objeto la vida biológica de los hombres” (Castro, 2008, p. 187). Es decir que el desempeñar un cargo jerárquico dentro de la sociedad no sólo tiene que ver con la administración de los bienes, las cosechas o las tierras que le pertenecen a un país, una familia o un clan, sino que también implica el hacer morir o el dejar vivir, tener la potestad para decidir sobre la existencia del otro. De esta manera la soberanía se desplaza de la tierra al ser humano y ambos se convierten en equivalentes: el hombre se desnaturaliza, se vuelve simple corporalidad, se lo despoja del sentir, de la libertad y de su voluntad. Ésto se refleja precisamente en la actitud que manifiesta Daigo: utiliza un cuerpo que gobierna en dos sentidos (familiar y político) a cambio de su propia prosperidad, a la manera de un intercambio económico. Así se lo recordará más tarde su hermano Tahomaru, al afirmar que es el deber de Hyakkimaru sacrificarse por el bien de su pueblo manteniendo el trato que su padre ha hecho con los demonios (y que más tarde también él realizará, perpetuando el crimen). “La población se manifiesta entonces, más que el poderío del soberano, como el fin y el instrumento del gobierno: sujeto de necesidades, de aspiraciones, pero también objeto en manos del gobierno” (Foucault, 2006, p. 132) que será utilizado para lograr los intereses y las aspiraciones individuales de quienes la tienen a su cargo. La rebeldía que encarna Hyakkimaru es un mecanismo que excede la sujeción del biopoder, desafiando las normas que lo sujetan y recuperando su humanidad con sus propias manos (prostéticas, falsas, convertidas en armas). Cada una de las partes de su cuerpo que retornan a él le permiten relacionarse con el mundo de una nueva forma y Hyakkimaru se va transformando paulatinamente: la piel le permite sentir el tacto y el calor de Dororo, el oído conocer la belleza de la voz y la música de Mio, los ojos el rostro de la pequeña que lo acompaña. Muchas veces la incorporación de uno de sus miembros perdidos resulta violento para el joven, quien debe acostumbrarse a su nuevo cuerpo.

Las criaturas demoníacas, los espíritus y las criaturas legendarias forman parte de la cultura japonesa pero en el relato de Tezuka comparten el espacio con los humanos. La convivencia con estos seres complica aún más la vida cotidiana de los habitantes de estas tierras, quienes también deben protegerse de los posibles ataques tanto de hombres como de entes terroríficos. La crueldad es moneda corriente y la supervivencia es el principal objetivo: las calles se llenan de ladrones, asesinos, bandidos y criminales. La amabilidad, por lo tanto, se constituye como lo verdaderamente humano y es lo que marca una diferencia en la vida de los personajes. Sólo por la misericordia de la criada es que Hyakkimaru tiene una oportunidad de vivir, así como también por los cuidados y enseñanzas de Jukai, la compañía de Dororo y la gentileza de Mio (entre otros momentos que involucran no solo a los protagonistas sino también a las historias de otros personajes), acciones que enseñan al joven el camino de la virtud. Éstas resaltan en un contexto tan feroz, y permiten el florecimiento de la vida en medio de un mar de muerte en el que las lealtades son frágiles y la incertidumbre es constante. De esta

manera, el sanar el cuerpo implica cerrar la herida provocada por el egoísmo y evitar convertirse efectivamente en un monstruo.

El camino de Hyakkimaru es estrecho y los resabios demoníacos pueden también cultivarse en él, lo que se demuestra frente a la pérdida de sus seres queridos o cuando éstos enfrentan el peligro. La ira y la violencia también pueden hacerse carne en él, por lo que deberá ser precavido y no caer en sentimientos tan corrosivos. Así también sucede con las otras víctimas, a quienes el conflicto les ha quitado sus hogares, sus familias, sus aldeas, sus propios cuerpos, por lo que rechazar la sumisión y la resignación resulta fundamental para su supervivencia tanto física como espiritual. El arrozal con el que sueña Mio y que Dororo consigue cultivar representa la esperanza de todo un pueblo: aquellas extensiones de tierra destinadas al sustento de la población han sido quemadas por la guerra y por la sequía, por lo que la escena final con el campo dorado marca un nuevo comienzo. El hambre es una de las plagas más crueles y la historia de Tezuka lo ilustra constantemente: las aldeas son arrasadas por bandidos y ejércitos por igual, dejando a los indefensos habitantes aún más desamparados. Las semillas que carga Hyakkimaru están, paradójicamente, guardadas en una pequeña bolsa decorada con el símbolo de su familia; ellas son el símbolo de la potencialidad de cambio obtenidas a través del sacrificio de la joven, quien vende su cuerpo a los soldados todas las noches para construir un futuro de esperanza para ella y los niños que están a su cuidado.

Aquí resulta interesante pensar que precisamente el porvenir de esta comunidad está en manos de las figuras femeninas: son las que permiten que la vida de Hyakkimaru persista y con ella, el advenimiento del cambio y la verdadera prosperidad. Todas y cada una de estas mujeres (la Diosa de la Misericordia, la criada, Nui no Kata, Mio, Dororo y su madre) representan una fuente de amor que contagia y que rompe con el círculo del sufrimiento. Lo mismo podemos decir de Jukai, quien a pesar de ser un hombre cumple con el rol maternal: en una escena del capítulo diecisiete, mientras aquel sufre por sus errores del pasado y se llama a sí mismo “nadie”, Hyakkimaru le responde que ya sabe quién es, “mamá”. Es esta fuerza de misericordia y abnegación la que se opone a la masculina y que calma y cura las heridas del joven, son engranajes para la transformación no sólo de su cuerpo sino también de toda la comunidad. Todos estos personajes comparten su condición de marginalidad en términos jerárquicos, no ejercen posiciones de poder ni son tenidos en cuenta en la toma de decisiones. Sin embargo, esto los aleja de aquello que ha corrompido a los jefes de los clanes y, por extensión, a los líderes políticos japoneses que llevaron a cabo los crímenes de guerra más atroces siglos después del *shogunato*.

Los seres demoníacos se muestran tan insensibles como los daimios y, crueles, se alimentan literal y metafóricamente de los habitantes. Así también lo es el cuerpo de Hyakkimaru: su padre lo ha dado en ofrenda y se ha convertido en el alimento que permite la concreción de sus intereses. El verdadero monstruo es, entonces, el poder mismo, aquel que corrompe el corazón de los poderosos en perjuicio del pueblo. El deseo desenfrenado de Daigo lo lleva a su propia deshumanización, proceso opuesto al de su hijo, quien la irá encontrando paulatinamente durante su viaje: él optará voluntariamente por convertirse en un ser humano, guiado por las muestras de amabilidad de aquellos que conozca en el camino. En la *Política*, Aristóteles dice:

Pues así como el hombre perfecto es el mejor de los animales, así también, apartado de la ley y de la justicia, es el peor de todos. La injusticia más insoportable es la que posee armas, y el hombre está naturalmente provisto de armas al servicio de la sensatez y de la virtud, pero puede utilizarlas para las cosas más opuestas. Por eso, sin virtud, es el ser más impío y feroz y el peor en su lascivia y voracidad. La justicia, en cambio, es un valor cívico, pues la justicia es el orden de la comunidad civil, y la virtud de la justicia es el discernimiento de lo justo (Aristóteles, 1988, p. 52).

El ser humano tiene la capacidad de alcanzar la máxima perfección en el bien pero también en el mal, si usa sus armas para la injusticia, todo depende de sus elecciones. Daigo es arrastrado por su desmesura, y sus acciones injustas lo llevan a su destrucción: la pérdida de su posición política, de su linaje y de sus dominios. Hyakkimaru es la víctima que lleva en sí la carga del pecado de un hombre que involucra a toda una comunidad y cuya violencia es enemiga del derecho y la justicia.

Bibliografía

Aristóteles (1988). *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Gredos, Madrid.

Bonillo Fernández, C. (2022). "Viviendo el período Sengoku con el anime *Dororo*" en *Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*. Vol. 3. Disponible en <https://journals.uco.es/seriarte/article/view/15171/14421>

Castro, E. (2008). "Biopolítica: de la soberanía al gobierno" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXIV N°2. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/pdf/rlf/v34n2/v34n2a01.pdf>

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Edición establecida por Michel Senellart, bajo la dirección de François Ewald y Alessandro Fontana. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, Gabriel (2009). "Política del monstruo" en *Revista Iberoamericana* Vol. LXXV, Núm. 227. Disponible en <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6575/6751>

Kimura, M. (Productor Ejecutivo) (2019). *Dororo* [Serie de televisión]. Basado en el manga de Ozamu Tezuka, con guión de Yasuko Kobayashi y dirigido por Kazuhiro Furuhashi. MAPPA, Tezuka Productions y Twin Engine (productoras).

Lovecraft, H. P. (1998) "Introducción" en *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: Leviatán. Traducción de Roberto Dulce.

Rosenbaum, R. (2016) "Redacting Japanese History: Ishinomori Shotaro's Graphic Narratives" en Otmazgin, Nissim y Suter, Rebecca (Edit.) *Rewriting History in Manga. Stories for the Nation*. Ebook.

Pelonas, rapadas y rapades: imágenes vergonzantes

Ana Pol Colmenares

Universidad de Salamanca

E-mail: ana.roseselavy@gmail.com

El rapado de las mujeres republicanas en España se inicia con el golpe de Estado de 1936 y se mantendrá más allá del fin de la guerra en 1939, durante el período de dictadura. En nuestra investigación¹ partimos de algunas de las pocas fotografías que han llegado hasta el presente. Si bien existen estudios en torno al rapado de estas mujeres, estos son escasos y en ellos las imágenes, si se las menciona, son tratadas como una prueba de la violencia a la que se las sometió, pero no se profundiza en sus análisis. Las primeras investigaciones sobre rapados a republicanas o, al menos, aquellas que más circulación tuvieron, se iniciaron en Francia. De Francia provienen, por otro lado, la mayoría de las fotografías sobre mujeres rapadas que han alimentado el imaginario colectivo occidental sobre este tipo de violencias. De hecho, muchas de esas imágenes se han filtrado y aparecen entremezcladas con las pocas que se conservan, o que conocemos, del caso español, pese a que ambos casos son muy diferentes entre sí. Las fotografías francesas fueron tomadas una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. Las Fuerzas Francesas del Interior raparon a las conocidas como “colaboracionistas horizontales”, es decir, a mujeres que habían tenido relaciones, sentimentales, sexuales, con soldados alemanes. Fueron muchas las mujeres rapadas, apaleadas, e incluso asesinadas bajo esta suerte de venganza punitivista misógina. Las imágenes sí tuvieron cierta circulación, pero el tema -que causó grandes controversias- no fue abordado hasta comienzos de los años noventa. Fabrice Virgili y Alan Brosset iniciaron sus investigaciones señalando, precisamente, este grave vacío historiográfico; un aporte importante que abrió camino a unos estudios que se extendieron luego al caso español, sobre todo, a través de los trabajos de Jannick Ripa y Maud Joly. Genèvieve Fraisse, por su parte, se preguntaba en 2015 de forma específica sobre las imágenes cómo este hecho pudo permanecer tanto tiempo en lo que ella llama “estado de imagen” (Fraisse, 2015, p. 2). Durante

¹ Esta investigación fue realizada con la profesora Dra. María Rosón. De ahí que en el texto hablo casi siempre en plural. Agradezco siempre a mi compañera y colega su trabajo y todos sus aportes, fundamentales para abordar un tema tan complejo.

casi cincuenta años las conocidas imágenes de Robert Capa (*La rapada de Chartres*, 1944) y la ficción filmica elaborada por Alain Resnais a partir del guión de Marguerite Duras² (*Hiroshima mon amour*, 1959), pervivieron en los imaginarios de manera aislada, circulando sin un contexto de análisis. Este tipo de difusión inconexa, periférica y falta de una lectura más profunda denota la marginalidad a la que se destierran muchas de las “historias” de mujeres que encajan tan mal en el relato de la “Historia”. Como señaló Danièle Voldman mientras el papel de muchas mujeres fue infravalorado en la Resistencia, la represión contra ellas, en el caso de las acusadas de colaboracionismo horizontal, fue violenta y humillante.

En España, por su parte, además de los relatos narrados de primera mano que recogían ya algún dato o descripción, los testimonios orales de la práctica del rapado comienzan a ser recopilados y cartografiados de forma más exhaustiva en los años noventa. Por lo que respecta a la imagen, en el caso de las rapadas republicanas, las fotografías se divulgaron muy tardíamente, cerca de los años 2000. En cuanto a la relación que mantienen con las imágenes, cuando comienzan a visibilizarse, las fotografías en ningún caso son analizadas como una parte más de esa violencia ejercida. La violencia vergonzante que perpetúa en el tiempo la imagen fijada, es algo que comparten los dos imaginarios y que problematiza su uso posterior en relación a la visibilidad del archivo y sus modos de exhibición y circulación. Sigue siendo una pregunta abierta cómo se da uso a esas imágenes dentro de un proceso reparativo y de restitución de los materiales fotográficos.

Nosotras partimos de las fotografías y sus usos en el caso español, para situarnos ante una serie de preguntas que nos permitan mediar en las relaciones que se establecen entre las imágenes y los relatos. ¿Qué papel juegan las fotografías dentro de unos marcos de comprensión de la Historia, donde la representación constituye muchas veces la condición de posibilidad para “las historias” con minúsculas? ¿Qué activan en tanto que testigos? Pero, qué dejan también en el olvido, ya que apenas existen imágenes de estas características en los archivos o repositorios. Muchas de esas imágenes faltantes forman parte de un vacío más generalizado que compromete a las violencias sexuales y sexuadas.

En este sentido, se trata también de pensar estas imágenes a través de las problemáticas específicas que incorporan. Una de ellas tiene que ver con las implicaciones que pone en juego la vergüenza como afecto, y que repercute en los usos y en la circulación de estos materiales. La vergüenza funciona, casi siempre, de forma subterránea, encubierta, y se muestra o representa como algo privatizado, propio a la persona. Su individualización enmascara la estrecha relación que establece con los aspectos culturales y sociales que comparte una comunidad. La vergüenza se construye en relación a los/as otros/as (en función de su mirada) y depende del grupo dentro del que se produce y también de un contexto. El hecho de que lo que produce vergüenza cambie dependiendo de culturas, lugares o tiempos, le atribuye unas cualidades muy significativas y explica, en buena parte, el que mantenga una estrecha conexión con la identidad. Como ha señalado Eve Kosofsky Sedwick (1999, p. 209), es un afecto que da forma a la identidad y, aunque aparezca muy ligada a acciones y situaciones, no está tan adherida a lo que uno/a hace como a lo que uno/a es. Que funcione ligada a la producción

² Marguerite Duras es una de las pocas voces que señala la violencia perpetrada contra estas mujeres y además, cuestiona la legitimación de cualquier violencia. Preocupándose especialmente por aquellas violencias que, perpetradas de forma pública, dejan de ser vistas como tal.

identitaria determina que tenga efectos sobre la subjetividad, de ahí también que sea un afecto muy cercano a las problemáticas de género. La vergüenza comparte también territorios con el silencio: convive con los/as subalternos/as en su condena a callar o en el bloqueo a mostrar (visibilizar o hacer público) cómo sienten, piensan o desean.

Alrededor de estas preguntas escribimos un artículo “El rapado: archivos y repertorios vergonzantes”, que será publicado en el 2024 en *Journal of Women's History*. En él nos aproximamos a la problemática de archivo en intersección con las violencias sexuadas de los rapados a las mujeres republicanas y las condiciones de posibilidad de unas memorias que están atravesadas por la violencia y el trauma. En este artículo abordamos dos de las fotografías que se conservan. Por otro lado, y con una intención más divulgativa y educativa también elaboramos una guía didáctica para la colección *Hacer Memoria*, que lleva por título “Las Rapadas”. Encargada por el Ministerio de Memoria Democrática para emplearlas como recurso en la educación secundaria, estos materiales tratan de paliar algunas de las muchas lagunas que siguen quedando por atender en la reciente historia del país, y en especial en los contextos educativos. En los últimos años y ante el surgimiento de las nuevas derechas manifestantes, se vuelve cada vez más necesario el restablecimiento de una memoria que pueda hacer frente a la banalización unas veces, a la distorsión otras, de los relatos que dan cuenta de las violencias perpetradas por los fascismos del siglo pasado.

Aquí me gustaría exponer algunas de las cuestiones para el debate que siguen suscitando imágenes tan complejas como la que presenté en las jornadas. Quizás sea preciso acercarnos brevemente al contexto y a los antecedentes de este tipo de violencias sexogénicas. La práctica del rapado presenta un largo recorrido transcultural. Empleada en ritos de paso, para señalar cambios dentro del grupo social, inclusiones a órdenes o instituciones, también se implementó como método higienista y uniformador. El pelo femenino antropológicamente está adherido a toda una serie de representaciones donde ha funcionado dentro de la “grámatica de la feminidad heterosexual” (Preciado, 2019, p. 90) como emblema de la seducción y de una sexualidad activa. De manera que cortarlo, raparlo a la fuerza, implica atacar la forma en la que la persona se identifica con su físico y construye su identidad dentro del grupo social. En España fue una práctica fascista, identificada por la población como tal. Y, si bien carecía de estructura regulada, sí tuvo una forma que se replicó. Así, además de la desposesión del pelo estaba acompañada de purgas, marcado de los cuerpos, exhibiciones en el espacio público y violaciones. Se las obligaba a beber aceite de ricino, un fuerte laxante, y luego se las “paseaba” por las calles para mostrar sus cabezas peladas y, en ocasiones, también el cuerpo que aparecía descubierto o sucio de excrementos o vómitos por causa del ricino. En ocasiones también se les colgaban lazos con la bandera rojigualda o estampitas religiosas para humillarlas con simbología que era contraria a sus ideas.

Durante la II República (1931-36) habían surgido nuevos modelos de organización, representación y participación de la mujer dentro de la política y las prácticas sociales, donde fue muy importante el asociacionismo político. Este periodo había supuesto un fortalecimiento del proceso de emancipación femenina. Las llamadas “mujeres modernas” pudieron deshacer muchos de los estereotipos y tradiciones, infiltrando otros imaginarios en los que las mujeres formaban parte activa en la vida cultural del país. Las mujeres republicanas vinculadas a esta imagen de mujeres modernas eran

un colectivo a reprimir para comenzar a instalar parte del ideario programático que los golpistas querían aplicar y cuyo objetivo era volver a la mujer al hogar y reducirla a sus tareas reproductivas. Se trataba de conseguir buenas patriotas, buenas cristianas y buenas esposas. No fue, por tanto, sorprendente que además de la habitual violencia sexual que acompaña a las guerras se implementara este tipo específico de violencia sexuada contra las mujeres y también contra colectivos pertenecientes a disidencias sexogenéricas.

Los rapados tenían por tanto esta intención de revertir los cambios que se habían producido a nivel social y que habían repercutido en el estallido del golpe de Estado. Esta respuesta reaccionaria visibilizaba el rechazo al cambio y al aumento de derechos de las mujeres, y es detectable en la especificidad de las violencias sexuadas que se actuaron. La cruel represión que se continuará después en la dictadura puso un especial énfasis en hacerse con el control somatopolítico del cuerpo de la mujer y de su capacidad reproductiva, así como en reducirla en el espacio público y sacarla de las actividades culturales. Las represalias y escarmientos públicos afectaron a muchas mujeres, unas estaban comprometidas políticamente, otras pertenecían a colectivos o grupos sociales afines, o eran activas culturalmente. Otras tenían algún tipo de vínculo filial con esas ideologías, a veces porque sus padres, hermanos, novios o parejas pertenecían o se habían significado con la causa republicana. Se trató así de un castigo donde el foco de la violencia no se sitúa sobre la mujer que se relaciona con el “otro”, exógeno (como ocurría en el caso francés), sino que la otredad necesita ser construida a través de la ideología y no la raza o la nacionalidad. En el imaginario construido por los golpistas, son el marxismo y las afinidades con la república los que contaminan los cuerpos. De ahí que las mujeres, futuras madres (esposas de rojos) necesitaban ser purgadas del “gen marxista” que corría por su sangre. Esta fue la manera en la que se elaboraron y difundieron estas ideas del racismo eugenésico, inventado por el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera, y que fue esencial en la ideología de las élites franquistas. El rapado a nivel simbólico representaba una purificación, en consonancia con la lógica biopolítica que se aplicó durante toda la autarquía. La “limpieza” trasladaba al imaginario popular la necesidad de una “vuelta al orden”. Muchos de estos modos de actuación ya habían sido ensayados en las colonias, y pasan a aplicarse ahora dentro de los países colonos a los grupos de población contrarios ideológicamente. Para ello los imaginarios genetistas se trasladan ahora a la ideología, que pasa a funcionar como un factor genético y que va a ser, por tanto, combatida en estos mismos términos. Es decir, aplicando las lógicas coloniales, los modelos de dominación patriarcal, sexual y racial.

La imagen que comenté en el congreso y que es una de las pocas que se conservan (las pelonas de Montilla) retrata justamente un grupo de veinte mujeres muy jóvenes que pertenecían a una agrupación de canto; también aparece en la imagen (el único varón) el director de la banda de música. Fueron represaliadas por pertenecer a este colectivo relacionado con las Juventudes Socialistas. La fotografía está tomada a principios de agosto de 1936 en el patio interior del Ayuntamiento de Montilla. Acababan de sufrir el ritual de rapado e ingesta de ricino que acompañaba este tipo de prácticas intimidatorias, aunque sus ropas no se perciben manchadas, de manera que tampoco sabemos con certeza cuánto tiempo media entre cada una de las violencias a las que fueron sometidas. Quizás una de las grandes preguntas tiene que ver con el uso que se pretendía dar y/o que se dió a la fotografía. Según algunas fuentes recogidas por Paul Preston (2011, p. 488) en ese momento, tras el golpe y en los

inicios de la guerra, se tomaban este tipo de imágenes para exhibirlas en un lugar visible y concurrido. Este uso, por un lado fijaba la humillación, la difundía y la extendía en el tiempo y, por otro, servía de ejemplo amenazante para disuadir a otras mujeres de continuar próximas a la ideología republicana.

A nosotras nos llamó poderosamente la atención el doblez que atraviesa la fotografía. La huella que construye una fina línea blanca que divide la imagen por la mitad permite intuir cómo circuló la imagen, que probablemente permaneció doblada, guardada en un sobre, cartera u otro lugar protegida de miradas, durante un tiempo. Su protección también indica un deseo de ser conservada. Ruiz Luque, el dueño del archivo donde está la fotografía³, en la conversación que mantuvimos con él destacó el cuidado puesto en su preservación por parte de la mujer que finalmente se la entregó, años después de que fuera realizada. Se trata de una de las mujeres que aparecen en la imagen. Se la dió porque también vivía en Montilla, y conocía la importancia de su biblioteca y archivo. Ruíz Luque insistió en cómo se la dió doblada por el centro, de ahí esa línea blanca. Cómo la mujer consiguió la fotografía es un misterio, pues en este pueblo poca gente quiere hablar de lo que sucedió. Un gesto representativo del largo silencio en el que se sumió la posibilidad de relato durante los cuarenta años de dictadura y que, en este caso, es un silencio que continúa reverberando⁴. Al mismo tiempo, la conformación de esta memoria que pervivió tantos años de manera oral o encarnada difiere también mucho de unos casos a otros. Es por ello que sí contamos con muchos otros testimonios orales que fueron recogidos en obras como la de González Duro, *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*, o en archivos más recientes, como *Nomes e Voces* o *Todos los Nombres*⁵. Compartiendo, eso sí, la fragilidad e inestabilidad que caracteriza a estas formas de memoria.

La fotografía tuvo difusión por primera vez en 1985, pero ha sido el investigador Arcángel Bedmar el que la ha hecho conocida a partir de un libro que publicó en 2001: *Los puños y las pistolas: la represión en Montilla (1936-1944)*⁶, en el que la usó como portada, y también y sobre todo, después a través de su blog⁷. Datos que siguen redundando en la escasa y reciente circulación de este tipo de imágenes.

Ruiz Luque nos contó también algunos otros detalles significativos, como que fue Arafel, un fotógrafo de Montilla que no estuvo significado a favor de la causa franquista, el encargado de retratarlas. Suponemos así que lo hizo siguiendo las órdenes de los perpetradores. Eso explicaría el extraño e inusual caos compositivo de la imagen. La toma, que permite ver la falta de ganas de alzar los brazos, puede estar en sintonía con el rechazo del fotógrafo a retratarlas en un momento tan frágil para ellas.

La imagen acumula así más dobleces de las que presenta el propio papel fotográfico. Otro aspecto importante tiene que ver con el uso de la imagen, ya que en este caso forma parte del propio

³ Biblioteca Manuel Ruiz Luque.

⁴ De hecho, Bedmar intentó contactar con algunas de las mujeres que aparecían en la imagen y ninguna le quiso recibir, algo que demuestra cómo los procesos de silencio y vergüenza continúan operando en España.

⁵ <https://www.nomesevoces.net/>, <https://todoslosnombres.org> Sobre memorias y recopilaciones de testimonios puede verse el artículo de María de los Llanos Pérez Gómez, "La represión franquista contra la mujer, ¿una asignatura pendiente?," *Historia Actual Online*, no. 57, (2022)

⁶ Queremos agradecer a Arcángel Bedmar y a Manuel Ruiz Luque su amabilidad y generosidad a la hora de transmitirnos toda la información existente sobre la fotografía de Montilla

⁷ <https://arcangelbedmar.com/>

ritual de castigo. No sólo se les rapa el pelo (dejando un mechón central para que fuera más ridículo) y se les obliga a beber el ricino, sino que además se las retrata tras el proceso. Este ejercicio simbólico añade al escarnio de las represaliadas el gesto del saludo fascista. El hecho de obligarlas a realizar este tipo de gesto, propio de los simpatizantes con la ideología fascista, era una forma más de menospreciarlas, adiestrándolas desde una práctica corporal que trataba de instalar el imaginario uniformante.

El acto de fotografiarlas se suma así a los procesos de humillación y deshumanización a los que se las estaba sometiendo. La vergüenza se pega a lo que uno es, a la identidad, es un afecto que promueve formas de inclusión y exclusión grupal. Las relaciones de vínculo o exclusión que nos involucran en la trama afectiva son de gran importancia para la continuidad en la comunidad. Aquí la humillación sitúa a estas mujeres como sometidas frente al enemigo, y funciona como advertencia ejemplarizante frente al resto, y también ante sus compañeras. En un caso como éste, la vergüenza como colectivo se construye o genera en grupo, no sólo de manera individual. Por lo que la práctica fotográfica trata de consolidar este aplastamiento anímico grupal. La fotografía está llena de incógnitas difíciles de desentrañar. Desde gestos de sonrisa en algunas caras, en contraste con otros de gran seriedad o de vergüenza, hasta el misterioso hecho de que una de las jóvenes conserve el pelo. Una cuestión importante aquí tiene que ver con el uso de la imagen, ya que puede formar parte del propio ritual de castigo, o ser parte de una serie en la que el fotógrafo consigue registrar la disidencia corporal de las retratadas.

Tampoco sabemos nada de lo que está fuera de plano, quién está al otro lado de la foto, quizás burlándose o quizás apuntando con otro tipo de disparador, que no sólo es el fotográfico. La fotografía sigue perturbando, por las distorsiones que encarnan los cuerpos. Que transforman, la pose en un gesto disidente. Así, la joven tumbada levanta un brazo que discrepa de estar alzado y parece sucumbir a su propio peso. Su cabeza también cae, se inclina ocultando el rostro, consiguiendo con ello que sea el único que no queda registrado. La vergüenza que encuerpa colabora en este caso en impedir que la humillación perdure en el tiempo a través de la imagen fija que constituye el registro fotográfico. El gesto de la joven abre una grieta, una resistencia en la imagen a ser fijada en este instante vergonzante.

El ángulo del saludo fascista suele ser de unos 40° sobre la horizontal, y a pesar de que el que se hace en España es un poco menos elevado, hay brazos en la imagen que están por debajo de la línea horizontal. Son varios los detalles que distorsionan o tensionan el posado grupal y vuelven la imagen muy extrañante. Así, tanto el uso disruptivo de la gesticulación como la resistencia a levantar el brazo o la disidencia de los cuerpos caídos confabulan una imagen que dista mucho de aquellas que performatizará luego la Sección Femenina, la organización femenina de Falange Española. En las fotos de la Falange las jóvenes aparecerán con el brazo “bien” alzado y la estructura compositiva hará elogio de una rectitud y una disciplina muy alejada del derrumbe de estos cuerpos desinflados de ánimo. A diferencia de estas organizaciones somáticas disciplinarias, la fotografía de Montilla nos muestra una tensión entre el caos o el desorden de su composición y una serie de gestos que fracasan en su intento de uniformidad y rigor.

Es en relación a la mutabilidad de los gestos y sus relecturas, que se vuelve necesario preguntarnos cómo visibilizar estos materiales. Teniendo en cuenta, también, que fueron tomados

precisamente para que su uso reactivara la vergüenza. Esta cuestión ética convoca muchas preguntas de difícil respuesta con respecto a los cambios afectivos que se producen con el tiempo y los cambios de contextos. Algo que merece al menos ser considerado, porque pertenece al carácter vivo de los archivos, repertorios y sus imágenes y relatos, que siguen activando afectos de manera transgeneracional.

A nivel documental, la guerra civil fue paradigmática de un nuevo uso de lo fotográfico. Además de las novedades ligadas al ámbito del fotorreporterismo, este tipo de fotografías pudieron consolidar unos usos de la imagen como arma vergonzante, herederos de las formas coloniales de retrato y de sus modelos de construcción de subjetividad. Podemos leer este tipo de documentación en continuidad con las prácticas de guerra colonial aplicadas en las campañas militares en el norte de África (Santiáñez, 2013). Al mismo tiempo los rapados y las violaciones que tantas veces les acompañan son también fundacionales del régimen patriarcal-colonial que se quería instalar. Lo específico aquí es cómo desde la vergüenza se refrenda y legitima la otredad. Comienzan así a establecerse contextos de represión muy específicos, en los que se usarán la fotografía y luego el vídeo como armas de la necropolítica para humillar al individuo, haciéndolo renegar ideológicamente y performativizando su cambio (político o religioso), con el fin de instalar y alimentar las comunidades de odio.

Cabe destacar que en otros países la revisión de las fotografías y otras huellas materiales de los perpetradores ha sido una cuestión prioritaria de justicia reparativa, y sin embargo en España los análisis son recientes y muy escasos. La fragilidad y falta de reparación que afecta a estos materiales documentales y a sus archivos muestran, una vez más, cómo la violencia sigue reverberando. Una violencia contra las mujeres que se sigue filtrando insidiosa a través del borrado y el silencio.



Mujeres rapadas de Montilla, (Las Peladas de Montilla). Agosto 1936. Biblioteca Manuel Ruiz Luque

Bibliografía

- Bedmar, A. (2001). *Los puños y las pistolas: la represión en Montilla (1936-1944)*, Córdoba, Ayuntamiento de Montilla.
- Fraisse, G. (2015). "L'Histoire comme phénomène." Preface to Alain Brossat, *Les Tondues, un carnaval moche*. Paris: Téraèdre.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1999). "Performatividad queer the art of the novel de Henry James," *Nómadas*, no. 10.
- Pérez Gómez, M. (2022). "La represión franquista contra la mujer, ¿una asignatura pendiente?," *Historia Actual Online*, no. 57.
- Preciado, P. B. (2019) *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Preston, P. (2011). *El holocausto español*. Madrid, Ed. Debate.
- Santiáñez, N. (2013). *Topographies of fascism. Habitus, Space, and Writing in Twentieth-Century Spain*. Toronto: Toronto University Press.

Latinoamérica, no futuro. Una aproximación desde los aportes conceptuales y de método de Víctor Gaviria¹

Simón Puerta Domínguez

Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología

E-mail: simon.puerta@udea.edu.co

1. Víctor Gaviria: el registro del *no futuro*

La obra del cineasta colombiano Víctor Gaviria contiene a la ciudad de Medellín de los últimos cuarenta años, coincidiendo en su trabajo con el auge del narcotráfico y su profunda imbricación en la cotidianidad local. Para la década de 1980, en el país es evidente un cambio en las dinámicas de la violencia a partir de la economía de la droga (Pécaut, 2001, p. 43), lo que en esta ciudad, de manera exacerbada, va a implicar una reconfiguración del conflicto armado y sus actores, las redes y lógicas de la criminalidad barrial y las milicias de los opuestos del espectro político, las relaciones de poder y fuerzas legales e ilegales por el control de territorios, comunidades y rutas estratégicas.

Son, hasta la fecha, cuatro largometrajes los que ha producido el cineasta, todos teniendo como base una puesta en escena en Medellín, trabajando con actores y actrices «naturales», y estableciendo narrativas que tienden a estar descentralizadas respecto a argumentos lineales, desentendidas respecto a la oposición de “buenos” y “malos”, y alejadas de una configuración nítida entre personajes primarios y secundarios. Esta tetralogía está compuesta por *Rodrigo D. No Futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2004) y *La mujer del animal* (2017). Las películas tratan, desde diferentes perspectivas, las experiencias de precariedad y peligro de sus personajes, sus formas de habitar y padecer la ciudad, sus redes afectivas y simbólicas, así como la imposibilidad de sostenerlas en el tiempo. Lo que se enmarca, para cada vez, son concreciones de la experiencia individual en la ciudad que manifiestan a su vez una situación de ofuscación colectiva: son las vidas de aquellas personas que morirán jóvenes o se verán expulsadas de la urbe. Se trata de Medellín, pero la homologación es fácil para un imaginario sobre Colombia, e incluso sobre América Latina, y lo que permanece, de una película

¹ Esta propuesta hace parte de los procesos de estudio de la investigación titulada “Víctor Gaviria y el pueblo que falta. Imagen cinematográfica de Medellín, décadas 1970-2000”, inscrita en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín y la Universidad de Antioquia.

a otra, es la noción de un contexto social en un estado de emergencia permanente que se aparece como cotidianidad.

1. 1. Las estrategias cinematográficas del no futuro

Las obras de Gaviria son, en sí mismas, inhospitalarias para el espectador que quiere perderse en un mundo lejano y fantástico, que lo ayude a evadirse de su ritmo laboral. *Inhospitalarias*, usando el sentido de la expresión propuesta por Max Horkheimer (1973, p. 121) para referirse a producciones artísticas que, tomando situaciones cotidianas y procesos naturalizados en el mundo social, los presentan como extraños, violentos, meros artificios. La noción de *no futuro* es el resultado de estas puestas en escena, como aparición de la urbe común como experiencia hostil e inviable. El cineasta sigue ciertas estrategias propiamente cinematográficas para estas representaciones inhospitalarias, que quisiera presentar.

Hay, en primer lugar, una forma creativa que privilegia el trabajo con actores y actrices “naturales”, es decir, con individuos que han padecido la situación marginal que luego representan ante la cámara. La puesta en escena es un ejercicio de rememoración de su experiencia vivida, y no el resultado del seguimiento de un guión previamente construido: actuar es recordar. Se trata de usar la experiencia vivida para construir la ficción del relato cinematográfico; o, como quisiera proponer, de *revelar* o hacer *aparecer*, mediante la ficción, ese sentido profundo de la realidad social y del carácter siempre parcial de su rememoración. Lo que se delata, lo que se revela, no es aquello que está siendo contado como argumento de la película, sino lo que los cuerpos de estas personas muestran: cicatrices, tatuajes, posturas, ademanes y su relación con herramientas, como armas de fuego, navajas y machetes, o con vehículos como las motocicletas, tan importantes en el fortalecimiento de las redes sicariales de la ciudad.

En segundo lugar, hay que mencionar la creación de una atmósfera coral, plurivocal y sin claros ejes narrativos o personajes principales. Las películas no siguen, de manera estricta, alguna búsqueda específica de alguno de los individuos involucrados en los cruces de sus trayectorias en la ciudad, sino que pasan de una a otra en función de los peligros a los que se enfrentan. Esto es sobre todo cierto en los dos primeros largometrajes de Gaviria, *Rodrigo D.* y *La vendedora*, donde es particularmente notorio el protagonismo de la ciudad, sus planos casi verticales, para las comunas, y sus recovecos barriales. Esta ausencia de centro del relato hace posible una condensación de situaciones paradójicas, donde la ciudad *ataca* a sus habitantes, así como de expresiones y formas de intentar nombrar estas situaciones.

La materialidad de la ciudad se carga de sentido con lo que, en tercer lugar, Gaviria llamará como su «universo», el escenario intrínseco y moral que es determinante en el desenvolvimiento de la narrativa. Se trata de los códigos que definen las relaciones sociales, aquel *texto* cultural, como lo llama Clifford Geertz (2011), cuya posibilidad o no de correcta lectura diferencia a los iniciados de los demás, estableciendo las jerarquías y las lógicas de organización general. Así, por ejemplo, se refiere el cineasta a su particular forma de valorar las candidaturas para sus personajes en los procesos de audición:

Andaba buscando actores que directa o indirectamente hubieran estado metidos en el narcotráfico. A veces por simple parentesco: porque un hermano o un primo de ellos estuvo metido en eso. Algo que ellos hubieran comprendido, como se comprenden los universos culturales, de una manera espontánea y no a pedazos. Lo saben todo. Saben lo que significan las palabras, lo que significa una amenaza, les gusta la *bacanería*. Conocen a la gente que está alrededor de los patrones: guardaespaldas, lavaperros, lambones, amigos especiales, las amiguitas, las hermanas. Van contando todo eso y uno lo que hace es transformar el relato original con las propuestas nuevas que van apareciendo (Gaviria, 2019, p. 120).

Los móviles de la acción se definen en sentido estructural, nunca individual: los personajes son arrastrados por una corriente ajena a sus deseos. Así, los «pistolocos» de *Rodrigo D. No Futuro* se afanan en vivir un poco antes de la anunciada muerte, ineludible y afirmada en la muerte de la mayoría de los actores, uno a uno, en el proceso o poco después de terminada la película; sucede igual en *La vendedora de rosas*, donde el «aquí y ahora» de la supervivencia en la ciudad hostil impide proyectos de vida; Santiago, protagonista de *Sumas y restas*, se encuentra a sí mismo en una situación límite que no pudo controlar, pasando de una vida «normal» al profundo mundo de la mafia local; y Libardo, “el animal” de *La mujer del animal*, es más el resultado de todo su entorno que una naturaleza violenta prístina y espontánea, así como Amparo, su pareja y víctima, cae en una red de violencias que supera, claramente, la de un individuo aislado.

1. 2. Un cine de urgencia y rescate

El trabajo con actores y actrices “naturales” implica la valoración de la expresividad narrativa de estas personas, que recuerdan y traen ante la cámara sus experiencias vividas o compartidas por otros. El registro de esta expresividad narrativa es producto de las decisiones del director y su vínculo con un contexto social donde el peligro de muerte es cotidiano. Gaviria sabe que sus actores probablemente van a morir de manera violenta, en el corto plazo. De hecho, ha sucedido durante los tiempos del rodaje de sus películas. El no futuro al que se refiere es algo muy real. De ahí que quiera referirme a su cine como uno de rescate y urgencia, donde se quiere registrar, al menos parcialmente, estas vidas antes de su destrucción.

Un cine de urgencia y rescate, que el director antioqueño representaría, es posible de ser concebido mirando hacia un campo aparentemente lejano. Identifico en las prácticas de la arqueología y la antropología, en las que me reconozco disciplinarmente, en sus mediaciones en contextos de transformación y «modernización», una pista para trabajar. La arqueología de rescate, particularmente, se originó en la década de 1960 en respuesta a la creciente preocupación por la destrucción del patrimonio arqueológico debido a la expansión urbana y el desarrollo de infraestructuras, en su mayoría viales, en que se ha materializado el discurso del progreso. En muchos países, la ley requiere que se realice una evaluación arqueológica antes de la construcción de carreteras, edificios u otras obras públicas: registrar y salvar lo posible antes de que pasen las máquinas y todo redunde en escombros.

En Colombia, particularmente, la arqueología de rescate comenzó a ser reconocida a nivel normativo con la promulgación del Código de Recursos Naturales Renovables y de Protección al Medio Ambiente en 1974, y actualmente se rige por la Resolución 2949 de 2012 del Ministerio de Cultura, que establece los procedimientos y requisitos para la realización de estudios arqueológicos de salvamento en proyectos de construcción y desarrollo. La mayoría de quienes trabajan haciendo arqueología en el país lo hacen bajo esta figura, como agentes de la mala conciencia de la modernidad capitalista.

En el ámbito de la antropología, también existe la noción de "antropología de rescate" o "antropología de urgencia". Esta se refiere a la aplicación de la disciplina para el registro y acompañamiento a comunidades en situaciones de emergencia, crisis humanitarias, desastres naturales, conflictos armados y otros eventos que ponen en riesgo sus vidas y procesos culturales. La antropología de rescate o de urgencia no está regulada por una normativa específica, y su existencia habla de procesos radicales de violencia que ponen en peligro comunidades enteras, y que van desde los proyectos desarrollistas que destruyen sus territorios, como en el caso de la arqueología, hasta los conflictos armados que producen genocidios y desplazamientos forzados. Sin embargo, pese a esta falta de regulación, su existencia es coherente con la realidad social actual, y se han ido fomentando algunos códigos de ética y directrices que orientan su práctica, desde la influyente Asociación Americana de Antropología (AAA), en un contexto global, hasta las directrices establecidas por la Asociación Colombiana de Antropología (ACANT) y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), en mi contexto local-nacional. Así, por ejemplo, Gerardo Reichel-Dolmatoff se referirá a su estudio de 1968 sobre las comunidades desana del Vaupés como una "etnología de emergencia" (Reichel-Dolmatoff, 1986, p. 10). Estas comunidades, en peligro de desaparición dada la expansión de proyectos agroindustriales y de explotación más allá de las incipientes fronteras agrícolas, son valoradas por el etnólogo como "expuestas a la perplejidad de grandes cambios que invalidan sus bases filosóficas tradicionales y proclaman nuevos valores para un futuro aún incierto" (Reichel-Dolmatoff, 1986, p. 9). La investigación, como muchas otras, se justifica ante esta urgencia por registrar, acompañar y denunciar.

En un ejercicio de homologación de estas prácticas al campo de la cinematografía, pese a la distancia práctica se encuentra una cercanía incómoda. Lo que registra la cámara de quien hace cine en nuestros países probablemente se encontrará con esa conciencia de que aquello que queda está en peligro de desaparición, desde los cuerpos a las narraciones, los universos lingüísticos y los múltiples guiños de la particularidad cultural. Hay una vulnerabilidad propia del contexto que hace posible pensar en un cine de urgencia y rescate. De manera más puntual, volviendo a mi plano más concreto de análisis, diría entonces que Gaviria sabe que sus actores van a morir, o pueden morir. La imagen debe rescatar un vestigio, un resto, algo que, pasado un tiempo -un tiempo que significa la muerte o expulsión para estas personas-, será apenas una fantasmagoría. No es fortuito, en este sentido, que el cineasta escriba, de manera paralela a su proceso de ideación y rodaje de *Rodrigo D.*, la novela *El peláito que no duró nada* (Gaviria & Gallego, 2020), de 1990. Para ambos casos, la excusa argumental es la existencia corta y precaria de la juventud precarizada de la ciudad.

Hay otro sentido de esta urgencia, que va más allá de la recuperación de lo posible antes de su destrucción. Se trata de una respuesta a los mecanismos de olvido de todo aquello que contradice las

concepciones afirmativas y autocelebratorias del proyecto moderno que representa la ciudad, y que para el caso de Medellín es una práctica bastante notoria. Medellín es una ciudad construida sobre su pasado, constituida en prácticas y obras “demoledora[s] y de desmemoria” (González Escobar, 2021, p. 22). Los procesos de renovación urbana han sido, al mismo tiempo, de ocultamiento de las fracturas sociales imbricadas en su cotidianidad. De ahí que este cine al que me refiero participe de esa “difícil ética de la imagen” (Didi-Huberman, 2004, p. 67) a la que se refiere Georges Didi-Huberman, de imaginar y producir imágenes pese a todo, o, como lo expresara Susan Sontag (2011, p. 97), de permitir que las imágenes atroces y dolorosas nos persigan.

2. El no futuro y la América Latina contemporánea

Esta capacidad de ponernos ante el dolor de los demás (Sontag, 2011) no es algo nuevo en el cine, ni es únicamente su cualidad. Su relevancia como medio se debe entender históricamente. En América Latina, el auge de los "nuevos cines", paralelos al trabajo científico y político de la Teoría de la Dependencia, se presenta naturalmente como un instrumento de denuncia de la condición generalizada de miseria de grandes sectores sociales. La Escuela documental de Santa Fe en Argentina, que liderara, entre otros, Fernando Birri, es ejemplar, así como los proyectos de realizadoras como Marta Rodríguez entre campesinos, indígenas y habitantes de las periferias urbanas en Colombia. En la obra de esta cineasta, al problema de tierras y precarización de la vida se le enquista otro, el de la violencia del conflicto armado colombiano. *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971) es un caso radical de cine de emergencia con estas características, y donde se retoma, en los 37 minutos que dura la obra, la masacre a los indígenas guahibos ocurrida en Planas, en el departamento del Meta.

Solo hay una continuidad parcial entre los trabajos de este cine político de denuncia que se consolida en la década de 1960 en la región, consciente y valorador de la capacidad de registro y la situación de urgencia, y aproximaciones más contemporáneas que también identifiqué bajo estas características, y donde incluyo la obra de Gaviria como caso de estudio. Una comparación no se podría hacer, a mi juicio, sobre mediciones de más o menos potencia o contundencia en los mensajes, ni en una gradación de la capacidad crítica de las obras. Más bien pienso que, recogiendo el terreno ganado, se han venido desarrollando otras formas, tal vez de un realismo al que los apelativos de "social" o "político" no les encajan ya tan claramente, y que se decantan por aleaciones distintas en su constitución, con un *logos* poético más intencionado y una apertura a estrategias distintas de aproximación a los temas, los cuerpos y los contextos sociales. También creo que se hace más difícil –e innecesario– pensar la tendencia como bloque o unidad; esto iría en contravía de la valiosa diversidad creativa que la suma de distintas miradas y lugares de enunciación ha propiciado.

El cine de Víctor Gaviria, en este sentido, comparte tanto como deja a un lado la ruta abierta por el cine político latinoamericano de los sesenta, y establece sus criterios en el contexto local de la ciudad de Medellín. Asimismo, múltiples apuestas cinematográficas han ido emergiendo para dar cuenta de la continuidad de una relación entre el contexto regional y un cine que termina directa o indirectamente registrando los procesos de destrucción, desaparición y olvido que lo componen. En lo que sigue me

quisiera referir brevemente a dos de estos proyectos, para expandir más allá de Gaviria esta noción de cine de urgencia y rescate, y su valor contemporáneo para nuestras cinematografías.

2. 1. La trilogía *Campo hablado*, de Nicolás Rincón Gille

La trilogía *Campo hablado* es, hasta este momento, la base de la obra de Nicolás Rincón Gille. Este cineasta bogotano, economista de la Universidad Nacional de Colombia y radicado en Bélgica, tuvo en la ya mencionada Marta Rodríguez una mentora eficaz, quien le mostró un camino particular para acercarse al país y a la labor del documentalista. *Campo hablado* presenta un entramado de voces que hablan desde sus experiencias, buenas y malas, incluso en una tiernísima intimidad lograda. En su obra, es notorio el énfasis en la riqueza del lenguaje, en las narraciones e invitaciones de sus interlocutores e interlocutoras a participar de universos paralelos y secundarios respecto a los marcos de la imagen legítimos y legibles en el país. *Campo hablado* presenta una ruralidad superviviente y frágil, que probablemente se pierda con las voces de quienes la narran.

En 2007 Rincón presenta la primera de las tres películas, *En lo escondido*, que marcaría la pauta narrativa y estética de su *universo*: la paciencia de quien escucha, el entorno silencioso que acompaña. En 2010 este relato tendría continuidad en *Los Abrazos del río*, en una versión más coral del relato rural y de los trabajos y vivencias en el río Magdalena, y en 2015 un cierre a este proyecto, con *Noche herida*, que presenta el campo solo desde quien lo añora, desplazada en la ciudad, espectadora de su crecimiento descontrolado. La trilogía es una propuesta de representación de la actualidad del campo colombiano, en su complejidad violenta y también en su cotidianidad. No hay una separación de lo uno y lo otro, ni una posible comprensión cerrada y delimitada de lo que es el campesinado aquí encuadrado. Tampoco hay una jerarquía de qué o cómo mostrar. Lo que caracteriza las tres películas es, sobre todo, el profundo respeto por las personas que se invita a que conversen con la cámara, con el futuro público espectador. Se trata de verdaderos narradores, de ejercicios amplios de recordar y contar, incluso actuar y dramatizar.

Cuando se aprecian estas obras, hay sobre todo un ingreso privilegiado a este mundo contado, a la confianza de sus detalles y a la simpatía con sus penurias. Esta es una característica fundamental de su obra, y que relaciono con el interés que señalaba de Gaviria de la expresividad de sus actores y actrices “naturales”. Carmen Muñoz, narradora protagonista de *En lo escondido*, es una de estas interlocutoras a quienes Rincón prestó detenida atención. Desde una vereda del municipio de San Juan de Rioseco, Cundinamarca, Carmen nos permite ingresar en su vida, recordar con ella y conocer los espacios naturales y domésticos que ha significado en el tiempo y desde su niñez. Con la fuerza de quien habla sin estar controlada y dirigida, sin un lenguaje ajeno, encarna en su voz, su risa y sus manos, lo profundo de un mundo de vida que no se agota en las definiciones y clisés sobre lo campesino. Carmen pasa de su niñez, el diablo y las brujas a la violencia doméstica y el desplazamiento forzado, a Bogotá y al valiente retorno a la vereda “a ver qué pasa”. Todo acontece en su relato que no cesa, que avanza y no se detiene, porque nada es más importante que todo lo demás.

Los habitantes de las veras del río Magdalena de *Los Abrazos del río* nos hablan también de sus idas y vueltas, de los problemas para pescar, del Mohán, de los paramilitares y los millares de muertos que todos los días son impulsados por las corrientes, mutilados y constantes. La belleza del río contrasta con los secretos que esconde, su majestuosidad es tanto fuente de toda una mitología local como el hueco infinito en el que se arrojan los cadáveres. En *Noche herida*, Blanca, como antes Carmen, es el eje a partir del cual se echa luz sobre un contexto y una vida de muchas en la premura de la violencia. Blanca ha sido desplazada de su vereda y vive en Bogotá, con dos de sus tres nietos. Como en un nido caliente, intenta cuidar a los que le quedan mientras reza por el que se fue quién sabe para dónde. Ellos permanecen cerca, y la abuela los vigila y acompaña con la mirada cuando salen. El peligro es, de esta manera, apenas una insinuación en la película. Blanca tiene mucho que decir, y Rincón dispone la cámara para que ella nos cuente. Un campesinado obligado a lo urbano periférico, la primacía del cuidado y los peligros del barrio, de la noche y de todo. Los perros anuncian, cuidan y los mantienen despiertos. Blanca es paciente, pero está claramente cansada. Ciudad Bolívar abruma, su horizonte parece crecer y tener siempre recién llegados.

En *Campo hablado*, hay una forma particular del director para ir desplegando sus historias que es cautivadora, y que se propicia desde el mismo orden del montaje. No hay centros de interés temático para Rincón, ni sus narradoras y narradores presentan una concepción cerrada de sus experiencias. Todo está abierto y todo cuenta. Lo que cada personaje diga o gestualice, calle o actúe para explicarse, es registrado y supuesto como sumamente valioso, primario. No se establecen claras jerarquías. El director es testigo y los testimonios que recoge y enmarca como películas obligan a quien luego las visualice a que no imponga nada, a que se permita mirar cuando, a su vez, es mirado e interpelado, cuando el encuadre se desentiende de los rostros o corta los escenarios propuestos para solo dejar aparecer parcialmente alguna luz, algunos sonidos o unas manos, unas piernas o algunos objetos; cuando lo que nos están contando pasa, casi sin dar respiro, de la creencia mágica o religiosa al acontecimiento cotidiano, de ahí a la violencia radical, y nuevamente a la calma del día a día, del recuerdo, la infancia o los días antes de la tragedia. Hay una minuciosa concepción de la realidad representada como vasta, imprescindible en cada detalle, y hay que dejarse llevar para propiciar la aparición de lo que de otra manera permanece inexpresado.

La trilogía está cargada de secretos terribles que se van desocultando lentamente. Como el resplandor del relámpago, presente en las noches de las películas de Rincón, lo que está oculto o detrás se manifiesta, yendo y viniendo rápidamente. El secreto siempre es público, es algo sabido pero omitido por miedo o necesidad. Es la violencia, transversal a la experiencia campesina en Colombia. Quienes nos narran con una generosidad total se transforman, en el proceso de las obras, de confidentes a sobrevivientes, de testigos a víctimas. No es posible seguir mirando igual luego de entender el contexto, y pese a ello, el director toma la decisión, desde su montaje, de que todo siga, de que nada termine —así como no comienza— con la violencia. Hay una dignidad lograda en este gesto. Los relatos no se reducen al momento violento, por más que sean inevitables una vez manifiestos. Luego de haber visto la noche iluminada, la oscuridad no es la misma. Algo de más sabemos, algo compartimos con estas personas.

2. 2. La juventud perpleja de Julio Hernández Cordón

Guatemala y México tienen en Julio Hernández Cordón un cineasta clave para su actualidad. En su obra hay un profundo pesimismo logrado desde los personajes jóvenes y la puesta en escena de situaciones sin posible resolución: como en las películas de Gaviria, deben huir o morir. Su cine exige participación, una experiencia compartida de la zozobra regional para sus jóvenes empobrecidos y recluidos en las periferias urbanas y rurales. El no futuro adquiere dimensiones distintas, que corresponden a un contexto atravesado por la sombra de la frontera norteamericana, sus flujos trepidantes para las mercancías y mezquinos para las personas. Es un universo enrarecido, dependiente de un afuera para su constitución y, en ese sentido, sin aparente capacidad de agencia sobre sí mismo. La obra de este cineasta va creciendo, pero sostiene esta relación pesimista entre las nuevas generaciones y la dificultad para imaginar proyectos de vida que no estén condenados a su fracaso.

Gasolina (2008), por ejemplo, presenta un contexto guatemalteco de periferia, donde la trama se va desarrollando a partir de la monotonía de sus protagonistas, Coco y Gony. Para financiar su viaje a Estados Unidos, deciden robar una gasolinera, pero esto es más una excusa para dar cuenta de una comunidad estancada y la imposibilidad para la constitución, por parte de estos jóvenes, de proyectos de vida que superen su inmediato día a día. No queda otra que buscar peleas o evadir al padre desesperado de la muchacha embarazada por uno de ellos. El tedio y la casi ausencia de conversaciones es otra forma de mostrar la incapacidad de respuesta, la perplejidad general que ahoga. Como un episodio que continúa el entorno cinematográfico de Hernández, *Te prometo anarquía* (2015) traslada esta situación de ofuscación a la Ciudad de México. En la gran urbe, llena de toda clase de posibilidades y personas, buenas y malas, dos jóvenes se involucran en el tráfico de sangre. Entre más profunda hacen su relación con los traficantes, más se complica la situación, al punto de no poder salir ilesos de la red de corrupción y violencia que se va revelando. Todo sucede, sin embargo, sin grandes sobresaltos: las situaciones extremas se han cotidianizado, y la desaparición de un grupo de personas es apenas una de muchas tragedias que no serán recordadas.

La contundencia de la violencia en la obra de Hernández Cordón está en su falta de efectismo. Mostrar la violencia pasa por imbricarla a la cotidianidad, por la indolencia de la cámara y lo inmutable de los contextos puestos en escena. Algo terrible ocurre como se larga a llover o se toma un café, sin sobresaltos. El clima general que se logra es el de la interpelación al espectador por las formas en que, efectivamente, ha naturalizado la violencia y la ha integrado a una forma de su consumo donde lo divierte, y donde espera de su aparición que sea excitante y espectacular.

3. Cierre

Estos proyectos cinematográficos, de Víctor Gaviria, Nicolás Rincón Gille y Julio Hernández Cordón, cada uno desde su propio proceso creativo y su escala de reflexión cinematográfica –local, nacional e internacional–, recorren sin miramientos la difícil actualidad de una América Latina sin viabilidad en sus proyectos de comunidad, si éstos significan e implican un estado de cosas social más justo y racional. De una manera distinta a la por él considerada, estas obras logran dar cuenta del “peligro de muerte”

(Benjamin, 2012, p. 42) correspondiente a la época que Walter Benjamin identificaba como potencial crítico del cine de vanguardia soviético en la década de 1920. Lo que en ellas es narrado pertenece al ámbito de lo secundario y lo tendiente a su desaparición. Lo registrado termina cumpliendo una labor de rescate, si no de las personas y los tejidos sociales dañados, sí de sus formas de expresar las contradicciones de la modernidad capitalista que atravesaron sus vidas.

Referencias

- Benjamin, W. (2012). *Obras I/2: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo; Sobre el concepto de Historia* (R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Eds.; A. Brotons Muñoz, Trad.; 2 ed.). Abada.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.; 1a. ed.). Paidós.
- Gaviria, V. (2019). *Detrás de cámara: Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta* (2da. edición). Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- Gaviria, V., & Gallego, A. (2020). *El pelaíto que no duró nada*. Basado en el relato de Alexander Gallego (1a ed.). Planeta.
- Geertz, C. (2011). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, Trad.; 1ª ed., 11ª reimp). Gedisa.
- González Escobar, L. F. (2021). "Imposible de demoler". En M. Carmona Rivera & W. V. Masuko (Eds.), *Expurgo* (edificio Mónaco) (pp. 19-23). Policéfalo Ediciones.
- Horkheimer, M. (1973). *Teoría crítica*. Barral Editores.
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad* (1. ed). Editorial Planeta Colombiana.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1986). *Desana: Simbolismo de los indios tukano del Vaupés* (2a ed). Procultura, Presidencia de la República.
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás* (A. Major, Trad.). Random House Mondadori.

Mirada, espectáculo y arte

Carlos Vanegas Zubiría

Instituto de Filosofía - Universidad de Antioquia

E-mail: carlos.vanegas@udea.edu.co

“...la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos”.

Nicolas Bourriaud

Ante la diversidad de las prácticas artísticas contemporáneas, se han planteado algunas tesis que señalan la importancia que tiene para el mundo del arte que exista pluralidad en los medios de producción y representación (Danto, 1999; Marchán Fiz, 2012; Belting, 2010). Otras posturas intelectuales han considerado la textualidad del arte como un logro, en tanto supo apropiarse de los cambios significativos de la percepción que introdujo la fotografía en el mundo de la sensibilidad (Krauss, 1996; Guasch, 2002; Foster, 2001). Y hay quienes plantean que el arte puede ser una “utopía de la proximidad” (Bourriaud, 2006), esto es que los objetos del mundo del arte pueden considerarse como modelos de acción en lo real, como si se presentaran como guías que posibilitan el crecimiento de las relaciones culturales y sociales, o como lo dijo Hegel hace tanto, que las obras de arte manifiestan en la realidad cotidiana nuestros intereses más sustanciales —como hombres de sociedad—, ya que son para nosotros, para nuestro habitar en el mundo de la vida, como guías y formas que nos ayudan a considerar pensante y sensiblemente nuestros contextos sociales (Hegel, 1998).

Si tomamos algunas de estas posturas que han pensado el arte contemporáneo, consideramos que las obras de arte pueden concebirse como una realización significativa para que *nosotros* podamos habitar un mundo común; que, además, generan algunos “estados de encuentro”, donde se pone en juego la participación reflexiva del público, la propia naturaleza de la obra de arte y, por supuesto, las circunstancias sociales y culturales que sustentan sus representaciones. Asimismo, creemos que las formas artísticas contemporáneas, ampliamente vinculadas al espacio de las relaciones cotidianas de la actividad intersubjetiva, no son ajenas al problema de la mirada y de la espectacularidad que determina, en muchos frentes, nuestros procesos culturales (Debord, 2002; Agamben, 2011).

Y no son ajenas porque desde la perspectiva inherente de la exhibición, de la espectacularidad y lo especular de nuestra sociedad y de sus procesos y fenómenos sociales de las últimas décadas, las producciones del arte se ubican como productos culturales en constante interacción con el público, generando eso que Bourriaud llamó *utopía de la proximidad*, basada en los intercambios y las interacciones humanas. Los mismos procesos artísticos, nos recuerda Bourriaud (2006), se establecen bajo la posibilidad de configurar situaciones de encuentro, lazos de afectividad, y actividades interactivas que pretenden no solo configurar o construir un mundo, como lo pretendían las vanguardias y su *leitmotiv* de “evolución histórica ineluctable”, sino, además, habitarlo.

En esta perspectiva, el problema de la exhibición, de estar bajo la luz de la mirada, demarca nuevas formas de relación social (Didi-Huberman, 2020). Pero este problema no es nuevo. Si pensamos en la pretensión de las vanguardias históricas de introducir un cambio en la forma en que miramos el mundo, de modificar las configuraciones formales, y de experimentar constantemente su autogestión material -en aras de continua innovación- como modo de fracturar los modos tradicionales para aprehender el mundo, el problema de nuestra percepción visual, tanto de la obra como de las inquietudes que esta introduce en el mundo de la vida, se presenta como fundamental para entender la estructura de nuestra experiencia estética, aquí entendida como el amplio espectro de toda nuestra movilidad cultural y social como individuos (Didi-Huberman, 2020).

En este horizonte, son fundamentales las propuestas como la de Gadamer, cuando se enfrenta a los fenómenos artísticos modernos en la *Actualidad de lo bello* (1991), pues allí se da cuenta de que el siglo XX produjo un problema de lectura que debemos afrontar, toda vez que hay nuevas formas de comprensión con las que el pensamiento se encuentra, y que se hace evidente, como él lo señala, con la propuesta cubista y su disección de la realidad (Langley, 1991). Sin embargo, hay que reconocer que Gadamer va más allá de la filosofía y la estética, al considerar, desde una posición antropológica, las nuevas estructuras de la experiencia y las diversas coyunturas que generó el arte modernista. De esta manera, Gadamer presenta el Juego, la fiesta y el símbolo como estructuras fundacionales con las cuales se puede dilucidar la esencia ontológica del arte y su relación con la cultura.

Desde otra perspectiva, Bourriaud establece la estética relacional y las formas relacionales del arte como una metodología contemporánea que puede explicar la producción de situaciones y las nuevas formas de intercambio y de actividad comportamental en lo urbano. Desde estas posturas relacionadas rápidamente, consideramos que aparece el problema de la mirada, de la exposición del individuo en la configuración de las redes sociales y de los “estados de encuentro” en la sociedad contemporánea, que ampliamente indagó Manuel Delgado en las *Sociedades movedizas*, y que es deudora de la experimentación artística que se ha venido desarrollando desde la modernidad.

En consecuencia, este texto pretende abordar la importancia de la diversidad en las prácticas artísticas contemporáneas, así como la influencia del arte en nuestras relaciones culturales y sociales. Para ello, deseamos destacar la relevancia de la pluralidad en los medios de producción y representación artística en el mundo actual. Además, discutimos cómo la introducción de la crítica en la valoración del arte ha generado cambios significativos en la percepción y en la democratización del mismo. Asimismo, exploramos la integración simbólica del espacio político a través del arte, para ofrecer una reflexión profunda sobre el papel que éste desempeña en la sociedad contemporánea, destacando

su capacidad para generar proximidad, influir en nuestras interacciones culturales y sociales, y desafiar las percepciones establecidas.

1. La multitud y el arte

Es amplia la literatura sobre los procesos sociales que se desplegaron en la convulsionada Francia de la Revolución francesa (Starobinski, 1988; Marchán Fiz, 2000; Berlin, 2000; Maleuvre, 2012). De igual manera, son amplias las movilizaciones durante este período: la aglomeración de la gente frente a la Bastilla, la multitud en los predios del Rey, la revolución del pan, las barricadas y trincheras que transformaron el aspecto de las calles, la Francia del Rey Sol, o las manifestaciones populares que vindicaban una idea o que apoyaban una acción contra el régimen que, para ellos, debía culminar. Esta puesta en marcha, esta voracidad destructora de todo lo que se apoyara en el pasado y en las tradiciones obsoletas¹ y superficiales de la monarquía y la aristocracia; asimismo, todo lo que fuera ambiguo, oculto o teatral, como el barroco y el rococó, eran considerados como símbolos de una clase dirigente que estaba llegando a su fin por la impotencia y la mezquindad frente al tercer estado.

De esta manera, aparece un contrapunteo entre lo oculto y lo que se debe mostrar, entre las decisiones privadas que tomaba el poder respecto al pueblo, y la voz al unísono de la multitud en la calle, frente a todos y entre todos, con sus arengas. La muchedumbre que lucha en la Revolución Francesa apela por la visibilidad, porque la luz salga del palacio hacia la calle y caliente el atroz invierno. Y con ella, el contrapunteo de lo visto y lo oculto, de lo que no se sabe y lo que todos quieren saber, de lo privado y lo público, y de manera reveladora, aparece la luz de la ilustración, a saber la opinión pública (Eisenman, 2001; Calvo Serraller, 1993). Con la posibilidad de generar conciencia, de formar a todos, de una visión enciclopédica que permitiera a la multitud tener decisión, se presenta la luz de la razón, y con ella, el juicio público.



Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de paume* (boceto), 1791

¹ Es necesario señalar que en el momento en que las instituciones de la iglesia y la monarquía eran consideradas como obsoletas y dañinas para los nuevos postulados de la razón y la ilustración, hay una mirada atrás a lo clásico, a lo Antiguo. Y es en esa vuelta al rigor, a lo clásico como modelo a imitar, que se genera una conciencia de la intencionalidad por apelar a lo Antiguo. Ver Winckelmann (2011), *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, Akal; Novalis (2009). *La cristiandad o Europa*. México, UNAM; Gombrich, Ernst H. (1992). *Historia del arte*. Madrid, Alianza; Argan, Giulio Carlo (1993). *La storia dell'arte. En Storia dell'arte come storia della città*. Roma, Editori Riuniti.

El juramento de Jeu de Paume de 1791 de Jacques-Louis David es una muestra visual del surgimiento de lo público como espacio de decisión. Este juramento había sido la primera acción contra el rey, era un acto fundacional en el que se habían reunido los jacobinos para *jurar*. Aquí, a diferencia de las espadas del *Juramento de los Horacios* (1784), que se toman la parte central del cuadro, aparece como lo central la "cosa escrita", la proclama leída por Jean-Sylvain Bailly. Y allí, visible a los ojos del pintor, partidario de la decisión, y expuesto a los ojos de todos, se encuentra el sujeto sentado: el impulso colectivo se impone a la voluntad individual (Starobinski, 1988, p. 60).

El juramento representa *la fiesta* revolucionaria que nos permite pensar la sociabilidad y sus derivas para las últimas décadas. Por ello, Delgado o Gadamer pueden analizar el espacio, lo público y el arte como fiesta, porque entienden que lo festivo que emergió a lo largo de la Revolución Francesa es un acto que impide la dispersión, como si fuera una comunión instauradora, donde hay una relación indisoluble. Y como genera "un tipo de sociabilidad que prima en el grupo", es una entidad colectiva que solo se da en la ciudad y que promueve un compromiso de conducta (Delgado, 2007, p. 34). De esta manera, el juramento, al igual que la fiesta en Gadamer, se rige conforme a un ceremonial arcaico, a un arquetipo contractual antiguo. Pero en la víspera de la modernidad, este arquetipo fundacional está gestando una sociedad de la visibilización, del espectáculo, en el que impera la mirada móvil y el desplazamiento continuo. Así, se juega el sentir y el mover en este espacio de la corporeidad y de la acción (Delgado, 2007, p. 40).

Hay un gran valor en este tipo de agrupaciones multitudinarias durante el período de la Revolución, ya que se entendieron como mecanismos de construcción de un espacio de igualdad y de oportunidad, de toma de poder y decisión, y como formas de visibilidad de aquello que había sido negado y visto con indiferencia. Y no es azaroso que esta posibilidad de hacer visible al pueblo llano en las discusiones políticas se trasladara al ámbito del arte. Solo pensemos en un ejemplo como el de la configuración de los Salones de la Academia Francesa, y el gesto de abrir sus puertas al público en general (Bozal, 2000; Calvo Serraller, 1993). De allí surge la necesidad de una instancia crítica que acercara al espectador desprevenido e inocente a las diversas obras que se exponían en los años impares de la segunda mitad del siglo XVII.

En definitiva, lo que aparece con este orden social y la vinculación del pueblo a las prácticas que encabezaba la Academia, hace referencia a un problema sustancial para el arte, o en otros términos, introduce el problema de la legalidad de que un objeto fuera obra de arte. La popularización del evento de los Salones permitió que escritores e intelectuales, como Diderot, comenzaran a realizar y difundir el discurso de la crítica, entendida como un relato de carácter perspectivo, azaroso, que no se preocupa mucho por el orden, y que tiene que ver con lo que aparece en la temporalidad de lo actual, de lo que se exhibe en el presente en oposición a la *verdad institucional* que imponía la Academia. Con la crítica se hacía manifiesta la veracidad, el juicio perspectivista, la mirada tangencial, la fragmentación, características caras al ensayismo literario y al discurso que invade ahora nuestras páginas virtuales de arte, como ampliamente lo ha analizado Efrén Giraldo en diversos artículos y libros (Giraldo, 2017; 2009; Paredes, 2008).

Ahora bien, la instauración de la crítica como mediadora de los fenómenos de exposición solo fue posible gracias al ideal democratizador del siglo XVIII, manifestado en permitir que el público raso

asistiera a los Salones: un público abierto que se encontraba más allá del círculo profesional de la Academia. Esta acción permitió que el público representara el gusto social y, como consecuencia, se abriera el campo para el contraste entre la verdad institucional y la verdad popular. Además, como afirma Calvo Serraller (1993), esta interacción implicó un cambio en los parámetros de valoración de lo que se presentaba públicamente, además de introducir una dicotomía en los discursos dispuestos a legitimar e institucionalizar una práctica cultural como lo es el arte.²

En cuanto a su estructura física, los Salones no son espacios abiertos y externos, sino que funcionan como lugares de encuentro; son ese intersticio que ha perdido la seguridad de la interioridad para convertirse, como lo señala Delgado (2007), en espacios del acontecimiento y de las posibilidades de la emancipación, donde se desarrollan la conducta individual y la colectiva. Y, por tanto, son lugares donde se juega lo comportamental. Por ello, han sido tan importantes las manifestaciones que, desde la Ilustración, han dejado instituciones configuradas que se realizan en nuestro futuro, desde su convulsión cultural.

Por ejemplo, si pensamos en la construcción del exterior, como la propone Delgado, podemos considerar cómo las relaciones humanas y la realidad que se teje en los intercambios de la exterioridad tienen raíces propias en las manifestaciones que hemos señalado de la Revolución. Delgado indica que el exterior es ese lugar público que surge de lo comportamental; donde los individuos pueden apelar a la máscara o al engaño, pero a la vez se convierten en semejantes cuando se agrupan bajo configuraciones extrañadas. Este exterior del espacio público y urbano se realiza, como la vida social cotidiana, en la total visibilidad, donde no hay requisito de autenticidad (Delgado, 2007, p. 33). Sin embargo, pese a este rasgo de extrañamiento entre los participantes, es en *el afuera*, en *el exterior*, que surgen las asociaciones sin organicidad, en las cuales aquello común que las identifica no es más que la presencialidad en el paso o en el pequeño lapso en el que comparten un lugar, y que, además, están en cierta manera determinadas por esa suerte de exhibición que manifiesta la capacidad de adecuarse o modificar el medio (Delgado, 2007, p. 45).

Esta misma característica es la que se considera en las formas relacionales del arte definidas por Bourriaud (2006). Para el curador y crítico de arte francés, el arte contemporáneo se realiza en las formas del encuentro que suscita las relaciones dinámicas, donde la función de la representación se juega en los comportamientos (Bourriaud, 2006, p. 82). De esta manera, para Bourriaud el papel de lo especular y de la mirada permite configurar los espacios transitorios que construimos los individuos cuando estamos juntos. De ahí que el arte presente esa faceta de modelo activo, de acción dentro de la cotidianidad, y que incite a los individuos a la movilidad y a los intercambios sociales (2006, p. 13).

La contemplación pasiva, se sabe, ha quedado atrás con el espectador activo y reflexivo que se ha propuesto desde las vanguardias históricas. Sin embargo, ahora es el arte en su configuración formal el que entra en esas tramas sociales, generando esa "estética relacional" en la cual los individuos se relacionan en formas sociales históricas (Bourriaud, 2006, p. 18). En palabras de Delgado, la reflexión

² Quisiera señalar que este es el rasgo que Delgado le atribuye a los discursos de la práctica administrativa en la contemporaneidad, que pretende institucionalizar la injusticia y la explotación de los llamados minusválidos culturales, desde la mirada espectacular establecida en la heterogeneidad, la diversidad y la pluralidad humana que mediáticamente defienden. Cf. Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Paso hacia una antropología de las calles*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2007, pp. 216-220.

sobre la mirada y el carácter espectacular de la sociedad contemporánea se construye bajo configuraciones como las *movilizaciones*, o el *aparecer*, en cuanto suceso mediático y hechos históricos.

2. El ritual

Se ha señalado el carácter de visibilidad que tienen nuestras relaciones sociales en los espacios abiertos, en donde estamos bajo la mirada constante y nos exponemos ante los que se convierten en nuestros semejantes. De igual manera, en esos espacios se configuran asociaciones que nos vinculan a un ideal, en un diálogo que se da en la forma del encuentro *mostrar-ver*, y que es de carácter transitorio. Sin embargo, y pese a que el agrupamiento adquiera un tipo de identidad mientras dura el suceso, las situaciones de encuentro generan una transformación del lugar, instauran simbólicamente una realidad, y generan una crisis en la cotidianidad.

Al igual que señalamos con *El juramento del Juego de Pelota* de David, para Delgado las movilizaciones adquieren este carácter de ritualización, ya que instauran prótesis de realidad: de la misma manera que relacionamos el carácter antropológico que Gadamer había visto en la fiesta, como lugar de encuentro, para las manifestaciones artísticas. En este sentido, Delgado nos propone una antropología de la calle que se nutre de estas relaciones, y que se realiza, en algunas de sus manifestaciones multitudinarias, como la fiesta gadameriana. Así, para Delgado, entre las características fundamentales de la fiesta se destaca que sea una configuración de individuos que se reúne con cierta afinidad ideológica o afectiva, a pesar del anonimato y el desconocimiento imperante entre los participantes. Por otra parte, aprecia que este tipo de movilización organiza, transforma, y reconfigura el espacio urbano en espacio ritualizado. Y esto es debido a la reiteración, a la repetición de los actos (Delgado, 2007, p. 158).

Sin embargo, estos actos son simbólicos, y en ellos es donde se instaura y configura la realidad. Esta es la definición de Mircea Eliade, la de la situación central de mecanismos sociales repetitivos que configuraban un espacio distinto. De ahí la heterogeneidad del espacio que habitamos, pues se encuentra lleno de lugares fundacionales, de situaciones creadas y recreadas para instaurar un lugar, un acontecimiento en el que el participante encuentre su lugar. Esta transfiguración de ciertos espacios por la apropiación de las movilizaciones humanas es la epifanía, que caracteriza el problema de la heterogeneidad de la realidad: surgen centros de instauración de la realidad y con ello se genera un discurso, a través del cual habla la ciudad (Delgado, 2007, p. 161).

Ahora bien, la relación del problema de la mirada y de lo espectacular de nuestra cultura -siempre dispuesta a estar ante un reflector- (Didi-Huberman, 2020) con la fiesta se establece porque lo festivo de la vida cotidiana es “una manifestación ciudadana con una lógica apropiativa del espacio” (Delgado, 2007, p. 163). Por ello, se comunica algo, se manifiesta una causa, una opinión pública y, en este sentido, la fiesta se erige como un lugar *de* y *para* la publicidad; en definitiva, para la visibilidad (Delgado, 2007, p. 164). De tal suerte que aquí se pone en juego la relación entre el espacio público y la participación política, toda vez que la manifestación se presenta como un recurso “cultural para la enunciación y la conformación identitarias” (Delgado, 2007, p. 165), donde la agrupación de individuos

concentra un conjunto de signos que proclaman, reclaman y denuncian, logrando una “transformación visual y acústica del espacio” (Delgado, 2007, p. 165).

En esta perspectiva, de una parte, esta transformación visual de los actos que se han constituido como solidaridades, como instancias para fundar legitimidades y derechos, ha permitido la mediatización pública de acontecimientos y sucesos. En este sentido, en tanto el espacio público brinda visibilidad y posibilita la intervención, se configura como una escenificación en la que se pone de manifiesto la *espectacularización* de las diversas interacciones e intercambios que conforman las manifestaciones (Delgado, 2007, p. 172). Por otra parte, la relación entre espacio público como espacio de visibilidad perceptual y la participación política, ha sido siempre atravesada por el papel del arte (público).

En este sentido, arte y espacio están relacionados con el problema de lo público y lo político. Por ello, Duque entiende que el arte es fundacional porque genera espacios, originales si se quiere, que su mismo accionar despliega. Y en este despliegue de la experiencia estética, este tipo de acción del arte es inherentemente violento. En el abrir camino, en el fundar espacio para morar, se encuentra la exclusión, el apartar del camino, el levantar límites. Sin embargo, es necesario resaltar que el arte, entendido como técnica, es el “abrir espacios”, es el instrumento que ha mediado para que “haya lugar”. Y la posibilidad de ordenar la tierra, lo que se nos presenta como determinable, está ligada al proceso de la gestación de la comunidad, de lo colectivo como espacio político (Duque, 2001).

Asimismo, no es ajeno a estos planteamientos que Duque identifique estas cualidades de lo fundacional con espacios cargados de sentido litúrgico y religioso, que se emparentan esencialmente con la fiesta y el rito. Y, a su vez, para la identificación de un arte público que surge de un espacio político determinado, Duque propone la obra arquitectónica de la Catedral como ejemplo sustancial y determinante. En esta obra se sintetizan las tres condiciones que Heidegger considera para el arte, y que Duque presupone para el *arte público*. Según Duque, en la catedral se conjugan *la relación con el paisaje técnico, la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo, y la planificación del espacio* (Duque, 2001, p. 31).

Según la argumentación de Duque, es allí donde se logra la integración simbólica del espacio político. Y, con ello, resaltamos la cercanía conceptual que expone el filósofo español con los pensamientos de Benjamin, quien consideraba las catedrales góticas como el punto de confluencia del arte singular, en tanto la catedral en sí es una obra cultural, donde el pueblo podía encontrarse e *interactuar* en relación directa con la divinidad, toda vez que es el pueblo quien se constituye representándose en esos elementos. De esta manera, la catedral, como instancia comportamental, atrae comunidad y se presenta “como un libro escrito por hombres para los dioses”. Nada diferente de lo que nos dice Duque sobre el carácter vertical y ascendente en el que la luz estratifica el carácter sagrado de la Catedral. Pues ella representa un microcosmos, una conjunción de las relaciones efectivas de la cultura, donde la función del arte se presenta como configurador de espacio político, en donde se erige un “constructor total simbólico” en el que interactúan los artistas y el público (Duque, 2001, p. 39).

3. El discurso y la mirada

Este último apartado quiere señalar la importancia de la propuesta de Delgado de una *etnografía de las aceras*, como una de las fases de su Antropología de las calles. El problema que el autor plantea con su etnografía es que el discurso pretende dar cuenta de un fenómeno particular de la realidad. Sin embargo, la crisis de las disciplinas durante el siglo XX generó polémicas sobre la manera en que nos acercamos a nuestro objeto de estudio, y sobre los discursos que cada una de esas disciplinas utiliza para legitimar una posición ideológica y académica. En este sentido, Delgado considera la etnografía como una forma de indagación que se ajusta a la estructura constructiva de la sociabilidad en el espacio urbano, y a los matices que las distintas formas de interacción generan.

Desde esta posición metodológica que utiliza la etnografía como medio de indagación, Delgado reconoce la importancia de la “actividad perceptiva como capacidad humana de recibir impresiones sensoriales” (Delgado, 2007, p. 110), frente a las prescripciones teóricas y las elaboraciones formalistas que han caracterizado el discurso de las ciencias humanas (Pardo, 2001). Es claro que Delgado cuestiona las estructuras discursivas que pretenden encajonar y determinar los fenómenos observados desde una posición anterior al mismo ocurrir de lo observado. Por ello, considera que las cualidades de una etnografía que se ampare en las bondades del naturalismo decimonónico, impedirán que el científico social agote el mundo exterior que pretende investigar en la mera representación discursiva que se realiza (Delgado, 2007, p. 94).

Siguiendo esta perspectiva, Delgado indicará la dicotomía que había introducido la crítica frente al discurso de valoración de la Academia, en tanto es clara la diferencia metodológica y conceptual que separa los planteamientos de la estética del siglo XIX, como filosofía del arte, del status del crítico impuesto por Diderot, y continuado por Baudelaire, en tanto hay en estos últimos un especial interés por el modo de la valoración del arte. Esta forma de valoración va más allá de la disciplina especializada: apunta a la experiencia misma del observador, del hombre moderno que camina y siente el *Spleen* de la vida. Estas divisiones de la valoración y de los resultados de la indagación van a resaltar las diferencias entre los relatos, en cuanto al sentido de su aproximación como verdad o veracidad y, a su vez, en las posibilidades de democratización y el acercamiento al público espectador.

Sin embargo, creemos que Delgado va más allá, y en tanto considera que la descripción es necesaria para toda elaboración que pretenda teorizar y valorar un tipo de fenómeno particular, igualmente defiende que el conjunto de enunciados que pueda constituir dicha descripción no puede alejarse ni dejar de remitir a lo observado en la experiencia. De ahí que considere la llamada *conducta no obstrusiva* como la capacidad del investigador para no interferir ni reaccionar al máximo ante la experiencia y, por lo tanto, que el observador no incida tan profundamente (Delgado, 2007, p. 104).

Además, Delgado ve en la aproximación etnográfica una relación directa con los hechos que describe, entre representación y objeto, pues encuentra que hay una preocupación sustancial por la indagación de lo tangible, de lo que está ahí ante nuestros sentidos (Delgado, 2007, p. 110). Y, al igual que el arte pretende trazar textos en el mundo, conjuntos de signos que constituyen la interpretación del mundo, el informe etnográfico también desea hacerlo, como lo hacen la fiesta y la movilización al generar una prótesis de la realidad, pero ni el uno ni el otro puede sustituirla ni suplantarla. Tanto el discurso como la obra de arte son instrumentos de conocimiento, formas de comprender el mundo a

partir de la creación de escenas de existencia, que “ofrece relaciones abiertas, que da oportunidades” (Bourriaud, 2006, p. 70), y que inducen a modelos de lo que está ahí.

En este sentido, hemos indicado que el carácter discursivo que Delgado propone debería alimentarse del naturalismo del siglo XIX. Entre las características que encuentra en este tipo de aproximación se encuentra el que no aspira a probar nada; que muestra, pero no demuestra, y que trata de relatar lo que sucede (Delgado, 2007, p. 121). Estas características se emparentan con un discurso olvidado por la institución, y que tanta reflexión ha generado en los pensadores del siglo XX: el ensayo. Este discurso literario es visto peyorativamente por las disciplinas especializadas, legitimadoras del discurso académico, que se caracterizan por ser comunicaciones tratadísticas, que vigilan la verdad fija; pero en el ensayo se encuentra el gesto irónico, que se define porque sugiere y no define, y cuya potencialidad radica en violentar todo orden conceptual, para expresar críticamente y problematizar su propia realidad.

Esta posible movilidad del discurso ensayístico puede atribuírsele a los intereses de Delgado al pretender un nivel exploratorio y descriptivo que indague por la realidad humana y los espacios urbanos que se transforman con los comportamientos. De igual manera, es una virtud que la crítica de arte ha podido aprovechar en algunas circunstancias, pues frente a la frialdad del discurso ceremonioso y académico, propone una reflexión, al igual que el arte relacional las configura, sobre las imágenes efímeras que nacen del comportamiento colectivo, y de las realizaciones experimentales que apelan a la duración, a las emergencias y densidades observables en cada momento de un encuentro, en las miradas de los participantes, en el espectáculo de la vida.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Argan, G. C. (1993). *La storia dell'arte. En Storia dell'arte come storia della città*. Roma, Editori Riuniti.
- Belting, H. (2010). *Después del fin del arte y La historia del arte después de la modernidad*.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. España, Taurus.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Madrid, Visor.
- Calvo Serraller, F. (1993). “La crítica de arte”. En Calvo Serraller, Francisco (editor), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets editores.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia del arte*. Barcelona, Paidós.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona, Pre-Textos.
- Delgado, M. (2007). *Las sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona, Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear Desobedecer. Lo que nos levanta I*. Madrid, Abada Editores.

- Duque, F. (2001). "Controversia con Heidegger: 'El arte (público) y el espacio (político)'" , pp. 7-48. En *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal.
- Eisenman, S. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- Giraldo, E. (2009). Apuntes para una estética del ensayo colombiano del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, pp. 107-122.
- _____ (2017). *Cartas a una joven ensayista*. Medellín, Universidad EAFIT.
- Gombrich, E. (1992). *Historia del arte*. Madrid, Alianza.
- Guasch, A. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España, Alianza Editorial.
- Langley, S. R. (1991). *Picasso*. Madrid, Libsa.
- Maleuvre, D. (2012). *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. España, Cendeac.
- Marchán Fiz, S. (2000). *La estética en la cultura moderna*. España, Alianza editorial.
- _____ (2012). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. España, Akal.
- Novalis (2009). *La cristiandad o Europa*. México, UNAM.
- Pardo, J. L. (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid, Akal.
- Paredes, A. (2008). *El estilo es la idea. Ensayo literario Hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México, Siglo XXI Editores.
- Starobinski, J. (1988). *1789. Los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus.
- Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
- Winckelmann, J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, Akal.

Entrevista a Ricardo Ibarlucía: *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre filosofía y arte.*

Intercambio con el autor. Entrevista realizada en el marco de las III Jornadas Internacionales de Filosofía y Ciencias Sociales y el II Coloquio Nacional de Arte, Estética y Política “Prácticas y discursos críticos para el fortalecimiento de la democracia”, el día viernes 19 de mayo de 2023 en la ciudad de Mar del Plata.

Interlocutor: **Mariano Martínez**

Autor: **Ricardo Ibarlucía**

Mariano: -Buenas tardes, mi nombre es Mariano Martínez y en este rato que nos convoca estaré dialogando con el señor Ricardo Ibarlucía sobre el contenido de su última obra publicada recientemente bajo la editorial Fondo de Cultura Económica y que se titula *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre filosofía y arte*. El texto se compone de cinco ensayos y sobre ellos propongo este recorrido.

Ricardo, para comenzar, entonces, y agradeciendo enormemente tu presencia en estas Jornadas, ¿qué elementos caracterizan a una obra maestra? Si tuviéramos que arrojar algunos criterios clasificatorios o de reconocimientos, ¿Qué te parece?

Ricardo: -Contestando tu pregunta desde un poco más atrás, diría: a mí me importan en el libro las obras maestras no para una definición del arte ni para constituir o justificar un canon, ni para una taxonomía, sino por la operatividad antropológica de las obras de arte; y particularmente de las obras maestras. Me ha interesado la función estética, cultural y social de las obras maestras. Y entonces, creo que lo que como criterios de reconocimiento, o mejor, las obras maestras son aquellas que los medios o formas privilegiadas de comunicación o transmisión de dinamización y de actualización de formas empáticas, para decirlo con Aby Warburg. Estos serían esquemas de conductas estéticas que vinculan las representaciones artísticas con un campo afectivo que se activa en la producción pero también, y sobre todo, en la contemplación y recepción de las obras. Una recepción que no pienso como pasiva,

sino que imagino más bien un contemplador activo. Lo que importa, entonces, es ver de qué modo las obras de arte, particularmente las obras maestras en su funcionamiento estético propio tienen una capacidad de reconfiguración del mundo, de lo real. Una reescritura, permite una reescritura, una reinterpretación. Las obras de arte y la experiencia estética configuran el mundo simbólico en que nos movemos. En ese marco creo que hay tres elementos a tener en cuenta: la obra como *ejemplar*, como paradigmática, no en el sentido meramente normativo sino fundamentalmente ejemplar en cuanto que abre o instauro un horizonte estético. En cuanto a su reconocimiento, entonces, deberíamos atender no solamente a la maestría con la que ha sido realizada sino a esto que estoy llamando carácter ejemplar o paradigmático. Este sería un punto. El siguiente señala la historicidad de las obras. Esto es, a su funcionamiento social, al hecho de que en torno a estas obras no solamente hay valores estéticos en juego sino también valores culturales. Hay una cualidad que se les sobre añade, y que tiene que ver con valores compartidos. Y por último está la potencia que una obra de arte puede tener para no solo problematizar o re-problematizar la dimensión estética, sino el modo en que actúa, incide y se reinscribe en el mundo de la vida. Esto último es lo que en el libro, tomando una consideración de Marcuse, refiero como esta reinscripción que tienen las obras de arte y la estética en la praxis vital. Esto es, el modo en que funcionan ya en un plano ético, social, casi como ideas regulativas.

Mariano: -Esto último que mencionas abre un poco también la perspectiva temporal de las obras, de cómo son recepcionadas, cómo son interpretadas, cómo se interactúa con ellas. Una serie de registros de activaciones o desactivaciones a lo largo de la historia. En ese sentido, el segundo de los capítulos recupera bellamente esta serie de avatares que atraviesa la *Madonna Sixtina* de Rafael. Con arraigo original en una naturaleza de retablo, constituyendo en un ámbito eclesiástico parte de la liturgia renacentista y luego trasladada a un ámbito netamente artístico. Pensando un poco en esta suerte de efecto de secularización de la belleza, una vez que la pieza es valorada como obra de arte, desprendida de ese origen eclesiástico, ¿no es esto un poco aplicable a cualquier obra maestra? Es decir, lejos de afectar una continuidad lineal, ¿no podemos pensar que esta misma suerte corre o ha corrido cualquiera de las grandes obras maestras?

Ricardo: -Habría dos cosas. Por un lado el caso específico de la *Madonna Sixtina*. Yo lo tomo porque me parece un ejemplo que permite discutir el problema de la secularización de la belleza. Es un caso en el que se produce este vascular pero en donde lo que registramos -y un poco en toda la historia de la recepción del S. XVIII, XIX y XX, sobre todo entre los filósofos y escritores alemanes desde Winkelman hasta Heidegger y Benjamin, después hay una coda contemporánea con Bressi que hace que la discusión sobre esta obra no cierre aún-, es este enfrentamiento entre valores de culto, o culturales, y valores estéticos, en específico con la *Madonna*. Se trata de una obra que se encuentra justo en el momento de emergencia de la autonomía del arte.

Se trata del Renacimiento, momento en que empieza a cambiar esa valoración originariamente cultural hacia una estética. De hecho hay toda una discusión acerca de si esta obra fue originariamente creada con una intención de altar, o como un cuadro. Si fue creada como imagen de altar y exhibida como tal y luego trasladada, vendida por los monjes al reino de Sajonia, en la que empieza una historia de exposición en galería y con posterioridad a lo que es la Galería de los maestros antiguos de Dresden,

dando comienzo al camino de su museificación. De todos modos, nunca se trata de una historia lineal. El mismo diseño de los ambientes donde se exhibe la obra ha ido cambiando, subrayando en algunos casos más el altar, u otras cualidades de muestra. Esa es toda la cuestión. Cuál es la función originaria de la obra y cómo llega hasta nosotros, cómo son las condiciones modernas de recepción.

En esa larga historia habría que agregar más cuestiones. Se trata, por otra parte, de un caso muy particular de hierofanía y de androfanía. Tenemos mezcladas la epifanía de la virgen, que presenta al niño Jesús al mundo, con una mirada a él como de piedad, y por otro lado es una androfanía en el sentido de que es una celebración de la belleza humana. Particularmente la belleza femenina en la figura de la virgen. Pensaba, por ejemplo, en Romano Guardini -gran teólogo católico- tiene unas reflexiones muy interesantes sobre el problema de la imagen cultural. Distingue entre imagen cultural e *imagen devota*. En su clasificación, la primera se corresponde con aquella en donde no están resaltados, o se encuentran ocultos, los valores estéticos. Nadie se acerca a esa imagen en una delectación estética, dado que antepone la función ritual. Ahí tenemos un claro objeto de culto. Y reserva la palabra de imagen devota para obras por ejemplo de finales de la Edad Media, pero sobre todo del Renacimiento, como esta de Rafael Sanzio, donde ya emerge la mirada de un sujeto, la mirada de un artista sobre un tema o tópico religioso. La pregunta es si esa dimensión religiosa se disuelve por completo o no, en la apreciación que tenemos nosotros hoy que miramos la obra de manera muy distinta que en el Cinquecento. Yo tiendo a creer que no, que hay algo que se sigue comunicando allí. Incluso más allá de las creencias particulares de los espectadores. De algún modo, la religiosidad de la visión de la obra continúa allí trabajando.

Mariano: -Siguiendo con el desarrollo de la obra, veo que le dedicaste un capítulo a Duchamp, cosa que me pone muy contento...(risas) Sé que no es muy santo de tu devoción...

Ricardo: (risas) -Esto es un chiste interno. No, yo no tengo problemas con Duchamp, mi problema es con la celebración acéfala del *mingitorio*. Que ni Duchamp reivindicó jamás. Empezar una conversación de arte discutiendo sobre el *mingitorio* me parece un disparate.

Mariano: En este tercer capítulo, dedicado a Duchamp, aparece esa cuestión que vos denominás "erotización de la máquina", y en la lectura que yo hago del mismo, ese proceso de erotización de la máquina por parte de Duchamp "coquetea" -si me permitís el término-, desafía un poco los límites del *artworld* entendido en términos dantianos -del mundo del arte, de la institución del Arte, con mayúsculas-; centralizando, entre otras cosas, la importancia de algunas nociones que tienen que ver con procesos asociados más bien a instancias de recepción de la obra de arte. Conceptos como el de *realización*, de cuño goodmaniano, *implementación* o *activación* de la obra de arte. ¿No terminan siendo un poco estas instancias las decisivas? Si en definitiva, y más allá de su instancia de *ejecución* (producción), lo que termina permitiendo el contacto con la obra, la circulación y activación de toda obra es esta segunda instancia, ¿No te parece que pasa un poco esto respecto de cualquier obra de arte, que el peso recaerá con decisión en estas segundas instancias?

Ricardo: -No creo que todo el peso pero sí un peso muy importante. Sin la menor duda. Una obra, una novela, fue ejecutada, fue escrita, pero si no se publica y nadie la lee no es implementada, no es activada; entonces, ¿dónde está la novela?

El problema en las discusiones de estética es que se discuten todos los planos al mismo tiempo. Y creo que hay, reivindicando la propuesta de Luis Juan Guerrero en su *Estética Operatoria*, la obra de arte desde el punto de vista de la recepción. Hay un ámbito que tiene que ver con la acogida y contemplación de la obra de arte; ¿cómo son recibidas las obras de arte con una autonomía funcional? Nos enfrentamos, por ejemplo, con una imagen cultural en un museo que está desgajada de su contexto de producción, de su contexto histórico social. Este es el modo de recepción que tenemos con obras de la antigüedad, o incluso del paleoarte, hasta una obra contemporánea. No podemos pretender, ni es ese el modo de recepción inmediato de una obra de arte. Después tenemos el plano de la creatividad. Es decir, donde el protagonista es el artista, los procesos de producción, gestación, ejecución de la obra de arte. La implementación estaría en el primer plano. La activación de la obra de arte tiene que ver con la recepción. La ejecución, con el segundo ámbito. Y por último está el tercer plano que descubre Guerrero que le da una gran originalidad a su enfoque, que es el de las tareas artísticas. El hecho de que hay una dimensión histórica, el protagonista ya no es el artista ni lo son los receptores. Es cuando las obras de arte preexisten como propuestas operatorias, sugerencias, demandas, requerimientos que vienen del mundo social, y que instauran un horizonte de sentido dentro del cual después se producen las obras de arte, aparecen los artistas, le dan su impronta y crean un mundo simbólico nuevo o no, según cada caso.

Yo no me atrevería a decir que una instancia es más decisiva que la otra. En todo caso, son distintas fases que debemos tener en cuenta al analizar las obras de arte. En el caso de Duchamp, claramente yo discuto con Danto y con las teorías institucionalistas que consideran que sólo existen propiedades contextuales. Es más, estas teorías, dentro de ese contextualismo, practican una especie de decisionismo sociológico y específico, por cuanto se llega a afirmar que la obra se constituye -y esto me sigue pareciendo excesivamente aventurado- por el contexto en el que es ofrecida para una apreciación. En este sentido, la obra no sería una obra de arte si no estuviera en un museo, en una galería, etc. Me parece que es una teoría que tiene un alcance explicativo muy restringido. Satisfactorio para el arte conceptual pero nada más. No puede explicar una novela.

Mariano: -O sea, que para el caso del trayecto de obra más relevante de Duchamp, o que más se conoció -hablo de la serie de *ready mades*-, estas instancias que se corresponden con el momento de la activación de la obra son probablemente las más importantes.

Ricardo: -Es que yo creo que sí recaen sobre la activación y esa es mi argumentación central respecto de la exploración plástica en Duchamp que lleva desde la serie de *ready mades* hasta aquella casi escultura que se conoce como el *Gran vidrio*; donde sí creo que Duchamp apuesta a esa interacción y a la activación de la obra por parte de los espectadores. Cosa que, por otro lado, podría pensarse respecto de los ejemplos anteriores. Claramente, como ejemplo prototípico de obra maestra moderna - siempre hablando del *Gran vidrio*- creo que introduce esto. Pero, considerar que la obra, como piensa

Duchamp, se complete o se recree por parte del espectador no es lo mismo que establecer que la obra se constituye por su marco institucional. Son dos cosas completamente distintas.

Sucede que hay una reapropiación de Duchamp por el arte conceptual y la filosofía posmoderna que es lo que lleva a este malentendido. En realidad Duchamp nunca tuvo estas ideas. Su preocupación es otra. Los mismos *ready made*s -olvidémonos del mingitorio-, toda esa experimentación que problematiza los objetos y que impacta fuertemente en toda la objetualidad surrealista, está poniendo de relieve las propiedades estéticas de los objetos. El problema es que, por ejemplo, Danto establece una escisión completa entre cognición y percepción, que me parece un disparate. En la percepción hay cognición, entonces no sé de qué está hablando. Me parece un error epistemológico.

En las obras de Duchamp hay, más bien -incluso en los *ready made*s y el *Gran vidrio*-, la potenciación de las propiedades estéticas mismas de los objetos. Y es muy fácil decir "la belleza no está presente". Pero es que la belleza no es una cualidad sensorial. Ahora, libera toda clase de experiencias. Es una obra atravesada por una enervación de los sentidos y de lo visual. Que es otro de los malentendidos con Duchamp. Hay dos malentendidos. Uno es este que estoy señalando, que sería cómo la activación lleva a pensar en otros modos de recepción táctil -hubiera dicho Benjamin-. El otro malentendido es la crítica de Duchamp al arte retiniano, que se lo lee en términos intelectualistas, sin reparar que hay una crítica muy marcada de Duchamp al *impresionismo* y al *posimpresionismo*. Lo que está rechazando es la pintura óptica, todo lo mimético que puede haber en el sentido de lo óptico. La discusión va por ahí, con cierta teoría del arte en boga aún, aunque eso ya tiene unos cuantos años, pero que no me parece que termine de explicar muy bien el funcionamiento estético de las obras. De allí la referencia a la cita de Benjamin sobre Da Vinci, en la que éste sugería a sus estudiantes la captación de rostros y de paisajes en las manchas de humedad y grietas de las paredes, como ejercicio creativo frente a un arte decadente ya que sólo buscaba afianzar la pintura sobre la imitación de los grandes maestros. Para Da Vinci, el modelo era la naturaleza. Y para Duchamp, esta es un poco mi idea, la naturaleza es la máquina, su modelo.

En cierta medida, la propuesta duchampiana se inserta en una tradición que se remonta al maquinismo, y que, vía el futurismo, acaba glorificando (erotizando) la máquina y los modos de producción imperantes. De algún modo, las nuevas formas de producción artísticas, en el campo de la escultura, pueden verse surgir de los modos de producción industriales. Entonces, el montaje, que es un principio industrial, aparece ya no solo en el cine (que es lo que ve Benjamin), sino que uno ve ya en Duchamp, sobre todo en el *Gran vidrio*, que este principio está trabajando. No sé si contesté. Sino repreguntamos.

Mariano: -"Ningún poema después de Auschwitz". En esta expresión, en esta frase, en esta idea poderosa, y en este capítulo extenso dedicado en parte a la obra de Paul Celan, y de nuevo a cierta recepción de su obra, Celan entabla una batalla -podríamos decir- que lo ubica en medio de una serie de distinciones. Por un lado, la idea de la *lengua*; y por otro, la idea de *lenguaje*. Por un lado, la realidad considerada desde el concepto de *Wirklichkeit*; y por el otro, la realidad considerada desde el concepto de *der Realität*. Es interesante porque apareció, en distintos momentos de estas Jornadas, y lo seguirá

haciendo, esta idea de activación o desactivación de ciertas potencias derivadas del contacto con las obras. La pregunta sería: ¿No habría, en la consideración de una obra maestra, cierta pérdida de toda potencia metafórica si entendemos la obra ya no tanto desde una lectura artística, o en clave artística, sino más bien política, social, en términos de documento histórico o cultural ceñido a determinado acontecimiento, evento o período histórico, etc.?

Ricardo: Sí, sin dudas. Una de las tonterías contemporáneas radica en decir que todo es político. Es decir, no entender la mediación. Ese es un tema fascista. La reducción de todo a la política es el discurso de la exclusión. Y, además, a una política que se entiende *smithianamente*, como la oposición amigo-enemigo; la cual, además, es una falacia, ya que estos no son polos conceptuales como bien-mal. La reducción, entonces, a lo político, es no entender la relación mediada que el arte tiene con la política. Un poema no es una declaración partidaria. Incluso un poema político. Si nuestra apreciación, si lo que está en juego, se redujera a la adhesión a las posturas de sus autores, entraríamos a los caminos que, inevitablemente, llevarían a la cancelación de uno u otro. Estaríamos efectivamente despotenciando por completo una dimensión que ilumina, en todo caso, lo político; como el caso de los poemas de Celan.

Celan libra una batalla contra las lenguas degradadas. La poesía de los campos de concentración, aunque resulte horroroso decirlo así. Pero hay metáfora, hay música en los campos. En *La fuga de la muerte (Todesfuge)* afirma que el *maestro*, quien dirige el campo, escribe por las noches poemas. Y luego, sin transición, sale de la casa y ordena fusilar judíos. Y lo hace, con metáforas. Por ejemplo: “caven más a fondo las palas que allá hay lugar de sobra...”. La batalla de Celan con la poesía después de Auschwitz es escribir en la lengua de los homicidas -que, en su caso, es literal, ya que sus padres fueron asesinados por los nazis. Y son los lenguajes poéticos. Es la reutilización de las obras maestras, de Goethe, de los cantores, y de toda la alta cultura alemana convertida en un instrumento de destrucción, en una gran puesta en escena de la muerte, de la estetización completa de la muerte.

Aquí es donde entran los tangos. En la primera formulación del poema de Celan la obra se titulaba *Todestango* (“tango de la muerte”); luego lo cambia por *Fuga de la muerte*, en referencia a la música que sonaba en los campos y que les hacían tocar a los prisioneros mientras se producían los fusilamientos y los entierros. Esto no se trataba de una sola melodía, como ha sido considerado a veces. Podía ser un tango, o podía ser alguna otra melodía nostálgica, sombría, que se tocaba en los momentos de las ejecuciones. Incluso, hay un “tango de la muerte” escrito en los campos, del cual se ha grabado una versión, que sí es una especie de tango canción. Esto no debe sorprendernos, aunque a nosotros nos horroriza. Tal vez, es la forma que yo tuve con esta reflexión sobre Celan de encarar con alguna distancia todo lo que pasó en la Argentina. Mucho más me hubiera costado escribir sobre la ESMA. Ahora, ¿por qué están los tangos allí? Bueno, debemos pensar que el tango era parte de la música global de la época. Y en esa región mucho más, porque había fuertes lazos musicales, sobre todo con ciertos músicos judíos, romanos, y de Galitzia, con el tango de Buenos Aires.

La pregunta en este capítulo apunta un poco a cómo entra el arte en el lugar del horror. Cómo puede el arte también estar configurando el espacio del exterminio. Asume, de algún modo, la dirección contraria a los anteriores.

Mariano: -A veces la observación en la dirección contraria es bastante más frecuente. Esto es: si sólo leemos en clave estética ciertas acciones, ciertos eventos o creaciones, estamos desactivando su carácter real. En este sentido, ver algo como arte a menudo requiere desmarcarlo del resto de cosas que nos rodean cotidianamente. Y se me ocurría pensar, ya que el tema volvía recurrentemente, en distintas situaciones, si esta otra dirección no barría también con su contraria, ahora estética o artística. Es decir, si leerlo en clave de realidad (hecho concreto, evento o situación real), no obturaba de alguna manera la otra clave (estética o artística).

La pregunta que resta debiera indagar acerca de cómo deben permanecer ambas claves de lectura. Si como mediaciones, o de qué otra manera, o bajo qué otra clave, deberíamos considerarlas. Pero pasaré a la última de las preguntas para finalizar el recorrido por la extensión de tu obra. “*Cada época sueña la siguiente*”. Cada época prefigura, y de alguna manera premodela o modeliza lo que viene. En esta actualidad tan convulsa, tan acelerada, tan múltiple y plural, tan simultánea, y con la inteligencia artificial encima nuestro: ¿cuál sería la tarea de pensar lo que vendrá, en materia de obras maestras? Recuperando el punto de partida, este hoy pareciera barrer con la periodicidad, todo se vuelve simultáneo quitando el tiempo de comparación, de utilización del parámetro histórico para ponderar convenientemente lo que va sucediendo, porque enseguida cualquier cosa se vuelve obsoleta, enseguida se vuelve vieja y hay que prestar atención a lo que viene. Todo sucede en una simultaneidad y una frecuencia un tanto frenéticas. En este contexto, ¿cuál es el futuro de las obras maestras?; ¿de dónde pueden provenir?

Ricardo: -Yo creo que hay obras maestras. Incluso se están produciendo, seguramente, a nuestro alrededor. Lo que pasa es que la evaluación rigurosa de lo que puede ser una obra maestra requiere indudablemente una distancia histórica; la obra tiene que poder “obrar”. En la medida en que no conocemos sus efectos, lo que tenemos, en el mejor de los casos, es una evaluación razonada desde el punto de vista de un crítico que ofrece y aporta su valoración sobre ciertas obras. Yo creo que en todos los campos se crean obras importantes constantemente. En la Argentina se están produciendo obras magníficas, en las artes plásticas, en el cine, en la literatura, etc. Por supuesto, pensar que son obras maestras como puede serlo *Ficciones* de Borges requiere distancia. Conocemos los efectos que ha tenido la obra de Borges en la literatura universal.

Con respecto a lo que cabe esperar, y siguiendo un poco el hilo del último capítulo, en donde recupero la historia de una frase de Michelet (*cada época sueña la siguiente*) -frase que se hace conocida a partir de una cita de Benjamin en *París, capital del siglo diecinueve-*, creo que el tema pasa por los sueños, los sueños compartidos. Y en ese sentido, el lugar que las obras de arte tienen entre las sombras del porvenir -parafraseando a Huizinga en un texto de una actualidad furiosa a pesar de haberse escrito en 1935 como es *Entre las sombras del mañana*-. Los sueños colectivos son proyecciones de deseos inconscientes. En todo caso habrá que preguntarse si esos sueños

inconscientes son siempre expresiones de felicidad. A veces pueden conducir o llevarnos a espacios muy lúgubres, como las guerras o las masacres, o las dictaduras.

Las cuestiones en torno a la inteligencia artificial no las terminé de comprender muy bien. Lo que más claro me queda de todo el problema es el uso de esta inteligencia en los espacios públicos, las redes sociales, etc. Allí es donde yo veo, con escasa información de mi parte, un problema. Ahora, el arte tiene la capacidad que no tiene la filosofía. El don de la profecía no le ha sido dado a esta. Como decía Hegel, la filosofía llega siempre tarde; primero está el mundo, luego están las figuras de la vida y por último la tarea del concepto que llega, como un sepulturero, a ordenar las cosas que fueron. Y no hay nada peor, Mariano, para un filósofo, que devenir profeta. Es el peor destino que le puede estar reservado a un filósofo, porque eso es un engaño, una falsificación. En cambio, el arte sí tiene esa capacidad profética. El arte en todas sus formas da nombres, imágenes, a aquello que no conocemos y que por lo tanto no podemos controlar o dominar. El arte, en ese sentido, es una especie de conjuro. Nos da los elementos, las representaciones, para que podamos hacer algo con una realidad que nos está desbordando. El cine, la literatura, han dado muchas representaciones sobre fines, sobre sociedades manejadas por inteligencias artificiales, o grandes colapsos de epidemias de zombies, etc. De modo que si uno tuviera que buscar en el arte van apareciendo muchas veces estas imágenes.

Mientras haya arte habrá humanidad. No se conoce ninguna comunidad humana en que no se realicen prácticas artísticas. No existen. Podrán no tener la representación, la noción de arte que se elaboró en Occidente. Prácticas artísticas, todas. Me atrevo a decir que la función, en unas y otras, es la misma. Más o menos entreveradas con los mitos, y por lo tanto con las creencias verdaderas, yo creo que las obras de arte, y entre éstas las obras maestras, siempre estarán. No temo el fin en este sentido. No me asusta la inteligencia artificial, como sí la falta de inteligencia natural. Eso sí me tiene preocupado.

Mariano: -¡Muchas gracias, Ricardo! (Aplausos)

ISBN 978-987-811-165-0



9 789878 111650