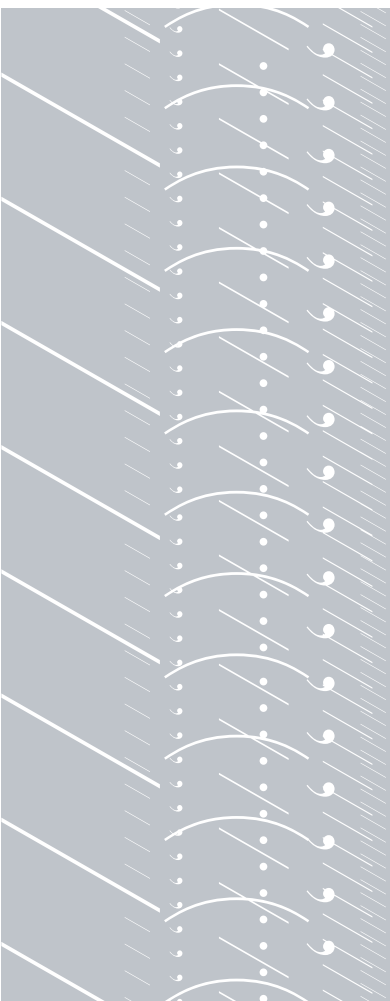


ESTUDIOS

Arte y política

Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia_Jaime Windel y Ana Longoni

Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis_Natalia Tacchetta



FUERA DE CATEGORÍA: LA POLÍTICA DEL ARTE EN LOS MÁRGENES DE SU HISTORIA

POR Jaime Vindel y Ana Longoni¹

Afincado en Nueva York desde los años '60, el reconocido artista y curador uruguayo Luis Camnitzer publicó recientemente el libro *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*, editado primero en inglés y luego en español.² Si bien el volumen había gozado de una buena acogida en otros contextos, la excepción fue Montevideo, donde desde su presentación levantó cierta polémica centrada en la arriesgada hipótesis que postula a las acciones guerrilleras de los Tupamaros como un capítulo inicial o fundante dentro de la extensa saga de prácticas “conceptualistas” desplegadas en el arte latinoamericano durante el último medio siglo, entre las que *Tucumán Arde* ocupa un lugar referencial.³ Las distintas réplicas que esta tesis cosechó (provenientes tanto de artistas como de ex integrantes de la agrupación guerrillera) aluden básicamente al riesgo de caer en una versión deshistorizada y romántica que al enfatizar la dimensión artística de las acciones tupamaras establezca un contrapunto con el resto de las guerrillas latinoamericanas, llegando a minimizar u obviar su opción por la violencia armada. Si bien coincidimos con este señalamiento, lo que aquí nos proponemos es encarar el libro de Camnitzer desde otras aristas, incluso servirnos de los asuntos que abre y deja irresueltos como excusa para pensar dos grandes problemas teóricos: el primero, el estatuto del conceptualismo en la historiografía latinoamericana; el segundo, los límites, superposiciones y relaciones entre arte, estética y política.

¿Es posible hablar de un conceptualismo latinoamericano?

Durante los últimos años del pasado siglo y los que van transcurridos del nuevo milenio han sido numerosas las contribuciones historiográficas y cura-

toriales que han insistido en redefinir los relatos y los límites del arte conceptual a partir de la adscripción al “conceptualismo global” de prácticas de naturaleza y procedencia geográfica sumamente diversas. Esa fue justamente la fórmula elegida como título de una de las exposiciones que gozó de una mayor repercusión en el umbral del nuevo siglo: *Global Conceptualism*, celebrada en el Queens Museum de Nueva York en 1999.⁴ Luis Camnitzer fue, junto a Rachel Weiss y Jane Farver, uno de los impulsores de la iniciativa. La exposición intentó generar un quiebre epistemológico en el panorama global de la historia y el circuito internacional del arte contemporáneo, apostando por la politización de sus discursos y formas de visibilidad. Allí, la refutación-ampliación geo-epistemológica de la categoría “arte conceptual” partía de la reconsideración de tal categoría como un estilo ya incorporado a las narrativas anglocentradas de la historia de las neovanguardias. En esta “batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo”, éste era considerado como una tendencia con múltiples “puntos de origen” capaz de otorgar al arte un radio de acción que desbordaba sus límites discursivos.⁵

La división cartográfica de la exposición privilegiaba las fronteras geopolíticas o geográficas sobre la invención de ideas-fuerza que las atravesaran. Cada una de las áreas era asignada a un curador. De la sección latinoamericana se ocupó Mari Carmen Ramírez, quien, refundando la dicotomía que opone el conceptualismo analítico anglosajón al conceptualismo ideológico latinoamericano, retomaba la expresión empleada por Simón Marchán Fiz en 1974 a la hora de catalogar las prácticas ubicadas bajo su égida.⁶ Este giro discursivo, en el que lo político se asimila dudosamente a lo ideológico, se apropia de una categorización que, en una escueta nota al pie de página en la segunda edición de su libro *Del arte objetivo al arte de concepto*, el esteta español relacionaba con algunas experiencias e instituciones argentinas de las que tenía escasas noticias a través de sus contactos esporádicos con el gestor Jorge Glusberg y el artista Juan Pablo Renzi.⁷ Marchán Fiz no mencionaba las prácticas experimentales desplegadas en la década anterior, cuya voluntad de articular lo artístico y lo político había alcanzado su momento culminante en el llamado “itinerario del 68”. Justamente fueron algunos de los protagonistas de ese itinerario quienes se negaron explícitamente a ser incluidos dentro de la catalogación conceptualista, que identificaban con la “nueva moda” de la crítica.⁸ Las reticencias al corsé que toda neutralización historiográfica –ligada al concepto de estilo, escuela o tendencia– pudiera ejercer sobre unas prácticas definidas

por sus aspiraciones de incidir en el curso revolucionario en marcha y por su tajante abandono de los circuitos artísticos convencionales se reproducían en la posición manifestada por León Ferrari en 1973, cuando lamentaba que

Tucumán Arde

a pesar de ser (...) una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la "vanguardia" y de los circuitos internacionales del arte de élite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la "vanguardia": el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a "Tucumán Arde" como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva "vanguardia" para la misma élite de siempre, olvidan que la gente de "Tucumán Arde" comenzó por abandonar el campo de la élite.⁹

Lo cierto es que muchas de las operaciones que han dado visibilidad a ésta y otras experiencias similares del ámbito latinoamericano durante los cuarenta años transcurridos desde su acontecer han contribuido indirectamente a generar una lógica fetichizadora que tiende a ocultar la singularidad de su problemática histórica y la complejidad de los ámbitos culturales en que se articularon mediante su conversión en *iconos* del llamado arte político. Por otra parte, el capitalismo cultural ha tendido a desplegar una imagen esencialista del "arte latinoamericano" que, por citar las palabras de Diana Wechsler, únicamente puede corresponder a una "falsa totalidad".¹⁰ En ella, el arte latinoamericano se suele vincular a una serie de adjetivos que garantizan su éxito mercantil, satisfaciendo el ansia de novedad y exotismo de un sistema interno del arte alterado por la crisis del modernismo occidental.¹¹

A ello es preciso añadir una reflexión en torno al modo en que el énfasis geopolítico de relatos contrahegemónicos del conceptualismo latinoamericano como el propuesto por Camnitzer impone unas condiciones de visibilidad igualmente dudosas. Dichos enfoques –a cuyas contradicciones nosotros mismos no dejamos de enfrentarnos¹²– suelen fundamentarse en la apropiación táctica del aparato nominalista de las narraciones canónicas del arte contemporáneo. Incluso cuando parten de posicionamientos más o menos matizados, disímiles o incluso antagónicos puede detectarse en ellos una cierta *tendencia* a legitimar *a priori* las prácticas identificadas como "periféricas" por oposición a las desacreditadas como "centrales". En la pugna que mantienen por la definición semántica del "conceptualismo" las respectivas variantes del arte conceptual se adscriben a grandes áreas culturales (la versión tautológica queda adscrita al área angloparlante mientras que la ideológica se vincula a América Latina),

reproduciendo esquemas dicotómicos que encorsetan –cuando no estigmatizan– la lectura de unas y otras prácticas.¹³ De manera táctica, en planteamientos de esa índole la pertenencia de tal o cual artista a un bloque geoestratégico determinado es con frecuencia el punto de partida para una afirmación identificatoria que quiere ver *indefectiblemente* en sus producciones un reflejo de las tensiones macropolíticas globales, impidiendo mediante su reproducción discursiva el análisis de la *validez* de las distintas propuestas dentro del "mundo" específico en que se inscriben y que, a un tiempo, rehacen.¹⁴

No se trata, por tanto, de negar la factibilidad de esas redefiniciones *suplementarias* de la terminología de la historiografía del arte contemporáneo occidental bajo la pretensión de discriminar qué es y qué no arte conceptual o conceptualismos, sino de evaluar algunas de las implicaciones que se traslucen en ese intento de "robar la historia".¹⁵ Es indudable que tal operación ha procurado una mayor visibilidad a las prácticas de las que venimos hablando. Pero no lo es menos que ya desde su misma formulación establece su órbita de acción, aunque sea en oposición, en torno a los discursos hegemónicos, de modo que la permanencia de su publicidad corre el riesgo de depender de la cita de la lógica centro-periferia contra la que declararían posicionarse. Ha llegado un momento en que aquellos relatos articulados en torno a esa dualidad que no problematizan el campo semántico de las nociones que la conforman y el lugar desde el que es enunciada constituyen ya una retórica homologada: son, en definitiva, parte potencialmente efectiva del centro, de esa historia del arte que es impugnada o cuestionada por la "corrección política" pero en la que sin embargo se acaba por situar a los artistas y prácticas "periféricos" analizados. En ese sentido, más que volver sobre el debate en torno a la posibilidad o no de delimitar la existencia de dos bloques, se trata de erosionar el orden dicotómico sobre el que se funda y articula esta diferenciación, dejando de asumirla como una dinámica estable. Alterar drásticamente la mirada instalada en la narrativa hegemónica de la historia del arte, socavando la unidireccionalidad de un esquema que rastrea las repercusiones del centro en la periferia bajo el signo de lo derivativo, en términos de irradiación o difusión hacia los márgenes de las tendencias artísticas internacionales (y a lo sumo da cuenta de su distancia o diferencia en términos de exotismo o distorsión) para pasar a asumir una posición que llamaremos "descentrada", que afecta desde dónde pensamos nuestra propia condición desigual a la vez que indaga qué porta el mismo centro de periférico.

Con el término *descentrado* aludimos, entonces, no sólo a aquella posición desplazada del centro sino también a un centro que ya no se reconoce como tal, extraño, turbado, que está fuera de su eje, que ha perdido sus certezas. Estos, observar la metrópoli desde un adentro que queda fuera de su relato (cuyos usos definen justamente qué queda dentro y qué afuera, qué es centro y qué periferal). Un relato *descentrado* de las prácticas e ideas artístico-políticas que tanto Luis Camnitzer como otros autores definen como “conceptualismo latinoamericano” partiría de cuestionar la pertinencia misma de esa categoría y de preguntarse por su capacidad de aproximarnos a la densidad de su experiencia histórica e incluso de contribuir a reactivar su legado crítico en nuestro presente. Se trataría, en definitiva, de pensar cómo pueden anacrónicamente revertir en la actualidad las ideas y las posiciones que los propios sujetos que vivieron esa historia propusieron en ese momento (cómo concibieron y definieron sus prácticas, qué potencialidad les atribuyeron, con qué límites se toparon), así como de deshacer una imagen unidimensional, homogénea –y, en esa medida, falaz– de la condición política que ha acabado por identificar a las prácticas críticas de todo un subcontinente, proyectándose como una suerte de imperativo categorico de lo que ha de ser el “arte político”.

En efecto, otro daño colateral de la refutación binaria de la hegemonía del canon es eludir el análisis de las diversas estrategias poético-políticas y pedagógicas heterogéneas que se inscriben dentro del bloque supuestamente homogéneo del contradicurso del “conceptualismo político latinoamericano”, delimitado de esa manera como un territorio sin fricciones. En la definición de la identidad de esas prácticas “conceptualistas latinoamericanas” juega un papel fundamental *Tucumán Arde*, cuya actividad es leída en el libro de Camnitzer en paralelo a la de la guerrilla tupamara.¹⁶ Su enfoque contribuye a la consagración mitológica de esta experiencia: convertida en emblema internacional del conceptualismo político latinoamericano y hasta en símbolo precursor del arte activista más reciente, *Tucumán Arde* parece invulnerable a cualquier aproximación crítica que desbloquee ciertos lugares comunes en torno a la relación entre arte y política. A la posible ocultación de las prácticas latinoamericanas que no respondan a ese estereotipo de la otredad política –una suerte de reverso nostálgico de la atonía crítica de los países acomodados–, se suma el hecho de que, incluso cuando se trata de prácticas con una implicación política explícita, su inclusión dentro del “conceptualismo político” latinoamericano no se encuentra libre de problemas. Al poner el foco en la

apropiación-revocación nominalista de una categoría histórico-artística, esas narraciones y sus correspondientes dispositivos curatoriales contribuyen a reinstaurar epistémicamente la autonomía de la esfera del arte contra la que se revolvían muchas de estas prácticas, al tiempo que bloquean su abordaje crítico en un horizonte de sentido que exceda ese campo discursivo. Esta paradoja fue subrayada por León Ferrari en una entrevista con María Angélica Melendi, cuando afirmó, a propósito de *Tucumán Arde*, que “hicimos esa exposición para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa”.¹⁷

La condición de artista de la que renegaban los integrantes de ese momento crucial de la vanguardia argentina de los '60 es la que hoy les reserva un lugar en la historia normalizada del denominado “arte político”. La pulsión que un día les llevó a querer cambiar el decurso de la historia es adormecida por su ordenación epistemológica dentro de un saber específico. Este hecho impide, al mismo tiempo, revelar las aporías que contenían esas prácticas. Es por ello imprescindible situar el análisis de las mismas en un espacio desplazado de los convencionalismos y conformismos de todo apartado categorico, disciplinar y disciplinante, ya se trate de la del “arte político”, del “arte conceptual” canónico, de los mencionados “conceptualismos políticos” periféricos o de la historia académica del arte en general.

Arte, estética, política

Si en su *Panfleto n° 3* Juan Pablo Renzi alertaba muy pronto acerca de la neutralización institucional que traía aparejada la categorización “conceptualista” de las prácticas artístico-políticas de la vanguardia argentina de los '60-’70, la proliferación durante los últimos años de discursos y prácticas que abordan la relación entre el arte y la política no siempre ha salvado el riesgo de incurrir en una “nueva moda” que, entre otras consecuencias, compromete la posibilidad de otorgar cierta densidad semántica tanto a los términos que constituyen ese binomio conceptual como al vínculo que existe entre ellos. Partiendo de este diagnóstico se hace necesario reconsiderar críticamente el sentido de los términos mencionados a la hora de ampliar el ángulo de visión de las narraciones históricas involucradas en repensar la politicidad del arte. Se trataría, en primer lugar, de distanciarse de aquellas convenciones que convierten lo político en adjetivo del arte. En este modelo “clásico”, el arte es supe-

ditado a un rol de ilustración de la letra de la política o la asumen como mero “contenido” o referencia. Esta concepción del “arte político” parte de la negación de la politicidad del arte para luego concedérsela adosando un calificativo. Lo político aparece entonces como una exterioridad a la que la voluntad del artista apelaría para manifestar su compromiso con la esfera de lo social. Permanecen así irresueltas dos cuestiones: 1) la apertura de una reflexión más detenida en torno a de qué manera el arte actúa o no políticamente con independencia de la identificación de o la referencia a una temática política; 2) la reconsideración misma de los modos en que se da o se produce relación entre el arte y lo social. Abordar ambos problemas debería conducirnos a desplazar la politicidad del arte de la caduca polaridad forma-contenido hacia cuestiones que tengan que ver con la disposición y el reparto de los cuerpos que propicia y los agenciamientos que procura en aquellos espacios donde se define su función social. Sin dejar de tener en cuenta la singularidad de las mediaciones simbólicas específicas de cada contexto, lejos de reproducir aquella polaridad en la que lo social se presenta como una esfera ajena al museo, habría que poner el énfasis en detectar qué tipo de poéticas y pedagogías pone en juego el arte, en qué lugar colocan al espectador la prácticas involucradas en la producción de imaginario y comunidad.

La consideración de las acciones de la guerrilla tupamara como acto artístico (proto-conceptual) es argumentada por Camnitzer aduciendo que sus “operaciones tenían un plus estético que trascendía la operación militar estricta”.¹⁸ Intuimos en esa alusión a un “plus estético” un punto ciego sobre el cual pretendemos arrojar algo de luz en las páginas siguientes. Clarificar qué entendemos por estética tanto en relación con el arte como con la política revelará la naturaleza del nudo gordiano en el que se encuentran entrelazados. Para este propósito el pensamiento de Jacques Rancière se nos antoja como una herramienta sumamente sugerente, si bien insuficiente. Rancière ha insistido en dilucidar las relaciones entre arte y política en lo que denomina el “modelo estético” del arte. Este modelo, surgido en Europa hacia 1760 y consolidado durante el siglo XIX, vendría a cuestionar la presunta eficacia política de otros dos modelos. El primero de ellos, llamado “mimético” o “pedagógico”, justificaba su politicidad a partir de la presuposición de una relación causal entre las intenciones del autor, las formas sensibles de la producción artística y la imitación por parte de los espectadores de la lección moral contenida en ellas.¹⁹ Este modelo abarcaría desde el teatro clásico de Molière y Voltaire a

buena parte del arte crítico postformalista. Por su lado, el segundo modelo, denominado por el filósofo francés como “arqui-ético”, extendería su fortuna crítica durante la modernidad desde Rousseau a Guy Debord, oponiendo a la ineficacia derivada de las mediaciones representativas del modelo mimético la fusión entre el arte y la vida, aquella abolición de la separación *espectacular* que restaurara la unidad primigenia y consensual de la ciudad ideal.²⁰ Contemporáneamente se incluirían aquí desde la megalomanía –frecuentemente totalitaria– de la *Gesamkunstwerk* (“obra de arte total”) a la estética relacional, pasando por las sinfonías futuristas y ciertos desarrollos del teatro y el *happening*.²¹ Frente a ambos modelos, Rancière distingue una tercera articulación entre arte y política consistente en la paradójica y positiva eficacia de la distancia que denomina “estética”, la cual vincula al museo, “*entendido no como simple edificio sino como forma de división del espacio común y modo específico de visibilidad*”.²² Sería esa distancia la que, a partir de la desconexión que establece “entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta es apreendida”, entre la historicidad de la producción de la obra y la de su recepción, posibilitaría el “libre juego” y la emancipación del espectador. Este hiato estético abriría, por tanto, un espacio de *disenso* en el que el espectador podría asumir pasiones y pensamientos inadecuados a su estatuto social.²³ Es justamente en ese concepto de “disenso” en el que el modelo estético del arte encontraría su vinculación con un segundo sentido de la estética: nos referimos a la estética de la política, concebida por Rancière como la introducción de un conflicto en la “división de lo sensible”.²⁴ El “disenso” es el concepto central de la filosofía política de Rancière. Su manifestación consiste en hacer coexistir la presencia de dos mundos en uno. Esos dos mundos se identificarían, respectivamente, con las lógicas de la “política” y la “política”, entendidas como el mantenimiento y la ruptura del orden de lo sensible.²⁵ Como tal “manifestación” o “aparición”, la estética –pensada siempre como una emergencia progresista, alejada por tanto de cualquier consideración “esteticista”– se sitúa en el pensamiento de Rancière en el corazón mismo de la política:

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era [...] Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como “estetización de la política”.²⁶

Desde este punto de vista, carece de lógica otorgar un “plus estético” a un acto de guerrilla, situándolo inconscientemente en un campo político ajeno a la estética. En realidad, esta operación denota en Camnitzer una cierta nostalgia por la artísticidad de la que felizmente se habrían desprendido las prácticas conceptualistas. Teniendo en cuenta los dos sentidos de la estética enunciados, lo relevante sería, por el contrario, reflexionar acerca de cómo unas y otras prácticas generan unas determinadas condiciones de experiencia.

En todo caso, si bien el planteamiento de Rancière nos permite desconstruir esquemas como el propuesto por Camnitzer, también podrían realizarse algunas objeciones. La primera de ellas reside en que su concepción del modelo estético asociado a la forma-museo no evita instaurar la idea de una modernidad universal que no da cuenta de las diversas temporalidades que confluyen en ese período histórico, pasando por alto los distintos procesos de institucionalidad y de configuración del espectador. La condición eurocentrada de su análisis –habría que decir, para ser más exactos, francocentrada– genera la relevancia de la suspensión estética y el carácter público del museo en los procesos modernos de subjetivación, ignorando cuál ha sido su grado de implantación y su funcionalidad en los diferentes contextos.²⁷ Más allá de la posibilidad de discernir las formas de visibilidad y discursividad específicas que Rancière le atribuye en su período “estético”, el arte del siglo XX ha sido, ante todo, un territorio de conflicto en lo que hace a su definición filosófica, discursiva y pragmática dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales. Todo ello revela una convencionalidad del arte que, según destacara Hal Foster, es la garantía de su historicidad y politicidad:

Hacer caso omiso de esa convencionalidad es peligroso: el arte visto como natural será visto también como libre de constrinientos “no naturales” (la historia y la política en particular), caso en el que devendrá *verdaderamente* autónomo -esto es, meramente irrelevante.²⁸

Por otra parte, conviene hacer notar que algunas de las experiencias a las que se refiere el libro de Camnitzer han generado o generan discensos que se aproximan más al campo de lo que Rancière entiende por política (y a su estética en el sentido enunciado) que al régimen estético del arte enunciado por el filósofo francés. No es descabellado, en ese sentido, señalar la emergencia de una cuarta articulación política del arte que genera dinámicas que no se pueden reducir ni al modelo estético del arte ni a la pedagogía mimética que, en opinión del filósofo francés, ha definido el llamado “arte político” desde su ver-

sión propagandística a las aporrias inherentes a la “fórmula más general” del arte crítico.²⁹ Por otra parte, esta modalidad abriría una zona de ambigüedad –cuando no de indiscernibilidad– entre el arte y el no-arte que no respondería a la naturaleza de la fusión extática y reconciliadora entre arte y vida propuesta por el modelo archiético, sino que encontraría en ella la condición de su politicidad. Desde allí pueden pensarse muchas de las prácticas del activismo artístico desplegadas en los últimos años, frente a las que Rancière parece guardar una distancia escéptica ante su pretensión de desbordar el ámbito de lo artístico o de contribuir a develar los mecanismos del poder y a modificar las condiciones de existencia. Conviene reponer aquí la reflexión de Suelly Rolnik acerca de cómo, ante las dinámicas contemporáneas del capitalismo cognitivo, muchos artistas emprenden una deriva extraterritorial que los lleva a un encuentro con el activismo, a generar un espacio de desidentificación de las funciones asignadas socialmente al artista y al activista que marca la encrucijada entre la micro y la macropolítica:

La colaboración entre artistas y activistas en la actualidad se impone muchas veces como condición necesaria para llevar a buen puerto el trabajo de interferencia crítica que cada uno de ellos emprende en un ámbito específico de lo real, y cuyo encuentro genera efectos de *transversalidad* en sus respectivos terrenos.³⁰

Entre Tucumán Arde y El Siluetazo

Para ejemplificar la idea anterior nos detendremos en el *Siluetazo*. Ocurrido el 21 de septiembre de 1983, vigente aún la última dictadura argentina y en medio de una movilización convocada por las Madres de Plaza de Mayo, es uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud, dispuesta a involucrarse para disputar a las fuerzas represivas el espacio público y propagar la denuncia de la existencia negativa de 30000 desaparecidos a manos del terrorismo de Estado. El *Siluetazo* implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta pasada la medianoche en Plaza de Mayo, de cientos de manifestantes que pintaron y *pusieron su cuerpo* para bosquejar las siluetas que fueron posteriormente pegadas –siempre erguidas– por los alrededores, a pesar del amenazante operativo policial. En principio, la realización de siluetas se asumió como la concreción visual de una consigna (“Aparición con vida”), mediante la socialización entre los participantes espontáneos de un sencillo recurso de la

didáctica del dibujo, el trazado de la forma vacía que pasa a representar a través de la huella de un cuerpo “la presencia de una ausencia”. La silueta es así una doble huella, un vínculo heterológico derivado del cuerpo del manifestante que se acostó sobre el papel y aceptó –por unos instantes– ocupar el lugar del cuerpo de aquel ausentado desde su secuestro. Esta superposición o transferencia posibilita leer en clave mesiánica la conexión entre vivos y ausentes, estableciendo una relación simpática –entendida etimológicamente como “comunidad de sentimientos”– que sugiere que cualquiera de los presentes podría haber desaparecido, a la vez que otorga un soplo de vida a aquellos arrebatados por la violencia del genocidio.

Los artistas impulsores de la idea, al proponérsela a las Madres de Plaza de Mayo, ya eludían la definición de esa práctica como arte y preferían referirse a ella como “un hecho gráfico” que permitiera cuantificar e instalar en la calle y en los medios masivos la denuncia de los desaparecidos. Importa poco si los cientos de manifestantes que protagonizaron la acción tuvieron conciencia artística de su acción.³¹ Estamos ante un emprendimiento colectivo cuyo devenir diluye ese origen “artístico” (incluso lo olvida) en la medida en que el recurso que el grupo de artistas pone a disposición de la multitud es apropiado, modificado y resignificado por ella, convirtiéndose en política visual de un potente movimiento social. Se disolvían así radicalmente (y no como una simple participación en una iniciativa ajena) los estereotipos sociales del artista, el activista y el espectador, involucrados en un proyecto común, convertidos todos ellos en “hacedores” de un imaginario público. En este punto es evidente su distancia o corrimiento de las formas preconcebidas de lo que debe ser el “arte político” o “comprometido” (ilustración de la letra de la política), entrando en tensión tanto con la tradición de representación realista de la izquierda ortodoxa como con la labor concientizadora del arte. Lo relevante no reside tanto en dirimir si el *Siluetazo* fue en su tiempo entendido o no como un hecho artístico, sino en pensar cómo generó –incluso sobrepasando la voluntad implícita de sus impulsores– una poética y una praxis en la producción de imaginario que eludía tanto la distancia y la jerarquía pedagógicas del modelo mimético del arte como la inmediatez moralista del archi-ético. El *Siluetazo* no puede ser contemplado como una acción que difundiera en la conciencia social una conducta preestablecida que en última instancia debiera movilizar los cuerpos en una determinada dirección, ni tampoco preveía la disolución del arte en la vida como consumación efectiva de ese supuesto *ethos*. Por el contrario, lo que el

Siluetazo hizo fue socializar una herramienta visual que abrió una nueva y disensual “territorialidad social”.³²

Aunque surgió en el seno del movimiento por los Derechos Humanos y bajo la autoridad de las Madres de Plaza de Mayo, su dimensión irruptiva distó sin embargo de asimilarse a un proyecto político prefigurado. Es justamente esa indeterminación la que otorga su singularidad al *Siluetazo*. Desde ese punto de vista, su concepción de la historia se situaría en las antípodas del carácter teleológico que caracterizó a otras articulaciones entre el arte y la política en el contexto latinoamericano. Es por todo ello que nos resulta más que dudoso trazar, como lo hace Camnitzer, una genealogía que presente al *Siluetazo* como simple “secuela” de *Tucumán Arde*, justificada en que ambas experiencias se desarrollaran en el afuera de la institución arte. Con frecuencia se da por sentido que la relevancia política de estas u otras experiencias viene acreditada por situarse más allá de los límites arquitectónico-simbólicos de la institución arte –o dicho más ingenuamente: en la calle–. La pervivencia de la división sesentista entre el adentro y el afuera de la institución, donde lo exterior aparece ingenuamente como una suerte de “paraíso secularizado”,³³ contribuye nuevamente a homogeneizar el sentido de las prácticas que se dan en él, impidiendo discernir la potencialidad emancipatoria de las distintas metodologías y poéticas que cada una de ellas pone en juego. Parecería, por otra parte, que su recepción masiva fuera a priori garante de dicha potencialidad. En algunos casos, la exaltación de su carácter más o menos multitudinario, sin entrar en la valoración de hasta qué punto posibilitan o no agenciamientos singulares, se debe a la permanencia en esas lecturas de una concepción mimética del arte que, en este caso, tiene como referente eventos políticos que exceden su ámbito –un mitin, una concentración, una manifestación. Este punto de vista no es siempre contrastado con el hecho de que la historia del siglo XX deparó varios ejemplos en los que las grandes movilizaciones sociales fueron, más que un índice de la política, un síntoma de su estetización, de su conversión en “policía”. Esta “estetización de la política”, asociada por Walter Benjamin en 1936 al programa nacionalsocialista en la conclusión de su “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, ha sido repensada por autores más recientes, quienes han profundizado acerca de la concepción de la política como realización de la obra de arte total en los regímenes totalitarios. Si Philippe Lacoue Labarthe lo ha hecho desde el análisis de la relación entre el pensamiento heideggeriano (con especial énfasis en el concepto de *téchné*) y el

“nacionalesteticismo” nazi –del que las películas falsamente documentales de Leni Riefenstahl son sólo el registro más conocido–³⁴, Boris Groys destacó pro-vocativa y audazmente el modo en que el estalinismo vino a consumir los deseos manifestados por un sector de la vanguardia soviética de los años veinte.³⁵ Pero hay que hacer notar que estos síntomas estetizantes también se reprodujeron, a una escala diferente y con características particulares, entre movimientos sociales con una voluntad emancipadora, como las organizaciones revolucionarias emergentes en el contexto argentino y latinoamericano desde los años ‘60-’70. Es interesante rescatar, a propósito de esta cuestión, lo sugerido por Mirra Varela en su análisis de las imágenes de la “masacre de Ezeiza”. Acontecida en ese aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires el 20 de junio de 1973, la multitud reunida para recibir a Juan Domingo Perón, luego de dieciocho años de obligado exilio en España, fue baleada por la derecha peronista. Consciente de la presencia pública que habían cobrado ya entonces los medios masivos de comunicación en Argentina, Varela subraya la “organización espectacular” que las diversas facciones del peronismo habían preparado como demostración de su peso político con objeto de la llegada de su “gran conductor”. La autora demuestra cómo la distribución de los cuerpos en el espacio fue parcialmente moldeada y supeditada a su registro televisivo, una tendencia a estetizar la acción política que en la actualidad parece haberse convertido en una dimensión imprescindible a la hora de concebir cualquier intervención callejera.³⁶

Establecer una concatenación directa del *Siluetazo* (1983) a la mítica escena fundante de *Tucumán Arde* (1968) pasa por alto las profundas diferencias en los modos de producción de subjetividad sostenidos por ambas experiencias colectivas, derivados, en buena medida, de su inscripción en contextos épocas distintos, separados por el abismo que media entre el “antes de la revolución” y el “en medio de su derrota”, encarnada en la feroz represión de los proyectos emancipatorios que ejecutó la última dictadura militar. *Tucumán Arde* se encontraba atravesado por una concepción hegeliana del tiempo histórico en la que la revolución se presentaba como un futuro inminente que consumaría la visión de la historia enunciada por el sujeto político. El mesianismo vertebrador del *Siluetazo* es de signo diferente. En ningún caso se puede reducir esta experiencia a una concepción secuencial de la historia que obvie la radicalidad de sus discontinuidades. La proposición de una “cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” que el *Siluetazo* proponía no se cifraba en el

deseo de retomar un proyecto revolucionario pasado e inacabado, sino que aparecía, en un sentido benjaminiano, como aquella fractura más o menos consciente de la linealidad temporal que habilita la apertura de lo posible.³⁷ Si el énfasis en la concientización (término caro a la época), medida por la exaltación de una violencia artística que habría de mimetizarse –en los procedimientos y en la retórica– con las organizaciones guerrilleras, fue una de las notas predominantes en la “nueva estética” generada en torno al itinerario del ‘68,³⁸ la subjetivación que producía un evento como el *Siluetazo* se basaba en la des-identificación de los cuerpos, en aquella evocación silueteada del otro que daba lugar a una doble huella, a una “configuración dialéctica de tiempos heterogéneos” en la que la memoria del ausente-presente (el desaparecido) se superponía al futuro incierto del presente–ausente (el manifestante).³⁹ Si en los ‘60 se tendía a afirmar la preexistencia de una comunidad cuyo impulso utópico se concretaría en el cumplimiento de un acontecimiento ulterior (la revolución), en los ‘80 era el propio acontecimiento el que, desde las ruinas de ese proyecto revolucionario, creaba los lazos afectivos de una generación involucrada en volver evidente y visible la reprimida (en sentido literal y freudiano) presencia/ausencia de los desaparecidos,⁴⁰ estableciendo con ellos una comunidad de sentimientos que, sin embargo, no implicaba necesariamente la adopción de su programa político. La articulación entre arte y política desplazaba así su énfasis de la *(ef)ectividad* a la *(af)ectividad*. Desde el punto de vista de la visibilidad, el uso de las siluetas no se limitó a la direccionalidad impuesta por la ilustración de la referida consigna de “Aparición con vida”, sino que respondió a multiplicidad de apropiaciones que modificaron las pautas establecidas en un principio –todas las siluetas se prevenían iguales, anónimas, masculinas y pegadas erguidas–. Las demandas particulares hicieron estallar la propuesta en una diversidad de resoluciones. En todas ellas, las siluetas de los ausentes acogían a los manifestantes en un gesto poético en el que la hospitalidad de la forma se convertía también en un reclamo de justicia colectivo y, a la vez, particular.⁴¹ Se restablecía así un espacio público que en décadas posteriores ha manifestado con intensidad el disenso irreconciliable entre la lógica policial de los Estados y la política de las multitudes. El concepto de multitud, entendido como aquella irrupción política colectiva en la que confluyen lo singular y lo común, revela algunos de los límites de las tesis de Rancière. Hipotecado en exceso por su lúcida refutación de la preeminencia otorgada por su maestro Althusser a las masas como único e inconsciente agente del cambio social (La

lección de Althusser, 1974), el pensamiento (anti)pedagógico y la detección de una política del arte del filósofo francés se han centrado en la posibilidad de hallar un espacio de libertad –cuando no de soledad– que procure la emancipación del sujeto moderno.⁴² En tensión con ese posicionamiento político, acontecimientos como el *Siluetazo* demuestran que los agenciamientos colectivos pueden potenciar –al tiempo que redimensionar– el deseo de los cuerpos singulares sin caer en tentaciones esteticistas, que arte y política puedan confluír en la producción de un imaginario común y de una esfera pública antagonista sin diluirse mutuamente en la impostura del consenso social.

Notas

¹ La firma conjunta de este texto manifiesta, más que un fluido acuerdo desde el vamos, un ejercicio colaborativo que asumió por momentos la forma tensa de la polémica, el contrapunto de ideas e incluso la revisión autocrítica de posiciones anteriores, aunque de ello se evidencian pocas marcas en el escrito definitivo. La expresión más adecuada que diera cuenta de su elaboración podría ser: escrito por Jaime Vindel, en conversación con Ana Longoni.

² Seguimos la siguiente edición: Luis CAMINITZER, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, Cendeac, 2009. Publicado inicialmente como *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007.

³ Por poner un solo ejemplo, puede contrastarse el sentido de las críticas recibidas en ambas orillas del Río de la Plata. Así, si Claudio Iglesias elogaba la audacia y “la originalidad de encontrar a una guerrilla en un libro de historia del arte” destacando que “amén de su importancia en el cuadro general de la lucha armada en América latina, los Tupamaros constituyen un provocativo caso de estudio para una revisión del vínculo entre estrategias estéticas y motivaciones políticas en su modus operandi” (cfr. Claudio IGLESIAS, “Cuando el arte ataca”, Buenos Aires, *Radar*, 4 de Enero de 2009), Pablo Thiago Rocca daba cuenta de la acritud con que esas mismas tesis fueron recibidas en Montevideo, cfr. Pablo THIAGO ROCCA, “Tupamán arte”, Montevideo, *Semanario Brecha*, 1202, 5 de diciembre de 2008, pp. 21-23).

⁴ Cfr. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York, The Queens Museum of Art, 1999.

⁵ Cfr. Rachel WEISS, “Reescribir el arte conceptual”, *Papers d’Art*, Girona, Espai d’Art Contemporani, 93, 2007, p. 151 y Luis CAMINITZER, Jane FARVER y Rachel WEISS, “Foreword”, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Op. cit., s.p. Camnitzer retorna en *Didáctica...* sobre el propósito de esta distinción entre arte conceptual y conceptualismo. Siguiendo en este punto a Lucy Lippard, para Camnitzer el arte conceptual no sería sino una prolongación formalista del minimalismo mientras que el conceptualismo se identificaría como un conjunto de estrategias que permiten resolver problemas cuyo ámbito de relevancia no se restringe al campo artístico, L. Camnitzer, *Op. cit.*, pp. 14 y 40.

⁶ Cfr. Mari Carmen RAMÍREZ, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-80”, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Op. cit., p. 55.

⁷ Marchán Fiz menciona en esta línea algunas exposiciones colectivas realizadas a principios de los años 70 bajo el amparo del CAYC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Glusberg –con quien tuvo la ocasión de encontrarse durante la celebración de los Encuentros de Pamplona–, y los desarrollos más explícitamente políticos de Renzi y el Equipo de Contrainformación. Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetal al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 269.

⁸ Ese era justamente el título del *Parfleto n.º 3*, mensajé que Juan Pablo Renzi envió como contribución personal a la muestra “Arte de sistemas”, organizada por el CAYC en 1971.

⁹ León FERRARI, “Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*”, León FERRARI, *Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 38.

¹⁰ D. B. WECHSLER, “La (falsa) totalidad: exposiciones de arte latinoamericano”, Josu LARRAÑAGA ALTUNA (ed.), *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Madrid, Editorial Complutense, 2010, pp. 69-89.

¹¹ Joaquín BARRIENDOS, “Museographic Imaginaries. Geopolitics of *Global Art* in the Era of the Expanded Internationalism”, *International Journal of the Inclusive Museum*, Volume 2, Issue 1, pp. 189-202.

¹² Por ejemplo, desde nuestro trabajo crítico y autocrítico en plataformas de investigación y activación como la Red Conceptualismos del Sur, cuya denominación no escapa a los peligros discursivos que aquí subrayamos.

¹³ Se puede traer a colación en este punto el agudo señalamiento de la teórica chilena Nelly Richard respecto de “una nueva -y perversa- división internacional del trabajo” por la cual al arte del centro le corresponde la teoría y al de la periferia latinoamericana, aislada por su contingencia histórica, la práctica contextual. Nelly RICHARD, “El régimen crítico-estético del arte en tiempos de la globalización cultural”, *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 83. Agreguemos que dicha división no sólo convierte lo político del arte latinoamericano en una condición accesorio determinada por las urgencias de intervención ante la crisis, sino que recae en la negación de cualquier posibilidad de incidencia política del arte (y de cualquier posibilidad de crisis) en el centro.

¹⁴ Retomamos en este punto el “relativismo radical” de Nelson Goodman en su señalamiento de la inexistencia de un “mundo” único y dado. Cfr. N. GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid, 1990.

¹⁵ Cfr. Miguel LÓPEZ, “Robar la historia, traicionar el arte conceptual”, *Des-bordes*, n.º 0. Red Conceptualismos del Sur, 2009, http://des-bordes.net/des-bordes/miguel_lopez.php, consultado el 12/03/10.

¹⁶ Lo que Camnitzer encuentra en común entre las acciones de Tupamaros y Tucumán Arde es su pretensión de disolver o superar la frontera que divide el arte de la política, *Op. cit.*, p. 65 y Entrevista de Fernando Davis, Buenos Aires, *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 86, noviembre 2008, p. 27.

¹⁷ Cfr. en Adrián GORELIK, "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política", *Punto de vista. Revista de cultura*, 82, agosto de 2005, p. 6.

¹⁸ Camititzer contrapone a la metodología de Tupamaros la implementada por Carlos Marighella en Brasil por la misma época. Entrevista de Fernando Davis, *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 86, noviembre de 2008, p. 28.

¹⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur emancipé*, París, La Fabrique, 2008, pp. 58 y ss.

²⁰ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002. En el modelo archi-ético rousseauniano la ineficacia de la mimesis teatral sería trascendida por la encarnación coreográfica de las costumbres comunitarias, la separación del arte desaparecía en la fusión extática con la vida, cfr. J. RANCIÈRE, *Op. cit.*, pp. 61-62.

²¹ *Ibid.*, p. 62 -la traducción es nuestra.

²² *Ibid.*, p. 65 -la traducción es nuestra.

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ *Op. cit.*, p. 67.

²⁵ Aunque con matices significativos entre sus planteamientos, Chantal Mouffe y Rancière vinculan esta idea del diseño político a la idea de democracia: "La confrontación agonística no pone en peligro la democracia, sino que en realidad es la condición previa de su existencia". Cfr. Chantal MOUFFE, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, MACBA/ Universitat Autònoma de Barcelona, p. 20.

²⁶ J. RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma/ MACBA, 2005, p. 19. Tanto Rancière como Walter Benjamin comparten una concepción expandida de la estética. A propósito de esta cuestión, en uno de los textos que dedicara al filósofo alemán, Susan Buck-Morss trata a colación el significado de la etimología original del término: "aisthētikos" era "la palabra griega para aquello que se percibe a través de la sensación". La "aisthēsis", en tanto "experiencia sensorial de la percepción" no remitiría al campo del arte sino al de "la realidad, la naturaleza corpórea, material". Susan BUCK MORSS, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 173.

²⁷ Habría que añadir que, dejando a un lado la posibilidad de determinar sociológicamente la segregación cultural que impide o disuade a ciertos públicos de acudir al museo, llama la atención el idealismo que Rancière confiere a la experiencia asociada con el régimen estético del arte, la fe que parece albergar en que los museos puedan generar una suspensión estética sustraída a cualquier tipo de mediación.

²⁸ Hal FOSTER, "Contra el pluralismo: i, *Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, Valencia, vol. 186, 1998, p. 3. En una crítica reciente, Dave Beech pone de manifiesto algunos de los problemas más punzantes del planteamiento de Rancière, como las sucesivas generalizaciones en las que incurre, que terminan por deshistorizar la lectura de las obras, encajándolas a la fuerza en los moldes ideales de la abstracción teórica. Frente a esa tendencia Beech estima que es necesario centrarse en cómo aquellas se inscriben dentro de las "disputas específicas" de cada coyuntura histórica, D. BEECH, "Encountering Art", *Art Monthly*, 336, mayo de 2010, p. 10.

²⁹ Cfr. J. RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*. Op. cit., p. 38.

³⁰ Suelly ROLNIK, "Desentrañando futuros", Cristina FREIRE y Ana LONGONI (comp.), *Conceptualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

³¹ Incluso durante muchos años se perdió la memoria del origen preciso de la iniciativa, cuyos impulsores fueron los artistas Roberto Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Para evitar hablar de "acciones de arte" Roberto Amigo propone definir al *Siluetazo* y otras iniciativas de naturaleza semejante como "acciones estéticas de praxis política".

³² Juan Carlos Marín propone este concepto en *Los Hechos Armados*, Buenos Aires, Ediciones PICA-SO/ La Rosa Blindada, 2003. Por otra parte, esta socialización de la producción de imaginario se engarza con la noción de "posvanguardia" enunciada por Brian Holmes, que entiende la posible reactivación del legado de las vanguardias históricas desde una posición muy distante de la impugnación al modelo archiético que realiza Rancière, aunque también crítica con el modelo de elite y de avanzada: "Lo que me interesa no son ya los movimientos de vanguardia, sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación". "Entrevista colectiva a Brian Holmes", *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 55, octubre de 2005, p. 9. En íntima sintonía con ese concepto enunciado por Holmes, Marcelo Expósito ve en el *Siluetazo* una suerte de puente tendido entre las experiencias de los '60 (el autor cita como fuentes históricas la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, el teatro del oprimido de Augusto Boal, el teatro comunitario del Grupo Octubre y *Tucumán Arde!*) y las nuevas formas de articulación entre arte, política y activismo surgidas desde finales de la década de los '80, cfr. M. EXPÓSITO, "El *Siluetazo*", suplemento *Cultura/s*, diario *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de julio de 2009. Más abajo reflexionaremos acerca de las discontinuidades inscritas en esa relación genealógica.

³³ Tomamos prestada esta expresión de Suelly Rolnik.

³⁴ Cfr. Philippe LACQUE-LABARTHE, *La ficción de lo político*, Madrid, Arena Libros, 2002, pp. 76-92.

³⁵ "En la época de Stalin se logró realmente materializar el sueño de la vanguardia y organizar toda la vida de la sociedad en formas artísticas únicas, aunque, desde luego, no en aquellas que le parecían deseables a la propia vanguardia". Boris GROYS, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 37. Aunque esta comprensión de la vanguardia soviética resulte reduccionista, no deja de señalar un problema punzante de su intencionalidad discursiva. En este punto, es interesante hacerse eco de la diferenciación propuesta por Susan Buck-Morss entre vanguardia política (vanguard) y vanguardia cultural (avant-garde). Para esta autora, la vanguardia cultural (lo que ella denomina la "experiencia fenomenológica de la práctica vanguardista") respondería a una temporalidad específica, consistente en la interrupción de la racionalidad teleológica característica de la vanguardia política de la revolución soviética. La reflexión formal se anudaría en esa concepción de la vanguardia con la posibilidad de construir una nueva mirada del mundo, aspecto que tradicionalmente ha violentado la ortodoxia de la dirigencia política cfr. S. BUCK MORSS, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004, p. 82.

³⁶ Cfr. Miria VARELA, "Ezeiza una imagen pendiente", Claudia FIELD y Jessica STITES (MOR leeds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 120-121.

³⁷ Debemos estas reflexiones en torno a lo mesiánico en Benjamin a la Tesis Doctoral de Helena

CHÁVEZ MAC GREGOR, *Entre territorios, estética y política: subjetivación, subjetividad y experiencia revolucionaria*, Ciudad de México, UNAM, 2010. En el desarrollo de su lectura Chávez menciona el texto de Gérard Bensussan "La política y el tiempo: en torno a Derrida y el mesianismo", quien a propósito de las "reelaboraciones mesiánicas del siglo XX" debidas a autores de origen judío como Franz Rosenzweig, Ernsrt Bloch, Emmanuel Lévinas y Walter Benjamin señala el modo en que aquellas se alejan de toda teleología o exaltación del progreso histórico, cfr. www.jaacquesderrida.com.ar/comentarios/bensussan.htm, última consulta 18/04/2010. En relación a lo apuntado anteriormente en torno al concepto de "vanguardia cultural" en Susan Buck Morris, podríamos pensar el *Situetazo* como un hito de la articulación entre arte y política en el que las estrategias de extrañamiento formal características de la vanguardia cultural (de las cuales las siluetas no dejarían de ser partícipes en su emergencia en la trama urbana) se entrelazan con una ruptura del decurso normalizado de la historia-esto es, con un acontecimiento- que abre un nuevo tiempo ajeno a la rigidez ideológica del progreso. Por decirlo de otro modo, es como si la especificidad (que no la autonomía) de la vanguardia cultural de la que hablaba Buck Morris alumbrara o se transmutara en una nueva comprensión de la política como acontecimiento, radicalmente opuesta a la política como programa.

³⁶ Quizás nadie lo expresó mejor que León Ferrari en su texto "El arte de los significados" (1968), cfr. L. FERRARI, *Prosa política*. Op. cit., p. 27.

³⁷ Georges Didi-Huberman ha mostrado, desde una perspectiva arqueológica, la relación entre la temporalidad anacrónica de la huella -en tanto manifestación antropológica- y la imagen dialéctica benjaminiana, cfr. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, París, Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 11-14.

⁴⁰ Desde una postura pragmática y universalista, Susan Buck Morris ha vinculado la fuerza mesiánica de Benjamin con la alusión al concepto de generación como un segundo nacimiento -en este caso colectivo- en el que lo personal y lo político confluyen en "la materialización de un campo de acción transitorio", S. BUCK MORRIS, "La seconde fois comme farce... Pragmatisme historique et présent inactuel", Alain BADIOU y Slavoj ZIZEK (eds.), *L'idée du communisme*, Clamecy, Lignes, 2010, p. 106 -la traducción es nuestra-. Este segundo nacimiento, en el que las siluetas de los desaparecidos alumbraban una nueva generación, encuentran su versión más radical -una suerte de inversión política, histórica y cultural de la maternidad biológica- en la afirmación de las Madres de Mayo según la cual ellas fueron paridas por sus hijos.

⁴¹ Chávez Mac Gregor vincula la concepción de lo mesiánico en Benjamin con la articulación de ese concepto y los de hospitalidad y justicia (una justicia infinita e incalculable, no reducible a la aplicación del derecho) en Derrida, descubriendo en ella una estructura de la experiencia que incorpora una matriz revolucionaria ajena a la racionalidad del progreso, "que es política y hace política", *Op. cit.*, p. 41.

⁴² En realidad, la crítica de Rancière al modelo pedagógico del arte y su exaltación del modelo estético no respondan sino a un desarrollo de lo elaborado en un trabajo seminal del autor sobre la figura del "maestro ignorante" Joseph Jacotot, capaz de enseñar aquello que ignoraba. En él, Rancière arremeta contra el "orden explicador" de la pedagogía tradicional, que parte de y reproduce la desigualdad de las inteligencias en su promesa de eliminarla, cfr. J. RANCIÈRE, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes, 2002.

ESTUDIOS

SENTIDOS HISTÓRICOS Y SUBJETIVIDAD EN EL CINE ARGENTINO DE LA POSCRISIS

POR Natalia Tacetta

[...] toda la cuestión radica en saber quién posee la palabra y quién solamente la voz.
J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*

Contar la crisis (todo film es político)

El cine se ha convertido en un lenguaje cada vez más legitimado para dar cuenta de los acontecimientos históricos tanto a través de textos reflexivos que trabajan sobre la propia condición de posibilidad del cine como documento histórico, como de aquellos que redefinen sus capacidades figurativas o vanguardistas en un ejercicio permanente. A través de la materialidad audiovisual del cine, desde mediados de la década del 90, los realizadores de lo que se consideró el Nuevo Cine Argentino (NCA) intervienen en la esfera pública justo en el cruce de lo social, lo cultural y lo político.

En un sentido general, todo film es político -por el contexto en que se inserta, la lógica de representación que propone, los temas que aborda, los lineamientos ideológicos más o menos explícitos que la enunciación construye-, pero los films del NCA se volvieron políticos en un sentido menos convencional: hicieron evidente que la intervención cinematográfica puede romper con el *continuum* que caracteriza las visiones oficiales, reafirmaron que la memoria reinscribe el pasado en el presente y se convirtieron en testimonios de las insatisfacciones del presente. En este sentido, si el problema político consiste -al menos en parte- en pensar cuáles son las formas de intervención en el Estado, qué noción de pueblo y nación subyace en el imaginario compartido, qué ideas de comunidad y sujetos históricos se vuelven posibles, las represen-

taciones cinematográficas logran iluminar estas dimensiones de lo público, pues, por el hecho de construir maneras de comprender la espacio-temporalidad, vehiculizan –incluso a su pesar– “reclamos” compartidos.

Tal como Lewkowitz propone, el “que se vayan todos” del 2001 implica la apertura de un tiempo en el que se vuelve necesario “pensar sin Estado”. Esto conlleva a su vez “[el] agotamiento de la subjetividad y el pensamiento estatales”,¹ pues el Estado se vuelve estéril como sustrato de experiencias. Sin el Estado como supuesto –aunque subsista como realidad– se vuelve necesario repensar el espacio público y los modos de experiencia política y sentido histórico que, ya no guiados por la matriz progresiva, articulan maneras posibles de instalarse en lo público respondiendo, ante el desfondamiento, con la discontinuidad y la representación y, ante la idea de destitución, con prácticas artísticas renovadas.

Estas premisas funcionaron como los puntos de partida del NCA desde sus orígenes y, aunque nunca dejaron de modificarse, desde la crisis que queda al descubierto en el 2001, operan en lo que podría denominarse “cine argentino de la poscrisis” (CAP), como puntos de fuga para pensar nuevos modos de construcción artístico-política.

Desde fines de la década del 90, aparecen personajes habitantes de los márgenes (de la ciudad, de lo social), ejercicios de memoria distintos del hegemónico, personajes arrastrados por la contingencia y argumentos que desafían la lógica de construcción dramática más frecuente. La revisión de los films de estos últimos diez años, arroja ciertas coincidencias temáticas que iluminan el modo en que el cine de la poscrisis plantea sentidos históricos alternativos y formas artísticas de dar cuenta de la experiencia de lo circunstancial y lo múltiple. El “espacio vacío” dejado por la centralidad del Estado obliga a reevaluar los medios estéticos y discursivos con los que se puede, si no reconstruir lo público, al menos intervenir en el “pensamiento postestatal”.² En este sentido, repensar los modos en que el cine argentino ha dado cuenta –más o menos conscientemente– del quiebre y la complejidad de este proceso, podría instar a evaluar los films y los cineastas como fuentes y agentes de la historia.

Cuestionar la lógica sustentada por lo que el Estado representa, implica hacer a un lado la narrativa única sostenida por ella y habilitar alternativas. Si el sentido histórico consiste en imponer una lógica razonada sobre la historia, dejar de pensarlo a la luz de cierta idea de necesidad, implica aceptar la existencia de un patrón contingente que no intenta comprender el curso de los acontecimientos de modo teleológico, sino que funciona como una nueva

matriz desde la cual entender el curso de la historia y sus actores. A partir del modo en que representan diversos aspectos del presente y construyen cierta relación con el pasado y el futuro, los films del CAP plantean sentidos históricos, ya sea por el abordaje más o menos explícito de la cuestión de la memoria, el tratamiento y construcción de esquemas axiológicos, la representación del malestar circunstancial, la negación de una lógica temporal determinada o la preeminencia de las ideas de contingencia, casualidad y fugacidad de la experiencia.

A la luz de estas breves consideraciones, se pueden pensar ciertos núcleos semánticos (des)configurados por la nueva experiencia antiestatal que han sido plasmados en la producción cinematográfica desde el año 2002. Una selección de films podría dar idea sobre los modos de repensar el sentido histórico, nuevas formas de subjetivación y modos renovados de habitar el espacio público. En este sentido, *Bolivia* (terminada en 2001 y estrenada en 2002) de Adrián Caetano y *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero permiten pensar la extranjería y la soledad; *Los quantes mágicos* (2004) de Martín Rejtman, y *Cama dentro* (2005) de Jorge Gaggero representan problemas de clase y personajes-tipo de una suerte de “subjetividad desfundamentada”; finalmente, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel abordan la historia, sus narrativas y su vínculo con el presente. Estos films se instalan en el espacio público como nuevos modos de comprender el despliegue de lo político, reafirmar la memoria como praxis colectiva que redefine la temporalidad, poner en evidencia que ya no hay una narrativa integradora sino modos que responden a la incertidumbre y que cada estilo conlleva elecciones que tienen implicancias ontológicas, ideológicas y epistemológicas.

Filmar al extranjero

Para Jacques Derrida, el extranjero es el torpe para hablar la lengua. Se vuelve indelencso al presentarse como un “bárbaro”, casi un atásico que debe pedir hospitalidad en una lengua que le es ajena. En este sentido, la recepción del extranjero es casi el asesinato de su extranjería, y la acogida, su propia muerte. En *La hospitalidad*, el filósofo franco-argelino piensa el modo de acoger al extranjero sin asesinar, justamente, su ser extranjero, lo que conduce a pensar la hospitalidad en los términos de una paradójal relación con el Otro, una extraña dialéctica entre identidad y alteridad. Para Derrida, entre la ley incondicional de la hospitalidad ilimitada y las leyes de la hospitalidad en tanto

derechos y deberes siempre condicionados y condicionales, se produce una aporía, pues no hay cultura ni vínculo social sin hospitalidad como principio deseable y ordenador, pero su contrapartida es la necesidad de asegurar un cierto “en casa”, una garantía de lo “propio”. Entre lo propio y lo impropio se mueven los exiliados, los deportados, los refugiados y los expulsados que no sólo están en un suelo en el que no han nacido ni poseen la lengua que los recibe o los rechaza, sino que acarrear el desarraigo y la nostalgia de sus muertos. En *Bolivia*, Freddy muere (en el) extranjero.

Freddy llega a Buenos Aires para trabajar, juntar algo de dinero y traerse a su esposa y sus hijas de Bolivia. Enseñada, ¿Tenés papeles? y la violencia de la pregunta que subraya su situación de tránsito, de no-pertenencia. Freddy es el no-argentino como otro indiferenciado: “No soy peruano, soy boliviano”, dice. Si bien el film no construye la mirada de algo así como “los argentinos” ni hay un planteo de “la sociedad”, pone en escena un pequeño pero representativo microcosmos social. Con pocos actores profesionales, *Bolivia* construye el ambiente de un bar-restaurante de Pasco y Estados Unidos con un puñado de clientes hijos, quienes, entre el boxeo y el fútbol, se vuelven tan solitarios como Freddy, pero nunca tan invisible como él. Lejos de intentar no matar la extraneidad del boliviano, estos argentinos destacan la condición de extranjero de Freddy como defecto o debilidad. Paraguayo, peruano, negro, Freddy, el boliviano, es nombrado sin contestar ni defenderse. Está arrojado a la pasividad total del extranjero.

A la noche, lo detienen sólo por “merodear”, una de las contravenciones contempladas sobre los inmigrantes, por la que la policía puede detener a alguien por sus características físicas, la forma de vestir o el color de su piel. Mientras uno de los policías revisa descuidadamente su bolso, el otro pregunta: “¿de dónde venís?”, “¿qué hacés?”, “¿de paso por dónde?”, “¿dónde tenés los documentos?”, “¿trabajás?”, “¿Sabés que no podés trabajar, no?” “Hablame despacio y claro”. Freddy repite una y otra vez su gesto monolingüe con tono fingido y claridad forzada. “Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso”. Sin dinero suficiente para pagar una habitación, Freddy paga un café que se convierte en una suerte de pasaporte para pasar la noche. La condición de tránsito y desprotección desplaza el problema a otro tiempo que llega con su muerte al final. Un segundo, un silencio y un disparo lo arrojan a una muerte que no conlleva reproche jurídico, sino un cartel: “SE BUSCA COCINERO-PARRILLERO”.

La película se filmó en el formato Súper 16 y se amplió a 35mm, blanco y negro, lo que da a la imagen una granulidad asociada convencionalmente a la

estética documental. El impacto emocional se refuerza como producto de un realismo desgarrado tanto a nivel narrativo como por un dispositivo audiovisual que parece, paradójicamente, negar la realidad. La estética documentalizante y la ambigüedad moral de todos los personajes se vuelve incómoda a tal punto que el final trágico es casi liberador. El espectador asiste no sólo a la dificultad de construir una vida en el extranjero, sino a la necesidad del nativo de impedirlo. La xenofobia del Oso, el argentino que asesina a Freddy, parece vincularse más a los problemas económicos, la soledad y la cerveza, que a principios reflexionados. El relato no es una radiografía latinoamericana, sino una historia pequeña que retrata las pulsiones infartantes de un montón de destinos en crisis.

El “Zapa”, en cambio, no es tanto extranjero como huérfano y *El bonaerense*, relato de aprendizaje, desafía la relación entre la representación y el imaginario dejando de lado la demanda por el gatillo fácil, la corrupción policial o el submundo de *La bonaerense* como institución. Con un personaje que empieza y termina igual (lo peor) y una estética “neorrealista” –actores no profesionales y escenarios naturales–, el film excede lo individual y se extiende por lo social y colectivo. Zapa parece renegar poco de su orfandad –sería un gesto de voluntad demasiado grande– y es arrastrado por las circunstancias sin más deseo que, eventualmente, acostarse con la instructora, Mabel. Zapa/Mendoza, el bonaerense, es sólo un joven sin voluntad que mira el mundo de los policías como si mirara un *western* norteamericano. Construyendo obsesivamente su punto de vista, el film esquiva el reproche de la verosimilitud para centrarse en una suerte de inocencia del personaje, muy incómoda para el espectador.

Si las imágenes cinematográficas se inscriben en el mundo desdoblándose, duplicándose y hasta intensificándose, *El bonaerense* logra que las coimas, los “extras”, los travestis, los cabarets, los empresarios y todos los pequeños grandes actos de corrupción cotidiana den paso a la historia de un joven sin mundo ni destino. Al principio, es cerrajero y abre cajas fuertes por encargo; al final, lo hace para el subcomisario con lo que se gana su confianza. Entretanto, el vínculo con la violencia urbana está tan naturalizado que el personaje pierde perspectiva sin volverse culpable. La única que lo acusa es Mabel, pero Zapa ahora es Mendoza y tiene que cumplir órdenes, aunque le cuesten un tiro en la pierna. El film construye un nuevo realismo que destiga la potencia de las imágenes de su carácter referencial y su posibilidad veritativa y se vuelve verdadera por los tiempos muertos, el retrato de una cotidianidad lenta y vacía, y las escenas de sexo doloroso, sudoroso y maloliente.

La orfandad se diluye en una nueva familia como cualquier otra, con gritos, enojos, gestos de solidaridad, pero también pistolas, bautismos de fuego y tiros al aire. El protocolo de la comisaría, el tedio de la celda, los planos cercanos, los colores cálidos, el viaje, un tipo macanudo, da lo mismo tener 32 que 28, “¿Sabés dónde te metés? Bienvenido a la Bonaerense. Que Dios lo ayude...”, el entrenamiento y “Señores, son una larva”, “Un policía sin arma no es un policía” y “Ojos abiertos y muzza...”. El Zapa es un personaje como otros del CAP. Se pierde en el Gran Buenos Aires con calles muy transitadas, ruido, sangre y muerte. El tema es la iniciación y la pasividad de Zapa que abandona el pequeño pueblito de provincia para convertirse en un extranjero en el conurbano.

Filmar la clase

Con más o menos consciencia, films como *Los guantes mágicos* o *Gama adentro* plantean modos de subjetividad tan al margen como los anteriores aunque en otro sentido, pues el intento de supervivencia se convierte en cierta forma de la lucha de clases y la extranjería se traslada al ámbito abúlico de una suerte de adolescencia o al tedio de un transcurrir que, simplemente, transcorre. La violencia de *Bolivia* y *El bonaerense* se convierten ahora en el fondo sobre el que la subjetividad atraviesa permanentes procesos que no alcanzan plena forma. Para dar cuenta de la incerteza, la perplejidad y la desolación, los registros plasman una fluidez desubjetivante que sólo deja espacio para lo extraño, la contingencia y la casualidad.

En *Los guantes mágicos*, Alejandro, un remisero de pocas palabras con un fuerte vínculo con su Renault 12, simplemente, no cambia. Se mantiene imperturbable avanzando por circuitos concéntricos que lo conducen siempre al mismo lugar, un pub, un trago, bailar solo. Por su vida entran y salen personas que denotan la misma tristeza y soledad: su vieja novia, Cecilia; su nueva novia, Valeria; el nuevo novio de Cecilia; Susana, la esposa de Piraña y el hermano de éste, Luis. Piraña es el único que no se ve atravesado ni por la “depresión orgánica o emocional” de la que tanto se habla en el film y, casi literalmente, se los va comiendo a todos.

El film es un encadenamiento de situaciones immotivadas que comienzan con el azaroso encuentro con Piraña y terminan con el intento de descifrar lo que su viejo Renault 12 podría estar diciendo. Se trata de un relato ligero con un humor muy particular sobre la imposibilidad de construir un proyecto sin

que se vea obstaculizado por los extraños conocidos por casualidad, los antidespresivos, la tristeza, la mala suerte y hasta el clima –el cargamento de guantes mágicos llega en pleno verano–. El humor se nutre del *pathos* de los personajes para contar la vida de un grupo de personas que simplemente no intentan sobrevivir, apenas, viven. El tono adormecido de los personajes construye un antirrealismo que funciona como una intensificación de la conciencia del espectador que, curiosamente, se esfuerza por no sentirse reflejado. La temporalidad que se construye es la de una “nada” que flota e imposibilita toda idea de destino y vínculo duradero. Los personajes viven un “hoy” lavado y melancólico. No hay idea de pasado ni futuro en el film, pues las elipsis arrojan a todos a un ciclo donde la depresión, la soledad y una versión *light* del discurso *psí* se van contagiando de personaje en personaje, en invierno o verano.

Los personajes de *Los guantes mágicos* son grises para los negocios redondos, los diagnósticos caseros y las visitas al spa. Son un reflejo estilizado de la clase media de la poscrisis que da muchas vueltas, pero se queda siempre en el mismo lugar. El modo de hablar de los personajes se convierte en un dispositivo que pone en evidencia la propia lógica sonámbula de clase y se vuelve un mecanismo de distanciamiento a partir del cual pensar la propia subjetividad. El texto se construye de los pequeños gestos de un grupo social mínimo que funciona como una familia donde el papel de adultos se va trasladando de unos a otros sin recalar nunca en Alejandro. No es casual que no haya hijos en este microcosmos, pues se instala entre ellos una esterilidad sustentada a fuerza de planes fracasados, clases de yoga, ansiolíticos, alcohol y un heavy metal indescritible. Los parlamentos recurren permanentemente a salidas inconexas, un irritante tono monótono y frases repetidas en torno a la depresión y el trabajo (“Me gusta porque los dos estamos en el transporte de pasajeros”, dice Valeria, la azafata, a Alejandro, el remisero).

Tal vez en todo film haya una escena que resulta representativa de la tesis que sostiene. Si así fuera, en *Los guantes mágicos*, sería la escena en la que Cecilia, la vieja novia depresiva de Alejandro, se levanta de la cama, atiende el teléfono y sin esperar respuesta, dice lo siguiente para cortar luego enseguida: “Ah, Susana, sos vos... Me acabo de levantar y en realidad no sé para qué; me hubiera quedado durmiendo todo el día, pero algo me despertó, un ruido, algo, no sé... Siempre hay algo que te despierta, si no es un ruido, es un pensamiento que se te cruza por la cabeza. O si no, uno se despierta por causas naturales. No sé qué voy a hacer hoy. Tengo todo el día por delante y después la

noche, y después mañana viene otra vez el día siguiente. Todo empieza de nuevo”.

Los microrrelatos se conectan casualmente y, entre las recomendaciones a base de Alplax y Valium, la comunidad de *Los guantes mágicos* se ve atravesada más por el azar que por los proyectos compartidos. En el contexto de una Argentina que comenzaba a salir muy lentamente de la crisis, a pesar de sus mecanísmos de distanciamiento, la mirada de *Los guantes mágicos* se asoma a la disolución de los vínculos sociales apoyados en ideas fuertes de comunidad. En el CAP, los personajes se vuelven más o menos conscientes de este proceso y a los cineastas les tocó representar esa zona de intersección entre la violencia como lazo social, el resquebrajamiento de la idea de algo así como un “país”, la marginalidad de todo lo que no fuera Buenos Aires y la desesperanza de la clase media.

Frente al normadismo de numerosos films del CAP, en *Cama adentro* hay lugar para personajes que solamente quieren quedarse: Los cineastas argentinos no sólo optaron por dar representación a quienes no la tenían en el cine anterior, sino que también mostraron qué pasó con aquellos que sí la habían tenido. Venida a menos, la “señora” de clase medio-alta de *Cama adentro* también se inscribe en este conjunto de representaciones nuevas y se convierte en una mirada original sobre el discurso de clase.³ El film construye un mundo femenino de pequeños rituales cotidianos que van desde la compra del “multiuso” a la visita a la peluquería. Las dos imágenes con las que comienza el film ofrecen el tono exacto: la mucama haciendo las tareas domésticas y la señora intentando vender una tetera de porcelana inglesa en un local de compra-venta de usados. Desde entonces, estas aparentes contradicciones se convierten en el principal recurso irónico del film, esto es, una suerte de lucha de clases a pequeña escala en la que los roles se mantienen e invierten al mismo tiempo. El campo de batalla es un piso enorme con la elegancia de otra época que se convierte en el refugio frente a la crisis económico-afectiva.

El film construye la crisis con diversos elementos: la pregunta de Dora por su sueldo (“¿Sabe qué día es hoy, señora?”), el intento de Beba por resolver su situación económica vinculándose con la venta de cosméticos por catálogo, la visita al ex marido para pedir un préstamo. Sin embargo, no es hasta que Dora decide finalmente abandonarla, que Beba asume su situación y que el film empieza a desmontar su juego de apariencias. Recién entonces las máscaras de Beba se derrumban: ya no puede mantener los partidos con “las chicas”, ni

darse el lujo de no empeñar unos aros. Entre el cuidado de Beba por conservar las apariencias y la lucha de Dora por encontrar otro trabajo, el film da cuenta de clases y roles a partir de detalles interesantes: la revisión de las mucamas al salir de un *country* –desde la imagen de la cámara de seguridad en blanco y negro, sin sonido–, los muebles del departamento hundidos, la nueva situación de Beba, desalineada, empastillada y encarrando la imagen de la decadencia que, sin lugar a dudas, podría ser una pariente no tan lejana del personaje de Graciela Borges en *La ciénaga*. Lo irreal de la anécdota se completa con un tono irónico cuyo gesto político más firme es evidenciar la inter-nalización de los roles: aun con la situación virtualmente invertida, Dora siempre es “Dora” y la señora, “la señora”. La construcción espacio-temporal es precisa: es un barrio céntrico de la capital y es noviembre de 2001.

Mientras “la señora” abandona el enorme departamento, Dora alcanza a poner baldosas en la mitad de su living; mientras Beba debe deshacerse de algunos muebles que no entran en el pequeño lugar que pudo alquilar, Dora la recibe en su casa con cama adentro. Las crisis las arrinconan, las diferencias culturales se vuelven cada vez menos visibles y las estrategias para aparentar/ocultarse se vienen abajo como las paredes de un piso que ya no se puede mantener. Como la crisis se les metió “adentro”, se quedan afuera tomando el té, naturalizando los lugares que les tocan y cristalizando su funcionamiento social.

Filmar la desmemoria

En relación con la experiencia argentina de la última dictadura, se ha vuelto explícito el vínculo entre la producción y circulación de representaciones de los centros clandestinos de detención y la construcción de la memoria colectiva de la represión. Este proceso ha involucrado aceptar el estrecho lazo que existe entre memoria y representación, la evidencia de que toda construcción discursiva conlleva una recuperación memorística y la importancia fundamental de prácticas de representación no institucionales que plantean la posibilidad de modos alternativos de construcción de la memoria. Según el historiador italiano Enzo Traverso, se asiste hoy en día a una obsesión por la memoria. En este sentido, la última dictadura se ha convertido en el punto cero de la memoria colectiva argentina y *Los rubios* puede leerse como un intento por aprehender aquello que los especialistas denominan “pasado reciente”.⁴

Con una articulación compleja, *Los rubios* construye un modo de acercarse al pasado para producir cierta afirmación sobre la historia a partir de la fundación de un sentido histórico alternativo y personal. Ante la dificultad de confiar en metanarrativas, el texto se insituye como una forma de representación que habilita a la cineasta y su actividad como variantes performativas de subjetividad. Liberado de la presión de la objetividad y abocado a la construcción de un referente que no es otro que la propia memoria, el film se convierte en un desafío para la dupla memoria/historia a partir de la representación de acontecimientos históricos, agentes y procesos en imágenes visuales que presuponen una gramática y una sintaxis particulares.

Los rubios tensa la relación ficción/documental como una provocación o un intento por descubrir cómo la generación de Albertina Carri, la de los hijos de desaparecidos, puede acercarse a su pasado siendo éste también el de sus padres. Esto implica asumir que el texto puede convertirse en el soporte de un ensayo sobre la subjetividad que se construye y deconstruye, haciendo del texto un espacio de introspección, operación de la que se desprende el objetivo narrativo del film: producir un relato posible sobre la ausencia. Se trata de una ficción documental sobre la memoria privada y no sobre "La Memoria" de un país y sus muertos. Tampoco es una película sobre "la militancia", sino sobre los recuerdos fragmentados de una mujer adulta que se acerca a su universo infantil y arroja una dura mirada sobre las responsabilidades familiares.

En *Los rubios*, la ficcionalización de hechos y personajes atraviesa varias instancias: los recuerdos de Albertina en sus primeras vivencias en el campo adonde fue a vivir con sus tíos junto con sus hermanas; el "hacer el film" por la realizadora y su equipo; el gesto irónico de ponerse las pelucas rubias; y el desdoblamiento repetido de Carri. La directora se acerca a sí misma en la piel de Analía Couceyro –una actriz que se presenta oportunamente mirando a cámara– y se asoma a su infancia con la puesta en escena de muñecos Playmobil. El espectador asiste a un texto que incluye su propio rodaje, presentando otro tipo de evidencialidad, otro modo de entablar relación con una verdad posible.⁵ No se muestra ni representa un fragmento de realidad, sino que se asiste a una representación sin referente, a la huella de una huella.

El sujeto performativo parece estar a uno u otro lado de la cámara al poner que el sujeto-Carri se construye de un modo doble: en el cuerpo de una actriz frente a cámara y en su propio cuerpo "detrás/delante" de cámara. Carri logra desviar la problemática de la objetividad y la veracidad hacia el hecho de

la comunicación misma y de su respuesta afectiva a la realidad. Desconfía de los testigos y devuelve una indagación personal sobre la memoria y el tiempo a la vez que interroga a la historia y los medios para producirla. *Los rubios* es una ficción que apunta a cierto fragmento del mundo histórico tensionando con rebeldía la tríada representación/realidad/memoria. Produce una "visión" posible sobre su dolor de "hija" construyendo un relato a base de recuerdos fragmentados y fantasías infantiles. El carácter evidencial se desplaza a los aspectos subjetivos del discurso dando mayor importancia a la experiencia de la cineasta y del "hacerse" en esa experiencia como una *performance* sobre la (des)memoria.⁶

Los rubios desanda el documental tradicional y, de la combinación de diversos recursos, se desprende la intención de subjetivizar el proceso de recordar de la directora a tal punto de que es esa misma construcción de subjetividad (como sujeto que se acerca al pasado histórico) el tema principal del film. La escisión de Analía/Albertina permite cierto distanciamiento reflexivo y es, en algún sentido, un modo de "estar dos veces". Carri establece una relación muy fuerte con su "hacer" el discurso trabajando sobre las condiciones de posibilidad del texto. En este sentido, la participación de una actriz profesional como su doble refuerza esta necesidad de cuestionamiento sobre la verdad y la realidad que rige todo el film. Con la misma premisa, las entrevistas se usan en escorzo para cuestionar las "pruebas" y el "acceso" a la realidad: algunos de los entrevistados –como la vecina que atiende al equipo tras las rejas de su ventana o el testimonio de otra vecina de sus padres cerca del final– no saben siquiera que están hablando con Carri mientras hablan de ella. Frente a estas "testigos", que recuerdan a Carri padre y Caruso como "los rubios", Carri hija despliega una mirada impiadosa a partir de la cual los construye en su película. El film no le dice al espectador qué sentir por medio de la música, ni qué pensar por medio de un relato en *off*, sino que le propone que imagine con ella, que (no) recuerde, que invente. El duelo toma la forma de una infancia interrumpida y una mudanza al campo, pero también la de una directora de cine que se asoma a sí misma y se representa, y la de una hija adulta que reprocha a sus padres que no la hayan llevado a la plaza.

La relación entre historia y memoria es un campo problemático que pone en evidencia que el trabajo sobre el pasado se instala en el espacio público y toma formas diversas en función de premisas culturales determinadas y las conveniencias políticas del momento. *La mujer sin cabeza* se instala sin duda

en la relación entre el par historia/memoria y la dimensión política del arte problematizando categorías tanto estéticas como políticas. En la perspectiva de Walter Benjamin, el pasado ausente del presente –que se vuelve objeto de la memoria– es el que hay que considerar, no como un dato “natural”, sino como frustración, injusticia y violencia. La obligación de recuperación de ese pasado se vincula con un imperativo moral antes que epistémico en Benjamin y la tarea del historiador, la comunidad y el artista es la de detectar lo muerto en las pineladas de vida. Benjamin se refiere a la historia de los oprimidos como un permanente estado de excepción⁷ y así denuncia que el pensamiento político se ha acercado a la explotación y la dominación como partes de un proceso positivo cuando, para volver a contar la historia, hay que instalarse en la contingencia que mira al pasado. A la luz de estas consideraciones, la dimensión política del arte implica no sólo el no-olvido, sino la deliberada interrupción de un “tiempo homogéneo y vacío” para que el “tiempo ahora” haga estallar el *continuum* de la historia.

Como los fotogramas de un film, los fragmentos de la historia benjaminiana se montan sobre un discurso que no intenta el aplastamiento de la catástrofe, sino la evidencia de la misma y que no da por superado el conflicto, sino que lo expone como estrategia textual fundamental. Questionando la visión unilateral y arbitraria de la verdad, el presente y la historia, *La mujer sin cabeza* permite pensar al menos dos cuestiones: la función histórico-redentora del recuerdo y el montaje como mecánica de construcción de sentido. Es decir, se puede ver de qué modo la temporalidad que se construye y el modo de narrar del film dan cuenta de una intervención que es a la vez estética (cinematográfica) y política. El procedimiento del montaje, el más intrínsecamente cinematográfico, es el que puede romper con la linealidad del tiempo homogéneo y vacío, lo cual permite pensar al cineasta como agente que, con sus medios, intenta restituir algo del pasado olvidado.

La mujer sin cabeza es un relato “extraño” a partir de un punto de partida trivial: a Vero, una mujer de la clase medio-alta del norte, le suena el celular en medio de la ruta. Producto de la distracción del momento, atropella a algo o alguien. Amaga bajar, pero no lo hace y arranca sin mirar atrás. A partir de entonces, está perdida, camina como adormecida sin reconocer casi nada de su vida cotidiana: se aloja en un hotel sin saber para qué, baja a desayunar cuando es de madrugada, se escapa de su marido al verlo, se sienta como una paciente en su propio consultorio, no reconoce el nombre de su hija cuando la

nombran. Poco después confiesa: “Maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien”. Su esposo la tranquiliza diciéndole que mató a un perro, pero un cuerpo –que “puede ser una persona o un ternero” – aparece atascado en el canal. Cuando Vero intenta volver sobre sus pasos, ya no hay registros de nada: no están ni la ficha de registro en el hospital, ni las placas que se hizo después del choque, ni los rastros del accidente en el auto, ni el registro de su ingreso a la habitación 818 del hotel.

La mujer sin cabeza escapa a la representación de la violencia militar durante la dictadura, poniendo en escena la complicidad colectiva y la solidaridad de clase. La película muestra cómo alguien puede desaparecer sin que queden rastros de sus responsables. Al plantearlo en el contexto contemporáneo, el reclamo vuelve sobre el tiempo presente con nuevas formas. Sin homologar a los desaparecidos con las formas de marginación actual, el film aborda los mecanismos de silenciamiento y desmemoria que podrían estar reinventándose y expone los procedimientos de negación de un país. La temporalidad que surge del film se liga al fragmento y da cuenta del desastre de que “todo siga así”. Pretende una redención a partir de su forma catastrófica, pues la propia mecánica “historiadora-artística” de Martel podría estar dirigiéndose a las ruinas de la historia para “recoger sus escombros”. Lo hace por medio de una narración no-clásica que rechaza la comodidad de la representación canónica.⁸ En el film, no hay lugar para una visión tradicional de la historia, ni un modo clásico de contar, ni la construcción de una instancia de enunciación que se mantenga al margen. El pasado se lee en *La mujer sin cabeza* como un ahora penetrante y profundo que, desde su forma fragmentada, se hace eco del tiempo de shock.

La mujer sin cabeza se escribe desde el desencuadre, el fuera de foco, los planos de angulaciones extrañas, las imágenes reflejadas en vidrios o espejos y los planos vacíos. El espectador asiste a la representación de la aniquilación del acontecimiento como si la cineasta quisiera hacer desaparecer la experiencia de la desmemoria y el olvido, evitando presentarla y explicarla de un modo claro. Para dar cuenta del fin de un tipo de experiencia (cinematográfica), realiza dos operaciones: construye el punto de vista de una clase y muestra a “una mujer sin cabeza”. Por un lado, la exposición invisibiliza y desaparece a los empleados del hospital a quienes sólo se les ve el rostro en escorzo y sólo se oyen sus voces, muchas veces fuera de campo; apenas se ven las empleadas domésticas de la casa de Vero; del remisero, sólo se oye su voz; la secretaria de Vero aparece en

un plano alejado y fuera de foco: los ayudantes del vendedor del vivero son una imagen difusa: el jardinero aparece desenfocado, entre otros ejemplos. Por otro lado, muchas veces Vero es, literalmente, una mujer sin cabeza: ocurre cuando para en la ruta al principio del film y la cámara permanece dentro del auto viéndola caminar sin cabeza; cuando se encierra en el baño para escapar a las preguntas del marido y aparece sin cabeza reflejada en el espejo; cuando está en el club y un empleado le tira agua para refrescarle la nuca.

El film rompe con las convenciones y libera las energías creativas del espectador, habilitando la posibilidad de transformar la realidad. Esta es la tarea del escritor/cineasta comprometido con el pasado y el presente, que impone a la memoria como facultad primera. La propia técnica cinematográfica del film propicia una nueva percepción sensorial y hasta una nueva consideración de la experiencia. El film construye un espectador que abandona la pasividad contemplativa convirtiéndose en una suerte de puente entre el arte y la realidad, o entre la pasividad de la vida cotidiana y la fantasía revolucionaria, que puede proyectar desde la experiencia estética a la transformación política de la sociedad.

¿Cómo se instala *La mujer sin cabeza* en lo político? Buscando la confrontación que aúna el principio de la interrupción con el procedimiento del montaje. El descubrimiento justamente se produce por la interrupción de la lógica clásica reconocible, aceptable y digerible. En este sentido, *La mujer sin cabeza* permite pensar no sólo la mecánica historiadora benjaminiana a la luz de una idea de historia compleja que rastrea los vacíos del bloque histórico y los resitúa de la coyuntura al centro, sino que la práctica historiográfica encuentra un *analogon* en prácticas cinematográficas que revolucionan el discurso convencional.

Algunas aproximaciones a la relación cine/política

Pensar la dimensión política del arte implica prestar atención a la lógica de representación, la construcción de instancias de enunciación y la eventual capacidad de intervención a partir de indagar sobre los múltiples estratos significantes. Según Jacques Rancière, la voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas que no implican solamente variedad de medios escogidos para alcanzar determinado fin, sino que "testimonian además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el

arte".⁹ Es en este sentido que es posible pensar producciones del CAP en tanto inmersas en un contexto convulsionado por las tensiones políticas y la necesidad de politizar diversos ámbitos del mapa cultural trazado por la desarticulación de narrativas integradoras, una fuerte crisis institucional, la violencia como reemplazo del lazo social y un cuestionamiento general a las ideas de comunidad y continuidad.

Si se acepta que el arte es político porque pone inexorablemente en evidencia los estigmas de la dominación o porque "pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social",¹⁰ es inevitable considerar la relación entre estéticos y política que queda plasmada en los films que se han mencionado. Siguiendo a Rancière, podría decirse, el arte es político en la medida en que enmarca formas del espacio-tiempo que implican ideas de comunidad o separación, de adentro y afuera. En el CAP, los films son políticos en tanto dan visibilidad nueva a ciertos sectores de la trama social, a maneras diversas de hacer y sentir lo común. Los films ponen de manifiesto que la política no es en sí el ejercicio o la lucha por el poder, sino la configuración de un espacio como espacio político. Los films no sólo configuran espacios, sino que delimitan esferas de la experiencia en las que inauguran planteos sobre "objetos comunes" y nuevos sujetos representados.

Para Rancière, la estética es el sistema de divisiones de lo sensible (tiempos y espacios), de lo que sienten y hacen los individuos de una comunidad. La política es la lógica de esta distribución que, como el CAP, imagina y (re)distribuye tiempos y espacios, sujetos y objetos, dándoles visibilidad o invisibilidad. Interrogar la relación entre arte y política implica atender a esta distribución de lo sensible aceptando que las prácticas estéticas intervienen en esta distribución de lo que se da a ver, de los espacios y tiempos que se ofrecen y de que quiénes los usan. Lo común, la comunidad, surge de esta distribución a la que el CAP aporta suspendiendo la representación convencional, creando nuevas experiencias, desplazando la atención a lo contingente, construyendo narrativas no uniformadas ni legaliformes, revalorizando la importancia de la dimensión estética en la reconstrucción del vínculo historia/memoria, visibilizando sujetos y objetos poco tranquilizadores y desafiando la subjetividad instituida producto de una crisis institucional general. Se trata de obras que reconocen la tensión entre modos de visibilidad e inteligibilidad, que evidencian las formas de dominación e instan a la reconfiguración de la vida colectiva.

Si, como quiere Rancière, la política “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”¹, los cineastas de la poscrisis, profundizando ciertas formas de representación y modos estéticos más distanciados, vanguardistas o clásicos, ampliaron el espacio de lo político y de la participación que lo artístico tiene en él, al tiempo que configuraron nuevos lugares de experiencia y nuevas posibilidades de intervención. Las prácticas artísticas son formas del hacer que inscriben nuevos sentidos de la comunidad en la esfera pública, pues es justamente allí donde se articula la relación estética/política y a partir de donde pueden pensarse las obras como intervenciones y los artistas como sujetos políticos con la capacidad de invención necesaria para pensar lo real.

La lógica de los acontecimientos producidos por los continuos cimbronazos sociales, la modificación de la idea de lazo social, la naturalización de la violencia y la crisis institucional encuentra en las ficciones de la poscrisis un régimen de verdad a partir del cual inteligir lo contemporáneo. Estas ficciones son ordenamientos de lo simbólico y generadores de nuevos espacios para evaluar lo que se hace y lo que se puede hacer, lo que la política configura y lo que el arte puede ser y hacer. En esta tensión habitan los no-representados y los silenciados a los que el cine tiene la capacidad de resituar en el espacio visible para incluso rehabilitar la idea de “ciudadanía” como resultado del desacerdo en el orden de lo sensible que es el espacio eminente de la acción artístico-política.

Las representaciones y la naturaleza de sus imágenes son fundamentales para comprender el espacio democrático dejado por el desplazamiento del Estado. El arte, el cine, son los lugares de una dimensión primaria de la experiencia del mundo, aquella en que se definen las relaciones fundamentales que determinan la inclusión y la exclusión. El CAP se convirtió, en algún sentido, en el espacio-tiempo de una crítica contra la narrativa hegemónica y la política dominante a partir de estilos que se rehusaban a convertirse en simples ejercicios de rememoración. A partir de la interrupción de los modos naturalizados de contar las partes de la totalidad y de la torsión de la parte sin parte, las representaciones de la poscrisis argentina se instituyen como modos de *ocupar* lo político. Los films se mueven en el espacio de la política y los cineastas crean formas de intervención que cuestionan la distribución de lo dado, interpelan a lo real y ponen de manifiesto que el terreno del arte

puede ser el medio de subjetivación política de los anónimos, quienes, al transformarse, se abren a la experiencia de la discontinuidad y la dimensión estética de la identidad y la libertad.

Notas

¹ LEWKOWICZ, I., *Pensar sin Estado*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 10.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Los nuevos modelos de familia que se instalan en el cine argentino desde *Pizza birra faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997, estrenada en 1998), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000, estrenada en 2001) e incluso las ficciones televisivas como *Dikupas* (Bruno Stagnaro, 2000 –producida por Ideas del Sur y transmitida por Canal 7–) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002 –producida por Ideas del Sur y transmitida por América TV–), hablan de otros modos de composición del vínculo social. *Camá adentro* sigue esta misma dirección y la disgregación familiar queda fuera de cuadro (un marido que se complace y pasa algo de dinero sin obligación y una hija que parece haberla abandonado a la que nunca encuentra por teléfono) para dar lugar a la familia que componen Beba, la “señora” y Dora, la empleada con cama.

⁴ Se entiende “pasado reciente” como ese momento que se sustenta en un régimen de historicidad basado en coetaneidad entre pasado y presente. Esta coetaneidad se da por la supervivencia de los actores y protagonistas del pasado para dar su testimonio y la experiencia de una memoria vivida por los historiadores. Así se consigna en FRANCO, M. y LEVIN, F., “El pasado cercano en clave historiográfica”, en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

⁵ El espectador que el film configura no se parece al de *Papá Noñ* (2000) de María Inés Roqué, ni al de *M* (2007) de Nicolás Prividera, pues Carri plantea cierta restitución, mientras Roqué parece encerrada en la espiral melancólica de la imposibilidad del duelo y Prividera, en el reproche a la justicia y el reclamo a la sociedad civil.

⁶ Entre la trama y advertencia, *Los rubios* construye sus “pruebas” a partir de la ficcionalización de hechos y personajes. Para pensar la articulación entre estas instancias, es interesante recordar la secuencia en que Analia Couceyro se presenta como la actriz que va a interpretar a Albertina Carri o aquella en la que Albertina y su equipo reciben el fax del Comité de Precalificación del INCAA y, al leer los motivos del rechazo del subsidio, entienden que “como generación, esta no es la película que ellos necesitan”.

⁷ Con esta expresión, que proviene del ámbito jurídico antiguo, se alude al momento en que se suspende el derecho para garantizar precisamente su propia continuidad o existencia.

⁸ Se considera "representación canónica o clásica" a la que primó en la representación cinematográfica, aproximadamente, hasta mediados de la década del 50. Se caracteriza por tener personajes psicológicamente definidos, estructura paradiigmática de tres actos, final cerrado, fuerte causalidad conducida por el personaje protagonista, relaciones espacio-temporales motivadas por el realismo, narración omnisciente, altamente comunicativa y moderadamente autoconsciente. El estilo se caracteriza porque la técnica está abocada a la transmisión de la información, que alienta al espectador a construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes con la acción y en el que el espectador reconoce convenciones intuitivamente. Entre la abundante bibliografía sobre el tema, podría consultarse un texto básico como el capítulo sobre "La narración clásica" en BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

⁹ RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 3.